

OPERA · NOMINA · HISTORIAE

Giornale di cultura artistica

7 - 2012

Studi

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

REDAZIONE

ELENA VAIANI

con la collaborazione di

CHIARA BERNAZZANI, GIAMPAOLO ERMINI,
MATTEO FERRARI, STEFANO RICCONI, FRANCESCA SOFFIENTINO

MONIA MANESCALCHI

Ricerche iconografiche, cura dell'apparato illustrativo, impaginazione e grafica

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

7 - 2012

Studi



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

ELISA PALLOTTINI

La campana medievale iscritta dell'ex chiesa di San Silvestro a Orte: analisi e proposta di datazione

1-30

HAUDE MORVAN

Il De consuetudinibus sepelientium di Boncompagno da Signa: la tematica funeraria in un testo del Duecento tra esempio morale, interessi antropologici, archeologici e artistici

31-66

MARTINA PANTAROTTO

Il giglio e la croce sulle mura di Firenze

67-88

MARIA LUDOVICA ROSATI

Pratiche di fruizione, descrizione e conservazione dei tessuti asiatici nel basso Medioevo: una nota

89-112

ALICE CAVINATO

«Scrive Giovanni secondo che Bindino pone»: su una cronaca figurata senese e i suoi autori

113-154

ALESSANDRO DIANA

Intorno al monumento funebre del Patriarca di Costantinopoli Giuseppe II in Santa Maria Novella

155-192

ELENA VAIANI

Nicolas Poussin e la tradizione grafica della raccolta di Francesco Angeloni. I disegni di Montpellier, di Firenze e del Museo cartaceo a Londra

193-222

FULVIA DONATI

La tradizione erudita sul Porto Pisano a San Piero a Grado e schemi per l'iconografia portuale

223-253

LA CAMPANA MEDIEVALE ISCRITTA DELL'EX CHIESA DI SAN SILVESTRO A ORTE:

ANALISI E PROPOSTA DI DATAZIONE

ELISA PALLOTTINI

Alcuni sopralluoghi effettuati a Orte nel 2009, durante un'indagine svolta sul territorio in vista della tesi di dottorato¹ hanno permesso di rintracciare presso la ex chiesa di San Silvestro, sede attuale del Museo Diocesano d'Arte Sacra, una campana medievale iscritta proveniente dal campanile adiacente l'edificio².

1a

L'analisi del manufatto, ascrivibile al XII secolo e pressoché ignoto agli studiosi, anche di storia locale³, offre informazioni il cui apporto va ben oltre la conoscenza della fase romanica dell'edificio culturale, tenuto conto del numero esiguo di campane iscritte anteriori al XIII secolo giunte sino a noi⁴. È il caso di ricordare che nella provincia di Viterbo le attestazioni di questo periodo si limitano a due soli esemplari: oltre alla campana di Orte, oggetto di questo contributo, si annovera il noto bronzo proveniente dal territorio di Canino, la cui cronologia costituisce una questione assai complessa e ancora dibattuta negli studi, con proposte che dall'VIII-IX secolo giungono fino alla metà del XII⁵.

¹ E. PALLOTTINI, *Iscrizioni medievali della provincia di Viterbo (secc. VI-XII): censimento, analisi, informatizzazione*, tesi di dottorato, Università di Roma La Sapienza, a.a. 2009-2012, relatore L. Miglio.

² Il Museo Diocesano, allestito nel vano della chiesa nel 1958, riunisce una vasta raccolta di oggetti di arte sacra e di dipinti che dall'alto Medioevo giunge sino al Cinquecento inoltrato.

³ La campana è menzionata per la prima volta nell'opera manoscritta di Lando Leoncini (1548-1634), priore di Orte, nota con il titolo di *Fabrica Ortana* e, successivamente, nel contributo di Delfo Gioacchini dedicato alla storia ortana, ricostruita attraverso la lettura dell'opera del Leoncini (Orte, Archivio Storico Comunale, mss. s.s., L. LEONCINI, *Fabrica Ortana*, c. 460v; D. GIOACCHINI, *Orte, le contrade e i borghi attraverso la Fabrica Ortana*, Orte 2001, p. 203). Si deve a Luisa Mortari la prima lettura dell'iscrizione, in margine alla scheda di analisi del pezzo contenuta nel catalogo del museo (L. MORTARI, *Museo diocesano di Orte*, Viterbo 1994, p. 50).

⁴ G. LERA, M. LERA, *Sulle vie del primo Giubileo. Campane e campanili nel territorio delle diocesi di Luni, Lucca, Pisa, Cinisello Balsamo* 1998, pp. 36-41.

⁵ Si rimanda ai due contributi più recenti dedicati alla campana di Canino, contenenti

La campana, in bronzo, misura 75 cm di altezza e 70 cm di diametro. Appartiene alla collezione del Museo Diocesano (inv. n. 42) dove è esposta insieme al batacchio e ai ferri che la legano al ceppo⁶. Presenta un profilo tronco-conico con calotta emisferica, spalle ampie e labbro poco svasato rispetto al corpo centrale, la cui sagoma è determinata da una successione molto lineare di circonferenze; la forma è tozza ma di proporzioni lievemente allungate per il prevalere della misura dell'altezza interna su quella del diametro di base. La corona è integra ed è formata da un anello centrale circolare congiunto a due *aures* disposte simmetricamente ai lati. La superficie è in buone condizioni di conservazione, nonostante la presenza di esfoliazioni del metallo, tendente ad assumere una colorazione ocra nei punti interessati. Si notano, poi, difetti legati al processo produttivo del manufatto, quali creste di fusione non molto evidenti; tali irregolarità si riscontrano prevalentemente nelle campane realizzate mediante la tecnica di formatura con stampo in argilla e falsa campana in cera⁷, secondo una prassi operativa nota già in età altomedievale e codificata all'inizio del XII secolo nel trattato *De diversis artibus* di Teofilo⁸. Riconduce al procedimento teofiliano anche la presenza di quattro *foramina* tondi, praticati all'altezza delle spalle direttamente nella cera della falsa campana con funzione di risonanza acustica,

anche una sintesi delle principali proposte di datazione del pezzo: E. NERI, *De campanis fundendis. La produzione di campane nel Medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano 2006, pp. 16-19; S. PIAZZA, *La campana di Canino al Museo Pio Cristiano. Cronologia, modalità tecnico-esecutive, provenienza, attribuzione*, «Studi Romani», 52, 2004, pp. 426-437. I due studiosi propongono di assegnare il manufatto, rispettivamente, all'VIII-IX e alla metà del XII secolo. L'attribuzione del manufatto all'età altomedievale è stata ipotizzata per la prima volta da G.B. DE ROSSI, *Campana con epigrafe dedicatoria del secolo in circa ottavo trovata presso Canino*, «Bullettino di archeologia cristiana», s. 4, 5, 1887, pp. 82-89, tavv. III-IV).

⁶ Nella scheda di catalogazione del manufatto tali elementi sono indicati tutti come originali: MORTARI, *Museo diocesano*, p. 50.

⁷ La formazione di creste di fusione può essere ricondotta alla fase di gettata della lega all'interno di uno stampo in argilla, caratterizzato dalla presenza di fessurazioni dovute a una cottura difettosa dello stampo (E. NERI, *Tra fonti scritte ed evidenze archeologiche: un modello per interpretare i resti materiali della produzione di campane*, «Archeologia medievale», 31, 2004, pp. 53-98: 95).

⁸ La tecnica di realizzazione delle campane costituisce l'argomento del capitolo LXXXV del terzo libro del trattato teofiliano dedicato alla metallurgia, all'oreficeria e alla forgiatura dei metalli (TEOPHILUS, *De diversis artibus*, III, LXXXV, *De campanis fundendis*) per cui si veda NERI, *De campanis fundendis*, pp. 29-70 (testo latino con traduzione a fronte) e pp. 125-126 per l'indicazione dei contesti produttivi che documentano l'uso in età altomedievale della tecnica illustrata da Teofilo.

come raccomandato dallo stesso Teofilo che, però, consiglia la realizzazione di fori di forma triangolare⁹. Nel manufatto in esame, essi sono disposti a coppie diametralmente opposte, diverse tra loro per tecnica di realizzazione: due *foramina* sono collocati poco sotto l'anello centrale, in posizione centrata rispetto a questo, e sono ricavati nello spessore del bronzo secondo il procedimento per cui si riduceva lo spessore della cera della falsa campana; gli altri due, veri e propri fori realizzati perforando la cera, si trovano a 3 cm sotto il punto di attacco dei maniglioni laterali, nell'area occupata dall'iscrizione¹⁰. Sembra rinviare alla tecnica di formatura teofiliana anche l'analisi del profilo della costola, la cui modesta svasatura potrebbe essere dovuta alla modellazione della forma senza l'ausilio di sagome¹¹. Le spalle e il labbro della campana sono percorsi da linee concentriche raggruppate in serie equidistanti che delimitano registri, alti circa 4 cm. Nello spazio che separa due sequenze di cerchi all'altezza delle spalle è collocata una decorazione in aggetto, costituita da racemi terminanti con fogliette gigliate; il campo immediatamente soprastante e quello in corrispondenza del labbro sono occupati dall'iscrizione, anch'essa in rilievo sulla superficie. Tutte le parti in aggetto sono state realizzate durante la fase finale di lavorazione della falsa campana, tramite l'aggiunta di striscioline di cera modellate a formare le singole componenti sia dell'ornamentazione sia dell'epigrafe¹². Quest'ultima è introdotta da una croce di forma simile a una rosetta a quattro petali bilobati, ciascuno dei quali è formato da un cordolo che si arriccia alle estremità in ampie volute tra loro convergenti.

1b

1c

1d-q

L'iscrizione è disposta su due righe che corrono lungo l'intera circonferenza della campana all'altezza del labbro (prima riga) e delle spalle, subito sopra il fregio (seconda riga); le strisce di testo utilizzano come inquadramento e guida i registri delimitati superiormente e inferiormente dalla se-

⁹ NERI, *De campanis fundendis*, p. 40.

¹⁰ La disposizione della scrittura tiene conto della presenza dei *foramina*, realizzati, dunque, prima dell'apposizione dell'iscrizione in fase di modellazione della falsa campana di cera (cfr. *supra* nel testo e nota 14). Sulla tecnica di realizzazione dei *foramina*, la cui presenza può considerarsi tipica delle campane formate secondo il procedimento teorizzato da Teofilo, si veda NERI, *Tra fonti scritte*, pp. 93-94.

¹¹ NERI, *De campanis fundendis*, pp. 20-22. G. PETRELLA, *Le forme di campana di Histonium (Vasto, CH) e Venosa (PZ)*, in *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'Età Moderna*, a cura di F. Redi, G. Petrella, Pisa 2007, p. 220.

¹² NERI, *De campanis fundendis*, p. 41, nota 42.

quenza di linee concentriche. L'aspetto generale della scrittura palesa gli espedienti tecnici messi in atto per la realizzazione dei tratti costitutivi delle singole lettere, che, infatti, presentano contorni poco netti, tendenzialmente smussati in corrispondenza degli angoli, e mostrano spesso i segni di giuntura dei singoli cordoli di cera che ne compongono il disegno.

La lettura dell'epigrafe, in ottime condizioni di conservazione, permette di restituire quanto segue¹³:

+ AD HONORE(M) D(OMI)N(I) N(OST)RI IE(S)U CHR(IST)I ET BEATI SILVESTRI
CONFESSORIS ET PREPOSITO LEO // QUI HOC OPUS PRO REDE(M)TIONE ANIME SUE

La scrittura occupa l'intera superficie offerta dai campi epigrafici, distribuendosi in modo non del tutto uniforme, per la tendenza ad aumentare la spaziatura tra i segni grafici alla fine della prima riga e nella seconda¹⁴. L'allineamento e il modulo non sono del tutto omogenei: le lettere misurano in media 40 mm di altezza e 30 mm di larghezza ma, talvolta, tendono a rimpicciolirsi e a innalzarsi dalla linea di base¹⁵. Ciò nonostante l'impaginazione è equilibrata; le due sezioni del testo, ad andamento circolare, iniziano e terminano in corrispondenza dello stesso punto, marcato in basso dal *signum crucis* e in alto da un punto tondo. Nella riga inferiore si rilevano due segni interpuntivi di forma elicoidale, che separano ed evidenziano le sezioni del testo contenenti i nomi dei due dedicatari della campana. Il sistema abbreviativo si limita all'uso del *titulus* a tegola che segnala la mancanza della nasale in *honore(m)* e in *rede(m)tione*¹⁶, alla contrazione *n(ost)ri* e ai compendi dei *nomina sacra* resi nelle forme *D(omi)ni* e *Ie(s)u Chr(ist)i*¹⁷.

¹³ Nell'edizione proposta da Mortari, che trascrive per prima la sezione del testo corrispondente alla r. 2, sono omessi il *signum crucis* iniziale e tutti i *tituli* abbreviativi tranne quello finale di *honore(m)*; i segni interpuntivi a r. 1 sono restituiti graficamente con una croce e con il segno =. Non si riscontrano, comunque, divergenze nella lettura del testo rispetto all'edizione qui proposta (cfr. MORTARI, *Museo diocesano*, p. 50).

¹⁴ Il largo spazio tra la O e la P di *opus* e tra N ed E di *rede(m)tione* è dovuto alla presenza dei due *foramina* collocati subito sotto le maniglie laterali, all'interno dello specchio di scrittura (cfr. *supra* nel testo).

¹⁵ Ciò si rileva a r. 1, dove la scrittura ha un andamento altalenante in corrispondenza dell'*incipit* del testo e dei *nomina sacra*; la L di *Leo*, sollevata dal rigo, è di modulo vistosamente più piccolo.

¹⁶ Rispettivamente, rr. 1, 2; cfr. inoltre *infra*, nota 23.

¹⁷ R. 1.

Tra le lettere, di derivazione capitale senz'alcuna eccezione, si segnalano la *N*, che in due casi è retroversa¹⁸, la *O* compressa lateralmente e tendente ad assumere forma 'a mandorla'¹⁹, la *P* e la *R* con occhiello rimpicciolito, la *Q* con corpo dal profilo irregolare, lievemente compresso in basso, e tratto tangente la curva nella sua sezione inferiore e parallelo alla linea di base²⁰; *U-V* è sempre acuta.

Sotto l'aspetto linguistico, oltre alla monottongazione di *ae*²¹, occorre segnalare la sequenza *preposito Leo*, con il primo termine al dativo accostato alla forma onomastica volgarizzata *Leo*²², e l'utilizzo della forma *rede(m)tione* per *redemptione*²³. Dal punto di vista formale e sintattico, poi, è interessante l'uso della particella *et*, che coordina il dativo di vantaggio con cui è indicato il beneficiario spirituale dell'opera alla formula di dedicazione introdotta dall'espressione *ad honorem*.

Per la valutazione cronologica dell'epigrafe è particolarmente indicativo il trattamento stilistico riservato in due casi alla *N*, la cui forma rovesciata rispetto all'asse verticale richiama esempi analoghi attestati nella produzione epigrafica locale e di aree limitrofe a partire per lo più dalla seconda metà del XII secolo²⁴; non contrasta con tale cronologia la forma a 'mandorla' di

¹⁸ R. 1, *honore(m), confessoris*.

¹⁹ Ivi, prima *O* di *confessoris, Leo*.

²⁰ R. 2, *qui*.

²¹ Ivi, *anime sue*.

²² Fine r. 1.

²³ R. 2. Lo scioglimento *rede(m)tione* è suggerito dalla modalità con cui è resa nel testo l'abbreviazione del vocabolo, con il *titulus* che indica l'assenza della sola nasale. Tra le testimonianze epigrafiche del territorio, merita di essere ricordata a questo proposito l'iscrizione altomedievale proveniente da Bomarzo conservata oggi a Berlino, che restituisce la forma *redemptione* espressa per esteso (cfr. L. CIMARRA, *Testimonianze epigrafiche e manufatti altomedievali a Bomarzo*, «Biblioteca e Società», 22, 2003, pp. 35-40: 39: «pro redemptione anime n(ost)re»). Si considera, comunque, plausibile anche la restituzione *rede(n)tione*, proposta, ad esempio, da Attilio Carosi nell'edizione di un'epigrafe di Viterbo in cui ricorre la medesima modalità abbreviativa per lo stesso vocabolo (A. CAROSI, *Le epigrafi medievali di Viterbo (secc. VI-XV)*, Viterbo 1986, n. 6, pp. 26-29: 26).

²⁴ È il caso di precisare che l'uso della *N* retroversa non è specifico della tarda età romanica, come dimostrato da alcune iscrizioni di età altomedievale in cui ricorre tale forma. Per le epigrafi del territorio della provincia di Terni che documentano la *N* retroversa, vedi P. GUERRINI, *Umbria, Terni*, in *IMAI*, 2, n. 55 (iscrizione dell'anno 1150, proveniente dall'abbazia di San Cassiano presso Narni) e nn. 107-108 (iscrizioni diplomatiche da Terni, databili alla seconda metà del XII secolo); nello stesso territorio, una forma analoga di *N*, associata alla *O* a mandorla, ricorre anche in un'epigrafe frammentaria dalla chiesa di Santa Maria Assunta a Terni, attribuita al IX secolo su base esclusivamente paleografica (*ibid.*, n. 105). Tra le epigrafi del viterbese, si segnala un'iscrizione dalla chiesa di Santa

O, documentata con frequenza nell'epigrafia di XI e di XII secolo. Certo è, comunque, che la scrittura non mostra alcuna apertura verso le forme e gli stilemi che diverranno tipici di quella gotica, e che iniziano a diffondersi negli usi epigrafici del territorio sin dai decenni iniziali del XII secolo, quando essa appare declinata sempre più spesso secondo forme mistilinee²⁵. Ciò, pertanto, potrebbe suggerire di non allontanare troppo la datazione dell'epigrafe dalla metà del XII secolo, epoca verso la quale convergono – come si specificherà più avanti – anche gli elementi desunti dall'analisi del testo e dall'analisi formale del manufatto.

Quanto agli aspetti linguistici, si deve constatare che i fenomeni notati sopra ricorrono con frequenza anche in testimonianze, epigrafiche e non, anteriori al XII secolo, ma, a quest'altezza cronologica, possono considerarsi quantomeno normali.

È opportuno, a questo punto, soffermarsi sull'analisi del testo, diviso in due parti: la prima, introdotta dalla formula *ad honorem* preceduta dal *signum crucis*, contiene la dedica dell'*opus* a Dio e a san Silvestro, titolare della chiesa in cui era collocato il manufatto, e ricorda altresì il nome di *Leo* prevosto, committente dell'opera; il testo prosegue nella riga superiore, in cui è indicata la motivazione votiva della campana, offerta dal prete «pro redemptione anime sue». Manca, in realtà, un verbo che espliciti il ruolo svolto dall'ecclesiastico nell'ambito della realizzazione dell'opera. Tuttavia il testo

Maria Assunta a Tuscania, datata agli anni di Lucio III, nella quale la *N* retroversa è utilizzata sistematicamente (E. PALLOTTINI, *La produzione epigrafica di Tuscania in età medievale: cronologia, tipologia, contesto*, in *Da Salumbrona a Tuscania. Trenta secoli di storia*, atti del II convegno di studi sulla storia di Tuscania [Tuscania 2011], pp. 101-122: 103, fig. 2). In area romana, un altro esempio che attesta l'utilizzo sistematico di questa forma di *N* è offerto da un'iscrizione del 1190, proveniente dalla chiesa di San Giovanni a Porta Latina a Roma (A. SILVAGNI, *Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc exstant*, 4 voll., Città del Vaticano 1943, I. Roma, tav. XXVII, n. 3; A. HOLST BLENNOW, *The Latin Consecrative Inscriptions in Prose of Churches and Altars in Rome 1046-1263*, Roma 2011, n. 26, pp. 120-123).

²⁵ Limitandosi al territorio della provincia viterbese e dell'Umbria meridionale, si può notare come le epigrafi, a partire dal primo quarto del XII secolo, presentino frequentemente una scrittura mista di forme minuscole e maiuscole (queste ultime desunte dai modelli capitale e onciale), in coesistenza, comunque, con prodotti epigrafici che fanno riferimento esclusivo al modello capitale, dal quale, però, si allontanano spesso per l'uso della *G* 'a ricciolo' (nel Lazio, una forma 'protogotica' delle lettere *C* ed *E* è attestata in due iscrizioni provenienti da Nepi, datate rispettivamente agli anni 1131 e 1183 (E. CONDELLO, M. SIGNORINI, *Nepi*, in *IMAI*, 1, nn. 2, 5, pp. 83-88; per l'Umbria meridionale, P. GUERRINI, *Umbria, Terni*, in *IMAI*, 2, p. 27 e nota 190).

offre altri elementi che permettono di identificare Leone con il responsabile dell'offerta della campana piuttosto che con il suo esecutore materiale, a cominciare dai dati prosopografici, sui quali si tornerà anche più avanti, data la notevole rilevanza che essi rivestono per la contestualizzazione storica e cronologica della campana. Nel *preposito* Leone, infatti, si potrebbe riconoscere l'omonimo ecclesiastico menzionato in una bolla dell'anno 1149 inviata da papa Eugenio III a Rodolfo, vescovo di Orte, per dirimere una controversia nata tra lo stesso vescovo e la comunità di canonici della Cattedrale di Santa Maria Maggiore di cui, appunto, Leone era a capo in qualità di *primus*²⁶; è plausibile, inoltre, che questo prelado sia identificabile con il «Leo prior et diaconus» della stessa Cattedrale ortana e destinatario di una bolla di Adriano IV, datata al 1159²⁷. La corrispondenza delle qualifiche *prepositus*, *primus* e *prior* associate nei tre documenti allo stesso nome *Leo* – diffusissimo nel Lazio nei secoli centrali del Medioevo²⁸ – non ha, in sé, valore probante ai fini dell'identificazione proposta, ma, perlomeno, la rende del tutto verosimile, se si tiene anche conto dei numerosi altri aspetti che suggeriscono una datazione della campana proprio agli anni centrali del XII secolo²⁹.

Lasciando in sospeso, almeno per ora, la questione della possibile identificazione di *Leo preposito* con gli omonimi prelati ricordati nelle bolle pontificie tra gli anni 1149 e 1159, un ulteriore elemento che permette di riconoscere in questo personaggio il committente dell'*opus* è costituito dal messaggio augurale posto a conclusione del testo. Sebbene la valenza devozionale costituisca una prerogativa riscontrabile, talvolta, sia nelle iscrizioni dei committenti sia in quelle degli artefici, l'espressione «pro redemptione animae» è usualmente associata al ricordo di donatori che, attraverso questa formula, palesano la volontà di garantirsi la salvezza eterna per mezzo dell'offerta dell'opera³⁰. Il legame tra l'intento devozionale della scrittura

²⁶ PL, CLXXX, coll. 1381-1382:1381.

²⁷ Il documento è menzionato nel repertorio onomastico di G. SAVIO, *Monumenta Onomastica Romana Medii Aevi* (secc. X-XII), 5 voll., Roma 1999, III, n. 80340, p. 766).

²⁸ L'attestazione dell'antroponimo *Leo* è particolarmente frequente a Roma e nel Lazio meridionale ed è più sporadica nella Tuscia dove, però, il numero di occorrenze è notevolmente maggiore rispetto a quello che si riscontra in altre regioni d'Italia. Si veda SAVIO, *Monumenta*, V, pp. 394 e ss.).

²⁹ Si veda *infra* nel testo.

³⁰ M.M. DONATO, *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno internazionale di studi (Modena 1999), a cura di Ead., «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4,

e il manufatto che le fa da supporto emerge con particolare evidenza nelle iscrizioni apposte sulle campane: esse, infatti, appartengono a una categoria di oggetti dotati di un elevato valore simbolico e, qualora appartenenti a un edificio ecclesiale come la campana in esame, direttamente connessi alla sfera del sacro e ai riti liturgici³¹. La funzione delle iscrizioni su campane e, in particolare, di quelle riferite ad artisti o a committenti, si connota di un significato ancora più complesso se si tiene conto della collocazione appartata della scrittura, irraggiungibile agli occhi del pubblico. Lungi dall'essere un elemento esclusivo delle epigrafi pertinenti a questa tipologia di manufatti³², in relazione alle iscrizioni su campane, però, il limitato valore

Quaderni 16, Pisa 2003, pp. 365-413: 371; EAD., *Kunstliteratur monumentale*, «Letteratura e Arte», 1, 2003, pp. 24-47: 29-33. Cfr. inoltre R. FAVREAU, *Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales*, in *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, actes du colloque (Saint-Quentin-en-Yvelines 1999), éd. par M. Zimmermann, Paris 2001, pp. 37-59: 40. Quanto all'attestazione della formula «pro redemptione animae» e delle locuzioni equivalenti «pro remedio animae» o, più semplicemente, «pro animae» si segnalano alcuni esempi databili tra il IX e il XIII secolo pubblicati nel repertorio di Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009, II, *schede nn. 11, 65, 89, 211, 266*; III, *schede n. 532, 550, 590, 674*. Accanto a queste testimonianze se ne ricordano altre di XI-XII secolo provenienti da Viterbo e da Pisa, per le quali si veda, rispettivamente, CAROSI, *Le epigrafi medievali di Viterbo*, nn. 3, 6; O. BANTI, *Monumenta epigraphica pisana saeculi XV antiquiora*, Pisa 2000, p. 29, n. 20.

³¹ Fortemente rappresentativa a tale proposito è l'analisi della funzione spirituale e sociale della campana svolta da Guillaume Durand (1230-1296), vescovo di Mende, nel trattato *Rationale Divinorum Officiorum* (GUILIEMUS DURANDIS, *Rationale Divinorum Officiorum*, in *Corpus christianorum. Continuatio Mediaevalis*, CXL, ed. by A. Davril, T.M. Thibodeau, Turnhout 1995; si veda inoltre E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris 2000, pp. 105-111). L'argomento è stato ampiamente trattato da Chiara Bernazzani nel recente contributo focalizzato sull'analisi della funzione e del simbolismo delle campane civiche dall'età comunale sino all'epoca moderna (C. BERNAZZANI, *La campana civica: tra signum, simbolo e celebrazione visiva*, «Opera, Nomina, Historiae» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 2/3, 2010, pp. 287-392). Sul simbolismo delle campane secondo l'interpretazione offerta dai liturgisti di epoca medievale, si veda R. FAVREAU, «*Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem*». *Épigraphie et mentalités*, in *Études d'épigraphie médiévale*, éd. par R. Favreau, Limoges 1995, pp. 127-137: 127-130.

³² Altre tipologie di iscrizioni, apposte su manufatti di varia natura, offrono un testo destinato a essere letto soltanto in circostanze particolari o, talvolta, del tutto invisibile agli occhi del pubblico; si ricordino le epigrafi legate a pratiche religiose, quali i graffiti devozionali apposti da visitatori in luoghi ritenuti degni di particolare venerazione, o quelle funerarie, incise o graffite sulle pareti interne delle sepolture; ancora, le iscrizioni relative al culto delle reliquie, apposte su piccole lastre di pietra o su placchette di piombo, inserite dentro sepolcri e reliquiari con funzione di autenticazione, o dentro gli altari con funzione commemorativa della consacrazione e identificativa delle reliquie ivi deposte (cfr. *infra* nel testo e nota 63). Sull'argomento, vedi C. TREFFORT, *Mémoires carolingiennes. L'építaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e-début*

pubblicitario del messaggio affidato alla scrittura ne rafforza senza alcun dubbio la portata simbolica. Sull'intento celebrativo, intrinseco a tutte le memorie iscritte, motivato dalla volontà di artisti e committenti di lasciare memoria di sé nella dimensione terrena, prevale l'aspetto devozionale e trascendentale, connesso da una parte alla concezione dell'*opus* come documento di preghiera e come garanzia di redenzione dell'anima³³, dall'altra alla particolare modalità di attivazione del contenuto del testo, affidata non tanto alla lettura quanto, metaforicamente, al suono della campana, concepito come manifestazione percettibile della 'voce di Dio'³⁴.

Tornando all'analisi dell'iscrizione e alla questione del ruolo svolto dal prevosto Leone nell'esecuzione della campana, anche l'assenza nel testo di un'asserzione esplicita a tale riguardo suggerisce di riconoscere nel personaggio menzionato il committente dell'opera. Infatti, pur tenendo conto della variabilità di contenuti e di formulari che caratterizza nel complesso le iscrizioni campanarie di committenti e artefici, in quelle relative agli artefici si riscontra un'alta incidenza dell'uso del verbo con funzione dichiarativa e attributiva della paternità dell'opera³⁵. Ciò è tanto più frequente nelle fir-

XI^e siècle), Rennes 2007, pp. 23-83; R. FAVREAU, *Les inscriptions sur plombe au Moyen Age*, in *Inscript und Material. Inscript und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik*, Ingolstadt 1997, hrsg. von W. Koch, C. Steininger, München 1999, pp. 45-63. Sulle pratiche di lettura dei testi epigrafici medievali, in rapporto alle condizioni di visibilità legate alla forma e al contesto monumentale dell'iscrizione, si veda V. DEBIAIS, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIII^e-XIV^e siècle)*, Turnhout 2009, pp. 205-246).

³³ DONATO, *Kunstliteratur*, pp. 29-32. A proposito dell'opera come documento di preghiera, si veda C. TEDESCHI, *Preghiere incise nella pietra. Tre iscrizioni liturgiche a Bominaco*, in *Segni per Armando Petrucci*, a cura di L. Miglio, P. Supino, Roma 2002, pp. 265-280.

³⁴ L'assimilazione della voce divina al suono della campana, inteso come sua emanazione diretta, trova una delle manifestazioni più esplicite nelle iscrizioni su campane che restituiscono l'antifona *Vox Domini*, tratta dai Salmi (*Ps.* 29, 3-9) e recitata nel rituale liturgico di benedizione delle campane; in area italiana, un esempio è costituito dall'epigrafe apposta sulla campana veronese dell'anno 1081 conservata nel Museo di Castelvecchio a Verona (già a Santa Maria delle Vergini), per cui si veda LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 36, 40. Per la descrizione del rituale di benedizione delle campane e sull'uso dell'espressione *Vox Domini* nell'epigrafia campanaria di area italiana e d'Oltralpe, si veda FAVREAU, «*Mentem sanctam*», pp. 127-129.

³⁵ DONATO, *Kunstliteratur*, p. 27. Un'analisi approfondita delle formule di sottoscrizione di fonditori nelle iscrizioni su campane databili ai secoli centrali del Medioevo è stata condotta recentemente da Chiara Bernazzani in relazione agli esemplari ancora esistenti nel territorio delle diocesi di Parma e Piacenza: C. BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanarum nel Medioevo. Un'indagine fra Parma e Piacenza*, «*Opera, Nomina, Historiae*» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 1, 2009, pp. 99-136.

me di fonditori di campane, possessori di un'arte della cui eccezionalità si raggiunse presto piena consapevolezza, come dimostra il numero, percentualmente molto elevato soprattutto dal XIII secolo in avanti, di sottoscrizioni apposte su questa tipologia di manufatti; a questo proposito, poi, è altrettanto interessante rilevare che le attestazioni dei nomi di fonditori nelle epigrafi campanarie sono piuttosto sporadiche fino a tutto il XII secolo, per divenire correnti, appunto, a partire dal secolo successivo³⁶.

Fra le iscrizioni su campane, tre in particolare sembrano corroborare quanto rilevato sinora a proposito dell'identificazione del prevosto Leone con il committente dell'opera, e tutte riportano alla metà del XII secolo. Si tratta delle iscrizioni apposte su due esemplari veronesi datati al 1149, conservati un tempo nella chiesa di San Zeno Maggiore³⁷, e dell'iscrizione, coeva, sulla campana collocata ancora oggi nel campanile della Cattedrale di Siena³⁸: vi sono menzionati i committenti – rispettivamente, *Aldo presbiter* e *Bandino praepositus* – in entrambi i casi col solo nome seguito dalla qualifica, e i fonditori – *Giselmerius* per le campane di Verona e *Martino* per quella senese – seguiti dalle usuali espressioni *feci*, nel primo caso, *me fecit*, nell'altro³⁹.

³⁶ DONATO, *Il progetto Opere firmate*, p. 376. LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 40. Giova ricordare, infine, quanto rilevato da Robert Favreau a proposito delle sottoscrizioni degli artefici, attestate meno frequentemente rispetto a quelle dei committenti nell'epigrafia di epoca anteriore al XII secolo (R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997, p. 127); tale affermazione, condivisibile in linea generale stando all'evidenza di ciò che materialmente si conserva, deve tenere conto tuttavia proprio della dispersione, davvero ingente, della documentazione epigrafica.

³⁷ Le due campane, rifuse nel 1755 in un esemplare più grande dal fonditore Domenico Crespi, si conoscono oggi attraverso la testimonianza di Giambattista Biancolini, che ne disegnò le sagome corredando le illustrazioni della trascrizione delle epigrafi; i due esemplari furono realizzati verosimilmente dallo stesso fonditore (cfr. *infra* nel testo e nota 39 per l'edizione delle iscrizioni; G. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 6 voll., Verona 1749-1762, I, 1749, pp. 28-30; LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 40-41 e nota 26; vedi inoltre L. CHIAVEGATO, *L'evoluzione della sagoma e del suono*, in *Del fondere campane: dall'archeologia alla produzione. Quadri regionali per l'Italia settentrionale*, atti del convegno (Milano 2006), a cura di S. Lusuardi Siena, E. Neri, Firenze 2007, pp. 119-129: 120).

³⁸ S. CANTINI, *Le campane di Siena nella storia della città*, Siena 2006, pp. 38-42 (cfr. *infra*, nota 39 per l'edizione dell'epigrafe).

³⁹ L'edizione del testo delle due iscrizioni pertinenti alle campane veronesi fa riferimento alla trascrizione del Biancolini (*supra*, nota 37): + ANNO AB INCARNATIO(N)E D(OMI)NI M(ILLESIMO) C(ENTESIMO) QUADRAGESIMO NONO, REG(NA)NT(E) C(ON)R(A)D(O) IMP(ER)AT(ORE). ALDO P(RES)B(ITE)R; sull'altro esemplare: + IN NOMINE D(OMI)NI N(OST)RI IESU CHRISTI, EGO GISELMERUS HOC OPUS FECI (da BIANCOLINI, *Notizie storiche*, I, 1749, pp. 29-30). L'epigrafe dell'anno 1149 apposta sulla campana di Siena restituisce il testo seguente: A(NNO) MCXLVIII. T(EM)P(O)R(E) R(ANERII) EP(ISCOP)I AN(N)O EP(ISCOP)AT(US) EI(US) XX° IND(ITIONE) XII MARTINO DE CAST(RUM) S(ANCTAE) M(ARIA)E M(E) F(ECIT) BA(NDINO) P(RAE)P(OSITU)S (da

Proprio queste campane, insieme ad altri esemplari databili con sicurezza al XII secolo, si prestano a essere confrontate con il manufatto in esame anche per quanto concerne la morfologia della sagoma. Nonostante manchi una nomenclatura rigorosa relativa all'evoluzione crono-tipologica delle campane, non determinabile sulla sola base di criteri morfologici⁴⁰, la forma della campana di San Silvestro a Orte sembra circoscrivibile entro una fascia temporale non troppo estesa, limitata ai due secoli precedenti il XIII: possono essere ascritti a questo periodo, infatti, alcuni esemplari vicini a quello ortano per la forma del profilo, tondeggianti e privo dell'incavo con labbro poco svasato, e per proporzioni, prossime al rapporto 1:1, con una leggera prevalenza dell'altezza interna sul diametro di base⁴¹.

Per la campana di Orte, comunque, i confronti morfologicamente più stringenti si individuano in esempi databili al pieno XII secolo, quali le due campane realizzate nel 1149 per San Zeno Maggiore a Verona, già ricordate a proposito delle affinità testuali con l'iscrizione in esame⁴². Notevoli somiglianze formali con la campana ortana si riconoscono anche nell'esemplare proveniente dalla chiesa pisana di San Michele in Borgo, la cui datazione al XII secolo – condivisa da tutti gli studiosi, con una sola eccezione – si basa proprio sull'analisi delle caratteristiche tipologiche⁴³. Formalmente molto

2

4

CANTINI, *Le campane di Siena*, p. 41). Per il secolo successivo, un confronto è offerto dalla sottoscrizione apposta sulla campana di Santa Maria Maggiore a Roma, donata da Pandolfo «de Sabello pro redemptione anime» e fusa da Guidotto Pisano e dal figlio Andreotto nell'anno 1289: + AD HONORE(M) D(E)I ET B(EA)TE MARIE V(IR)G(INIS) ISTA CA(M)P(A) N(A) F(A)C(T)A FUIT PER ALFAN(U)M POSTMODO A(NNO) D(OMINI) MCCLXXXVIIIJ RENOVAT(A) + EST PER D(OMI)N(U)M PANDULFU(M) DE SABELLO PRO REDE(MP)TIO(N)E A(N)I(M)E SUE GUIDOCTUS PISAN(US) ET ANDREAS EIUS FILIUS ME FECERUNT (da A. SERAFINI, *Torri campanarie di Roma e del Lazio*, 2 voll., Roma 1927, I, p. 77; II, tav. II-A).

⁴⁰ LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 34; NERI, *De campanis fundendis*, p. 20.

⁴¹ Nello schema dell'evoluzione tipologica della campana delineato da Elisabetta Neri, che ne sottolinea comunque il carattere «provvisorio e molto generico», si segnalano numerose campane di XI e XII secolo caratterizzate da una sagoma di forma quasi cilindrica o troncoconica con una modesta svasatura del labbro, e da un modulo vicino al rapporto 1:1 (NERI, *De campanis fundendis*, pp. 19-22). Nel XII secolo è documentato anche un tipo di campana 'tubolare', dotata, cioè, di un corpo più snello con incavo marcato e altezza tendenzialmente prevalente sul diametro di base (*ibid.*; SERAFINI, *Torri campanarie*, pp. 9-10; PETRELLA, *Le forme delle campane di Histonium e Venosa*, pp. 206-222: 217, 220).

⁴² Si veda *supra* nel testo.

⁴³ LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 40-41, 58. La datazione al XII secolo proposta dai Lera è accolta anche da Simone Piazza, secondo il quale le somiglianze tecniche dell'esemplare pisano con la campana di Canino contribuiscono all'ipotesi della datazione di quest'ultima al XII secolo (*supra* nel testo e nota 5), e da Elisabetta Neri, che avvicina la forma della campana pisana a quella dell'esemplare di Modigliana (si veda,

vicina alla campana di Orte, poi, è quella del 1169 proveniente dalla chiesa
 5 di San Savino a Modigliana (Forlì-Cesena), caratterizzata anch'essa da una
 sagoma tronco-conica con spalle larghe e arrotondate e labbro poco svasato⁴⁴; comune ai due esempi, inoltre, è la tecnica di esecuzione dell'epigrafe
 mediante apposizione di striscioline di cera modellate a mano, modalità
 operativa utilizzata anche per la realizzazione dell'iscrizione sulla campana
 senese del 1149⁴⁵.

Il confronto morfologico con il bronzo di Canino merita un'attenzione
 particolare, per la comune provenienza dell'esemplare dal territorio viter-
 bese e per le diverse ipotesi di datazione di cui esso è stato fatto oggetto, alle
 quali, forse, potrebbe contribuire proprio il raffronto con l'esemplare ortano,
 pur ricordando che le caratteristiche tipologiche e formali delle sagome non
 costituiscono, nella loro autonomia, elementi risolutivi ai fini della cronolo-
 6 gia delle campane⁴⁶. Ciò detto, può essere rilevante notare che entrambe le

rispettivamente, PIAZZA, *La campana di Canino*, p. 429; NERI, *De campanis fundendis*, p. 20). Resta isolata, al momento, l'ipotesi di Giovanna Petrella, che propone di retrodatare il bronzo pisano all'XI secolo sulla base del confronto formale del manufatto con lo stampo di una campana di Venosa, attribuibile a tale orizzonte temporale (PETRELLA, *Le forme delle campane di Histonium e Venosa*, p. 220, nota 27).

⁴⁴ LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 36, 39, 41; cfr. *supra*, nota 44.

⁴⁵ L'iscrizione della campana senese è realizzata in aggetto soltanto nella sezione iniziale contenente la datazione all'anno 1149, mentre la parte restante del testo è eseguita tramite incisione (CANTINI, *Le campane di Siena*, pp. 39-42, con riproduzione fotografica). Va ricordato, comunque, che l'uso di tale tecnica esecutiva per l'apposizione delle epigrafi in rilievo sul corpo delle campane trova riscontri anche in esemplari pertinenti ad altri ambiti geografici e cronologici, in coesistenza con la tecnica dell'impressione di matrici sulla superficie della falsa campana, utilizzata sempre più frequentemente dal XIII secolo: tra le campane con iscrizioni in aggetto realizzate senza l'ausilio di matrici si ricordano quella conservata nel Museo di Castelvecchio di Verona, datata al 1081, quella fusa da Marco di Vendramino nel 1273 e conservata oggi nel Museo Nazionale di Villa Guinigi a Lucca, quella dell'anno 1348 a San Donnino presso Miano di Corniglio (Parma) o, ancora, l'esemplare proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Issogne (Aosta), la cui iscrizione restituisce la data del 1389 (LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 40, 72-73; BERNAZZANI, *Le firme dei magistri campanari*, p. 104 e figg. 1, 9; M. CORTELLAZZO, R. PERINETTI, *La produzione di campane in Val d'Aosta tra IX e XIV secolo*, in *Del fondere campane*, pp. 255-271: 270).

⁴⁶ È utile ricordare che la datazione della campana di Canino, assegnata tradizionalmente ai secoli dell'alto Medioevo, è stata recentemente abbassata alla metà del XII secolo da Simone Piazza, che individua strette affinità formali tra l'esemplare caninese, le due campane di San Zeno a Verona e quella di Modigliana, accostata, quest'ultima, al bronzo di Canino anche dai Lera (PIAZZA, *La campana di Canino*, pp. 429-432 e cfr. *supra*, nota 5; LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 41 e cfr. *infra*, nota 47). Si ricorda, inoltre, che l'ipotesi dell'attribuzione della campana di Canino all'epoca romanica era stata già formulata da Francesca Zagari (F. ZAGARI, *La campana rivenuta a Canino (VT). Un'ipotesi di*

campane presentano un profilo a forma di 'boccale rovesciato'⁴⁷ con profilo concavo e spalle arrotondate, più pronunciate, però, nell'esemplare ortano. I rapporti modulari tra le due campane sono simili ma proporzionalmente invertiti, con una differenza di pochi centimetri tra la misura dell'altezza interna, maggiore nel bronzo di Orte, e quella del diametro di base, prevalente, invece, nell'esemplare di Canino⁴⁸. Si ritrova, poi, in entrambe le campane – come anche in quelle di San Zeno a Verona e di San Michele in Borgo a Pisa – un analogo sistema di sospensione con anello centrale circolare, congiunto a due *atures* laterali⁴⁹.

Un elemento distintivo della campana ortana rispetto a quelle che le sono state accostate sinora è costituito dall'assenza, in essa, della croce ornamentale a doppio cordolo con estremità arricciate verso l'esterno, che si ritrova apposta a rilievo sulla parte più alta del corpo degli esemplari menzionati sopra, come pure in numerosi altri appartenenti per lo più alla produzione di ambito toscano del XII e del XIII secolo⁵⁰. Nella campana di Orte è documentata una tipologia di *crux* diversa da queste per posizione e per funzione, oltre che per forma: è collocata infatti in apertura del testo e pre-

diversa datazione, «Archivio della Società romana di storia patria», 117, 1994, pp. 113-117).

⁴⁷ Nello studio condotto dai Lera, il profilo della campana di Canino è stato avvicinato a quello dell'esemplare di Modigliana, caratterizzato anch'esso da una forma 'a boccale rovesciato' (LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 41; cfr. *supra* nel testo).

⁴⁸ Il rapporto modulare tra la misura dell'altezza interna e del diametro alla bocca delle campane di Orte e di Canino si traduce, rispettivamente, nelle proporzioni di 1,1:1 e di 1:1,1. Gli studi più recenti sulla campana di Canino forniscono misure discordi ma registrano lo stesso scarto di 2 cm tra la misura dell'altezza interna e quella del diametro: 35x37 cm (NERI, *De campanis fundendis*, p. 16); 37x39 cm (PIAZZA, *La campana di Canino*, p. 427).

⁴⁹ Ancora a proposito del confronto tra i due esemplari del viterbese, può essere significativo notare le affinità della struttura formale del testo delle due iscrizioni, aperte entrambe dalla dedica del manufatto a Dio e a un santo, e concluse da una sottoscrizione di cui, però, nell'epigrafe di Canino, resta oggi soltanto il nome, isolato, di *Viventius*, identificabile con il committente o, secondo la recente proposta di Simone Piazza, con il fonditore della campana (PIAZZA, *La campana di Canino*, pp. 431-432).

⁵⁰ LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 72-78. Proprio per la ricorrenza quasi sistematica di questo motivo decorativo in prodotti di XII-XIII secolo di area toscana, la presenza della croce ha costituito talvolta un argomento utile per le proposte di datazione di alcune campane, provenienti dalle regioni centrali d'Italia. Per la campana di Canino, si rimanda al contributo di PIAZZA, *La campana di Canino*, pp. 428-430. Vedi inoltre LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, pp. 70-72, a proposito di un gruppo di quattro campane di area pisana, assegnate dagli studiosi al XIII secolo anche sulla base della presenza della croce decorativa che, almeno in questo territorio, non è attestata oltre il XIII secolo (*ibid.*, p. 78).

7 senta un disegno simile a una rosetta, evidenziando così il duplice valore del segno come invocazione simbolica e come elemento decorativo⁵¹. A ben vedere, essa sembra costituire una rielaborazione stilistica della croce greca con bracci terminanti in volute, i cui assi sono ruotati di quarantacinque gradi rispetto alla disposizione perpendicolare del modello⁵². Ciò, in ogni caso, non deve essere assunto quale indizio di una seriorità cronologica della campana di Orte rispetto ad altri esemplari in cui l'elemento della *crux* presenta una formulazione più lineare, data l'attestazione di varie forme di croci in manufatti pertinenti a tipologie, luoghi e ambiti cronologici anche molto diversi tra loro⁵³.

8 Per la contestualizzazione storica e cronologica della campana e, occorre aggiungere, del complesso ecclesiastico di San Silvestro a Orte, si rivela decisivo il contributo offerto dall'analisi di un secondo documento epigrafico proveniente dalla stessa chiesa. L'epigrafe è purtroppo andata perduta ma la sua esistenza è documentata indirettamente dalla testimonianza del priore di Orte Lando Leoncini (1548-1634), che ne trascrisse più volte il testo nella sua *Fabrica Ortana*⁵⁴. Stando a quanto riferito dal Leoncini, l'epigrafe era apposta su una targhetta plumbea collocata originariamente all'interno dell'altare maggiore della chiesa⁵⁵. Il testo, che si data al 1141, tramanda il

⁵¹ Un termine di confronto in questo senso potrebbe essere offerto dalla grande *crux* con bracci dalle terminazioni arricciate, collocata all'interno dello specchio grafico dell'iscrizione pertinente alla campana di XIII secolo e proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore a Roma (SERAFINI, *Torri campanarie*, II, tav. III).

⁵² La forma della croce della campana di Orte è rapportabile a quella apposta sulla campana di Issogne (Aosta) i cui bracci però hanno uno sviluppo perpendicolare (CORTELLAZZO, PERINETTI, *La produzione di campane in Val d'Aosta*, p. 270; cfr. *supra*, nota 45).

⁵³ È opportuno, a questo proposito, precisare che la croce a doppio cordolo con estremità a volute costituisce un motivo decorativo tipico, ma non esclusivo di questa classe di manufatti: ricorre, infatti, già nella produzione scultorea di età altomedievale ed è attestato successivamente in ambito documentario, in apertura e a conclusione degli atti pubblici (LERA, LERA, *Sulle vie del primo Giubileo*, p. 36; per l'attestazione del motivo su campane appartenenti alle regioni centrali d'Italia, si veda *ibid.*, pp. 38, 39; CANTINI, *Le campane di Siena*, pp. 39, 71; nella scultura di età altomedievale, un esempio è costituito dalla croce scolpita sul pluteo proveniente dalla chiesa di San Leone a Leprignano: *Le Diocesi dell'alto Lazio*, in *Corpus della scultura altomedievale*, VIII, a cura di J. Raspi Serra, n. 183, tav. CXXXV, fig. 216).

⁵⁴ Orte, Archivio Storico Comunale, LEONCINI, *Fabrica Ortana*, II, cc. 181v e 460v, III, c. 117r. L'opera è stata trascritta integralmente da Giocondo Pasquinangeli all'inizio del XX secolo (Orte, Archivio Storico Diocesano, ms. s.s., G. PASQUINANGELI, *Trascrizione della Fabrica Ortana di Lando Leoncini*).

⁵⁵ L'epigrafe può essere confrontata per forma, funzione e contenuto testuale, con un gruppo di iscrizioni su lamine plumbee di area pisana, databili ai decenni centrali del XII seco-

ricordo della deposizione nell'altare delle reliquie dei santi pontefici Silvestro e Stefano, e dei martiri Iacopo, Nonnosio e Sofia «cum filiis suis»⁵⁶ ed è concluso dalla sottoscrizione di un *presbiter Leo*.

Si riporta di seguito l'edizione dell'epigrafe secondo la lettura offerta da Lando Leoncini⁵⁷:

ANNI D(OMI)NI MCXLI T(EM)P(O)R(E) <D>(OMINI) INNOCENTII / <I>I P(A)
P(E), RELIQ(U)E S(ANC)TI SILVESTRI / P(A)P(E) ET STEFANI P(A)P(E) ET IA(CO)BI /
ET NO<NNO>SO ET SOFIE CUM FILIIS SUIS. / LEO PRESBITER

La paleografia dell'epigrafe non è valutabile attraverso la trascrizione del Leoncini, ma si può comunque notare che tutte le lettere sono restituite secondo il modello grafico della capitale; i *tituli* abbreviativi hanno forma a tegola⁵⁸ e il sistema di interpunzione è costituito da punti elicoidali collocati

lo (O. BANTI, *Di alcune iscrizioni del secolo XII su lamine plumbee relative al culto delle reliquie*, in *Scritti di storia, diplomatica ed epigrafia*, a cura di P.P. Scalfati, Pisa 1995, pp. 91-110).

⁵⁶ Il culto delle reliquie di san Silvestro papa, dedicatario della chiesa, potrebbe essere connesso alla leggenda locale secondo cui si deve a questo pontefice l'istituzione della diocesi ortana, con l'invio del primo vescovo di Orte Giovanni Montano (GIOACCHINI, *Orte*, p. 203). L'associazione delle reliquie dei pontefici Silvestro e Stefano I richiama per analogia culturale il monastero di San Silvestro in Capite, citato nelle fonti fino alla fine del XII secolo con la doppia intitolazione a Silvestro e Stefano I e proprietario di numerosi possedimenti a Orte e nel territorio ortano sin dalla metà del X secolo (V. FEDERICI, *Regesto del monastero di S. Silvestro in Capite*, «Archivio della Società romana di storia patria», 22, 1899, pp. 213-300: 265 ss., in riferimento alla bolla del 955 di Eugenio III e a quella successiva del 962; si veda anche M. MASTROCOLA, *Il monachesimo nelle diocesi di Civita Castellana, Orte, Gallese fino al secolo XII*, in *Miscellanea di studi viterbesi*, Viterbo 1962, pp. 343-419: 369-379). L'iscrizione attesta altresì il culto di san Nonnosio, abate del monastero sul monte Soratte, venerato anche a Castel Sant'Elia (*ibid.*, pp. 345-351). In Sofia, infine, si può riconoscere la martire romana madre di *Pistis, Elpis* e *Agape* (*Bibliotheca Sanctorum*, 15 voll., Città Nuova 1961-2000, XI, 1982, coll. 1277-1280).

⁵⁷ Le tre trascrizioni fornite dal Leoncini (cfr. *supra*, nota 54) discordano tra loro nell'ordinamento delle parole, nell'impaginazione del testo, nella forma e nel numero dei segni abbreviativi e nella restituzione di alcune lettere e numerali. L'edizione fa riferimento alla trascrizione offerta alla c. 460v del secondo volume, che sembra riprodurre il documento in una forma più fedele all'originale. Per quanto riguarda l'impaginazione, un indizio in questo senso è offerto dal vocabolo *suis*, scritto dapprima all'inizio dell'ultima riga, poi cancellato e aggiunto alla fine della linea precedente; anche la riproduzione dei *tituli* abbreviativi e dei segni interpuntivi (cfr. *infra* nel testo) sembra palesare la volontà del Leoncini di conferire a questa trascrizione un carattere imitativo, a differenza, invece, di quanto si rileva nelle versioni fornite in altri luoghi dell'opera; si nota, infine, una maggiore perizia anche nella riproduzione dei caratteri grafici, sebbene ciò non permetta comunque la valutazione esaustiva della paleografia dell'iscrizione.

⁵⁸ Il *titulus* segnala le contrazioni dei vocaboli *Domini*, *pape* e *tempore*, quest'ultimo privo del segno nelle trascrizioni a c. 181v del secondo e a c. 117r del terzo volume. Manca il segno abbreviativo per *Iacobi*, assente anche nelle altre trascrizioni e verosimilmente nel

pressoché sistematicamente tra i vocaboli⁵⁹. Si riscontrano, inoltre, fenomeni fonetici assai normali per l'epoca, quali la monottongazione di *ae* e l'uso di *f* in luogo del gruppo *ph*⁶⁰; da segnalare anche l'espressione *Anni Domini*, con il primo elemento al nominativo plurale in luogo del consueto ablativo singolare in *-o*, non ignota alle iscrizioni medievali del viterbese⁶¹.

La perdita della targhetta, purtroppo, impedisce di conoscere gli aspetti connessi alla forma materiale del documento, tra cui i fondamentali dati tecnici relativi al supporto e alla modalità esecutiva della scrittura. Basti, però, ricordare che l'iscrizione, come asserisce il Leoncini, era apposta su una lamina di piombo, materiale la cui lavorazione richiedeva l'impiego di maestranze specializzate e, anche per questo motivo, di non facile reperimento.

Certamente, la perdita della lamina impedisce anche di acquisire numerose altre informazioni che avrebbero potuto contribuire in modo decisivo alla comprensione del documento, in primo luogo per quanto concerne le caratteristiche paleografiche, che sembrano mostrare affinità con la scrittura dell'iscrizione sulla campana. Sono infatti utilizzati in una forma analoga alcuni segni abbreviativi e interpuntivi e viene adottato un sistema grafico interamente derivato dalla capitale, ammesso comunque che la trascrizione del Leoncini possa considerarsi pienamente attendibile a tale riguardo. Tuttavia, se si considerano le circostanze di realizzazione e la natura dei due

testo originario, e per *Nonnosso*, scritto per esteso, invece, nelle altre versioni del testo; la congiunzione *cum*, priva di abbreviazione nella trascrizione di riferimento, è resa nelle forme contratte *c(u)m* e *cu(m)* nelle trascrizioni contenute, rispettivamente, alle cc. 181v del secondo e 117r del terzo volume. Altre abbreviazioni sono espresse tramite tratto che taglia la *Q* di *reliq(ui)e*, privo di abbreviazione a c. 181v del secondo volume, e tramite sigla per *s(ancti)*, abbreviato *s(anc)ti* alle cc. 181v del secondo e 117r del terzo volume. È abbreviato per sigla anche l'appellativo *D(omini)*, con la prima lettera restituita erroneamente come *B* nella trascrizione a c. 460v del secondo e a c. 117r del terzo volume, e come *D* a c. 181v del II volume; nella presente edizione è stata accolta la lezione *D(omini)* poiché ricorrente in modo sistematico nel formulario di documenti, non soltanto epigrafici, che menzionano Innocenzo II (*PL*, CLXXIX, 1855; HOLST BLENNOW, *The Latin Consecrative Inscriptions*, n. 21, pp. 100-104).

⁵⁹ L'interpunzione è regolare anche nelle trascrizioni alle cc. 181v del secondo e 117r del terzo volume, nelle quali, però, i segni sono alternativamente a forma di punto e di elica.

⁶⁰ Nei vocaboli *reliquie* e *Sofie*; così anche nelle trascrizioni a c. 181v del secondo e a c. 117r del terzo volume.

⁶¹ Così anche nelle trascrizioni a c. 181v del secondo e a c. 117r del terzo volume. Sull'uso della formula nell'epigrafia del viterbese, vedi CONDELLO, SIGNORINI, *Nepi*, in *IMAI*, 1, n. 2, pp. 83-86 (datata all'anno 1131); si segnalano, inoltre, due esempi di area pisana, attribuibili ai decenni centrali del XII secolo: BANTI, *Monumenta epigraphica pisana*, nn. 16-17, pp. 26-27 (datate, rispettivamente, al 1131 e al 1132).

documenti, pertinenti entrambi a manufatti connessi alle pratiche liturgiche della chiesa e a contesti monumentali indispensabili al loro esercizio⁶², è possibile proporre qualche osservazione ulteriore, che si rivela di grande interesse per la conoscenza del complesso di San Silvestro a Orte e per la comprensione delle due testimonianze epigrafiche, le uniche relative alla fase romanica dell'edificio di cui si abbia notizia.

L'anno 1141 trasmesso dall'epigrafe sulla targhetta plumbea offre un importante riferimento – ignoto a quanti finora si sono occupati della chiesa – per la determinazione dell'epoca di costruzione della fabbrica, che gli studiosi fanno oscillare tra la metà dell'XI e la metà del XII secolo per motivazioni di carattere fondamentalmente stilistico e architettonico⁶³. La datazione riportata dall'epigrafe, infatti, permette ora di sapere che la chiesa, a quel tempo già pienamente funzionale sotto l'aspetto liturgico, doveva essere stata completata, dunque, anche nella sua struttura architettonica. Quanto al campanile, che si erge isolato a pochi metri dalla parete sinistra dell'edifi-

9b

⁶² L'iscrizione sulla lamina plumbea appartiene alla categoria dei testi connessi alle pratiche di certificazione di reliquie, che erano redatti su vari supporti in occasione delle cerimonie di consacrazione o di dedizione di chiese e altari; accanto alle targhette plumbee sigillate all'interno degli altari e contenenti testi variamente articolati, si ricordino le iscrizioni incise su lastre di pietra o direttamente sugli altari, nelle quali si fa menzione normalmente della lista delle reliquie ivi deposte e della data della cerimonia. Appartengono a questa categoria di testi anche quelli redatti su pergamena e poi inseriti negli altari, secondo una pratica sempre più frequente a partire dalla metà circa dell'XI secolo, quali le autentiche delle reliquie – scritte talvolta su supporti non membranacei e indicanti in ogni caso il nome del santo – e i processi verbali delle cerimonie di consacrazione o di dedizione di chiese e altari, che specificavano, oltre alla data, il nome del celebrante e quelli dei santi, i cui resti erano deposti nell'altare (N. HERRMANN-MASCARD, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris 1975, pp. 125 e sgg.; cfr. inoltre BANTI, *Di alcune iscrizioni di XII secolo*, pp. 91, 107-110). Senza addentrarsi nelle questioni del ruolo svolto di volta in volta dalle iscrizioni e del loro valore effettivo nell'ambito delle pratiche di autenticazione di reliquie e di certificazione dei rituali liturgici, può essere sufficiente evidenziare la coesistenza di varie forme di scritti, dotati ciascuno di una funzione specifica in relazione a tali pratiche. Allo stesso tempo è quantomeno opportuno sottolineare l'assenza, almeno fino al XIII secolo inoltrato, di una rigida regolamentazione in materia di autenticazione di reliquie, tendenzialmente affidata, sino a quest'epoca, a documenti contenenti testi dal tenore piuttosto generico e garantita dallo stesso prelado che si era occupato della traslazione dei resti; a tale ultimo proposito, si deve anche notare la mancanza di misure ufficiali per la regolamentazione delle pratiche stesse dei trasferimenti di reliquie, molto frequenti tra l'VIII e il XIII secolo (HERRMANN-MASCARD, *Les reliques des saints*, pp. 123, 175 e ss.).

⁶³ SERAFINI, *Torri campanarie*, I, p. 176; F. SANGUINETTI, *La ex chiesa di S. Silvestro a Orte e il suo campanile*, «Bollettino d'Arte», s. 4, 46, 1961, pp. 159-161; E. PARLATO, S. ROMANO, *Roma e il Lazio. Il romanico*, Milano 2001, p. 297.

9b cio, gli studi sono unanimi nell'assegnarne la costruzione a un periodo più tardo rispetto a quello di edificazione della chiesa, ma, data la discordanza di opinioni sulla datazione di quest'ultima, le proposte sono varie e si ag-ganciano alla cronologia di volta in volta attribuita ad essa; sembra, comunque, che le caratteristiche architettoniche del campanile siano incompatibili con una datazione a un'epoca anteriore al XII secolo⁶⁴.

La realizzazione della campana, allora, può essere messa in relazione con la fase di organizzazione liturgica che interessò la chiesa pochi anni prima della metà del XII secolo, come testimonia l'iscrizione che trasmette la data della cerimonia di consacrazione dell'altare, di cui la deposizione delle reliquie costituiva un momento essenziale⁶⁵. Ciò rafforza l'ipotesi della collocazione della campana ai decenni centrali del XII secolo, ricavata sinora attraverso altre vie. Sembra plausibile, insomma, che i due manufatti siano stati realizzati nello stesso torno di anni, a ridosso della fase di allestimento dei principali spazi liturgici della chiesa capitolare di Orte, forse per mano di uno stesso fonditore ingaggiato a tale scopo.

Tutto ciò riconduce alla questione dell'identità del personaggio che avrebbe promosso tali interventi. Occorre, dunque, tornare ancora una volta sul nome del prevosto Leone, che si sottoscrive come responsabile della donazione della campana e che, come già si è detto, potrebbe essere identificato con l'omonimo prelado, a capo della comunità di canonici della Cattedrale di Santa Maria Maggiore, menzionato nel documento del 1149 e, forse, anche con il *Leo prior* ricordato un decennio più tardi in una bolla di Adriano IV⁶⁶. Ebbene, la firma di un ecclesiastico di nome *Leo* ricorre anche nell'iscrizione della lamina plumbea, ma l'ipotesi di una sua identificazione con l'omonimo prevosto – già formulata dal Leoncini, al quale non era sfuggita la coincidenza onomastica – non può non generare qualche incertezza, a fronte dell'amplissima diffusione dell'antroponimo *Leo* nel Lazio in età medievale⁶⁷ e dell'attestazione, nell'epigrafe del 1141, della semplice qualifica di *presbiter*. Limitandosi al solo confronto dei due documenti epigrafici, si tratta di una qualifica diversa ma non in contrasto con quella di *preposito*,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁶⁵ HERRMANN-MASCARD, *Les reliques des saints*, pp. 146 e ss.

⁶⁶ Cfr. *supra* nel testo.

⁶⁷ Cfr. *supra* nel testo e nota 29.

che si legge nell'iscrizione sulla campana.

Difficile da stabilire, invece, è il motivo per cui il religioso ha associato il proprio nome all'iscrizione, mancando nel testo ogni specificazione al riguardo: in via totalmente congetturale, vi si potrebbe riconoscere un attore della cerimonia della traslazione delle reliquie o della redazione del documento epigrafico⁶⁸. Ad ogni modo, la presenza stessa della sottoscrizione di Leone nell'epigrafe, che tramanda il ricordo della deposizione delle reliquie nell'altare, è indizio che il ruolo svolto dal presbitero in questa particolare occasione fu di una rilevanza tale da giustificarne la memoria. Alla luce di queste considerazioni, la corrispondenza della cronologia e delle circostanze di realizzazione delle due iscrizioni lascia ipotizzare di non trovarsi di fronte a una semplice coincidenza onomastica, bensì all'attestazione dello stesso ecclesiastico, che ebbe un ruolo assai rilevante nel particolare momento di pianificazione della vita religiosa della chiesa. Se ciò fosse vero, si potrebbe riconoscere in Leone un personaggio particolarmente attivo nell'ambito degli interventi di sistemazione che interessarono il complesso ecclesiastico di San Silvestro a Orte intorno alla metà del XII secolo e di cui, oggi, si pongono a testimonianza le due iscrizioni che legano il nome di Leone a luoghi e a manufatti di importanza cruciale per la regolazione del tempo liturgico della chiesa e per la conservazione della sua memoria.

⁶⁸ Non è chiaro se tale iscrizione costituisca la copia, integrale o ridotta, di un documento pergameneo, attestante l'avvenuta deposizione delle reliquie nell'altare (cfr. *supra*, nota 62); tenendo conto della duplice funzione dell'epigrafe, documentaria e commemorativa dell'evento, è interessante notare che la struttura formulare della firma del prete Leo richiama da vicino quella delle sottoscrizioni apposte in calce ai documenti notarili.

Abstract

This paper is focused on the study of a medieval bell, recently discovered in the church of San Silvestro (Orte, Viterbo). Almost unknown to scholars, the bell is of great artistic and historical interest and allows not only to obtain a better understanding of the history of this church during the 12th century but also to improve our knowledge of Italian bell-production in the Romanesque age. Starting from the morphological analysis of the bell and from the study of the dedicatory undated inscription, which runs around the bell, some observations have been made, especially with the aim of clarifying its chronology. The typological comparison between this example and other medieval Italian inscribed bells shows unmistakable connections with products belonging to the 12th century. Furthermore, this chronological hypothesis is confirmed by the meaning of the inscribed text recording the name of the priest who commissioned the work, thus allowing to establish a meaningful relation with another, still unedited inscription, coming from the same church, dated shortly before the middle of the 12th century, that also contains relevant information about the organization of liturgical spaces of the church during this period.

Referenze fotografiche

© Foto E. Pallottini: 1a-q; 9a

© Su gentile concessione del Centro di Studi per il Patrimonio di San Pietro in Tuscia: 8



1a. Campana. Orte, Museo Diocesano d'Arte Sacra.

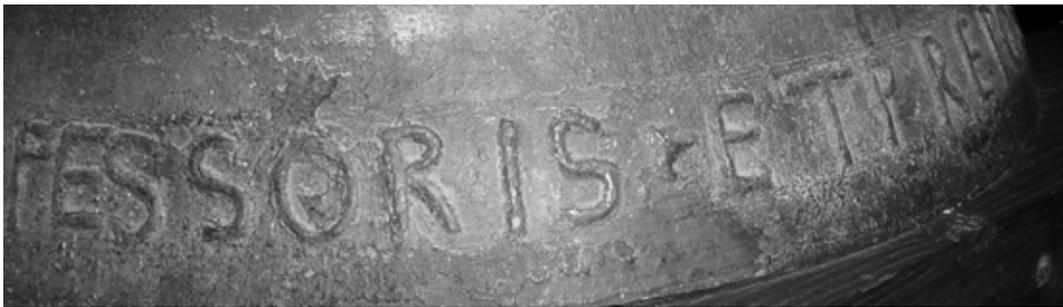


1b, c. Campana, particolari del fregio decorativo e del *signum crucis*. Orte, Museo Diocesano d'Arte Sacra.

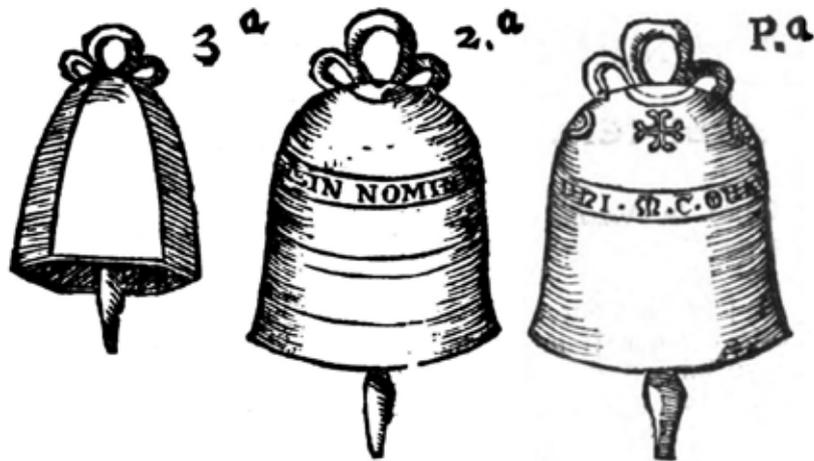
Sotto nella pagina a destra e successiva:

1d-q. Campana, particolari dell'iscrizione. Orte, Museo Diocesano d'Arte Sacra.









✠ ANNO AB INCARNATIONE DNI. M. C. M. C. L. X. V.
 DRAGESIMO NONO. REPT CRD IEAT.
 ALDO P^bR

✠ IN NOMINE DNI NRI IHV XRI EGO
 GISLIMERVS HOC OPVS FECI.

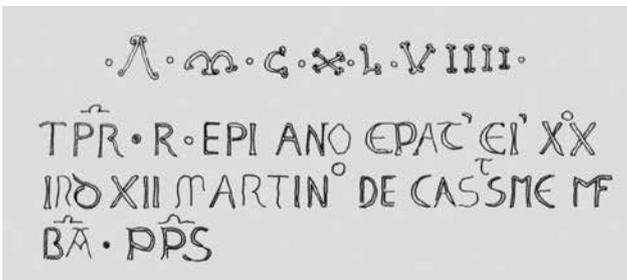
2. *Campane del fonditore Gilsermerius, 1149, incisione con riproduzione delle sagome e delle iscrizioni. Verona, San Zeno Maggiore (da BIANCOLINI, *Notizie storiche*, pp. 29-30).*



3a. MARTINUS, campana, 1149.
Siena, Cattedrale (da
CANTINI, *Le campane di Siena*,
p. 38).



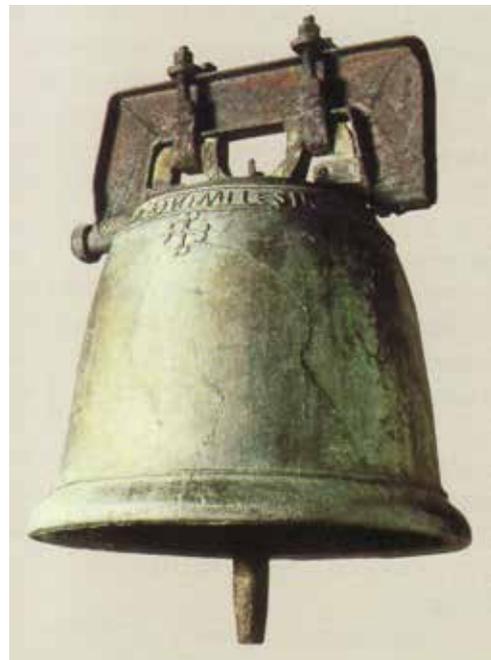
3b, c. MARTINUS, campana,
1149. Particolari e rilievo
grafico dell'iscrizione. Siena,
Cattedrale (da CANTINI, *Le
campane di Siena*, p. 38).

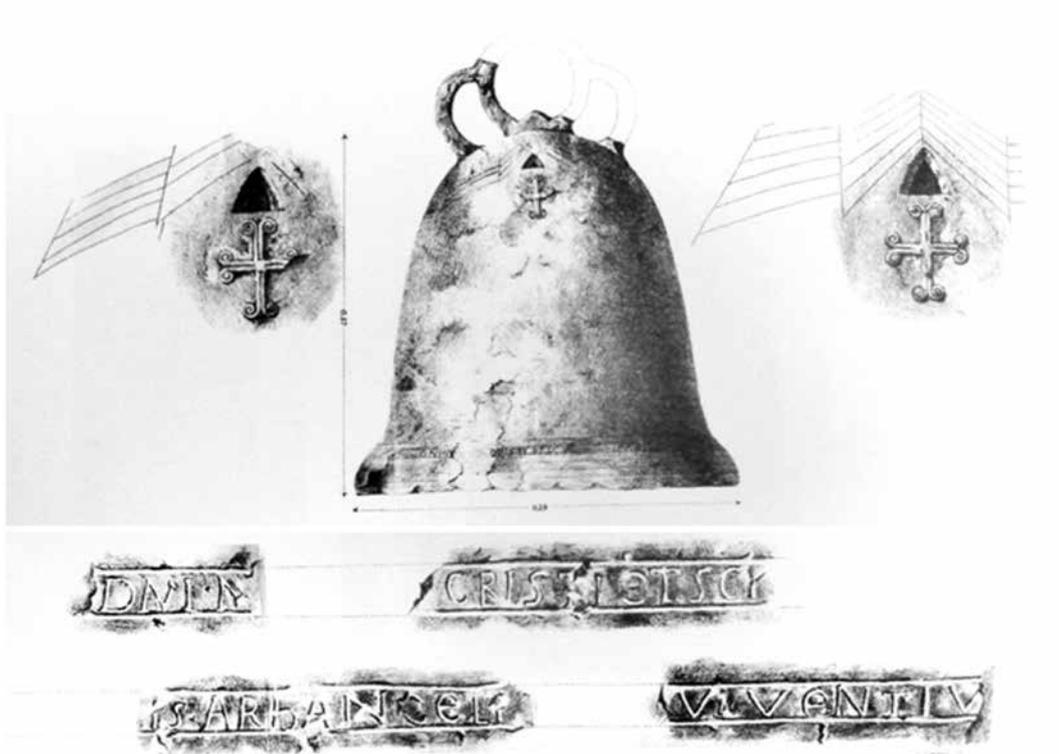


4. Campana, XII sec. Pisa, San Michele in Borgo (da LERA, LERA, *Sulle vie del Giubileo*, p. 39).



5. Campana, 1169. Modigliana, San Savino (da LERA, LERA, *Sulle vie del Giubileo*, p. 39).





6. Campana dal territorio di Canino. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Pio Cristiano. Riproduzioni grafiche della sagoma, degli elementi decorativi e del rilievo dell'iscrizione (da DE ROSSI, *Campana con epigrafe*, tavv. III-IV).



7. Campana, 1389. Particolare dell'iscrizione e della croce. Issogne, Santa Maria, (da CORTELLAZZO, PERINETTI, *La produzione di campane in Val d'Aosta*, p. 270).

Non facile a conosciere il 1° come se era; ma conosci
 l'Autore, ed zelante delle Religioni il 1° Martin
 come per la Lamina di Pistoia, che se si è sua nella
 Chiesa di S. Silvestro Prepositura, che il 1° Lesne
 nella Chiesa, che Lamina sopra stava alle Religioni
 che erano al Altare Maggiore di S. Chiesa, come si può
 vedere ed 1° incontro.

ANNI DNI. M. CXLII. TER. B. INNOCENTII.
 VI. TP. BELIQU. S. SILVESTRI.
 PP. ET STEFANI. PP. ET IABI.
 ET ROSO. ET SOFIE, VM FILII SVIS.
 LEON. PRESBITER.

Questo 1° Lesne lo si trova scritto in S. Lamina una se ne tro-
 vava nella 1. parte nella Chiesa di S. Silvestro, ha
 il nome di S. Lesne per una causa scritta nella Chiesa di S. Silvestro d'Orte
 un quarto di Lesne, che si trova in S. Chiesa di S. Lesne Pruce
 de S. Maria Chiesa Maggiore di Orte come per bella
 de S. S. Cy. 3. appare sotto la casa di Vitore
 In nonas Junij. che S. Chiesa intitolata ad esso
 S. Lesne era in Chiesa di S. Silvestro di S. Silvestro
 era nata tra il 1° et esse i Pruce. cost. cons.
 nica, che esse se ricorda, come se si legge in 4. parti
 a cor 87. mentre se fosse la Chiesa di S. Maria Caputale
 l'abitazione esse di
 In fine un sermo di Dieci Pyls LEONE in un
 libro di S. Beato Maria Orto in un Pruce
 sub. 10. An. Ben.

Telli nel 1°
 S. Lesne
 41-
 come per bella
 S. Maria

8. L. LEONCINI, *Fabrica Ortana*, II, c. 460v. Orte, Archivio Storico Comunale, ms. s.s.



9a. Ex chiesa di San Silvestro, particolare del prospetto frontale. Orte.



9b. Ex chiesa di San Silvestro, campanile. Orte (da SERAFINI, *Torri campanarie*, II, tav. LVIII).

IL DE CONSUEUDINIBUS SEPELIENTIUM DI BONCOMPAGNO DA SIGNA:

LA TEMATICA FUNERARIA IN UN TESTO DEL DUECENTO
TRA ESEMPIO MORALE, INTERESSI ANTROPOLOGICI,
ARCHEOLOGICI E ARTISTICI

HAUDE MORVAN

Le descrizioni di opere d'arte sono purtroppo rare nei testi medievali, e spesso poco dettagliate. Le descrizioni di tombe, ancora meno comuni di quelle, ad esempio, di oreficerie, comportano quasi sempre un significato morale: la dignità dei funerali e della sepoltura manifesta le virtù del defunto. Se ne trova un esempio palese nella *Cronica* del francescano parmense Salimbene de Adam. Le esequie solenni e il magnifico monumento funebre del conte Lodovico di San Bonifacio (+1283) vengono descritti con abbondanza di dettagli, ed il cronista non risparmia le sue lodi per questo grande benefattore dei Francescani¹. Questo, invece, il suo racconto della sepoltura del vescovo di Reggio Guglielmo Fogliani, da lui descritto come malvagio, duro, avaro ed ostile al suo ordine:

Funeri eius interfui et sepulture, et scio quod canis cacavit super eum, postquam sepultus fuit. In maiori ecclesia fuit sepultus inferius, ubi populares morantur. Reuera dignus erat in sterquilinum sepeliri².

Ringrazio Maria Monica Donato che mi ha dato proficui suggerimenti in questa ricerca, nata come argomento di seminario all'interno del suo corso alla Scuola Normale Superiore, a.a. 2011/2012. Si ringrazia anche Marcos Valdès, per le sue riletture, Giuseppe Marcellino, per aver corretto le traduzioni dal latino, e Jérémy Delmulle, per il suo aiuto nella trascrizione del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana. Quando non indicato diversamente, le traduzioni delle citazioni in latino sono mie.

¹ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, 2 voll., a cura di G. Scalia, Turnhout 1998-1999, II, pp. 779-780.

² *Ibid.*, p. 785: «Ero presente al suo funerale e so che un cane defecò sopra di lui, dopo che fu sepolto. Fu sepolto nella Cattedrale, là, dove stanno quelli del popolo. Ma veramente era degno di essere sepolto in un letamaio».

In tale contesto, caratterizzato da una relativa scarsità di menzioni di tombe, di norma limitate ad un discorso moralizzante, non ha mancato di attirare l'attenzione un paragrafo dovuto al retore Boncompagno da Signa. Intitolato *De tumulorum ornamentis*, questo brano fornisce nel primo quarto del Duecento una descrizione dettagliata dei «sepolcri di persone eccellenti e degli uomini più sapienti»; è stato riprodotto da Ingo Herklotz in un lavoro fondamentale per gli studi sull'arte funeraria in Italia e, in traduzione italiana, da Armando Petrucci nel suo libro sugli epitaffi³. In entrambi questi studi, tuttavia, il paragrafo di Boncompagno è considerato in sé, ma non nel significato che esso assume nel contesto dell'opera e del capitolo di cui fa parte. Il proposito di questo articolo è quindi non solo di tornare sulle problematiche storico-artistiche sollevate dalla descrizione che Boncompagno offre delle tombe a lui contemporanee, ma anche di capire i significati del brano nella logica del trattato nel suo complesso. Questo allargamento del campo di ricerca permette di toccare questioni antropologiche e storico-culturali, mettendo in luce alcuni aspetti dello sguardo medievale sulle tombe e della rete di riferimenti simbolici entro la quale esse erano percepite. Una tale lettura dell'opera conduce, inoltre, a tornare su alcuni tratti della personalità affascinante e atipica di Boncompagno da Signa.

1. *Trattato epistolare e enciclopedia dei costumi*

Il paragrafo *De tumulorum ornamentis* si colloca in un trattato intitolato dall'autore con il proprio nome, *Boncompagnus*. Esso fu pubblicato una prima volta durante una lettura a Bologna nel 1215, poi modificato e presentato una seconda volta in lettura pubblica a Padova nel 1226. Il suo autore, Boncompagno, nato verso il 1170 a Signa (vicino a Firenze) e morto dopo il 1240, insegnava allora retorica all'Università di Bologna⁴. Il *Boncompagnus*,

³ I. HERKLOTZ, *Sepulcra e monumenta del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli 2001 (ed. or. 1985), p. 339; A. PETRUCCI, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino 1995, p. 75.

⁴ Boncompagno da Signa è un protagonista altamente originale e affascinante della letteratura medievale. La sua personalità e la sua opera sono state oggetto di numerosi studi; verranno menzionati qua solo alcuni tra i principali: V. PINI, *Boncompagno da Signa*, in *DBI*, XI, Roma 1969, pp. 720-725; D. GOLDIN, *B. come Boncompagno: tradizione e invenzione in Boncompagno da Signa*, Padova 1988; P. GARBINI, *Boncompagno e l'autobiografia*, in *L'autobiografia nel Medioevo*, atti del XXXIV convegno storico internazionale (Todi 1997), Spoleto 1998, pp. 275-290; ID., *I Mirabilia Urbis Romae di Boncompagno da Signa*, «Studi

redatto in latino, è conosciuto grazie a diciotto manoscritti⁵. Non è stato ad oggi oggetto di un'edizione a stampa, ma ne esiste una *on line* realizzata da Steven Wight nel 1998, nell'ambito di un progetto di trascrizione e di traduzione in inglese di tutta l'opera di Boncompagno⁶.

L'arte retorica medievale si divide tra *ars poetrie*, arte della versificazione, e *ars dictandi* o *ars dictaminis*, arte della prosa, soprattutto epistolare⁷. Il *Boncompagnus*, essendo un manuale epistolare, appartiene a questa seconda categoria ed è diviso in sei libri. Nel primo libro (*De forma litterarum scolastice conditionis*), dedicato alle epistole per le varie occasioni della vita di uno studente, il capitolo 25 tratta delle lettere di condoglianze (*De consolationibus*). I capitoli 26 (*De consuetudinibus plangentium*) e 27 (*De consuetudinibus sepelementium*), gli ultimi del primo libro, esulano in apparenza dalla tematica epistolare, e comportano invece una serie di considerazioni generali e variegiate sulle abitudini di lutto e di sepoltura in diverse regioni del mondo e in diverse epoche, con un ultimo paragrafo sulle tombe prestigiose (*De tumulorum ornamentis*)⁸.

Questi ultimi due capitoli del primo libro, vero catalogo di osservazioni antropologiche, sembrano costituire un *excursus* nel quadro del trattato epistolare. Tuttavia, benché Boncompagno non lo scriva esplicitamente, questi capitoli sono palesemente collegati a quello precedente, *De consolationibus*, con la funzione di fornire materiale per le lettere di condoglianze. In effetti, nei modelli di lettere proposti nel capitolo 25 si trovano sempre osservazioni di carattere generale – si tratti di riferimenti alla Bibbia, alla storia antica,

romani», 47, 1999, pp. 13-24; *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*, atti del primo convegno nazionale (Signa 2001), a cura di M. Baldini, Signa 2002; ID., *La 'geografia' di Boncompagno da Signa*, in *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo*, 3 voll., a cura di M. Oldoni, Salerno 2005, III, pp. 769-777. Si vedano anche le cospicue introduzioni alle edizioni recenti di trattati di Boncompagno, dovute in particolare a Paolo Garbini: BONCOMPAGNO DA SIGNA, *Rota Veneris*, edizione e traduzione di P. Garbini, Roma 1996; ID., *L'Amicizia*, edizione e traduzione di M. Baldini, C. Conti, Firenze 1999; ID., *L'assedio di Ancona. Liber de obsidione Ancone*, edizione e traduzione di P. Garbini, Città di Castello 1999; ID., *De malo senectutis et senii. Un manuale duecentesco sulla vecchiaia*, edizione e traduzione di P. Garbini, Firenze 2004.

⁵ Per questo articolo, è stato consultato l'esemplare conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Archivio del Capitolo di San Pietro H.13).

⁶ Consultabile al link: <<http://scrineum.unipv.it/wight/index.htm>> .

⁷ M. CAMARGO, *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout 1991.

⁸ Il capitolo *De consuetudinibus sepelementium* è riprodotto in *Appendice* alla fine di questo articolo.

o di massime morali – , che spesso alludono agli aspetti più concreti dei riti funerari e del lutto. Una ragione dell' *'excursus antropologico'*, ossia quella di fornire materiale alle massime morali, appare chiaramente alla fine del capitolo 27, quando Boncompagno cita le cinque ragioni che spingono l'uomo ad erigere dei sepolcri ornati – l'abitudine, la devozione, l'amore, i meriti delle persone e il vano desiderio di gloria. La dimensione morale assunta di norma dalla tematica funeraria nella letteratura medievale non è quindi assente in questo testo, ma, al contrario, richiesta dal registro epistolare. Questo fine moralizzante trova conferma nello stesso capitolo 27, quando Boncompagno ricorda che i prelati come i principi si fanno seppellire con le insegne del loro potere, e conclude sulla vanità di tale abitudine, con un *topos* che ritroviamo anche negli epitaffi contemporanei⁹. Quest'idea, molto diffusa nella letteratura medievale, opera una sintesi della filosofia antica e dell'umiltà cristiana, con una tono a volte essenzialmente filosofico, come nel *Boncompagnus*, oppure escatologico, come nell'epilogo della vita di san Paolo eremita, in cui san Girolamo interpella il lettore che ammassa ricchezze senza pensare alla sua salvezza:

Paulus vilissimo pulvere opertus jacet resurrecturus in gloria; vos operosa saxis sepulcra premunt cum vestris opibus arsuros. Parcite, quaeso vos, parcite saltem divitiis quas amatis. Cur et mortuos vestros auratis obvolvitis vestibus? Cur ambitio inter luctus lacrimasque non cessat? An cadavera divitum nisi in serico putrescere nesciunt?¹⁰

⁹ Cfr. *Appendice*, par. 3: «I papi, patriarchi, arcivescovi e vescovi sono seppelliti con i vestiti pontificali, il pastorale e l'anello. La stessa consuetudine viene osservata per i cardinali che sono vescovi, gli abati, e tutti i prelati ecclesiastici e i loro inferiori che portano qualche emblema episcopale. E, per dirla in breve, tutti i prelati ecclesiastici e i loro inferiori vengono seppelliti con gli abiti ecclesiastici che portavano durante gli uffici divini. Lo stesso avviene per gli imperatori, imperatrici, re e regine le cui teste vengono coronate. E presso i corpi di costoro sono posati scettri imperiali e regali. Una tale consuetudine si osserva per altri principi, uomini e donne, in numerosi luoghi. Sicuramente, benché si riconosca che queste consuetudini discendano dall'istituzione degli uomini, tuttavia discordano dalla natura umana e dalla legge di natura, perché siamo stati formati nudi dalla terra e nudi dovremmo tornare alla terra. Per questo, basterebbe un semplice cilizio per coprire i genitali».

¹⁰ JÉRÔME, *Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)*, éd. par P. Leclerc, E.M. Morales, Paris 2007, p. 182: «Paolo giace ricoperto dalla più vile polvere ma è chiamato a resuscitare nella gloria; voi siete schiacciati da sepolcri di pietra laboriosamente scolpiti, ma brucerete con le vostre ricchezze. Risparmiate, vi prego! Risparmiate, almeno, le ricchezze che amate! Perché avvolgete anche i vostri morti in vesti dorate? Perché il gusto del fasto non cessa in mezzo al lutto e alle lacrime? I cadaveri di ricchi non possono decomporsi che nella seta?».

Tuttavia, sarebbe sbagliato ritenere che il catalogo di costumi dipinto con vivacità in questi due capitoli del *Boncompagnus* sia inteso esclusivamente per un uso edificante e morale. Una diversa spiegazione sulla sua funzione può essere trovata in altri trattati epistolari dello stesso autore. Come il *Boncompagnus*, benché molto più breve, il trattato *Palma* è dedicato alla redazione di lettere. Boncompagno sottolinea qui l'importanza di conoscere i costumi e la cultura del destinatario per evitare di commettere errori e *gaffe*, usando ad esempio un'espressione elogiativa che potrebbe essere percepita come una derisione.

Unde oportet dictatorem provide circumspectum esse et plurimorum addiscere consuetudines, quia frequenter potest ponere ad laudem, que ad vituperium spectabunt, et cum crederet benivolentiam captare, malivolentiam et odium incurreret. Ecce si alicui obviare et ipsum, ultra quam se dignum crederet, salutes inclinatio capite, crederet se derideri et sic malivolentiam captare¹¹.

Nelle *Notulae aureae*, note sull'arte del *dictamen* che Boncompagno dice aver scritto in due giorni su richiesta di allievi e amici, egli espone sei cose alle quali il *dictator* deve porre attenzione. Tra queste menziona, sullo stesso piano della padronanza della grammatica e delle qualità compositive, la conoscenza degli usi e costumi nelle varie regioni.

Sex sunt, que considerare debet omnis dictator, scilicet ordinem construendi, appositionem uerborum, intellectum locutionis, mores hominum, consuetudines terrarum et quomodo satisfacere possit uoluntati mittentis¹².

¹¹ *Palma*, 28.3. Trascrizione disponibile in C. SUTTER, *Aus Leben und Schriften des Magisters Boncompagno: ein Beitrag zur Italienischen Kulturgeschichte im Dreizehnten Jahrhundert*, Freiburg-Leipzig 1894, p. 115 e sul sito menzionato *supra*, nota 6: «Donde conviene che il dettatore si guardi intorno con prudenza e conosca i costumi di molti, perché spesso può usare come lode ciò che crede un'offesa e, pensando di procurare benevolenza, incorrere in avversione e odio. Così, se incontrassi qualcuno e lo salutassi inchinando il capo, più di quanto lui si credesse degno, egli penserebbe di essere deriso, e così tu susciteresti il suo odio».

¹² *Notulae Aureae*, 3, trascrizione di Steven Wight: «Sei sono le cose alle quali deve porre attenzione il maestro dettatore: l'articolazione del discorso, la combinazione delle parole, la comprensibilità del periodo, i comportamenti umani, le consuetudini regionali e come possa rispondere alla volontà del committente» (traduzione in D. GOLDIN, *Il punto su Boncompagno da Signa*, in *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*, pp. 9-22: 21).

Nel trattato *Mirra*, dedicato alla redazione dei testamenti, Boncompagno ricorda nel quinto capitolo la varietà delle tradizioni di consegna delle ultime volontà del morente a seconda delle regioni (*Quot sint testamentorum diversitates*). Questo trattato è stato edito e tradotto da Steven Wight nel progetto *on line* già menzionato.

Possono dunque essere collegati al nostro testo i consigli forniti da Boncompagno nella *Palma*, nelle *Notulae aureae* e nella *Mirra*: la conoscenza degli usi regionali dopo un decesso permette all'autore di una lettera di condoglianza di muoversi con tatto, di distinguere le espressioni di dolore usuali da quelle eccessive. Nel capitolo *De consolationibus* troviamo un esempio di lettera indirizzata a dei genitori che, avendo perso un figlio, si consumano in pianti e lamentazioni fuori da ogni moderazione, offendendo così Dio e macchiando la loro reputazione¹³. In questa lettera, si suppone che l'autore sia in grado di valutare se, nella cultura dei destinatari, le manifestazioni di dolore dei genitori che si lacerano il viso con le unghie e si tagliano il petto con pietre siano usuali o fuori dalla norma.

All'epoca di Boncompagno, il lavoro del *dictator* si sviluppava grazie alla formazione di cancellerie presso le corti secolari e ecclesiastiche, e, in Italia, di un'amministrazione comunale. Gli scambi di lettere tra queste istituzioni, per i quali i trattati di retorica come il *Boncompagnus* forniscono molti esempi veri o inventati, prevedevano quindi una corrispondenza su scala 'internazionale'. È all'interno di questo contesto che si comprende l'insistenza di Boncompagno sulla necessità, per il *dictator*, di disporre di una cultura generale sugli usi e i costumi delle varie regioni, dalla Calabria al Mar Nero, dalla Francia al mondo musulmano. In particolare, nel caso delle

¹³ *Boncompagnus*, libro I, 25.4 (trascrizione di Steven Wight): «Consolari generosam nobilitatem vestram disposui, ex quo per famam publicam intellexi, quod pro morte filii vestri, qui nature ordine perturbato vos moriendo precessit, dies continuatis in planctu more puerili tabescitis, lacrimando vultum cum unguibus lacertatis, tondendo pectus cum lapidibus atque pugnis prostrati iacentis vestras voces flebiles ad similitudinem demoniaci emittentes. Item sepulcrum, in quo filius vester fuit positus, regiratus frequenter cum gemitibus et clamore, pro quibus intellectum videmini perdidisse. Nam omnis dolor vel planctus, qui fit sine moderamine, insanie reputatur. In hiis etiam Deum offenditis, fame vestre detrahitis, et honori, et plurimis exemplum tribuitis condolendi. Quare vos deprecor et optestor propter Deum, ut reducentes ad memoriam quod omnes aliquando moriemus, consolationis remedium assumatis et cum orationibus et elemosinis vestris ipsius anime taliter propitiari velitis, quod effici particeps eterne beatitudinis mereatur».

lettere di condoglianze, la stesura del testo non può risultare appropriata senza una conoscenza delle tradizioni di lutto e dei riti funebri nella cultura del destinatario.

Tuttavia, com'è stato osservato da Paolo Garbini, il gusto di Boncompagno per la geografia e l'antropologia, all'incrocio tra un atteggiamento scientifico 'catalogante' e il fascino per il mirabile, diviene una mania che oltrepassa le necessità dell'*ars dictandi*¹⁴. Secondo Daniela Goldin, è probabile che questo interesse di Boncompagno per la descrizione delle società sia legato alla nascita del diritto consuetudinario¹⁵. Se è vero che Boncompagno cita spesso dei luoghi comuni sulle diverse popolazioni – dilettevoli per il lettore di oggi, che può constatare quanto poco siano cambiati in otto secoli¹⁶ –, è anche vero che dimostra uno spirito di osservazione, una curiosità ed un'assenza di pregiudizi fuori dal comune.

Lo sguardo eccezionalmente moderno e obiettivo di Boncompagno, percepibile nei capitoli *De consuetudinibus plangentium* e *De consuetudinibus sepelientium*, emerge in particolar modo nell'ultimo paragrafo, quando l'autore menziona la tomba di Maometto dopo quelle dei satrapi greci. La scelta di esempi di tombe 'meravigliose' del passato sembra dettata dalla varietà dei materiali – l'oro per i sovrani greci, il ferro per Maometto. La leggenda, riportata da Boncompagno, secondo la quale la tomba di Maometto sarebbe stata alla Mecca, sospesa in aria con un sistema di magneti, fu inventata e diffusa a partire dal XII secolo al fine di calunniare il Profeta¹⁷. Maometto era per gli occidentali un falso profeta, autore di falsi miracoli, e la tomba sospesa in aria rappresentava un'ultima truffa. Questa leggenda, impiegata unicamente a fini denigratori nella letteratura occidentale, è usata da Boncompagno con un'intenzione ben diversa, ossia quella di fornire un esempio di monumento prestigioso del passato da paragonare alle tombe a lui contemporanee.

¹⁴ GARBINI, *La 'geografia' di Boncompagno da Signa*.

¹⁵ GOLDIN, *Il punto su Boncompagno da Signa*.

¹⁶ Si veda ad esempio il capitolo 45 della *Palma*. Per spiegare una regola grammaticale, ossia l'uso dei segni di punteggiatura, Boncompagno dà esempi di frasi che sono tutte riferite a luoghi comuni sulle popolazioni d'Italia, d'Europa, del mondo musulmano, etc.: i francesi sono arroganti, gli scozzesi bugiardi, i toscani truffatori e gelosi, i romani non esitano a tuffarsi nelle guerre civili e a guadagnare con le frode e la violenza...

¹⁷ J. TOLAN, *Un cadavre mutilé: le déchirement polémique de Mahomet*, «Le Moyen Âge», 104, 1998, pp. 53-72; ID., *Saracens: Islam in the medieval European imagination*, New York 2002.

Questo sguardo sorprendentemente privo di pregiudizi sulla cultura musulmana, raro in quell'epoca, si ritrova a più riprese nella sua opera¹⁸. Nel capitolo *De consuetudinibus sepelientium*, Boncompagno sottolinea i punti comuni tra gli usi funerari cristiani e musulmani: le elemosine di cibo e le lacrime¹⁹. In un altro trattato, la *Rhetorica novissima*, Boncompagno riferisce l'opinione dei Saraceni sulle persone anziane. I cristiani sono indeboliti nel corpo e nella mente a causa della loro inclinazione per il vino; di conseguenza, il parere di un vecchio cristiano non va preso in considerazione. Gli anziani di religione islamica, invece, sono più idonei a dare saggi consigli, poiché bevono solo acqua.

De opinione Saracenorum super senum consiliis. Saraceni verisimiliter arbitrantur, quod senes christiane professionis quanto plus in etate procedunt, tanto magis eorum ingenia pigritantur et sensus corporis delitescunt, ex eo quod immoderata vinorum degustatio tam animales quem naturales virtutes conturbat; unde salutifera non possunt consilia exhibere. Senes autem eorum compositas vel simplices aquas degustant, quare non fit substantialis humiditatis dissolutio, neque deperditio memorie naturalis; unde in maiori temporis incremento magis inveniuntur sagaces ad consilia exhibenda²⁰.

È probabile che Boncompagno abbia avuto diretta conoscenza di molte delle tradizioni musulmane che cita: si sa, in effetti, che in una data imprecisata fece un viaggio a Gerusalemme, poiché lo ricorda nel suo trattato sulla vecchiaia²¹.

¹⁸ Su questo argomento, cfr. in particolare D. GOLDIN, *Oriente e Occidente nella retorica di Boncompagno da Signa*, in *Poetica medievale tra Oriente e Occidente*, a cura di P. Bagni, M. Pistoso, Roma 2003, pp. 279-291.

¹⁹ Cfr. *Appendice*, par. 6: «È indubitabile che alcuni celebrino i funerali per i defunti e in quell'occasione distribuiscano elemosine, il secondo giorno, altri il settimo, altri il tredicesimo, altri il sessantesimo o il centesimo e altri ancora dopo un anno. E, in alcuni luoghi, sono preparati cibi scelti per il clero e i visitatori. Così come i Saraceni, dopo l'inumazione dei corpi, secondo il loro costume, fanno mettere in determinati giorni sopra le loro tombe varietà prelibate di cibi che i poveri mangiano poi di nascosto. In altre regioni, viene osservato un altro costume: ogni saraceno o saracena che passa vicino ad una sepoltura, entro un dato numero di giorni, vi lancia sopra una piccola pietra e prega brevemente guardando verso il cielo. Allo stesso modo, non dobbiamo tacere che, per le stesse circostanze, sia i Cristiani che i Saraceni hanno l'abitudine di far scorrere lacrime di pietà».

²⁰ *Rhetorica novissima*, libro XI, 4.5 (trascrizione di Steven Wight). Il passo è citato da P. Garbini nella sua edizione del *De malo senectutis et senii* (p. XXIX).

²¹ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *De malo senectutis et senii*, pp. 18-19. Boncompagno cita l'aned-

Il sapere di Boncompagno sulle culture del presente e del passato si basa su fonti varie, sicuramente spesso orali. La sua conoscenza del rito ebraico²² potrebbe essere tratta dal Vangelo di Giovanni (19, 38-40), dove è raccontato che, secondo l'usanza dei Giudei, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo avvolsero il corpo di Gesù in bende con una mistura di mirra e aloe. È probabile che Boncompagno, oltre alla Bibbia, abbia usato altre fonti scritte, ad esempio autori classici o racconti di viaggio; questo tema meriterebbe uno studio specifico. Tra le sue fonti si possono riconoscere anche osservazioni che, con tutta la cautela dovuta al rischio di incorrere nell'anacronismo, potremmo qualificare come 'archeologiche'.

2. *Il fascino dell'antico*

Se la geografia di Boncompagno si rivela in modo abbastanza chiaro in questa piccola enciclopedia di riti funebri, la cronologia risulta invece poco chiara, e come compressa. Ovvero: l'antico sembra al tempo stesso 'attuale' e relegato nella zona imprecisa dei *mirabilia*. Boncompagno opera molti confronti fra passato e presente. Ad esempio, nel secondo paragrafo spiega che, prima di Cristo, si usavano aromi per imbalsamare i corpi, e aggiunge che i riti degli Ebrei sono tuttora simili. Descrive poi il costume degli antichi romani di eviscerare i corpi, fondando le sue asserzioni sulla propria osservazione di corpi mummificati a Roma e in tombe rupestri a Napoli²³, e accomuna questa pratica a quella dei «Teutonici» del suo tempo²⁴.

doto seguente per illustrare la tendenza dei vecchi a perdere coscienza del tempo: «Item uidi Ierosolimis iuxta porticum Salomonis quendam hominem ualde senem, qui firmiter asserebat se fuisse cum Pontio Pilato quando Christus crucifixus fuerat a Iudeis» (traduzione di Paolo Garbini: «Io vidi a Gerusalemme, vicino al portico di Salomone, un uomo assai vecchio, che affermava risolutamente di essere stato con Ponzio Pilato quando Cristo fu crocifisso dai Giudei»).

²² Cfr. *Appendice*, par. 2: «Prima di Gesù Cristo, i corpi dei defunti erano imbalsamati con balsamo o aromi, oppure erano spalmati con unguenti preziosi, costume osservato dagli Ebrei fino ad oggi».

²³ Cfr. *Appendice*, par. 2: «Ma i Romani evisceravano i corpi, inumavano ogni interiora e bagnavano le altre membra con acqua molto salata. E così per tempi infiniti si conservavano intatti, come si può vedere oggi a Roma nei palazzi antichi e vicino Napoli nelle caverne». Non si deve intendere che Boncompagno parli di sepolture in 'palazzi' nel senso di edifici residenziali: il termine *palatium* nel Medioevo può essere usato per qualsiasi edificio antico di grandi dimensioni, che si tratti di terme, mausolei, o altro.

²⁴ *Ibid.*: «Invece i Teutonici eviscerano i corpi delle persone più importanti, morte nelle province straniere. Fanno cuocere il resto delle membra in caldaie, finché tutta la carne, i

Questo passaggio su un uso che Boncompagno definisce «teutonico» apre il vasto argomento dello smembramento dei cadaveri nella cultura medievale. Dai primi secoli del Cristianesimo, questa pratica venne condannata in modo quasi unanime dai Padri della Chiesa e dai teologi, più per rispetto della dignità umana che per motivi legati alla salvezza, con una *climax* nel 1299 quando Bonifacio VIII promulgò la bolla *Detestande feritatis*. L'uso perdurò tuttavia in Germania, in Francia e in Inghilterra²⁵. La descrizione di questa pratica giudicata crudele, abominevole e sacrilega nella bolla del papa Caetani è molto vicina a quella che ne fa Boncompagno.

Prefati namque fideles, hujus suae improbandae utique consuetudinis vitio intendentes, si quisquam ex eis genere nobilis vel dignitatis titulo insignitus, presertim extra suarum partium limites debitum nature, persolvat, in suis vel aliis remotis partibus sepultura electa, defuncti corpus ex quodam impie pietatis affectu truculenter excuterant, ac illud membratim vel in frustra immaniter concidentes, ea subsequenter aquis immersa exponunt ignibus decoquenda; et tandem, ab ossibus tegumento carnis excusso, eadem ad partes predictas mittunt seu deferunt tumulanda²⁶.

nervi e le cartilagini si separino dalle ossa. Poi, queste ossa lavate nel vino aromatico e cosparse di pigmenti vengono riportate nella patria del defunto».

²⁵ La bibliografia sull'argomento è ampia; si ricorderanno qua solo alcuni titoli fondamentali. La rivista «Micrologus» (7, 1999) ha dedicato un numero al cadavere, con la maggior parte dei contributi di argomento medievale. Si vedano in particolare gli articoli di L. CANETTI, *Reliquie, martirio e anatomia. Culto dei santi e pratiche dissettorie fra tarda antichità e primo Medioevo* (pp. 113-153) e di P. GEORGES, *Mourir c'est pourrir un peu... Techniques contre la corruption des cadavres à la fin du Moyen Âge* (pp. 359-382). Per una visione generale, prevalentemente centrata sulla Francia, si veda D. ALEXANDRE-BIDON, *La Mort au Moyen Âge. XIII^e-XVI^e siècle*, Paris 1998, pp. 200-205. Sulla bolla *Detestande feritatis*, cfr. E.A.R. BROWN, *Death and the human body in the later Middle Ages: the legislation of Boniface VIII on the division of the corps*, «Viator», 12, 1981, pp. 221-270; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Démembrement et intégrité du corps au XIII^e siècle*, «Terrain», 18, 1992, pp. 26-32. Queste pratiche si prestano particolarmente agli studi multidisciplinari. In merito, sono molto utili le pubblicazioni di ambito antropologico e archeologico che trattano del fenomeno (cfr. in particolare R. HERTZ, *Sociologie religieuse et folklore*, Paris 1928, pp. 1-83, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*; J. LECLERC, *La notion de sépulture*, «Bulletins et Mémoires de la société d'anthropologie de Paris», n.s., 2, fasc. 3-4, 1990, pp. 13-18; *Rencontre autour du cadavre*, actes du colloque du Groupe d'Anthropologie et d'Archéologie Funéraire (Marseille 2010), éd. par H. Guy, A. Jeanjean, A. Richier, Clermont-Ferrand 2012.

²⁶ G. DIGARD, *Registres de Boniface VIII*, 4 voll., Paris 1884-1935, II, n. 3409: «Quando uno di loro, nobile o alto dignitario, muore lontano dal suo paese, com'è frequente, mentre aveva eletto sepoltura nel suo paese o lontano del luogo della sua morte, i cristiani sottomessi a questo costume perverso, mossi da una cura sacrilega, svuotano selvaggiamente il corpo del defunto delle sue viscere e, smembrandolo orribilmente o tagliandolo in pezzi, lo buttano nell'acqua per farlo bollire sul fuoco. Quando alla fine l'involucro di

Non è questo il luogo per dilungarsi su tali pratiche di trattamento del corpo; tornando invece al testo di Boncompagno, è opportuno sottolineare due elementi. Prima di tutto, egli dimostra una buona conoscenza delle tecniche «teutoniche» (in verità, più genericamente nordeuropee) di decozione del corpo. In secondo luogo, Boncompagno accomuna due pratiche in realtà molto diverse: l'eviscerazione praticata nella società antica, finalizzata ad arrestare del tutto la decomposizione per conservare l'apparenza del corpo, e quella praticata dai cristiani per ritardare solo di qualche giorno o settimana il deterioramento allo scopo di trasportare il corpo, oppure la decozione destinata ad accelerare la decomposizione separando le ossa dalle parti molli. Trova conferma qui la conclusione di Trigger sul rapporto degli uomini del Medioevo con l'antichità classica: «Yet, despite these and many other striking changes, it did not occur to medieval scholars to regard classical antiquity as constituting a different civilization from their own, except in matters relating to religion»²⁷.

Nella stessa chiave si può leggere il passaggio sulle tombe notevoli del passato, che si conclude con quella recente di Giovanni Capocci (sulla quale si tornerà più avanti). L'antichità non è concepita come un periodo concluso, nel quale si cercano dei modelli: nella mente degli intellettuali medievali, esiste una continuità tra essa e la loro epoca. Questo non impedisce tuttavia che la distanza temporale sia percepita, ad esempio nell'incapacità di leggere le iscrizioni dei monumenti antichi («Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie legere vel intelligere non valemus»²⁸).

Nei confronti dell'antico, Boncompagno dimostra un interesse polivalente. Nel libro sull'assedio di Ancona lo considera fonte di esempi morali e politici per la condotta dei popoli, facendo della conoscenza del passato in generale la condizione del progresso dell'umanità e della sua elevazione rispetto alla condizione animale²⁹. Nel capitolo del *Boncompagnus* dedicato

carne si è staccato dalle ossa, riportano le ossa verso la regione scelta per inumarla».

²⁷ B.G. TRIGGER, *A history of archaeological thought*, Cambridge 2006², pp. 48-52.

²⁸ Cfr. *Appendice*, par. 8: «Ma un tempo si realizzavano sculture mirabili in marmi sceltissimi, con parole abbreviate che oggi non siamo più in grado di leggere interamente e di comprendere» (traduzione in PETRUCCI, *Le scritture ultime*, p. 75).

²⁹ BONCOMPAGNO DA SIGNA, *L'assedio di Ancona*, p. 112. Per una messa in prospettiva dello sguardo di Boncompagno sulla storia ed i monumenti antichi come fonti di esempi morali e politici, nonché di riflessioni sul concetto di memoria scritta e monumentale, cfr.

ai riti funerari, le conoscenze sull'antichità, tratte dalle fonti o da scoperte 'archeologiche' servono a costruire un catalogo delle pratiche funebri che oscilla tra curiosità antropologica e *mirabilia*. Nel quarto paragrafo (*De diversitate ponendi mortuos in sepulchris*), Boncompagno descrive la cremazione, giustificandone la conoscenza in base a scoperte di vasi nelle città antiche³⁰. Cita poi la presunta tomba di Cesare, ossia la sfera di bronzo sormontata da una punta sulla sommità dell'obelisco del circo di Nerone³¹. La leggenda sulla sepoltura di Giulio Cesare si ritrova nelle varie versioni dei *Mirabilia Urbis Romae* scritte a partire dal XII secolo. L'elenco dei palazzi nei *Mirabilia* menziona «Palatium Neronis, ubi est sepulchrum Iulii Caesaris»; si credeva in effetti che le ceneri di Giulio Cesare fossero conservate nella sfera di bronzo sulla sommità dell'obelisco, chiamato *Aculea*, posto nel circo di Nerone³². Dal 1586 l'obelisco si trova in piazza San Pietro, e il globo metallico nei Musei Capitolini.

Diversamente dagli autori dei *Mirabilia Urbis Romae*, Boncompagno descrive sempre i monumenti di Roma «spolverati dalle leggende cristiane»³³. In questo, si mostrerebbe vicino al contemporaneo maestro Gregorio, autore di una *Narracio de mirabilibus urbis Romae*, distinta dagli altri *Mirabilia* medievali, secondo l'analisi di molti studiosi, per un maggior senso critico di fronte alle leggende associate ai monumenti³⁴. Mentre i *Mirabilia* cercano di

I. HERKLOTZ, *Antike Denkmäler in den Pröemien mittelalterlicher Geschichtsschreiber*, in *Arte d'Occidente. Temi e metodi, studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma 1999, I, pp. 971-986.

³⁰ Cfr. *Appendice*, par. 4: «Alcuni in passato bruciavano i corpi dei defunti e ponevano le ceneri in vasi di terra ermeticamente chiusi, e poi seppellivano i vasi; molti di questi sono stati scoperti ai giorni nostri in città e borghi fortificati oggi distrutti».

³¹ *Ibid.*: «In effetti, il corpo di Cesare fu bruciato e le ceneri deposte in un vaso di bronzo dorato che si trova oggi a Roma sopra la colonna quadrata, nominata *Aculea* per via della sua punta superiore».

³² M. ACCAME LANZILLOTTA, *Contributi sui Mirabilia urbis Romae*, Genova 1996, pp. 56-57 e p. 124.

³³ La formula è di Paolo Garbini (*La 'geografia' di Boncompagno da Signa*).

³⁴ Paolo Garbini fa questo paragone tra Boncompagno e maestro Gregorio nel suo articolo *La 'geografia' di Boncompagno da Signa*. Il testo di maestro Gregorio è stato recentemente edito, tradotto e commentato: C. NARDELLA, *Il fascino di Roma nel Medioevo. Le Meraviglie di Roma di maestro Gregorio*, Roma 2007 (ed. or. 1997). Un giudizio diverso da quello espresso dalle precedenti analisi sul testo di maestro Gregorio è però stato formulato da Iole Carlettini: secondo l'autrice, la *Narracio* non è la descrizione di un'osservazione diretta dei monumenti romani, ma un esercizio letterario nutrito da riferimenti alla letteratura classica (I. CARLETTINI, *Rileggendo Maestro Gregorio: continuità e mutamenti nel discorso su Roma nel XIII secolo*, «Studi medievali», 49-2, 2008, pp. 561-588). Sul rapporto

destare l'ammirazione e lo stupore di fronte alle vestigia dell'antichità classica, Boncompagno li usa, in particolare nel *Liber de obsidione Anconae*, per capire gli eventi storici e trarne una lezione. Nel capitolo *De consuetudinibus sepelientium*, i monumenti antichi, tra cui la presunta tomba di Cesare, sono letti in un'ottica non tanto storica quanto antropologica. Come tale, questo testo meriterebbe maggiore attenzione negli studi sulla storia dell'archeologia. Boncompagno dimostra in effetti un interesse sorprendentemente 'moderno' non solo per i monumenti notevoli (mausolei, archi trionfali...), ma anche per le semplici urne funerarie e per i corpi mummificati.

3. De tumulorum ornamentis: la descrizione di un prototipo

Il capitolo sulle consuetudini funerarie si conclude con una descrizione dettagliata delle tombe di persone illustri e sapienti³⁵. In essa trova conferma un tratto evidente in tutta l'opera del retore di Signa: la sua eccezionale sensibilità ai dati visivi, si tratti di paesaggi o di opere d'arte³⁶. Nel paragrafo in questione, Boncompagno non fa riferimento ad un monumento funebre in particolare, ma abbozza un prototipo. Evoca poi le tombe prestigiose dell'antichità, che, come riferito prima, paragona a quella recentissima del senatore romano Giovanni Capocci sul Campidoglio. Questa tomba si trovava verosimilmente nella chiesa dell'Aracoeli, luogo di sepoltura per i senatori già prima che nel 1248 il convento fosse affidato ai Francescani. Purtroppo, non si sa niente sulla tomba del Capocci³⁷. Dato che il senatore morì nel 1216, il passo relativo alla sua tomba dev'essere stato aggiunto dopo la prima lettura del *Boncompagnus* nel 1215.

di Boncompagno con l'antico, cfr. anche GOLDIN, *B. come Boncompagno*, pp. 89-111 (*Rappresentazione e visione nelle opere di Boncompagno*) e GARBINI, *I Mirabilia Urbis Romae di Boncompagno da Signa*.

³⁵ Cfr. *Appendice*, par. 8.

³⁶ Cfr. in particolare GOLDIN, *B. come Boncompagno*, pp. 89-111. Una bella descrizione di paesaggio urbano si trova all'inizio del *Liber de obsidione Anconae* (p. 116 nell'edizione di P. Garbini citata a nota 4).

³⁷ I. HERKLOTZ, *I Savelli e le loro cappelle di famiglia*, in *Roma anno 1300, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università della Sapienza* (Roma 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 567-583, p. 574. Sembra poco probabile, a questa altezza cronologica, che la tomba del Capocci fosse un monumento equestre (così PETRUCCI, *Le scritture ultime*, p. 76).

Il paragrafo *De tumulorum ornamentis* pone ai medievisti molti interrogativi, che qui si cercherà di affrontare. L'autore descrive un tipo di monumento funebre di cui si conservano molti esempi italiani posteriori al *Boncompagnus*, ma di cui è assai difficile trovare *specimina* precedenti. Il prototipo di Boncompagno presenta, in effetti, tutte le caratteristiche delle tombe realizzate per alcuni membri della curia papale nella seconda metà del Duecento: il baldacchino, l'ornamentazione cosmatesca, la figurazione dell'anima presentata da santi alla Vergine o a Cristo, l'epitaffio che riassume la vita del defunto e si chiude con un'allusione al disprezzo per la vita terrena. Questa constatazione ci induce a riflettere sulla quantità di tombe perdute, e ad attenerci alla massima cautela nel datare la comparsa di una tipologia o di un motivo iconografico.

Una difficoltà per l'analisi consiste nel fatto che, come abbiamo detto, il paragrafo non è la descrizione di un sepolcro particolare, ma di un prototipo delle tombe di «*sublimium personarum et sapientissimorum virorum*», senza specificazioni cronologiche o geografiche, a differenza di quanto avviene per le pratiche funebri descritte prima. Alcuni elementi, tuttavia, permettono di formulare ipotesi sui monumenti da cui Boncompagno trasse i vari elementi del suo prototipo. L'autore sembra basarsi sull'arte romana, dato che la descrizione evoca la decorazione cosmatesca («*Fiunt super eis architecta lapidea, colorum diversitatibus redimita*») e che viene ricordata la tomba di Giovanni Capocci. Si sa inoltre che Boncompagno fece almeno tre viaggi a Roma, di cui riportò descrizioni molto precise di monumenti antichi³⁸. Malgrado la mancanza di conoscenze sulle tombe del XII secolo e del primo Duecento, possiamo tentare di ritrovare nel prototipo di Boncompagno affinità con alcune vestigia sparse. Bisogna tuttavia tenere presente che non è affatto scontato che Boncompagno abbia visto monumenti funebri che corrispondano esattamente alla sua descrizione: essa potrebbe essere il risultato di un *collage* di elementi osservati su tombe diverse, al quale nessun singolo monumento allora esistente corrispondeva in tutto.

³⁸ Le fonti sui viaggi di Boncompagno a Roma sono prima di tutto le sue opere (su questo punto, cfr. l'introduzione di Paolo Garbini alla sua edizione dell'*Assedio di Ancona*, p. 58). L'ultimo viaggio che Boncompagno, ormai vecchio, fece nell'Urbe è documentato da Salimbene de Adam (cfr. *infra*, nota 63).

Il primo elemento introdotto da Boncompagno per descrivere le tombe di persone illustri è che esse sono ornate «sicut thalami». Questo paragone tra l'ornamentazione delle tombe e quelle dei *thalami* (letti o stanze) induce una certa perplessità. Armando Petrucci interpreta questo termine come riferimento alla rappresentazione del defunto sdraiato su un letto di parata³⁹; tuttavia, tombe di questo tipo, con *gisant* a tutto tondo su un letto di parata, compaiono in Italia molto più tardi, nell'ultimo quarto del Duecento. Il termine *thalamus* potrebbe invece riferirsi ad una tomba murale a nicchia, come ne esistevano già dall'epoca paleocristiana.

Il secondo elemento caratterizzante del prototipo descritto da Boncompagno è la presenza di un'architettura soprastante il sarcofago, realizzata in pietre di diversi colori. Si conservano due sepolcri romani del XII secolo, probabilmente dovuti alla stessa bottega, che includono un baldacchino sopra il sarcofago: quello del camerlengo pontificale Alfano (†1123) a Santa Maria in Cosmedin e quello di un defunto ignoto, situato nell'atrio della Basilica dei Santi Cosma e Damiano⁴⁰. Tuttavia, queste due tombe non corrispondono del tutto alla descrizione di Boncompagno, dal momento che i baldacchini non presentano ornamenti colorati. È però possibile che una tale decorazione sia esistita in origine, e poi andata persa con il tempo. Si sa ad esempio che il monumento funebre di Guglielmo Fieschi (†1256) a San Lorenzo fuori le Mura, di poco posteriore alla descrizione di Boncompagno, presentava in origine un baldacchino simile a quelli delle due tombe del XII secolo sopra menzionate, con un timpano ornato a mosaico con motivi aral-

2

³⁹ PETRUCCI, *Le scritture ultime*, p. 75.

⁴⁰ J. OSBORNE, *The tomb of Alfanus in S. Maria in Cosmedin, Rome, and its place in the tradition of Roman funerary monuments*, «Papers of the British School at Rome», 51, 1983, pp. 240-247; HERKLOTZ, *Sepulcra e monumenta*, pp. 205-206 e 219-225. La tomba dei Santi Cosma e Damiano, molto simile a quella di Santa Maria in Cosmedin, è stata identificata da questi due studiosi come quella di Guido, cardinale diacono della chiesa e responsabile del suo restauro nel secondo quarto del XII secolo. Quest'ipotesi è stata però convincentemente confutata da Pier Luigi Tucci. Il cardinale Guido ebbe sepoltura in un sarcofago antico, e la tomba murale, attribuibile alla stessa bottega che realizzò la tomba di Santa Maria in Cosmedin, rimane senza nome. L'affresco oggi visibile su questa tomba è posteriore di un secolo al monumento funebre. Cfr. P.L. TUCCI, *Sarcofagi reimpiegati e monumenti sepolcrali dei Vassalletto nella Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma*, in *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di W. Cupperi, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», s. 4, 14, 2002, pp. 177-198 (in part. 180-183 e 191); ID., *The revival of antiquity in Medieval Rome: the restoration of the Basilica of SS. Cosma e Damiano in the twelfth century*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 49, 2004, pp. 99-126 (in part. 114-123).

3 dicit⁴¹. Il baldacchino originale della tomba Fieschi è stato distrutto e sostituito da uno moderno. L'accento di Boncompagno ai baldacchini ornati di colori è quindi difficile da collegare a sepolcri documentati, benché si possa supporre che le botteghe cosmatesche ne abbiano prodotti.

Al contrario, l'evocazione degli epitaffi che compendiano la vita del defunto e si concludono con considerazioni sul *contemptus mundi*⁴² non pone problema: corrisponde a ciò che si conosce dello sviluppo delle iscrizioni funebri in epoca romanica⁴³.

2 Boncompagno menziona poi due motivi iconografici presenti sulle tombe: la rappresentazione di Dio, della Vergine, di angeli e di santi ai quali è dedicata la chiesa, e la *commendatio animae*, ossia la presentazione dell'anima del defunto alla divinità da parte di angeli o santi. Sono conservati o documentati esempi di tombe paleocristiane e altomedievali che includono la figura del defunto, nella continuità della tradizione antica⁴⁴. Più raramente si trovano intorno alla figura del defunto «*images Deitatis vel beate Virginis aut sanctorum vel sanctarum, ad quorum vel quarum honorem ecclesia sunt constructe*», come ad esempio accade su due tombe pontificali dei secoli X-XI a San Paolo fuori le Mura, oggi scomparse ma conosciute tramite disegni del Seicento⁴⁵. Sulla tomba di Alfano, un affresco quasi interamente cancellato rappresenta la Vergine, due arcangeli e due papi. Questi ultimi due sono stati identificati da Gerhart Ladner come Gelasio II e Callisto II, i papi all'origine del restauro della chiesa e che Alfano servì come camerlengo⁴⁶. Non è impossibile che il defunto fosse figurato nella parte bassa, oggi cancellata, e che l'intera scena possa quindi essere interpretata come una *commendatio animae*.

Se lasciamo da parte questo caso ipotetico per concentrarci su casi docu-

⁴¹ HERKLOTZ, *Sepulcra e monumenta*, pp. 227-231. Ingo Herklotz sottolinea più avanti la carenza di resti materiali e di notizie documentarie relativi alle tombe cosmatesche pre-gotiche (p. 248).

⁴² Cfr. *Appendice*, par. 8: «Si compongono carmi, con i quali si ricordano ai posteri le grandezze e i meriti dei defunti; e sempre si conclude con il motivo del disprezzo del mondo» (traduzione in PETRUCCI, *Le scritture ultime*, p. 75).

⁴³ C. TREFFORT, *Espace ecclésial et paysage mémoriel (IX^e-XIII^e siècle)*, in *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, atti del convegno (Nantua 2006), éd. par A. Baud, Lyon 2010, pp. 239-252.

⁴⁴ HERKLOTZ, *Sepulcra e monumenta*, pp. 210-217.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 211-214.

⁴⁶ G. LADNER, *I ritratti dei Papi nell'antichità e nel Medioevo*, 3 voll., Vaticano 1941-1984, I, pp. 251-252.

mentati, l'iconografia della *commendatio animae* in contesto funerario risulta quasi sconosciuta prima della già ricordata tomba di Guglielmo Fieschi in San Lorenzo fuori le Mura, sulla quale si vedeva, fino alla seconda guerra mondiale, il defunto inginocchiato davanti a Cristo assieme con lo zio Innocenzo IV. Il testo di Boncompagno ci costringe tuttavia a considerare tale motivo come già diffuso in precedenza. Alcune occorrenze sono conosciute nelle catacombe, fino al VI secolo⁴⁷; tra le tombe paleocristiane e la tomba Fieschi, è stata individuata solo una *commendatio animae* in contesto funerario; tuttavia, come vedremo, l'interpretazione di questo dipinto rimane assai dubbia. Si tratta di un affresco ritrovato nell'Ottocento nella chiesa inferiore di San Clemente, sul lato interno della parete che divide il nartece e l'atrio. Boncompagno, ovviamente, non poté vedere questo dipinto che era sepolto sotto la Basilica del XII secolo e vi rimase nascosto fino agli scavi ottocenteschi. Tuttavia, se questo dipinto faceva parte di un complesso funerario – il che, come vedremo, non è del tutto certo –, sarebbe probabile che non fosse un *unicum*.

L'affresco in questione è circondato da una banda rossa, con due colonne tortili ai lati. Rappresenta Cristo benedicente circondato da due arcangeli, sant'Andrea e san Clemente⁴⁸. Due uomini di dimensioni più piccole e senza nimbo sono introdotti al cospetto di Cristo. Quello a sinistra porta la tonsura e offre con le mani velate un calice; quello di destra, anch'egli un religioso, poiché indossa una pianeta su una tunica bianca, ha un'attitudine difficile da comprendere. Benché l'arcangelo gli appoggi la mano sulla spalla e san Clemente faccia il gesto di presentarlo a Cristo secondo l'iconografia tradizionale della presentazione di un defunto o di un donatore, la figura a destra riprende esattamente la posizione di san Clemente: come lui, tiene un libro nella mano sinistra e come lui fa con la destra un gesto di presentazione. Non mi è nota nessun'altra occorrenza in cui il personaggio presentato da un santo compia un simile gesto, in particolare nel contesto di un'iconografia di stampo bizantino, in cui l'altra figura si avvicina alla divinità con le mani velate. Purtroppo, l'iscrizione in grandi capitali che

⁴⁷ HERKLOTZ, *Sepulcra e monumenta*, pp. 272-281.

⁴⁸ L'iscrizione CLEMENTE è ancora visibile a destra, mentre l'identificazione del santo di sinistra si basa su un'iscrizione ancora visibile nel momento del ritrovamento, ma oggi consumata.

si trovava sotto la scena e sicuramente ne dava la chiave di lettura era già illeggibile quando la Basilica inferiore venne riscoperta. Vari autori hanno proposto una ricostruzione del testo, ma le lettere identificabili sono troppo poche perché questi tentativi risultino fondati⁴⁹.

Quando l'affresco fu scoperto nell'Ottocento, le due figure furono interpretate come Cirillo e Metodio, venuti a Roma con le reliquie di san Clemente nel IX secolo. Deceduto durante il soggiorno a Roma, Cirillo fu sepolto proprio nella Basilica del santo papa. Joseph Wilpert, accettando quest'interpretazione, si spinse a suggerire che l'affresco fosse stato realizzato poco dopo la morte di Cirillo, e sovrastasse il sarcofago che ospitava le sue spoglie⁵⁰. Nel 1981, John Osborne ha respinto l'identificazione delle figure con Cirillo e Metodio, effettivamente priva di solide fondamenta, ma, basandosi sulla scoperta di una tomba con due corpi nell'atrio dietro il muro dove si trova il dipinto, ne ha confermato la funzione funeraria. Lo stesso autore ha offerto argomenti molto convincenti per datare l'affresco al XI secolo⁵¹.

L'interpretazione delle figure come anime presentate a Cristo, in connessione con una tomba doppia situata nei pressi, sembra tuttavia assai debole. Un primo dubbio scaturisce dalla differenza gerarchica tra i due uomini. Quello a sinistra è leggermente più basso di quello a destra, non lo presentano sant'Andrea e l'arcangelo accanto con alcun gesto, e soprattutto, come si è detto, offre a Cristo un calice con le mani velate. Potrebbe trattarsi di un chierico che aveva offerto alla Basilica un calice. La figura a destra invece, chiaramente un religioso, è perfettamente simmetrica a san Clemente e non è nella posizione dell'offerente.

La rappresentazione di donatori forse sepolti nella zona dell'atrio o del narcece – dove, durante lo scavo, sono state ritrovate delle ossa – non è un caso unico nella Basilica. I membri di una famiglia di macellai, i Rapiza, si fecero rappresentare ben due volte in affreschi che avevano finanziato negli ultimi anni del XI secolo. Beno de Rapiza, sua moglie e i due figli furono dipinti una prima volta nel narcece, sotto la scena di un miracolo *post mortem* di san Clemente, con le mani velate, nell'atto di offrire candelabri e cerchi di

⁴⁹ Cfr. in particolare J. WILPERT, *Le pitture della Basilica primitiva di S. Clemente*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 26, 1906, pp. 251-303, 273-281.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 271-283.

⁵¹ J. OSBORNE, *The 'particular judgment': an early medieval wall-painting in the lower church of San Clemente, Rome*, «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 335-341.

cera al santo, raffigurato a mezzo busto entro un clipeo. Le iscrizioni che fanno parlare i personaggi sottolineano la dimensione escatologica: Beno dice aver pagato il dipinto, «redemptione animae mee», e sua moglie «remedio anime mee». La coppia è raffigurata una seconda volta nella navata, ancora con le mani velate e nell'atto di portare cerchi di cera, nella processione dell'offertorio all'interno della scena della messa di san Clemente⁵². Benché sia possibile che uno o più membri della famiglia Rapiza siano stati sepolti nella Basilica, gli affreschi non sono strettamente connessi con una tomba.

A proposito dell'affresco di San Clemente con i due personaggi presentati a Cristo, è necessario sottolineare due punti. Innanzitutto, il dipinto non è stato ritrovato né sotto un baldacchino, che solitamente sovrasta una tomba, né esattamente al di sopra di un'inumazione. Se è ovvio che il dipinto abbia una dimensione escatologica e abbia il compito di ricordare alla preghiera dei fedeli il chierico donatore del calice – forse sepolto nel narcece o nell'atrio della Basilica –, non siamo tuttavia di fronte ad un insieme organico che possiamo definire come monumento funebre. In effetti, se nella sua ottica di rinvio all'antico Boncompagno ci descrive – forse con una componente non misurabile d'immaginazione – tombe a lui contemporanee che possono essere paragonate a quelle antiche nella loro monumentalità, non va dimenticato che la memoria dei defunti importanti nello spazio medievale è spesso frammentata, e non limitata al luogo vero e proprio della sepoltura⁵³. Il secondo punto da ricordare è che non esiste oggi un'interpretazione veramente soddisfacente dell'affresco di San Clemente, in particolare per quanto riguarda l'identità delle due figure più piccole.

Si è dibattuto sul significato della *commendatio animae*, giudizio individuale o semplice rappresentazione votiva. Ingo Herklotz, che segue John Osborne nell'interpretazione dell'affresco di San Clemente con i due personaggi ignoti presentati a Cristo, aveva interpretato questo motivo in contesto funerario come un riferimento al giudizio individuale subito dopo la morte, basandosi in particolare sul passo di Boncompagno⁵⁴. Osservando

⁵² Su questi affreschi cfr. H. TOUBERT, *Rome et le Mont-Cassin: nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, «Dumbarton Oaks Papers», 30, 1976, pp. 1-33, ripubblicato poi in EAD., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, pp. 193-238.

⁵³ Su questo punto, cfr. TREFFORT, *Espace ecclésial et paysage mémoriel*.

⁵⁴ È questa interpretazione che prevale oggi anche nella museografia, poiché la didascalia

che in molti casi, in particolare a partire dalla seconda metà del Duecento, l'anima è introdotta al cospetto della Vergine e non di Cristo, e che spesso le anime sono più di una (come ad esempio nella tomba di Alfano o di Guglielmo Fieschi), Valentino Pace preferisce vedere una scena votiva. Interpreta però il passo di Boncompagno come riferito al giudizio individuale, poiché il retore scrive che l'anima è presentata «divine maiestati»⁵⁵. In realtà, Boncompagno non fa riferimento ad un giudizio, ma solo ad una presentazione dell'anima. È ovvio che il motivo iconografico della *commendatio animae* abbia un senso escatologico, che si trovi in un contesto sepolcrale, dove quindi è rappresentata l'anima del defunto, oppure in altri contesti, per rappresentare il committente su un'opera o un edificio. Tuttavia, mi sembra escluso che questo motivo possa essere inteso come giudizio individuale, e ciò per ragioni che svilupperò brevemente.

Come ha sottolineato Jacques Le Goff, l'idea di un giudizio individuale subito dopo la morte acquistò maggiore importanza alla fine del XII secolo, con la «nascita del Purgatorio» e di una vera «contabilità dell'aldilà» – per riprendere il titolo di un altro libro famoso, di Jacques Chiffolleau. Tuttavia, una prima valutazione dei peccati subito dopo la morte è sottintesa implicitamente nel discorso teologico sulla sorte delle anime tra la morte e il Giudizio universale già a partire da Agostino e da Gregorio Magno⁵⁶. In effetti, i due Padri della Chiesa concordano sul fatto che le anime aspettano il Giudizio finale in luoghi di riposo o di dolore, secondo i loro peccati. Per Gregorio Magno, le anime perfette accedono direttamente alla visione beatifica, mentre gli infedeli ed i colpevoli di peccati gravi subiscono direttamente i tormenti nell'Inferno. L'idea di un giudizio immediato che sembra sminuire il Giudizio finale fu ampiamente commentata tra XI e XIII secolo.

che figura sul cartello accanto al dipinto nella Basilica di San Clemente definisce la scena appunto come «giudizio individuale».

⁵⁵ V. PACE, *La committenza artistica del cardinale Matteo d'Acquasparta*, in *Matteo d'Acquasparta, francescano, filosofo, politico*, atti del XXIX convegno storico internazionale (Todi 1992), Spoleto 1993, pp. 311-330, pubblicato di nuovo in *Id.*, *Arte a Roma nel Medioevo, committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 151-173 (qui la discussione sul significato della *commendatio animae* si trova a pp. 165-167).

⁵⁶ Su questo argomento, cfr. il libro fondamentale di J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Paris 1981. Più recentemente: J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie: XII^e-XV^e siècle*, Rome-Paris 1993, pp. 24-39 e *Id.*, *Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?*, «Revue Mabillon», 6, 1995, pp. 159-203.

Se esso pose numerosi problemi ai teologi, non fu mai concepito come una presentazione diretta del defunto al cospetto di Cristo⁵⁷. Nell'iconografia, il giudizio individuale si incarna nell'immagine degli angeli o dei demoni che vengono a prendere l'anima, appena staccata da un corpo ancora sul suo giaciglio, a volte lottando, a volte usando la bilancia per decidere a chi l'anima debba essere assegnata. Tale scena compare in particolare nell'illustrazione della parabola di Lazzaro: mentre il suo corpo giace nudo sul suolo, gli angeli ne afferrano dolcemente l'anima per portarla nel Seno d'Abramo, mentre i demoni si impadroniscono dell'anima del ricco, disteso su un letto con i suoi preziosi vestiti, per consegnarlo ai tormenti infernali⁵⁸. A volte, dei santi sostituiscono o accompagnano gli angeli, come sulla facciata di San Pietro a Spoleto, dove san Pietro e un angelo vengono a prendere l'anima del giusto, o nelle varie illustrazioni della leggenda di Dagoberto, in cui l'anima del re è portata dai demoni prima di essere salvata da san Dionigi, san Martino e san Maurizio⁵⁹.

Mi sembra quindi escluso in primo luogo che Boncompagno, quando parla di «angeli vel sancti virorum mortuorum» che «animas divine maiestati presentant», descriva un giudizio individuale, e in secondo luogo che la scena figurata sull'affresco di San Clemente o scene analoghe in altri contesti possano essere interpretate come il giudizio dell'anima subito dopo la morte, dal momento che tale giudizio non prevede che l'anima si presenti direttamente davanti a Cristo, ma solo l'intervento di angeli, demoni o più raramente santi⁶⁰. In queste scene di presentazione a Cristo mancano, perché sia possibile definirle come giudizi, una messa in scena dell'incertezza sulla sorte dell'anima e una drammatizzazione del momento della scelta. Il testo

⁵⁷ Nel suo articolo *Jugement de l'âme, jugement dernier*, Jérôme Baschet menziona due soli teologi che parlano di una presenza di Cristo durante il giudizio particolare, ma questa presenza rimane invisibile: Robert de Melun nel XII secolo, e Denis le Chartreux nel XV (ID., *Jugement de l'âme*, pp. 169 e 171).

⁵⁸ Non è questo il luogo per elencare tutte le occorrenze di questo tema nell'arte medievale. Si può ricordare la bellissima miniatura del *Codex Aureus* di Echternarch (secondo quarto dell'XI secolo), alla carta 78r, o ancora il capitello della navata di Vézelay (su questo capitello, cfr. BASCHET, *Les justices de l'au-delà*, fig. 58 e p. 246).

⁵⁹ *Ibid.*, fig. 60-61 e pp. 250-251.

⁶⁰ Raramente, e solo a partire della fine del Trecento, si trovano rappresentazioni del giudizio particolare con l'intervento di Cristo e della Vergine (cfr. J. VÉGH, *The particular judgment of a courtier: a Hungarian fresco of a rare iconographical type*, «Arte cristiana», 74, 1986, pp. 303-314).

di Boncompagno descrive quindi non un giudizio, bensì una *commendatio animae*, illustrazione delle preghiere pronunciate in particolare per richiedere l'intercessione dei santi e degli angeli per i defunti⁶¹. Se ammettiamo che Boncompagno abbia effettivamente visto tombe con rappresentazioni della *commendatio animae*, rimane tuttavia impossibile, considerando le opere superstiti o documentate, stabilire se tale iconografia sia esistita in contesto funerario senza interruzione tra il VI secolo e l'inizio del XIII secolo.

4. La rinascita di un'arte funeraria nell'Italia comunale

Quando Boncompagno descrive nel *Boncompagnus* un prototipo di tomba di uomini illustri e saggi, l'Italia è agli albori della rinascita di un'arte funeraria monumentale. Questo sviluppo dell'arte sepolcrale fu intimamente legato alle esigenze di comunicazione delle autorità religiose e della nuova *élite* comunale. In questo processo creativo, la ricerca di modelli nel passato antico fu fondamentale, in particolare per l'*élite* laica, sia politica che intellettuale. Boncompagno se ne fa portavoce quando paragona la tomba recente del senatore romano Giovanni Capocci – di cui purtroppo, come si è detto, non si sa niente – ad esempi meravigliosi del passato.

È degno di nota che il testo sia stato scritto da un docente universitario di Bologna, poiché, com'è noto, pochi anni dopo la morte di Boncompagno, dottori dell'università furono celebrati in questa stessa città da monumenti funebri all'aperto che richiamano l'arte onoraria antica. È vero che il prototipo descritto da Boncompagno non ha niente in comune con la tipologia dei sepolcri di universitari eretti all'aperto. In effetti, Boncompagno descrive chiaramente una tipologia di tomba murale, all'interno delle chiese. Tuttavia, il testo di Boncompagno rivela che una riflessione sulla celebrazione *post mortem* degli 'eroi culturali' stava già germogliando nell'Italia comunale, prima della realizzazione dei primi monumenti che conosciamo⁶².

⁶¹ Sulla formazione e l'unificazione, durante l'alto Medioevo, di riti per i moribondi ed i defunti che integrano preghiere di *commendatio animae* rivolte ai santi e agli angeli, cfr. F.S. PAXTON, *Christianizing death. The creation of a ritual process in early medieval Europe*, Ithaca 1990, *passim*.

⁶² Sullo sviluppo di un'arte funeraria per celebrare gli intellettuali, cfr.: R. GRANDI, *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982; R. GIBBS, *Images of Higher education in the fourteenth-century Bologna*, in *Medieval architecture and its intellectual context: Studies in honor of Peter Kidson*, London 1990, pp. 269-281; M. SCHILLING, *Celebrating*

Il retore di Signa, cosciente di far parte dei *sapientissimi viri*, aspirò sicuramente ad essere commemorato con un sepolcro simile a quello che descrive nel *De consuetudinibus sepelientium*; ma la sorte fu crudele con questo personaggio di spicco, che morì povero e solo in un ospedale di Firenze, e trovò probabilmente sepoltura in una fossa comune⁶³.

the scholar and teacher: the tomb of Thomas Gallus at Sant'Andrea in Vercelli (mid 14th century), in *A wider Trecento. Studies in 13th- and 14th-century European art presented to Julian Gardner*, Leiden-Boston 2012, pp. 117-143.

⁶³ La triste fine di Boncompagno è tramandata da Salimbene de Adam, che evoca nella sua cronaca lo spirito brillante e scherzoso del maestro. SALIMBENE, *Cronica*, I, p. 112: «Iste magister Boncompagnus, cum esset sollemnis dictator, ex consilio amicorum suorum ad curiam Romanam accessit, volens experiri si forte ex dictamine suo Romane curie posset gratiam invenire. Quam cum non invenisset, recedens inde, factus iam senex, ad tantam devenit inopiam quod oportuit eum apud Florentiam in quodam hospitali vitam finire» [«Questo Maestro Boncompagno, essendo un famosissimo maestro di retorica, si recò presso la curia romana su consiglio dei suoi amici, volendo provare se per caso per lui ci fosse la possibilità di trovare il favore della curia romana grazie alla sua retorica. Dal momento che non lo trovò, allontanandosi da lì, ormai divenuto vecchio, s'impoverì a tal punto di dover concludere la propria vita a Firenze in un ospedale»].

Abstract

A rare medieval description of tombs was included in a treatise on *ars dictaminis* in the first quarter of the 13th century by Boncompagno da Signa. Why did Boncompagno describe tombs in an epistolary treatise? The paragraph lies at the end of two chapters depicting the traditions of mourning and funerals in different countries and ages. They can be considered as linked with the precedent chapter on letters of condolence. Boncompagno explains in others treatises that it is essential for a *dictator* to have good understanding of the culture of the recipient of the letter. Those chapters also show the peculiar and impartial curiosity of Boncompagno for alien people, and his fervent interest in antiquity.

It is uncertain whether the prototype described by Boncompagno could eventually precisely correspond to real funerary monuments. However in the rare surviving or documented Roman tombs of the 11th and 12th centuries some elements of the Boncompagno's description can be found. Nevertheless the author rejects the idea expressed by some art historians that the fresco of a *commendatio animae* discovered in the lower church of San Clemente could be part of a tomb. The author refuses as well to define this kind of scene, described by Boncompagno, as a particular judgment.

APPENDICE

BONCOMPAGNUS (1.27) DE CONSUEUDINIBUS SEPELIENTIUM¹

BONCOMPAGNO DA SIGNA

1. De consuetudinibus abluendi corpora mortuorum

Numerari non possunt, qui cum aqua calida, saliva² et ysopo abluunt corpora mortuorum. Sed hii sine dubio vermibus escas mundificare videntur. Verumtamen prodesse noscuntur ex eo, quod fetor a circumstantibus removetur. Ceterum illi, qui vulnerati seu contusi aut suffocati vel suspensi decedunt, non lavantur. Item quidam reservant corpora usque ad alteram diem, si circa nonam aliqui moriantur. Alii vero statim post migrationem ad sepeliendum festinant, sicut quidam, qui mortuos aliquando sepeliunt cum lumine candelarum. Unde interdum aliqui fuerunt semivivi sepulti.

2. De corporibus que balsamo uel aromatibus condiuntur aut preciosis unguentur unguentis, uel humitantur cum aqua salita

Ante incarnationem Christi balsamo vel aromatibus condiebantur corpora defunctorum vel ungebantur preciosis unguentis, quam consuetudinem adhuc observant Iudei. Sed Romani olim eviscerabant corpora et sepeliabant omnia intestina et cetera membra madefaciebant cum aqua valde salita. Et sic per innumerabilia tempora conservabantur illesa, sicut videri potest hodie Rome in palaciis antiquatis et iuxta Neapolim in cavernis. Teutonici

¹ Cfr. *supra*, nota 6. Non si poteva, nell'ambito di questo lavoro, fare un'edizione critica del testo. Si riproduce quindi il testo di Steven Wight, con alcune modifiche basate sul manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana (Archivio del Capitolo di San Pietro, H.13), da qui in poi BAV, quando si verificano nell'edizione di Wight degli errori grammaticali.

² Mi sembra più giusto adottare «saliva» (BAV, Arch. Cap. S. Pietro, H.13, c. 44v) anziché «salina».

autem eviscerant corpora excellentium virorum, qui moriuntur in provinciis alienis, et reliqua membra tamdiu faciunt in caldariis decoqui, donec tota caro, nervi et cartilagines ab ossibus separantur, et postmodum eadem ossa, in odorifero vino lota et aspersa pigmentis, ad patriam suam deportant.

3. *De illis qui sepeliuntur officialibus insignis adhornati*

Summi pontifices, patriarche, archiepiscopi et episcopi cum pontificalibus indumentis pastoralibus et anulis³ tumulantur, et eadem consuetudo in cardinalibus, qui sunt episcopi, abbatibus, et universis ecclesiarum prelatis et subditis, qui ferunt aliqua episcopalia insignia, observantur. Et, ut brevius comprehendam, cuncti ecclesiarum prelati et subditi, secundum quod in divinis officiis indumenta ecclesiastica deferebant, sepulture⁴ traduntur. Idem etiam fit de imperatoribus, imperatricibus, regibus et reginis, quorum capita coronantur. Et iuxta corpora ipsorum quedam imperialia et regalia sceptrum ponuntur. Similis namque consuetudo in aliis principibus, viris ac mulieribus, in multis partibus observatur⁵. Profecto licet consuetudines iste ab institutione mortalium provenire noscantur, nichilominus tamen ab humanitate discrepant et natura, quia nudi de terra sumus formati et nudi ad terram deberemus reverti. Unde solum cilicium sufficeret ad cooperiendum pudenda.

4. *De diuersitate ponendi mortuos in sepulcris*

Quidam comburebant olim corpora defunctorum et ponebant pulverem in vasis terreis undique obturatis⁶, et postea sepeliebant ipsa vasa⁷; de quibus hodie multa inveniuntur in civitatibus et opidis olim destructis. Corpus namque Cesaris fuit combustum et pulvis positus in vase cupreo⁸ et deaurato, quod est hodie in Urbe super columnam quadratam, que propter superiorem acuitatem Aculea nominatur. In provincia siquidem, que dicitur Cumania, si nobilis et potens decedit, arbor maxima evellitur et ille,

³ BAV, Arch. Cap. S. Pietro, H.13, c. 45r (anziché «annulis»).

⁴ *Ibid.* (anziché «supulture»).

⁵ *Ibid.* (anziché «observantur»).

⁶ *Ibid.* (anziché «obturatus»).

⁷ *Ibid.* (anziché «vase»).

⁸ *Ibid.* (anziché «cupero»).

qui erat eidem sincerioris amicitie vinculo innodatus vel copulatus, vivus accipitur et ligatur et cum ipso mortuo⁹, ubi arbor¹⁰ fuerat, sepelitur. Item quidam barbari anteriores partes quorundam virorum ponunt inferius et mulieres ponunt in sepulchris supinas. Item alii ponunt mortuos suos more sedentium, et alii more stantium ipsos ordinant et disponunt. Idem quidam Sarraceni faciunt lectos de bombice corporibus defunctorum et obturant¹¹ principales poros¹² corporum, videlicet hora, nares, aures et anos.

5. *De consuetudinibus que possunt sepulturas defunctorum in quibusdam partibus obseruantur*

Corporibus equidem tumultatis conveniunt consanguinei et amici et revertuntur ad consolandum eos, qui magis attinebant defuncto. Fiunt aliquando in quibusdam partibus colloquia, in quibus commendantur merita defunctorum et rogatur pro heredibus et relictis. Item quidem causa doloris barbas nutriunt et capillos et nigra se induunt vestimenta. Uxores autem pro morte virorum ornatus indumentorum deponunt, velate incedunt et portant succida vestimenta¹³. Sed viri pro uxorum decessu raro insignia doloris ostendunt¹⁴. Ceterum uxor Calabritani defuncti, si iuvenis fuerit, sepulto viro sedere compellitur super lectum, ut spem recipiat de matrimonio contrahendo.

6. *De diuersis consuetudinibus exequiarum*

Non est dubium, quod quidam in secundo die, quidam in septimo, quidem in tricesimo¹⁵, quidam in sexagesimo, quidam in centesimo et quidam in anno celebrari faciunt exequias pro defunctis et tunc elemosine tribuuntur. Et in quibusdam partibus clericis et adventantibus electa cibaria preparantur. Item quidem Saraceni post corporum tumulationem¹⁶ secundum

⁹ *Ibid.* (anziché «moruto»).

¹⁰ *Ibid.* (anziché «arbo»).

¹¹ *Ibid.*, c. 45v (anziché «obdurant»).

¹² *Ibid.* (anziché «porros»).

¹³ *Ibid.* (anziché «vistimenta»).

¹⁴ *Ibid.* (anziché «hostendunt»).

¹⁵ *Ibid.* (anziché «trecesimo»).

¹⁶ *Ibid.* (anziché «tumulationum»).

consuetudinem suam certis diebus faciunt super ipsos tumulos apponi cibariorum genera delicata, que latenter postmodum indigentes manducant. In aliis equidem partibus alia consuetudo servatur, quoniam quicumque Sarracenus vel Sarracena transit iuxta sepulturam usque ad dierum spatium consuetum, unum lapillum proiicit super eam, et respiciens in celum breviter orat. Item non est sub silentio pretereundum, quod in huiusmodi terminis tam Christiani quam Sarraceni consueverunt producere lacrimas pietatis.

7. *De festinationibus que fiunt de sepulturis et corporibus occisorum*

Quidam, spiritu superbie et stultitie inflammati, aut abscondunt corpora occisorum vel sepulta custodiunt per spatium novem dierum, timentes ne super sepulturas offas comedant occisores, quia vulgo dicitur, quod postea non valerent iniuriam vindicare. Mulieres autem de interfectorum et suspensorum indumentis et torquibus fascinationes multas exercent.

8. *De tumulorum ornamentis*

Sepulcra sublimium¹⁷ personarum et sapientissimorum virorum frequenter sicut thalami adornantur. Fiunt super eis architecta lapidea, colorum diversitatibus redimita¹⁸. Fiunt etiam epitaphia, dictantur carmina, quibus posteris ad memoriam reducuntur magnitudines et merita defunctorum, et semper in fine fit mentio de contemptu mundi et pinguntur equidem imagines Deitatis vel beate Virginis aut sanctorum vel sanctarum¹⁹, ad quorum vel quarum honorem ecclesie²⁰ sunt constructe. Depingitur etiam, quomodo angeli vel sancti virorum mortuorum animas divine maiestati presentant. Sed olim fiebant sculpture mirabiles in marmoribus electissimis cum litteris punctatis, quas hodie plenarie legere vel intelligere non valemus. In Grecia nempe quorundam imperatorum sepulcra fuerunt ex auro purissimo et pretiosis lapidibus exornata. Sarraceni vero sepulcrum Mahumeti, qui dedit eis

¹⁷ *Ibid.* (anziché «sepulchra sublimum»).

¹⁸ *Ibid.*, c. 46r (anziché «redimmita»).

¹⁹ *Ibid.* (anziché «sanctuarum»).

²⁰ *Ibid.* (anziché «ecclesia»).

legem erroris, est de ferro adamantino, quod eorum satrapes²¹ in maxima²² civitate, que dicitur Mech, inenarrabili artificio et occultissimis proportionibus taliter collocarunt, quod semper in aere manet sine visibili sustentamento suspensum. Item populus Romanus sepulcrum Iohannis Capocie²³ nuper in Capitolio mirabili opere construxit. Demum est notandum, quod quinque sunt, que posteros ad faciendam exornationem sepulcrorum inducunt: consuetudo, devotio, dilectio, merita personarum et inanis glorie appetitus.

²¹ *Ibid.* (anziché «satrape»).

²² *Ibid.* (anziché «maxime»).

²³ *Ibid.* (anziché «Capozie»).

Referenze fotografiche

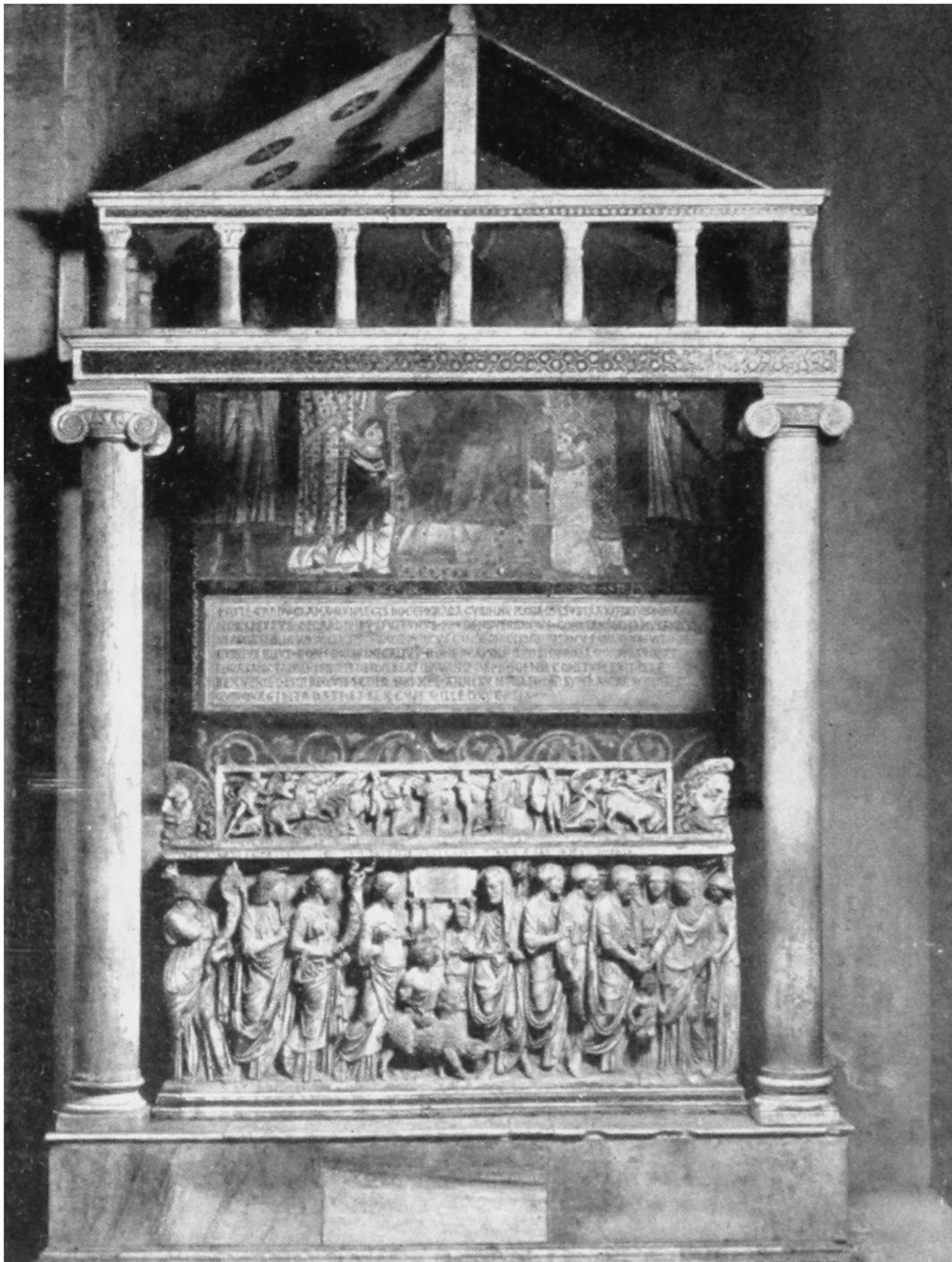
© Foto H. Morvan: 1, 2, 4-6



1. Tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta († 1302). Roma, Santa Maria in Aracoeli, particolare del braccio sinistro del transetto.



2. Tomba del camerlengo pontificale Alfano († 1123). Roma, Santa Maria in Cosmedin, portico.



3. Tomba del cardinale Guglielmo Fieschi († 1256) prima della seconda guerra mondiale. Roma, San Lorenzo fuori le Mura, controfacciata (da *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, 2 voll., hrsg. von J. Garms, Wien 1981-1994, II, tav. 41).



4. Affresco del XI secolo con *Commendatio animae*. Roma, San Clemente, chiesa inferiore, narcece.



5. Affresco del XI secolo con *Commendatio animae*, dettaglio. Roma, San Clemente, chiesa inferiore, narcece.



6. Affresco del XI secolo con la famiglia Rapiza in adorazione davanti alla figura di san Clemente in un clipeo. Roma, San Clemente, chiesa inferiore, narcece.

IL GIGLIO E LA CROCE SULLE MURA DI FIRENZE

MARTINA PANTAROTTO

Tra la fine del secolo XIII e i primi decenni del Trecento Firenze si dotò di una nuova cinta muraria, l'ultima, che in un percorso di circa otto chilometri, corrispondente a quello degli attuali viali della circonvallazione, abbracciava il territorio urbano da Porta al Prato a Porta San Gallo, Porta alla Croce, fino a Porta Romana. La costruzione, iniziata nel 1284, si protrasse fino al 1333; fino alla metà del XIX secolo la cinta era ancora esistente.

L'erudito e bibliofilo seicentesco, grande appassionato d'antichità, Carlo di Tommaso Strozzi (1587-1671), parla diffusamente del terzo cerchio delle mura in un suo scritto conservato nell'Archivio di Stato di Firenze; a suo dire, paradossalmente furono proprio «le discordie civili, gli esili e li stralزامenti de li suoi cittadini»¹ che determinarono l'accrescimento della città e l'esigenza di una nuova cinta. Diverso era il parere di Giovanni Villani (1276 ca-1348), che nel capitolo decimo del libro X della sua *Nuova cronica*, parlando della discesa in Italia di Arrigo VII e degli avvenimenti del 1310, sottolinea la necessità difensiva di Firenze:

Nel detto anno, il dì di santo Andrea, i Fiorentini per tema della venuta dello 'mperadore si ordinarono a chiudere la città di fossi da la porta a San Gallo infino a la porta di Santo Ambruogio, overo detta la Croce a Gorgo, e poi infino al fiume d'Arno: e poi, da la porta di San Gallo infino a quella dal Prato

Per l'edizione dei testi si sono adottati i criteri espressi in T. GRAMIGNI, *Iscrizioni medievali in territorio fiorentino fino al XIII secolo*, Firenze 2012, tenendo tuttavia presente anche le *Norme per la trascrizione di iscrizioni* di questa rivista (<<http://onh.giornale.sns.it>>), seguendo le quali viene segnalato il nesso tra lettere mediante accento circonflesso.

¹ Firenze, Archivio di Stato, Carte Stroziane III, 169, C. STROZZI, *Dell'origine della città di Firenze*; la parte che interessa reca il titolo *Del 1°, 2° e 3° cerchio delle mura*, cc. 31r-33r. Cfr. C. FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal secolo XV al XIX*, Firenze 1934, p. 534. Per un profilo approfondito sullo studioso fiorentino, proprietario di una celebre 'libreria', nota ai contemporanei per la ricchezza e il pregio delle sue opere e ora smembrata tra le biblioteche Nazionale Centrale, Medicea Laurenziana e Riccardiana, e l'Archivio di Stato di Firenze, si veda C. MENCARELLI, *Per la biografia di un erudito del Seicento: Carlo di Tommaso Strozzi*, tesi di laurea, Università degli studi di Perugia, a.a. 2010-2011, relatore S. Chessa.

d'Ognisanti erano già fondate le mura, sì le feciono inalzare VIII braccia. E questo lavoro fu fatto subito e in poco tempo, la qual cosa fermamente fu poi lo scampo de la città di Firenze, come innanzi si farà menzione; imperciò che la città era tutta schiusa, e le mura vecchie quasi gran parte disfatte, e vendute a' prossimani vicini per allargare la città vecchia, e chiudere i borghi e la giunta nuova².

Le parole di Villani trovano conferma, oltre che nella documentazione d'archivio, in alcune iscrizioni superstiti. La cinta muraria venne abbattuta intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, nell'ambito di un grandioso progetto di trasformazione della città di Firenze da capitale del granducato a capitale del Regno d'Italia. Il compito fu affidato all'ingegnere architetto Giuseppe Poggi (1811-1901), stimato professionista con esperienze europee; il suo progetto prevedeva l'abbattimento della cinta muraria, sul cui tracciato dovevano correre i viali della circonvallazione urbana, mentre le porte dovevano essere mantenute, al centro di alcune piazze³. Come è noto, l'esperienza di Firenze capitale si concluse nel 1871; tuttavia il progetto di trasformazione urbanistica fu in buona parte realizzato e incise profondamente sul volto della moderna città⁴.

Fu così che, nel corso dell'opera di abbattimento, alcune epigrafi furono recuperate e inviate al Museo Nazionale del Bargello e quindi al *lapidarium* del Museo di San Marco, altre invece rimasero *in loco*, dov'erano in origine o già erano state in precedenza ricollocate. L'esame di queste *disiecta membra*, in parte sopravvissute, in parte note solo tramite testimonianze indirette, non offre semplicemente un dato di studio per gli aspetti architettonici e urbanistici di Firenze nella piena età comunale⁵, ma permette di ricomporre un tassello nel quadro dell'epigrafia civile fiorentina.

² G. VILLANI, *Nuova cronica*, 3 voll., a cura di G. Porta, Parma 1991, II, X, 10, pp. 218-219.

³ *Il disegno della città: l'urbanistica a Firenze nell'Ottocento e nel Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 1986), a cura di L. Bartoli, F. Ventura, Firenze 1986.

⁴ R. MANETTI, *Le città del Poggi*, in *Giuseppe Poggi e Firenze: disegni di architetture e città*, catalogo della mostra (Firenze 1989-1990), Firenze 1989, pp. 33-56.

⁵ R. MANETTI, M. POZZANA, *Firenze: le porte dell'ultima cerchia di mura*, Firenze 1979, pp. 128-130.

Si tratta di una serie di tredici iscrizioni, realizzate tra il 1284 e il 1328, per volontà del Comune di Firenze: originariamente erano apposte lungo le mura, ad indicare le caratteristiche fisiche della cinta di fortificazione e a tutela dell'edificato⁶.

A parte le prime due epigrafi duecentesche, le altre si presentano come una serie compatta e uniforme, che ripropone, in volgare, il medesimo formulario, così da rendere le iscrizioni, su cui sono sempre presenti le armi del Comune e del Popolo di Firenze, veri e propri 'atti documentari'.

1. La più antica della serie è quella propriamente commemorativa, che ricorda l'erezione della cinta muraria, nel 1284; è affissa sul montante destro della Porta San Gallo, a 8 metri d'altezza:

1

† In nomine D(omi)ni MCCLXXXIII
indicio(n)e XII^a. Hoc opus factu(m) e(st)
t(em)p(or)e nobilis militis d(omi)ni Rolam(d)ini
d(e) Canossa capit(anei) civit(atis) Fior(entie)

BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie*, p. 155; MANETTI, POZZANA, *Firenze: le porte*, p. 128; INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», I, p. 250, n. 223; GRAMIGNI, *Iscrizioni medievali*, pp. 236-238, n. 35⁷.

2. Di un'iscrizione che riporta la stessa data e lo stesso testo, affissa però a Porta alla Croce, fa menzione Carlo Strozzi nello scritto sopracitato⁸. La notizia viene ripresa da Bigazzi⁹, ma è lecito avanzare dubbi sul suo fondamento, visto che oggi, sulla porta, non ne rimane traccia, e non sono note ulteriori menzioni, se non quelle derivate dalla testimonianza strozziana.

⁶ N. GIOVÈ MARCHIOLI, *L'epigrafia comunale cittadina*, 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. 263-286.

⁷ F. BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie della città di Firenze*, Firenze 1886 (ed. anast. Bologna 1968); L. INVERNIZI, R. LUNARDI, O. SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*». *Memorie epigrafiche fiorentine*, 2 voll., Firenze 2007.

⁸ Firenze, Archivio di Stato, Carte Stroziane, III 169, c. 30v. Il testo dell'iscrizione è trascritto da Strozzi a c. 30v, sul verso del foglio bianco, in corrispondenza della descrizione delle mura riportata a c. 31r; il riferimento alla Porta alla Croce non lascia dubbi. Tuttavia la sua resta, finora, l'unica testimonianza in merito.

⁹ BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie*, p. 154.

- 2 3. Sulla Porta alla Croce, dalla parte di ponente, piuttosto in basso sul montante sinistro, è murata una lapide marmorea, ancora oggi visibile, di cm 40x100. Il testo è disposto su sette righe, perfettamente giustificate; le rr. 3-4 sono di lunghezza inferiore per accogliere, all'inizio, lo scudo con il giglio di Firenze, e, alla fine della riga, lo scudo con la croce del Popolo. Senz'alcuna *invocatio*, né simbolica, né esplicita, dopo il dato cronologico, il testo, in volgare, offre le indicazioni della larghezza della via interna alle mura, della cinta stessa, del fossato esterno, pieno («col gietto»), della via rialzata esterna alle mura, del secondo fossato, minore (chiamato «fossette») e infine dell'ampiezza totale. L'unità di misura utilizzata è il braccio, corrispondente a 2 piedi, cioè a cm 58,63¹⁰:

Anni D(omi)ni MCCCX idictio(n)e¹¹ VIII. La via del Comune
dentro ale mura è br(accia) XVI e le mura grosse
br(accia) III (e) mezzo, e fossi anpii in boccha
col gietto br(accia) XXXV e la via di fuori
sule fosse br(accia) XIII (e) mezzo, e le fossette
dala via ale campora br(accia) II (e) mezzo. E così
de' essere in tutto br(accia) LXX (e) mezzo.

BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie*, p. 154; LARSON, *Epigraphica minora*, p. 368; INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», I, p. 63, n. 43.

4. La medesima indicazione relativa alla cinta muraria, espressa negli stessi termini dell'iscrizione n. 3, si ritrova in due epigrafi del Lapidario del Museo di San Marco, trasferite nel 1914 dal Museo Nazionale del Bargello, ove erano state depositate negli anni Settanta del secolo XIX¹². Le due lapidi, di uguali dimensioni, riportano un testo identico e si differenziano per minimi particolari: le riconosciamo perché in una (che indicheremo come

¹⁰ M. FRATI, «*De bonis lapidibus concis*»: la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. *Strumenti, tecniche e maestranze fra XIII e XIV secolo*, Firenze 2006, p. 66.

¹¹ Come ha permesso di appurare l'esame autoptico, nell'iscrizione non è presente il segno abbreviativo sulla prima nasale (segnalato nell'edizione di INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», p. 63). Probabilmente si tratta di un'omissione del *titulus* abbreviativo, comune in contesti epigrafici; in ogni modo, diversamente da P. LARSON, *Epigraphica minora: dieci iscrizioni trecentesche in volgare*, «*Bollettino dell'Opera del vocabolario italiano*», 4, 1999, pp. 367-373, non si è ritenuto di integrare la nasale omessa (cfr. R. FAVREAU, *Les inscriptions médiévales*, Turnhout 1979), pur non essendo attestata la voce *idictione* nel *Dizionario storico della lingua italiana* (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>).

¹² R. DAVIDSOHN, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlin 1908-1910 (ed. anast. Torino 1964), IV. 13. und 14. Jahrhundert, 1908, pp. 449-450.

638A nel catalogo a cura di Sframeli, per distinguerla dall'altra, presentata nel catalogo allo stesso numero 638, ma non riprodotta, da noi indicata come 638B)¹³, nel termine «indizione», è espressa con segno abbreviativo solo la seconda nasale, mentre l'ultima riga ha lunghezza inferiore e si dispone centrata nello specchio scritto. L'iscrizione corrisponde al numero 166 dell'*Inventario delle sculture del Museo del Bargello*, redatto nel 1879¹⁴. Anche Giuseppe Poggi attesta la provenienza e il trasferimento della lapide al Museo, nel febbraio del 1871¹⁵. È certamente l'iscrizione vista da Carlo Strozzi sulla cinta adiacente Porta San Gallo: le minime divergenze riscontrabili nella trascrizione dell'erudito dipendono, a mio avviso, da fenomeni di correttismo. L'impaginazione, le abbreviazioni e ovviamente il testo sono i medesimi. La lastra misura cm 35x98, con i due scudi (in origine il giglio e la croce erano colorati di rosso) in corrispondenza delle rr. 3-4.

Anni D(omi)ni MCCCX indictio(n)e VIII. Là via del Comûne
dentro ale mura è br(accia) XVI e le mura grosse
br(accia) III (e) mezzo, e fossi ampî in boccha
col getto br(accia) XXXV e là via di fuori
sule fosse br(accia) XIII (e) mezzo, e le fossette
dala via ale campora br(accia) II (e) mezzo. E così
de' essere in tutto br(accia) LXX (e) mezzo.

STROZZI, *Dell'origine*, c. 32v; *Il centro di Firenze*, p. 507, n. 638, con foto.

5. La seconda delle due iscrizioni citate, entrata nel Museo Nazionale del Bargello nel medesimo periodo¹⁶ (inv. 181), si presenta del tutto analoga. È

¹³ *Il centro di Firenze restituito. Affreschi e frammenti lapidei nel Museo di San Marco*, a cura di M. Sframeli, Firenze 1989, p. 507, n. 638.

¹⁴ La pagina dell'inventario del 1879 è consultabile all'indirizzo del Polo Museale Fiorentino: <<http://www.polomuseale.firenze.it/invsculturebargello/registro.asp?c=59&r=1>>; selezionando il relativo numero di inventario è visibile l'immagine dell'iscrizione con la trascrizione del testo: <<http://www.polomuseale.firenze.it/invsculturebargello/scheda.asp>>.

¹⁵ G. POGGI, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze*, Firenze 1882, p. 251: l'autore ha documentato con dovizia di particolari il lavoro di abbattimento, lasciando diversi disegni delle mura, delle porte, delle torri (cfr. MANETTI, POZZANA, *Firenze: le porte*, figg. 55-68). Tuttavia non si trovano mai indicazioni o immagini relativi alla originaria posizione delle epigrafi sulle mura.

¹⁶ L'epigrafe è ricordata nel 1898 da I.B. SUPINO, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Roma 1898, p. 49, oltre ad essere descritta nell'inventario del 1879 (consultabile sul sito del Polo Museale Fiorentino: <<http://www.polomuseale.firenze.it/invsculturebargello/registro.asp?c=61&r=1>>).

stata avanzata l'ipotesi che possa corrispondere all'epigrafe un tempo presente alla Torre del Massaio, presso Porta a Pinti¹⁷; tuttavia, quest'ultima era *in loco* ancora nel 1900¹⁸ e dunque non può essere identificata con questa, entrata nel Museo tra il 1871 e il 1879. Si tratta di una lastra marmorea di cm 36x99: il testo, disposto in sette righe entro una doppia rigatura, è perfettamente giustificato, a parte le rr. 3-4 che presentano lunghezza inferiore, per includere all'inizio e alla fine i due scudi del Comune di Firenze e del Popolo (con il giglio e la croce colorati di rosso).

Anni D(omi)ni MCCCX i(n)dictio(n)e VIII. Là via del Comûne
dentro ale mura è br(accia) XVI e le mura grosse
br(accia) III (e) mezzo, e fossi ampî in boccha
col gietto br(accia) XXXV e la via di fuori
sule fosse br(accia) XIII (e) mezzo, e le fossette
dala via ale campora br(accia) II (e) mezzo. E cosî
de' essere in tutto br(accia) LXX (e) mezzo.

Il centro di Firenze, p. 507, n. 638B¹⁹.

6. Alla fine dell'Ottocento, Mario Borgatti vide sulla porta murata detta Guardia del Massaio (o Torre a tre canti) un'epigrafe collocata «contro l'arco di sostegno», di cui riporta il testo²⁰. Il tratto di mura in questione si trova presso Porta a Pinti. Il testo dell'epigrafe corrisponde perfettamente ai dati offerti dalle altre due lapidi del museo e dalla lapide di Porta alla Croce, relativa al tratto murario compreso tra Porta San Gallo e Porta alla Croce. In via ipotetica potremmo pensare allora che l'iscrizione n. 5 provenga dal tratto prossimo alla Porta dei Servi: le lapidi avrebbero così scandito a intervalli regolari, presso ogni porta, le indicazioni sulle mura.

Anni D(omi)ni MCCCX idictione VIII. La via del Comune
dentro ale mura è br(accia) XVI e le mura grosse
br(accia) III e mezzo, e fossi ampî in boccha

¹⁷ L'ipotesi, in *Il centro di Firenze*, 507, è forse tratta da DAVIDSOHN, *Forschungen*, IV, p. 449.

¹⁸ M. BORGATTI, *Le mura e le torri di Firenze*, Roma 1900, p. 31.

¹⁹ L'immagine dell'epigrafe è disponibile sul sito del Polo Museale Fiorentino: <<http://www.polomuseale.firenze.it/invsculturebargello/scheda.asp>>.

²⁰ Dal momento che l'epigrafe risulta perduta e che l'edizione di BORGATTI (*Le mura e le torri*, p. 31) sembra esserne l'unica testimonianza, si è scelto di presentare il testo edito senza alcuna normalizzazione. Naturalmente è impossibile ricostruire con esattezza il dettato dell'epigrafe con i suoi segni abbreviativi (cfr. *idictione* o la congiunzione *e*) proprio per questo abbiamo preferito non intervenire ulteriormente.

col gietto br(accia) XXXV e la via di fuori
sule fosse br(accia) XIII e mezzo, e le fossette
dala via ale campora br(accia) II e mezzo. E così
de' essere in tutto br(accia) LXX e mezzo.

BORGATTI, *Le mura e le torri*, p. 31, nota 1.

7. Nello stesso anno 1310 sono realizzate altre due iscrizioni del medesimo tenore, uguali tra loro nel testo e riferite al tratto di mura a nord, quello affiancato dal torrente Mugnone²¹. Sono conservate anch'esse nel Lapidario del Museo di San Marco; una (inv. 255), spaccata in due, è riconoscibile nelle descrizioni offerte dal Poggi e pertanto sappiamo che proviene dal tratto di mura tra la Fortezza e Porte Nuove, presso Porta al Prato. È una lastra rettangolare di cm 37x89, in cui gli scudi, del Comune di Firenze e del Popolo, sono collocati in corrispondenza delle prime due righe di testo²²:

An(n)i D(omi)ni MCCCX indizione VIII.
La via del Comune dentro âle mu
ra b(raccia) XVI, le mûra grosse b(raccia) III e mezo
il letto del Mugnone è
b(raccia) LVI, la via di fuori b(raccia) XVI. E così
è in tutto b(raccia) L[XX]XXI e mezo.

Il centro di Firenze, p. 506, n. 637B, con foto.

8. L'altra epigrafe del Museo di San Marco (inv. 179) è forse identificabile con quella descritta da Strozzi, da lui vista presso Porta Polverosa: in realtà la trascrizione offerta da Strozzi presenta minime divergenze nel dettato (forse però dovute a correzioni più o meno volontarie dell'erudito: cfr. *drento* per *dentro*) e soprattutto nell'impaginazione. È una lastra rettangolare, molto consunta, di cm 46x76, in cui i due scudi occupano solo l'altezza della prima riga²³:

An(n)i D(omi)ni MCCCX dizione²⁴ VIII
la via del Comune dentro âle mûra
b(raccia) XVI, le mûra grosse b(raccia) III e mezo

²¹ Cfr. A. CECCONI, *Il Mugnone attraverso i secoli*, Bologna 1980.

²² Immagine sul sito del Polo Museale Fiorentino, cfr. nota 19.

²³ Per l'immagine, cfr. sempre nota 19.

²⁴ Si tratta del volgarizzamento della parola *indictione*, in una forma tuttavia non comune.

il letto del Mugnone b(raccia) LVI
 la via di fuori b(raccia) XVI. E così
 è in tuto b(raccia) LXXXI e mezzo.

STROZZI, *Dell'origine*, c. 32v; *Il centro di Firenze*, p. 506, n. 637A, con foto.

3 9. All'anno 1311 risalgono altre due iscrizioni. La prima (inv. 168) è, ancora una volta, conservata al Museo di San Marco, ove fu trasferita il 1 febbraio 1914 dal Museo Nazionale del Bargello. Come le altre, era stata portata al museo nel 1871, in seguito alla demolizione della cinta muraria trecentesca. Poggi riferisce che una lapide datata 1311 proveniva dalla demolizione delle mura presso Porta San Gallo²⁵; si tratta sicuramente dell'epigrafe conservata al museo, che riporta la data del 1311 (da notare però la discrepanza con l'indizione, che dovrebbe essere la nona; di conseguenza, potrebbe trattarsi ancora del 1310)²⁶, e descrive la cinta muraria trecentesca, nella sezione compresa tra Porta San Gallo e Porta al Prato, lungo la quale correva il torrente Mugnone. Essa offre le dimensioni della via interna alle mura e di quella esterna, la larghezza della cinta muraria e del letto del Mugnone stesso. La lastra marmorea rettangolare misura cm 34,5x86, con i due scudi del Comune di Firenze e del Popolo, in corrispondenza delle prime due righe (in origine il giglio e la croce erano colorati di rosso). Il testo segue una giustificazione perfetta, entro uno spazio non segnato, e si apre con un *signum crucis*²⁷:

† An(n)i D(omi)ni MCCCXI indizione VIII
 La via del Comu(n)e de(n)tro âle mura b(raccia) XVI
 lo muro grosso b(raccia) III e mezzo, il Mu(n)gnione
 largo in bocca b(raccia) LVI e la via di fuori
 dal Mungnionne larga b(raccia) XVI, e così de'
 essere in tutto b(raccia) LXXXI e mezzo.

Il centro di Firenze, p. 507, n. 639, con foto; PANTAROTTO, *scheda n. 2*, p. 102, con foto²⁸.

²⁵ POGGI, *Sui lavori*, p. 251.

²⁶ Secondo lo stile fiorentino, che segue l'indizione bedana, essa cambia dal 24 settembre, anticipando, per cui l'indizione ottava copre il periodo compreso dal 24 settembre 1309 al 23 settembre 1310; si passa poi all'indizione nona, fino ai primi nove mesi del 1311.

²⁷ Immagine sul sito del Polo Museale Fiorentino, cfr. nota 19.

²⁸ M. PANTAROTTO, *scheda n. 2*, in *Dal Giglio al David: arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze-Milano 2013, p. 102.

10. Allo stesso anno (con la medesima incongruenza sull'indizione) risale l'iscrizione collocata sul montante sinistro della Porta al Prato, in basso, che riporta le medesime informazioni, i consueti due scudi e il *signum crucis* iniziale, con l'aggiunta però un'ultima riga relativa all'ampiezza del «prato»:

† An(n)i D(omi)ni MCCCXI indizione VIII. La via del Comûne
dentro âle mûra b(raccia) XVI, e 'l mûro è grosso b(raccia) III e mezzo
e 'l Mungnione è largo in bocca b(raccia) LVI
e la via di fuori dal Mungnione b(raccia) XVI
e così de' essere in tutto b(raccia) LXXXI e mezzo
e 'l prato è senza le vie b(raccia) quadre
+6+

BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie*, p. 155; LARSON, *Epigraphica minora*, pp. 368-369; INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», II, 372, n. 333.

11. Nel dare l'edizione dell'epigrafe di Porta al Prato del 1311 Bigazzi nomina un'iscrizione simile, ma di difficile se non impossibile lettura, presente a Porta San Frediano²⁹: è quella, recante però la data del 1323, di cui parla già Strozzi³⁰. Borgatti nel 1900 la vide nel tratto murario tra Porta San Frediano e Porta Camaldoli, in pessimo stato di conservazione, e ne diede l'edizione; ne possediamo il documento del pagamento, del 1328³¹.

A(n)ni D(omi)ni MCCCXXIII inditione
VIII³². La via del Comune dentro
ale mura b(raccia) XVI, lo muro grosso b(raccia) III
lo fosso ampio in bocca b(raccia) XXX
la via di fuori al fosso b(raccia) XII. E così
de' essere in tutto b(raccia) LXI

STROZZI, *Dell'origine*, c. 33r; BORGATTI, *Le mura e le torri*, p. 33, nota 1; MANETTI, POZZANA, *Firenze: le porte*, p. 129.

²⁹ BIGAZZI, *Iscrizioni e memorie*, p. 155, nota 1.

³⁰ STROZZI, *Dell'origine*, c. 33r.

³¹ Firenze, Archivio di Stato, Compagnie religiose soppresse da Pietro Leopoldo (C18, Ci-stercensi, 374), 508, c. 26v.

³² Nell'anno 1323 si è nella sesta indizione; tutt'al più, se si segue l'indizione bedana, dopo il 24 settembre dello stesso anno si passa alla settima indizione. Forse v'era un errore nell'epigrafe, o forse il pessimo stato di conservazione impedisce la corretta lettura. Viene qui presentato il testo offerto da Borgatti; Manetti e Pozzana invece riportano la versione del manoscritto strozziano, in cui il numero dell'indizione è tredici (XIII), ugualmente errato.

12. Ancora *in loco* è invece l'iscrizione, che riporta il medesimo testo, con i due consueti scudi e un *signum crucis* iniziale, murata sul montante sinistro di Porta Romana, con la data del 1327³³:

† Anni D(omi)ni MCCCXXVII inditione ûndecima.
 La via del Comune dentro ale mura
 è braccia XVI (e) le mura grosse
 br(accia) III e fossi ampî in bocca br(accia) XXX
 (e) la via di fuori in sui fossi braccia XII,
 (e) le fossette dala via ale câmpora
 +4+
 (e) così dee essere in tucto braccia LXI

MANETTI, POZZANA, *Firenze: le porte*, p. 348; LARSON, *Epigraphica minora*, p. 369; FRATI, *De bonis lapidibus*, p. 293; INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», I, p. 81, n. 60.

13. Ultima della serie è l'iscrizione, con la data del 1328, vista nel 1900 da Borgatti nel tratto di mura compreso tra la Postierla di Camaldoli e Porta Romana³⁴:

† A(n)ni D(omi)ni MCCCXXVIII indizio
 ne XIII³⁵. La via del Comune dentr
 o ale mura bra(ccia) XVI, lo muro bra(ccia) III, lo fo
 sso ampio in bocca bra(ccia) XXX, la via di fuori al
 fosso b(raccia) XII. E così de' ess(ere) i(n) tutto b(raccia) LX

BORGATTI, *Le mura e le torri*, p. 33, nota 2; MANETTI, POZZANA, *Firenze: le porte*, p. 130.

Appare chiaro che, mentre il testo dell'iscrizione più antica, del 1284 (n. 1, con un dubbio per la n. 2) è in latino e presenta caratteri propri e distinti, le successive iscrizioni, tutte in volgare, si caratterizzano per la riproposizione di formule standardizzate. La serie inizia dunque con l'epigrafe n. 3, del 1310, e si conclude con l'ultima rintracciata, del 1328 (n. 13). Comprende epigrafi che offrono, con minime varianti, lo stesso tipo di testo, di natura pratica e assai dettagliato.

³³ Mancando l'indicazione del mese, la data può riferirsi ad un periodo compreso tra il 24 settembre e il 31 dicembre del 1327, ma anche all'arco cronologico dal primo gennaio al 24 marzo del 1328, seguendo lo stile fiorentino.

³⁴ Riportiamo il testo e l'impaginazione offerta da Borgatti.

³⁵ Di nuovo l'indizione non corrisponde all'anno (nel 1328 si è nell'indizione undicesima, negli ultimi mesi si passa alla dodicesima): errore della lettura di Borgatti o del lapicida?

Merita un'osservazione l'uso del volgare. Le prime attestazioni epigrafiche in volgare risalgono, a Firenze, al secolo XIII; la più antica di esse, incisa sulla lunetta proveniente dalla chiesa di Santa Maria sopr'Arno, consta di appena cinque parole di assai difficile lettura³⁶. Poco significativo può risultare il confronto anche con il cippo del Museo di San Marco, che, per quanto coevo (1285), presenta una tipologia completamente diversa da quella qui presa in esame³⁷. Assai vicina paleograficamente risulta piuttosto l'iscrizione di via Giovanni da Verrazzano, in cui solo le ultime sei parole sono in volgare, e che Gramigni propone di datare ai primi anni del secolo XIV³⁸.

Nel corso del Trecento l'uso del volgare nelle epigrafi diventa più significativo, soprattutto in ambito fiorentino³⁹. Verrebbe da pensare che la scelta della lingua sia in relazione al contenuto e al tenore dell'iscrizione (il volgare caratterizzerebbe iscrizioni senza ambizioni letterarie o elogiative) e al suo carattere funzionale: si confronti ad esempio la lapide del 1333, pure in volgare, ancora esistente in via San Remigio, a proposito del livello raggiunto dall'acqua dell'Arno⁴⁰, o il cippo del 1374, proveniente da una casa in via Romana, che presenta indicazioni stradali («Principio de la via che va a Tori di Val di Pesa»)⁴¹; questa osservazione non è sempre vera, se pensiamo che spesso sono in latino anche le iscrizioni che documentano lavori stradali, e senz'altro merita opportuni approfondimenti.

Entro questo contesto linguistico va interpretata la dizione iniziale *anni Domini*, ricorrente in tutte le epigrafi e corrispondente alla *datatio* latina introdotta dall'ablativo *anno Domini*. In un testo volgare l'espressione *anni Domini*, senza preposizioni o forme verbali preposte (ad esempio *corrente, correvano gli...*, forme assai comuni dalla metà del Duecento) si cristallizza come

³⁶ GRAMIGNI, *Iscrizioni medievali*, p. 214, n. 28.

³⁷ GRAMIGNI, *ibid.*, p. 201, n. 24; concordiamo in questo con Gramigni, che non accoglie l'interpretazione di Sframeli (*Il centro di Firenze*, p. 466, n. 538): proprio gli aspetti stilistici e formali, così accuratamente riprodotti, che caratterizzano la serie delle iscrizioni murarie, rendono piuttosto sicuri che il cippo appartenga a un ambito completamente diverso.

³⁸ GRAMIGNI, *ibid.*, pp. 239-241, n. 36.

³⁹ Si veda su questo anche LARSON, *Epigraphica minora* pp. 367-673. Di contro il numero di iscrizioni in volgare resta assai limitato in altre aree. Solo come spunto di confronto possiamo citare i casi di Bologna (G. ROVERSI, *Iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna 1982), Velletri (A. AUGENTI, M. MUNZI, *Scrivere la città. Le epigrafi tardoantiche e medievali di Volterra [secc. IV-XIV]*, Firenze 1997), e Pisa (studiati da Ottavio Banti; si veda *infra*).

⁴⁰ INVERNIZI, LUNARDI, SABBATINI, «*Il rimembrar delle passate cose*», II, 457, n. 410.

⁴¹ *Il centro di Firenze*, p. 509, n. 642.

formula specifica per l'ambito documentario ed epigrafico⁴². Nel contesto epigrafico, vale forse la pena di segnalare la presenza, perché in un testo latino, nell'epigrafe del monumento funebre di Guglielmo Bernardo di Durfort nel convento della Santissima Annunziata, del 1289: «An(n)i D(omi)ni MCCLXXXIX hic iacet d(omi)n(u)s Guilielmus balius olim / d(omi)ni Amerighi de Nerbona»⁴³.

Anche nelle epigrafi, comunque, la forma più comune è quella che traduce l'ablativo latino con forme preposizionali e verbali, come nella lapide del 1310, che commemora la realizzazione del pergamo del Duomo di Pisa voluta da Borgogno di Tado: due volte ricorre l'espressione anni Domini («cominciosi core(n)te ani D(omi)ni», «fu finito in ani D(omi)ni»)⁴⁴. Una certa difficoltà interpretativa della consueta *datatio* latina è attestata nell'iscrizione, anch'essa in volgare, che commemora l'erezione del campanile della chiesa di San Simone a Nodica, nel comune di Vecchiano (Pisa): «A(nno) D(omini) Ani MCCCXX»⁴⁵. In ambito fiorentino ricordiamo almeno la formula con l'iscrizione sepolcrale e le armi di Pasquino di Giustino, proveniente da San Pancrazio e ora al Museo di San Marco⁴⁶. Nell'area di Volterra l'espressione *anni Domini* non è ignota, sebbene assolutamente unica, entro un contesto di iscrizioni volgari già ridottissimo: è usata nell'iscrizione del 1315, che commemora la fondazione della cappella della Croce presso la chiesa di San Francesco⁴⁷.

All'interno della serie fiorentina, sono evidenti gli elementi di comunanza tra le iscrizioni: dalle dimensioni delle lastre marmoree (comprese tra cm 77 e 100 di larghezza e 35-45 d'altezza), alla disposizione del testo, su sei-sette righe, parallelamente al lato lungo, giustificato, con i due scudi, a sinistra quello del Comune e a destra quello del Popolo. Sono presenti labili tracce

⁴² Uno spoglio del *corpus OVI* dell'italiano antico (<<http://www.oivi.cnr.it/>>) rileva ottantuno occorrenze dell'espressione entro il 1328; in ventuno casi *anni Domini* è utilizzato senza preposizioni o forme verbali introduttive, come calco dell'ablativo latino *anno Domini*. Tutti i ventuno casi si riferiscono a contesti documentari: documenti, cronache, statuti, testi epigrafici.

⁴³ GRAMIGNI, *Iscrizioni medievali*, p. 176, n. 18.

⁴⁴ L'epigrafe è conservata nel Lapidario dell'Opera della Primaziale di Pisa, cfr. O. BANTI, *Epigrafi dei secoli XII-XIV conservate nel Lapidario dell'Opera della Primaziale*, in ID., *Scritti di storia*, pp. 199-223, in part. 206, fig. 61.

⁴⁵ BANTI, *Epigrafi dei secoli XII-XIV*, p. 214, fig. 67.

⁴⁶ *Il centro di Firenze*, p. 525, n. 672.

⁴⁷ AUGENTI, MUNZI, *Scrivere la città*, pp. 74-75, n. 16 e figg. 32-33.

di colore, che ci permettono di ricostruire l'aspetto originario (confermato anche dalle fonti archivistiche, di cui si dirà dopo): il solco triangolare era riempito di pasta scura, mentre le immagini sui due scudi erano tinte di rosso. La scrittura gotica è la medesima, la dimensione delle lettere assimilabile, il modulo delle lettere rettangolare, con compressione laterale incostante, altezza media di 4 cm, interlinea di 2,5; un sensibile effetto di chiaroscuro è ottenuto con il progressivo assottigliarsi dei tratti curvi e l'allargamento a spatola dei tratti dritti. Il canone gotico, ormai pienamente adottato, normalizza le forme grafiche, in cui le lettere concave sono chiuse, assicura una rigorosa bilinearità, mantiene la giustificazione dei margini, a costo di spezzare le parole tra le righe⁴⁸. Il ricorso alle abbreviazioni è assai limitato, ma ciò è dovuto anche al fatto che il testo è in volgare e non in latino. Il formulario è identico, il testo quasi: le lievi divergenze si riferiscono ai diversi tratti di mura, perché la parte della fortificazione più tarda, quella Oltrarno, presenta alcune caratteristiche architettoniche diverse. Ma nella loro sostanza le iscrizioni si presentano come una serie assolutamente omogenea.

All'interno di questa omogeneità, tuttavia, possiamo riconoscere alcuni minimi aspetti individualizzanti, tanto nelle dimensioni, quanto nella preparazione dello specchio scritto (solo le epigrafi nn. 4-5 e 7-8 presentano una doppia rigatura al di sopra e al di sotto della linea di scrittura), nell'organizzazione dello spazio (gli stemmi in corrispondenza della r. 1 di scrittura, delle rr. 1-2 oppure 3-4) e nella presenza o meno della croce iniziale (nelle epigrafi nn. 9-10, 12-13). Nel medesimo contesto linguistico, inoltre, sono operate scelte diverse, per esempio, relativamente alla fonetica, nel caso di *indictione/inditione/indizione/dizione; anpii/ampii; mezzo/mezo; bocca/boccha; Mungnione/Mugnone, dee/de'*. Differenze, se pur minime, si osservano nella morfologia delle lettere, ad esempio nel caso di A, N, M, X o della forma di U/V; riguardano il ricorso alle abbreviature (*e/7; br(accia) o b(raccia) o braccia*) e la forma dei *tituli* (titolo piano, a tegola), l'uso dei segni interpuntivi (punto circolare, serie di punti in verticale, triangolo), dei nessi (*lâ via, mûro*) e degli altri segni (*crux* iniziale con quattro punti o semplice). Nel deter-

⁴⁸ Pur nel comune assetto generale, la scrittura e lo stile delle epigrafi fiorentine mostrano alcune peculiarità rispetto ai coevi esempi bolognesi, per i quali cfr. B. BREVIGLIERI, *Scritture lapidarie romaniche e gotiche a Bologna: osservazioni paleografiche in margine alle iscrizioni medievali bolognesi*, Bologna 1986, pp. 39 e ss.

minare queste differenze non sembra influire la distanza cronologica tra le iscrizioni (si osservi come le epigrafi nn. 4 e 5, del 1310, siano quasi indistinguibili, mentre quelle nn. 7 e 8, dello stesso anno, pur presentando un identico testo, siano assai diverse); ciò significa che sono sentite come indifferenti o non contraddittorie e vanno verosimilmente ricondotte a lapicidi o botteghe diverse, al lavoro nei medesimi anni e per le medesime commesse. Vero è che l'iscrizione più tarda, quella di Porta Romana, presenta alcuni tratti propri, riconducibili forse all'epoca più avanzata: la serie di cinque punti verticali come *interpuncta*, il segno tachigrafico per la congiunzione 7 ampio e sinuoso. Ma l'insieme resta comunque singolarmente affine alle iscrizioni di quasi un ventennio prima, tanto nel dettato formulare, quanto nell'impostazione (gli scudi all'altezza delle rr. 3-4), e negli usi grafici.

In realtà, la datazione di queste iscrizioni merita una riflessione ulteriore. Già gli storici dell'architettura hanno notato che le iscrizioni celebrative delle fasi costruttive, al di là del dato cronologico apparentemente ineccepibile, dal momento che sono murate nell'edificio stesso, sovente vanno considerate con cautela, perché possono presentare fenomeni di retrodatazione⁴⁹: la data può infatti corrispondere al momento in cui viene ufficialmente espressa la volontà esecutiva, al momento dell'inizio dei lavori o a quello della loro conclusione. A ciò si aggiunga che spesso, come nel nostro caso, tali iscrizioni non si trovano più nella originaria collocazione. A questo punto i dati cronici delle nostre epigrafi possono essere assunti come reali, oppure vanno avvicinati alla data estrema, 1328, intendendo la data espressa nelle epigrafi come riferita alla realizzazione dell'opera architettonica e non all'epigrafe stessa. Oppure, le iscrizioni più tarde potrebbero imitare in modo palmare quelle più antiche, assunte come modello.

Le fonti documentarie ci aiutano solo in parte: sono stati rintracciati alcuni documenti relativi alle nostre iscrizioni nel registro delle provvisioni dei Capitani di parte Guelfa⁵⁰. Il registro elenca i vari contratti stipulati dagli ufficiali preposti all'edificazione delle mura, a partire dall'anno 1313 fino al 1330; è però in uno stato di conservazione assai compromesso, con alcune carte assolutamente illeggibili.

⁴⁹ FRATI, *De bonis lapidibus*, p. 17.

⁵⁰ Firenze, Archivio di Stato, Capitani di Parte Guelfa, Numeri rossi, reg. 103.

Nella lettura dei documenti è d'aiuto una preziosa fonte degli inizi del secolo XIX: nel 1801, infatti, l'erudito e archivista Giovanni Mariti esaminò con attenzione il registro e compilò un regesto per ogni documento e alcuni indici. Pur non trattandosi di una copia, l'opera del Mariti assicura che i documenti che ci interessano, che riportano la data del 1329, sono gli unici di tale natura nel registro. Si tratta di un contratto che commissiona prima tre lapidi «in quibus et quolibet dictorum lapidum sint sculpte lictere quo [...] determinantur viae intra et extra muros dicti Comunis ac etiam unum liliium et unam crucem»; ad esso ne segue immediatamente un altro, di uguale tenore, che commissiona altre otto lapidi simili in tutto per tutto⁵¹. I due contratti sono stipulati con maestro Lippo del fu Meglio del Popolo di San Lorenzo; in essi si specifica che i marmi devono essere lunghi un braccio e alti mezzo, e le lettere devono essere tinte di nero, mentre i due stemmi di rosso. Non si riesce a leggere la cifra pagata a maestro Lippo, che si impegna a «sculpere, colorare et murare» le epigrafi, mentre sembra di capire che esse dovevano essere collocate sui 'pilastris' («in pilastris») della cinta muraria (non sulle porte dunque, dove si trovano ora le epigrafi superstiti).

A parte le dimensioni (che dovrebbero corrispondere a lastre di circa cm 30x60), nettamente inferiori⁵², la descrizione si attaglia perfettamente alle lapidi conservate. La data del pagamento, tuttavia, è il 1329, che, se può convenire alle lapidi di Porta Romana, della Postierla di Camaldoli ed anche di Porta San Frediano, del 1328, risulterebbe troppo tarda per le lapidi del 1310-1311. Naturalmente contratti relativi alle epigrafi più antiche potevano trovarsi nei registri perduti. L'analogia degli elementi della serie spingerebbe a ritenere che l'esecuzione delle iscrizioni sia avvenuta in un arco di tempo circoscritto; d'altra parte, la realizzazione della cinta muraria Oltrarno fu realmente successiva di qualche anno, ed è verosimile che, concluso questo secondo tratto, le epigrafi ivi apposte ricalcassero intenzionalmente *ad verbum* nel dettato, e negli aspetti esteriori, quelle del tratto più antico.

⁵¹ Ivi, cc. 81v-82r. Un estratto dei documenti viene riportato anche nella copia ottocentesca del Registro delle Provvigioni degli Uffici preposti alla fortificazione della città (1313-1330), eseguita da Giovanni Mariti (Firenze, Archivio di Stato, ms. 180, sez. D, cc. 80r-81v).

⁵² La lettura del documento non è agevole a causa dello stato fortemente compromesso del supporto. Sembrerebbe di poter leggere: «longitudinis quilibet dictorum lapidum unius bracci et altitudinis duarum partium unius bracci».

La questione è se le epigrafi nn. 3-10 si possano ritenere realizzate negli anni 1310-1311 e quelle nn. 11-13 (cui ne vanno aggiunte altre otto, menzionate nel contratto del 1329, oggi perdute) negli anni 1323-1328 con forte intento imitativo, oppure se la realizzazione dell'intera serie vada collocata alla fine degli anni Venti. Il problema resta inevitabilmente aperto, perché solo un'attenta analisi dell'intera produzione epigrafica cittadina di Firenze, realizzata in quegli anni, potrebbe fornire elementi utili a dirimerla.

Tra le questioni irrisolte v'è anche quella del numero originario delle epigrafi. Dovevano probabilmente essere molte di più: i due documenti del 1329 ne commissionano undici, tredici sono quelle di cui abbiamo rintracciato le notizie (in realtà undici quelle che rispondono alle caratteristiche del contratto: pura coincidenza?). Di fronte a coppie di epigrafi identiche, quali la n. 4 e la n. 5, o la n. 7 e la n. 8, appare lecita l'ipotesi che il progetto originario prevedesse appunto coppie di iscrizioni identiche, da collocare l'una all'interno e l'altra all'esterno della cinta. Ma la distruzione delle mura e la genericità delle notizie relative alla collocazione delle epigrafi non permettono, ancora una volta, di formulare risposte certe.

Le testimonianze d'archivio, tuttavia, offrono un'importante conferma agli elementi già emersi dall'esame autoptico: si tratta di epigrafi che rispondono ad una direttiva unitaria, che stabilisce con esattezza i criteri contenutistici e formali cui attenersi, secondo un formulario preciso, al fine di garantire la massima omogeneità testuale ed esecutiva. In tale prospettiva risulta chiaro che i lievi scarti tra le epigrafi, da noi sottolineati, entro il medesimo contesto geografico, storico e sociale, non sono percepiti come rilevanti. Questo aspetto va tenuto presente nel momento in cui l'attenzione a singoli fenomeni di tale natura sia presa a fondamento per tracciare una linea di sviluppo cronologico.

Il significato storico della serie è evidente, e trova riscontro nelle attestazioni epigrafiche, grossomodo coeve, che costellano il territorio italiano, definite da Ottavio Banti «epigrafi documentarie»⁵³: iscrizioni relative a edifici o opere di pubblica utilità, dai chiari fini documentari e commemorativi. Rispetto ad altri casi, tuttavia, la serie di Firenze presenta alcuni caratteri

⁵³ Riprendiamo la terminologia e le definizioni chiaramente illustrate da O. BANTI, *Epigrafi «documentarie» «chartae lapidariae» e documenti (in senso proprio)*, in ID., *Scritti di storia*, pp. 133-148.

propri. Senz'altro è evidente la natura documentaria delle iscrizioni, in cui ritroviamo i caratteri del documento inteso in senso diplomatico: *invocatio* (simbolica, nella *crux* d'apertura), *datatio*, testo, e il formulario seguito pedissequamente (in una ripetitività e fissità che chiaramente denuncia lo scopo 'autenticativo').

Possiamo raffrontare la situazione fiorentina a quella di altre città vicine. Anche a Bologna, per esempio, la cinta muraria trecentesca fu demolita in età moderna e di essa restano, conservate al Museo Civico Medievale, numerose epigrafi. La serie di piccole lapidi bolognesi che costellavano le mura cittadine si contraddistingue per riportare immancabilmente, in volgare, il nome di coloro che avevano finanziato il lavoro, seguito dall'entità del lavoro stesso⁵⁴. A Pisa, invece, non è raro trovare menzione dei responsabili della progettazione o dell'esecuzione delle opere cui si riferisce l'iscrizione, dagli operai⁵⁵, agli architetti e ai maestri. Nel presentare iscrizioni quali la lapide sul Palazzo del Comune di Pisa del 1301, oppure le due lapidi cagliaritano della torre di San Pancrazio, del 1304, e della torre dell'Elefante, del 1306, Banti dimostra come, entro uno schema fisso di stampo documentario, attraverso l'uso della forma metrica e di una lingua non priva di ambizioni letterarie, risulti prevalente e strettamente connaturato al testo epigrafico il fine celebrativo ed elogiativo di tutte le personalità coinvolte nella realizzazione architettonica⁵⁶. Non così per le epigrafi delle mura di Firenze: l'intento autocelebrativo o commemorativo della committenza non sembra in evidenza, dal momento che non v'è esplicita menzione delle autorità preposte alla costruzione delle mura né dei finanziatori; la finalità principale è la precisa definizione degli spazi.

Rispetto ai casi appena descritti, cioè alle iscrizioni bolognesi, definite una sorta di «firma collettiva» degli abitanti delle circoscrizioni cittadine, in cui «l'autonomia cittadina esprime la propria autocoscienza e professa orgogliosamente la propria individualità»⁵⁷, o alle iscrizioni pisane, in cui

⁵⁴ B. BREVIGLIERI, *Scritture epigrafiche in età comunale: il caso bolognese*, in *Civiltà comunale, libro, scrittura documento*, atti del convegno (Genova 1988), Genova 1989, pp. 385-432.

⁵⁵ Per la definizione degli ambiti specifici di competenza degli *operarii*, cfr. O. BANTI, *Operai, architetti e attività edilizia del Comune di Pisa nelle epigrafi tra il XIII e il XIV secolo*, in *ID., Scritti di storia*, pp. 159-180: 162-165.

⁵⁶ Cfr. BANTI, *Operai, architetti*.

⁵⁷ A.I. PINI, *Origini e testimonianze del sentimento civico bolognese*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, atti del convegno di studi (Todi 1970), Torino 1972, pp. 137-193, in part. 183.

è scelta spesso la forma metrica, la lingua è immancabilmente il latino e numerose personalità vengono ricordate, spicca il 'silenzio' delle lapidi di Firenze. Nelle epigrafi fiorentine, in realtà, i committenti appaiono in ogni iscrizione della serie, ma in forma non verbale (e qui l'epigrafe esprime la propria peculiarità rispetto alla carta diplomatica): si tratta del *lilium* e della *crux*, i due scudi immancabilmente presenti, alla destra e alla sinistra del testo. Facendo ricorso alla consolidata tradizione dell'araldica come mezzo di comunicazione, le lapidi sulle mura di Firenze rappresentano mirabilmente la natura del documento epigrafico in sé, come segno, anche non grafico, che si fa linguaggio. Le due insegne, visibili anche da lontano grazie all'uso del colore rosso, illustrano con evidenza anche maggiore di quello delle parole alcuni concetti fondamentali: sono espressione di una comunità unita e compatta, guidata da un'autorità che si prende cura della cittadinanza mediante la costruzione di opere difensive, imponenti e ben regolate, da mantenersi tali nel presente e nel futuro.

Sappiamo dalla *Nuova cronica* di Giovanni Villani, come si è visto, che la precedente cinta muraria, parzialmente distrutta e in abbandono, era stata invasa dall'edilizia privata ed era difficile, se non impossibile, recuperarne la funzionalità, anche per la perduta memoria degli originari aspetti tecnici costruttivi. In tal senso le precise indicazioni della larghezza dell'opera fortificata e delle vie adiacenti trovano la loro motivazione nella volontà di definire in modo chiaro e *ad perpetuum* l'assetto della cinta muraria. L'assenza di indicazioni relative all'altezza è perfettamente giustificata: abbiamo attestazioni di interventi di sopraelevazione già negli anni immediatamente successivi all'erezione dei singoli tratti; pertanto è chiaro che il dato non risulta pertinente nell'ottica di chi ha promosso la realizzazione della serie di epigrafi.

Uno scopo pratico e materiale appare dunque preponderante nelle epigrafi fiorentine, rispetto a consimili esempi epigrafici di altre città. Ma nel permanere delle sue mura, intatte e ben conservate, ordinate negli spazi interni ed esterni stabiliti con esattezza, 'trapuntate' dagli scudi che rappresentano l'autorità politica e la comunità tutta, la città di Firenze, evidentemente, vede ergersi il suo carne celebrativo.

Abstract

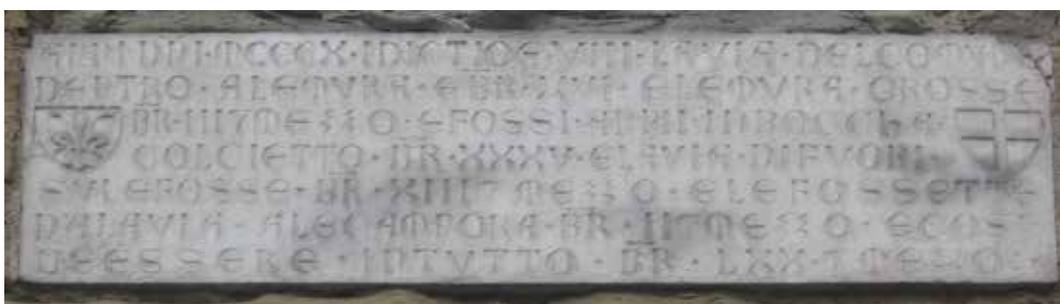
The paper considers the series of 13 epigraphs originally on the fourteenth-century walls of Florence. The study of the preserved inscriptions is accompanied by the examination of indirect and archive evidence. The common characteristics of the series are identified and related to similar examples in other Italian cities. Compared to contemporary examples in Bologna and Pisa, Florentine inscriptions are characterized by the absence of celebratory elements and for a standard format responding to practical and substantive needs.

Referenze fotografiche

- © http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Porta_San_Gallo_epigrafe_2.jpg: 1
- © Foto M. Pantarotto: 2
- © http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c8/Porta_romana%2C_firenze%2C.jpg: 4
- © <http://www.storiadifirenze.org/wp-content/uploads/2012/06/guglielmo-di-durfort-lapide.png>: 5



1. Epigrafe commemorativa, 1284. Firenze, Porta San Gallo.



2. Epigrafe civile, 1310. Firenze, Porta alla Croce.



3. Epigrafe civile, 1311. Firenze, Porta San Gallo (da PANTAROTTO, *scheda n. 2*, p. 102).



4. Epigrafe civile, 1327. Firenze, Porta Romana.



5. Monumento funebre di Guglielmo di Durfort, 1289. Firenze, Santissima Annunziata.

PRATICHE DI FRUIZIONE, DESCRIZIONE E CONSERVAZIONE DEI TESSUTI ASIATICI NEL BASSO MEDIOEVO: UNA NOTA

MARIA LUDOVICA ROSATI

Un'indagine sui fenomeni culturali legati ai tessuti sontuosi in epoca pre-moderna non può prescindere dal calare le vicende del *medium* tessile in una dimensione pienamente euroasiatica e dal considerare tali manufatti come opere dotate di un'intrinseca mobilità. Facilitando lo spostamento degli oggetti sulle lunghe distanze e il loro arrivo anche in luoghi geograficamente assai distanti da quelli di produzione, tale caratteristica non solo ha reso i tessuti protagonisti di scambi commerciali su una scala precocemente globale, dall'Estremo Oriente fino al Mediterraneo e all'Europa, ma permette di considerare l'ambito tessile come uno dei luoghi privilegiati per esplorare le molteplici dinamiche degli scambi transculturali¹. La circolazione internazionale delle stoffe preziose ha avuto, infatti, importanti conseguenze sugli sviluppi artistici e tecnologici e sulle pratiche culturali di ogni civiltà entrata in contatto con questi manufatti. Gli effetti della mobilità del *medium* tessile, a loro volta, variano di epoca in epoca e da un contesto ricettivo all'altro, evidenziando tanto la varietà dei processi di adozione possibili per le opere, le soluzioni e le idee, provenienti da realtà diverse, quanto la capacità degli oggetti di prestarsi a continue mutazioni semantiche e a nuove forme di impiego sociale e culturale che, senza cancellare completamente la precedente vita di un manufatto, ne arricchiscono la 'biografia'².

¹ Alle tematiche degli scambi e delle interazioni transculturali nel continente euroasiatico di epoca pre-moderna e alla precisazione di nuove prospettive critiche da adottare in questo ambito è stato recentemente dedicato un numero monografico della rivista «Ars Orientalis», al quale si rimanda per una bibliografia specifica: *Theorizing cross-cultural interaction among the ancient and early Medieval Mediterranean, Near East and Asia*, ed. by M.P. Canepa, «Ars Orientalis», 38, Washington D.C. 2010.

² Per il concetto di 'biografia delle cose' si rimanda all'ormai classico I. KOPYTOFF, *The cultural biography of things: commodities as process*, in *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, ed. by A. Appadurai, Cambridge 1986, pp. 64-91.

L'arrivo di sete asiatiche nell'Europa del Basso Medioevo rappresenta un caso esemplare, significativo ma non isolato, della mobilità del *medium* tessile nel continente euroasiatico e delle dinamiche culturali connesse alla sua circolazione globale. L'impatto delle stoffe straniere in questo periodo può essere valutato, considerando una situazione specifica di adozione dei manufatti orientali entro una pratica già propria della cultura occidentale, ossia quella di offrire oggetti preziosi alle chiese e di custodirli sotto forma di tesoro, a sua volta descritto e classificato in inventari, redatti secondo forme convenzionali di registrazione³. Tra XIII e XIV secolo le fonti testuali e le testimonianze materiali superstiti documentano la consuetudine di pontefici, prelati, principi e sovrani di donare alle chiese manufatti sontuosi, proseguendo una tradizione già avviata nel corso dell'alto Medioevo. Accanto alle oreficerie, come il celebre calice di Guccio di Mannaia, commissionato da Niccolò IV per la Basilica di Assisi, tra i doni più preziosi spiccano i tessuti, offerti sia come pezze intere, sia sotto forma di oggetti liturgici già confezionati (paliotti, vesti, corporali ecc.)⁴.

In ambito papale, ad esempio, i piviali ad *opus anglicanum* di Ascoli Piceno e di Anagni, legati rispettivamente alle figure di Niccolò IV e di Bonifacio VIII, attestano l'importanza delle commissioni pontificie e mostrano l'altissimo livello qualitativo delle tante donazioni, di cui oggi, per buona parte, resta solo il ricordo indiretto nelle fonti scritte⁵. È noto come Bonifacio VIII

³ La presenza nei tesori ecclesiastici europei medievali di altre tipologie di manufatti orientali, in particolare di oreficerie e ceramiche islamiche, è stata ampiamente studiata in A. SHALEM, *Islam christianized. Islam portable objects in the Medieval treasuries of the Latin West*, Frankfurt 1998.

⁴ Per il calice di Assisi si veda M. TOMASI, S. RICCIONI, *scheda n. 1.S.1*, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri Orafi*, a cura di M.M. Donato, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5-6, 2011-2012, pp. 20-22 con precedente bibliografia. Nel Tesoro della Basilica di San Francesco si possono citare come esempio di omaggi sontuosi anche i due dossali ricamati della prima metà del XIII secolo, donati secondo l'inventario del 1338 da un imperatore greco, probabilmente Balduino II o Giovanni di Brienne. Cfr. R. BONITO FANELLI, *Il Tesoro della Basilica di San Francesco ad Assisi*, Assisi 1980, pp. 77-81.

⁵ Per il piviale di Ascoli Piceno si vedano *Il piviale duecentesco di Ascoli Piceno. Storia e restauro*, a cura di R. Bonito Fanelli, Firenze 1990 e N. MORGAN, *L'Opus anglicanum nel Tesoro pontificio*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 299-309: 299, dove si segnala la commissione di Gregorio X per il piviale, successivamente donato ad Ascoli da Niccolò IV. Per il piviale di Anagni cfr. L. MORTARI, *Il Tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma 1963, in part. pp. 12-17, dove è pubblicato il testo dell'inventario dei doni di Bonifacio VIII alla Cattedrale.

donò ben tredici parati alle chiese visitate nel solo periodo compreso tra il maggio e l'ottobre del 1299 e anche per il suo successore, Benedetto XI, sono rintracciabili episodi analoghi. Già nel 1298, appena eletto cardinale, mentre era di passaggio a Milano lasciò una cospicua somma di denaro per l'acquisto di una cortina di seta per l'altare di san Pietro Martire nella chiesa di Sant'Eustorgio; in un inventario quattrocentesco della Cattedrale di Treviso, città natale di Benedetto XI, sono invece ricordati un piviale e una dalmatica *de sindone rubeo*, associati al pontefice e oggi dispersi⁶.

Nella sagrestia della chiesa di San Domenico a Perugia, infine, sono ancora oggi conservati un gruppo di paramenti liturgici (un piviale, una dalmatica, una mitria ricamata, due calzari in seta operata, tre camici di lino, due frammenti ricamati di stola e uno di croce o di colonna, un tempo impropriamente applicati alla dalmatica), tradizionalmente collegati alla figura del papa⁷. Il pontefice, giunto in città nella primavera del 1304 per sfuggire alle congiure romane, trovò rifugio nel convento domenicano; nell'estate dello stesso anno, però, morì in circostanze misteriose e venne sepolto nel

1-5

⁶ Le donazioni Bonifacio VIII del 1299 sono menzionate in A. PARAVICINI BAGLIANI, *Bonifacio VIII*, Torino 2003, pp. 209-210. L'episodio della donazione di Benedetto XI a Sant'Eustorgio è riportato per la prima volta in Galvano Fiamma (*Chronica maior Ordinis praedicatorum*, conclusa nel 1344 ca) ed è successivamente ripreso dalla storia dell'ordine Domenicano di Leandro Alberti (*De viris illustribus ordinis Praedicatorum*, 1517). Cfr. G. ODETTO, *La Cronaca maggiore dell'ordine domenicano di Galvano Fiamma*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 10, 1940, pp. 297-373: 362; C. LONGO, *Il papa domenicano Benedetto XI, in Benedetto XI papa domenicano (1240-1304)*, a cura di A. Viganò, Firenze 2006, pp. 29-96: 63. I parati donati a Treviso e l'inventario relativo sono citati in G. BISCARO, *Per la biografia di papa Benedetto XI*, «Archivio veneto», s. 5, 63, 1933, pp. 117-152: 143.

⁷ L'insieme dei parati è stato recentemente considerato in M.L. BUSEGHIN, *I parati di Benedetto XI conservati nella chiesa di San Domenico: studi e ricerche*, in *Benedetto XI papa domenicano*, pp. 151-186. La tradizione di una lascito papale a Perugia è tramandata a partire dagli inventari quattrocenteschi di San Domenico. Nell'inventario del 1430 sono citate «Una cappella de purpura deaurata que fuit pape Benedicti XI, cum pluviali eiusdem qualitatis [...] Item capella alba de serico quod dicitur taffecta, cum pluviali de aurato albo antiquo, quod fuit pape Benedicti». L'inventario del 1458 ricorda a sua volta «Una cappella de purpura deaurata que dicitur fuisse pape Benedicti XI cum frigio de sanctis satis pulcro ad planetam, et cum capa serica simili, et frigio satis pulcro cum perulis ad coronam sanctorum». Infine, padre Domenico Baglioni riferisce come nel 1548 l'intero corredo composto di «piviale, pianeta, tonacella de purpura bianca, tre camisci sottilissimi, i sandali et suoi guanti et una mitria» fosse stato riunito e conservato sopra un palchetto del secondo armadio della sagrestia. Cfr. T. BIGANTI, *Luoghi e oggetti della memoria di Benedetto XI nella chiesa vecchia di San Domenico*, in *Indulgenza, città, pellegrini. Il caso della perdonanza di San Domenico di Perugia*, a cura di C. Cutini, G. Della Torre, Perugia 2001, pp. 39-51: 47-51; A. ROSSI, *Inventario della Sacrestia di S. Domenico di Perugia nel secolo quindicesimo*, «Giornale di erudizione artistica», 1, 1872, pp. 73-83: 80.

coro della vecchia chiesa di San Domenico. Il parato di Benedetto, quindi, potrebbe rappresentare sia un dono ai confratelli domenicani, per ringraziarli dell'ospitalità ricevuta, sia una sorta di eredità *post mortem* di alcuni oggetti pontificali, arrivati a Perugia insieme al papa.

Proprio i paramenti di San Domenico testimoniano alle soglie del Trecento la comparsa tra i doni e tra i beni papali di una nuova tipologia tessile preziosa rispetto ai precedenti duecenteschi. Composto da elementi eterogenei, l'attuale parato comprende infatti un piviale in seta bianca con una
 1 decorazione aurea a minuti motivi vegetali e una dalmatica, anch'essa in
 2 seta bianca e filato metallico con simile ornato fitomorfo e recante inser-
 ti rettangolari di seta blu a disegni oro⁸. Entrambe le stoffe principali del
 3 piviale e della dalmatica, come pure la seta gialla con motivi aurei di uno
 dei due calzari (un lampasso lanciato), sono riconducibili all'ambito delle
 produzioni asiatiche di epoca mongola, i cosiddetti *panni tartarici*, secondo
 la definizione utilizzata negli inventari europei del basso Medioevo per de-
 scrivere tali manufatti, giunti in Occidente attraverso le vie della diploma-
 zia e del commercio internazionali⁹.

Fin dal principio del Novecento la critica ha riconosciuto l'origine straniera dei tessuti a piccoli motivi vegetali di Benedetto e gli studi si sono concentrati su una più precisa attribuzione geografica delle stoffe, oscillando tra il polo cinese e quelli più occidentali dell'Asia centrale e dell'Iran ilkhanide in un periodo compreso tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo. Inizialmente le sete a piccoli motivi aurei sono state considerate una produzione cinese, in virtù della minuta e naturalistica decorazione vegetale, vicina a soluzioni della tarda dinastia *Sung* e di prima epoca *Yuan*. Nel dibattito ancora aperto, tuttavia, tale attribuzione ha lasciato oggi il posto ad una proposta di origine nei territori del Turkestan cinese o dell'Asia centrale,

⁸ Il tessuto del piviale è un lampasso lanciato in seta e filato metallico; quello principale della dalmatica è un taffetas lanciato, in seta e filato metallico. Gli inserti blu sono in lampasso lanciato e broccato, in seta e filato metallico. Nella confezione della dalmatica sono inoltre state utilizzate piccole inserzioni di ulteriori tessuti in oro a decoro vegetale in taffetas lanciato ed è stato applicato un gallone in seta policroma, realizzato con un telaio a tavolette.

⁹ Per la diffusione dei *panni tartarici* in Europa: A. WARDWELL, *Panni tartarici. Eastern Islamic silks woven with gold and silver (13th and 14th century)*, «Islamic Art», 3, 1988-1989, pp. 95-173 e M.L. ROSATI, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali nell'Europa del XIII e del XIV secolo*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia», 1, 2010, pp. 58-88 con i riferimenti alla bibliografia precedente.

contrapposta ad un'ipotesi di fattura nell'Ilkhanato di Persia, in particolare nella regione intorno a Tabriz. Quest'ultima, invece, è stata unanimemente riconosciuta per la seta con medaglioni a goccia, utilizzata nel calzare¹⁰.

3

Nonostante i parati di Perugia siano stati ritenuti tra gli esempi più importanti della diffusione delle sete tartariche in Occidente e siano stati inclusi in numerosi studi dedicati alle tematiche della *koinè* tessile euroasiatica sorta negli anni della *Pax Mongolica*, questi oggetti e altri analoghi, tuttavia, non sono stati ancora considerati approfonditamente dal punto di vista delle pratiche di ricezione e percezione delle sete straniere in ambito occidentale. Partendo da considerazioni sui parati perugini, si vuole in questa sede avviare alcune riflessioni sul ruolo che i *panni tartarici* assunsero nel contesto culturale del Trecento europeo, evidenziando quali siano state le pratiche di utilizzo e di adozione di oggetti sontuosi, originariamente destinati ad una fruizione in un ambito diverso e per i quali si mantiene viva nella coscienza occidentale la provenienza dal mondo 'altro' ed esotico delle corti mongole. Il nome stesso di *panno tartarico* tradisce infatti la consapevolezza, seppur generica e onnicomprensiva, di una fattura orientale delle sete, secondo un'abitudine medievale di classificazione dei manufatti in base ai

¹⁰ L'attribuzione cinese è stata sostenuta da O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1913, fig. 52; D. KLEIN, *Die Dalmatika Benedikt XI zu Perugia, ein Kinran der Yüan Zeit*, «Östasiatische Zeitschrift», 10, 1934, pp. 127-131; L. SERRA, *L'antico tessuto d'arte italiano*, Roma 1937-1938, p. 28; P. SIMMONS, *Crosscurrents in Chinese silk history*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», n.s. 3, 1950, pp. 87-96: 93; B. KLESSE, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern 1967, pp. 54-63; *Chinese art under the Mongols: The Yüan dynasty (1279-1368)*, catalogo della mostra (Cleveland 1968) ed. by S.E. Lee, W.K. Ho, Cleveland 1968, pp. 300-301; E. GRUBE, *Il problema delle stoffe di Cangrande*, in *Le stoffe di Cangrande. Ritrovamenti e ricerche sul Trecento veronese*, catalogo della mostra (Verona 1983) a cura di L. Magagnato, Firenze 1983, pp. 41-46: 44; P. FRATTAROLI, *Schede su alcuni reperti del corredo attribuito a Benedetto XI, Perugia, sacrestia della chiesa di S. Domenico*, in *Le stoffe di Cangrande*, pp. 164-179. Per l'attribuzione all'Asia centrale si vedano WARDWELL, *Panni tartarici*, pp. 97-102, figg. 3 e 8; *When silk was gold. Central Asian and Chinese textiles*, catalogo della mostra (New York-Cleveland 1997-1998) a cura di J. Watt, A. Wardwell, New York 1997, pp. 146-148. Per l'attribuzione all'Iran ilkhanide: G. SANGIORGI, *Le stoffe e le vesti tombali di Cangrande I della Scala*, in *Contributi allo studio dell'arte tessile*, Milano-Roma s.d. (ed. or. 1922), pp. 35-57; F. ARDUINI, *Il problema delle sete esotiche scaligere e il dato ornamentale*, in *Le stoffe di Cangrande*, pp. 197-235: 212-215; L. MONNAS, *L'origine orientale delle stoffe di Cangrande: confronti e problemi*, in *Cangrande della Scala. La morte e il corredo di un principe nel Medioevo europeo*, catalogo della mostra (Verona 2004-2005) a cura di P. Marini, E. Napione, G.M. Varanini, Venezia 2004, pp. 123-139: 136-137. Per l'attribuzione dei calzari: M. MASCI, *schede n. 5-5b*, in *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, catalogo della mostra (Perugia-Orvieto 2005-2006) a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Milano 2005, pp. 178-179 con precedente bibliografia.

luoghi geografici di realizzazione (*opus anglicanum, opus romanum, opus teutonicum, panno lucano, velo alexandrino* ecc.).

È bene precisare come gli oggetti di Perugia, nel loro aspetto attuale, mostrino tracce di successive manipolazioni e integrazioni rispetto alle sembianze originarie, che dovevano avere all'epoca della presunta donazione di Benedetto. I tre frammenti di fregi con santi, opera di due distinte manifatture italiane tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo, potrebbero appartenere a un'ulteriore componente del parato, oggi perduta, o essere stati rimossi in epoca imprecisata dalle vesti esistenti, in particolare dal piviale. Alcuni pezzi, inoltre, sembrano essere successivi agli anni di Benedetto¹¹. La mitria ricamata può essere infatti attribuita per lo meno alla prima metà del Trecento, per la somiglianza nel disegno e nella fattura con altri ricami analoghi dell'Italia centrale. Allo stesso modo gli inserti di seta blu, applicati alla dalmatica, sono riferibili a una manifattura italiana, probabilmente lucchese, degli anni centrali del XIV secolo circa¹². Tali aggiunte, tuttavia, non fanno cadere la possibilità di un iniziale dono o lascito papale delle vesti. Sembrano indicare, piuttosto, la particolare considerazione goduta dai paramenti e un loro uso continuato nella chiesa di San Domenico in epoca posteriore alla morte del papa. All'originario nucleo prezioso si sarebbero aggiunti altri oggetti sontuosi, mentre le inserzioni in tessuto diverso potrebbero essere derivate dalla consunzione dei manufatti primitivi o dalla pratica di tagliare

¹¹ Si noti come i testi degli inventari di San Domenico, posteriori di almeno un secolo all'epoca di Benedetto, menzionino diversi oggetti riferibili al pontefice, alcuni dei quali oggi perduti come la *cappella* (parato completo) *porpora*, descritta nel 1430 e nel 1458 (*supra*, nota 7). I manufatti tuttora esistenti coincidono solo in parte con quanto riferito dalle fonti, vuoi per le verosimili pratiche di manipolazione del parato nel corso dei decenni, vuoi per alcuni possibili errori di compilazione nei testi. La mitria e i calzari compaiono solo nel testo cinquecentesco; i frammenti superstiti ricamati potrebbero coincidere con i due fregi con santi del parato *porpora* perduto, citato nel 1458. Nello stesso testo, inoltre, la voce immediatamente precedente alle vesti di Benedetto registra «una cappella de tartarico aureato cum frigio ad planetam de sanctis satis pulcro», forse corrispondente al secondo parato menzionato nell'inventario del 1430 e sicuramente più vicina al piviale e alla dalmatica oggi conservati. Cfr. ROSSI, *Inventario della Sacrestia di S. Domenico*, p. 80.

¹² Per la mitria si veda M. MASCI, *scheda n. 2*, in *Arnolfo di Cambio*, p. 176; l'attribuzione italiana degli inserti blu è stata sostenuta da F. POIDREDER, *Storia dei tessuti d'arte in Italia (secoli XII-XVIII)*, Bergamo 1928, pp. 69-70; A. SANTANGELO, *Tessuti d'arte italiani*, Milano 1959, pp. 14-15; D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974, n. 33; FRATTAROLI, *Schede su alcuni reperti del corredo attribuito a Benedetto XI*, pp. 164-179; M.L. ROSATI, *Esotismo e chinoiserie. Influenze estremo orientali nell'arte tessile italiana del Medioevo (XIII-XIV secolo)*, tesi di Ph.D., Scuola Normale Superiore di Pisa, a.a. 2008-2009, relatori M. Ferretti, M.M. Donato, T. Weddigen, *Appendice 2*, n. 188.

dalle vesti pezzi di stoffe auree da utilizzare come reliquie di Benedetto, dal momento che l'agiografia del papa ricorda il verificarsi di accadimenti miracolosi sulla tomba del pontefice fin dal suo funerale¹³.

Accettando l'ipotesi della tradizionale associazione a Benedetto, è possibile supporre una più specifica provenienza degli oggetti nella loro forma iniziale dal Tesoro pontificio. A seguito della sistemazione del patrimonio papale nel 1295 ad opera di Bonifacio VIII, questo venne trasferito più volte tra Perugia, Lucca, Assisi e Avignone e i numerosi inventari, redatti tra la fine del XIII e la metà del XIV secolo, confermano come dal 1304 al 1311 fosse custodito proprio a Perugia¹⁴. Scorrendo tali testi si ritrovano inoltre numerose menzioni di oggetti che, seppur non identificabili con certezza con il parato perugino, si richiamano nelle tipologie decorative e nella provenienza tartarica alle stoffe di Benedetto, documentando una diffusa presenza di opere orientali preziose tra i beni ecclesiastici europei del secondo Medioevo.

Relativamente ai pezzi a minute decorazioni vegetali auree della dalmatica e del piviale, si possono ad esempio citare «unam planetam de panno deauratam albo laborato ad folia vel pineas ad aurum minutas», «unam planetam albam de panno tartarico ad folia auri», «tres alios pannos tartaricos antiquos ad flores et folia ad aurum» e «unum frustrum de panno tartarico albo ad folia parva», tutti già menzionati nell'inventario del 1295¹⁵. Nel purtroppo sintetico inventario di Perugia, redatto alla morte di Benedetto XI nel 1304, sono ricordate alcune pezze intere «de serico diasprato albo de opere Tartarico»¹⁶; mentre, nel più diffuso testo voluto da Clemente

6-7

¹³ Per gli eventi miracolosi sulla tomba di Benedetto: LONGO, *Il papa domenicano*, pp. 93-94.

¹⁴ Le vicende e gli spostamenti del Tesoro pontificio sono analizzati in F. EHRLE, *Zur Geschichte des Schatzes, der Bibliothek und des Archivs der Päpste im vierzehnten Jahrhundert*, in «Archiv für Literatur und Kirchengeschichte des Mittelalters», 1, 1885, pp. 1-48, 228-364: 2-6, 228-238. Per le tipologie di beni sontuosi presenti nel Tesoro papale di questi decenni si vedano M.M. GAUTHIER, *Il Tesoro di Bonifacio VIII*, in *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (Roma 1980), a cura di A.M. Romanini, Roma 1983, pp. 529-535; J. GARDNER, *The artistic patronage of Boniface VIII. The Perugian inventory of the papal treasure of 1311*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 34, 2001-2002, pp. 69-86.

¹⁵ E. MOLINIER, *Inventaire du Trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)*, «Bibliothèque de l'École des Chartes», 46, 1885, pp. 16-44 e 47, 1886, pp. 646-667: 27, n. 912; 28, n. 920; 37, n. 1147; 652, n. 1271. Per ulteriori esempi di *panni tartarici* in bianco e oro nello stesso inventario si vedano p. 27, n. 907; p. 29, n. 932; p. 37, nn. 1151-1152.

¹⁶ L'inventario del 1304 è pubblicato in P. GALLETI, *Del vestiario della Santa Romana Chiesa*, Roma 1758, pp. 58-76: 67.

7 V nel 1311, prima dello spostamento del Tesoro da Perugia, compaiono oltre un centinaio di riferimenti a tessuti tartarici, tra cui una «dalmaticam cum tunicella sua, que sunt de panno tartarico albo et aureo subtiliter laborato»; «aliam dalmaticam de panno tartarico albo, laborato ad rosectas de auro per totum» o «due frustra de panno tartarico, unum album [...] ad flores de auro [...] ad alia opera minuta» e non manca la registrazione di un paio di calzari «unum par caligarum sendaliorum de panno tartarico, laborato ad pineas de auro et foderata de zendado rubeo, et ligata cum suis laqueis rubeis», analoghi all'esemplare asiatico del parato¹⁷.

Il numero delle attestazioni dei *panni tartarici* negli inventari pontifici e la concentrazione di diverse tipologie seriche asiatiche nel Tesoro ecclesiastico europeo più importante dell'epoca, testimoniano sia un arrivo di tessuti stranieri, ben più vasto di quanto le attestazioni materiali oggi superstiti lascerebbero supporre, sia un loro impiego diffuso nel cerimoniale liturgico, in virtù di una riconosciuta preziosità e di un elevato valore economico, paragonabili in questo periodo solo a quelli degli altrettanto ricercati parati in *opus anglicanum*¹⁸. Dalle fonti scritte, inoltre, è possibile ricavare anche indicazioni sulla percezione e sulla fortuna dei *panni tartarici* nel contesto europeo. Accanto alla descrizione della decorazione, i testi più accurati, come l'inventario di Perugia del 1311 o quello vaticano del 1361, contengono infatti alcune formule ricorrenti, che sono da intendersi come veri e propri giudizi estetici, rivelatori dell'ammirazione, del sentimento di meraviglia e quasi di empatia, nutriti nei confronti di tali manufatti dall'Occidente gotico.

Non solo i *panni tartarici* sono definiti belli – *pulcri* – un aggettivo utilizzato nei medesimi testi anche per qualificare l'apprezzatissimo *opus anglicanum*, ma è frequente trovare le espressioni *multipliciter* o *diversimode laborato*, termini che indicano la natura variegata della decorazione e che tradiscono la coscienza della preziosità materica e della perizia tecnica insite nei manufatti. Sempre rispetto all'opera, ricorre inoltre l'avverbio *subtiliter*, da tradurre secondo il *Lessico* del Forcellini come in modo minuto, delicato,

¹⁷ *Inventarium Thesauri ecclesiae Romanae apud Perusium asservati, iussu Clementis V factum anno 1311, in Regesti Clementis papae V ex Vaticanis archetypis [...] nunc primum editi cura et studio Monachorum Ordinis S. Benedicti*, 9 voll., Roma 1885-1892, I. *Appendices*, 1892, pp. 369-512: 424, 430, 415.

¹⁸ Per la presenza di ricami inglesi nel Tesoro pontificio si veda MORGAN, *L'opus anglicanum*, pp. 299-309.

fragile e sottile e che in senso figurato si riferisce a qualcosa di acuto, ingegnoso e realizzato con accuratezza¹⁹. Infine, oggetti analoghi al piviale e alla dalmatica di Perugia sono descritti nel testo del 1361 come: «una planeta de panno tartarico albo deaurato de opere curioso minuto per totum» e «una tunicella et dalmatica de panno tartarico laborate curiose ad aurum de opere minuto»²⁰. L'avverbio *curiose* e l'aggettivo *curiosus* indicano nuovamente il senso di accuratezza e diligenza nella realizzazione, ma proprio a partire dal XIV secolo il contenuto semantico dei vocaboli si amplia a comprendere un'ulteriore e significativa connotazione positiva di 'faceto, urbano, elegante, squisito, cortese' e perfino 'curioso' e 'strano'²¹. È interessante, inoltre, notare come proprio quest'ultimo aggettivo appaia anche in un'altra descrizione coeva di sete asiatiche, contenuta nell'inventario dei beni allegato al testamento di Marco Polo del 1324, dove sono elencati tessuti «tartareschi», tra cui un drappo di seta a «strani animali»²².

Né la particolare scelta lessicale, né la tipologia di manufatti alla quale si riferiscono tali parole, rappresentano un fatto nuovo per le vicende culturali del Medioevo occidentale. Il termine *curiosus* – in un'accezione tutta negativa, seppur frutto di una minuziosa osservazione – era già stato impiegato in uno dei più antichi esempi di critica d'arte europea, quella *Apologia* di Bernardo di Chiaravalle con la quale nel XII secolo si condannavano, negli edifici ecclesiastici, le forme eccessivamente variate e fantastiche delle decorazioni, colpevoli di distogliere gli animi dalle preghiere. Nello stesso secolo, inoltre, si assiste alla comparsa di descrizioni di oggetti d'arte, caratteriz-

¹⁹ «Dalmaticam de panno tartarico virgato ad virgas albas et quasi rubeas. Et habet gramita de panno tartarico laborato satis subtiliter ad compassus. Et habet manicis de panno tartarico alias diversimode laborato»; «gramita de panno tartarico multipliciter laborato» e «aliam planetam pulcram de panno tartarico albo, laborato de auro per totum satis subtiliter». Cfr. *Inventarium Thesauri ecclesiae Romanae apud Perusium*, pp. 424-426. E. FORCELLINI, s.v. *Subtiliter*, in *Lexicon Totius Latinitatis*, 4 voll., Bologna-Padova 1925 (ed. or. 1771), IV, p. 562.

²⁰ E. MÜNZ, A.L. FROTHINGHAM, *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta di inventari inediti*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», 6, 1883, pp. 1-137: 36-37.

²¹ FORCELLINI, s.v. *Curiose*, in *Lexicon Totius Latinitatis*, I, p. 920; C. DU CANGE, s.v. *Curiosus*, in *Glossarium mediae et infimae latinitatis [...] Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Léopold Favre*, 10 voll., Niort 1883-1887 (ed. or. 1678), II, 1883, p. 671; A. BLAISE, s.v. *Curiosus*, in *Lexicon latinitatis medii aevi praesertim ad res ecclesiasticas investigandas pertinet*, Turnhout 1975, p. 272.

²² Il testo dell'inventario è riportato in B. CECCHETTI, *La vita dei veneziani nel 1300*, Venezia 1886, pp. 123-129.

zate per la prima volta da un inedito senso di puro piacere estetico suscitato dai materiali, dai colori, dalla decorazione e dalle tecniche esecutive. Tra le opere in grado di toccare la sensibilità percettiva degli osservatori spiccano proprio i manufatti tessili, come nel caso del racconto della traslazione di San Cutberto, scritto dal monaco Reginaldo attorno al 1175, dove l'autore si dilunga ammirato nella descrizione delle preziose vesti seriche che avvolgevano le sante spoglie²³.

Anche i *panni tartarici* del XIII-XIV secolo, subito riconosciuti come esotici e stranieri a prescindere dalla loro esatta provenienza, colpiscono l'immaginario del pubblico occidentale. Nelle stoffe «de opere curioso minuto per totum» la resa miniaturizzata della decorazione, il vivificato microcosmo dei *pattern*, il gioco tonale e luministico delle composizioni auree costruite su direttrici curvilinee e diagonali e l'effetto complessivo di organica e tattile mobilità, in cui il particolare sfugge ad una immediata percezione, sono evidentemente apprezzati, come si evince dalle parole dei compilatori degli inventari. Pur nella totale diversità delle motivazioni originarie, si potrebbe quasi parlare di una straordinaria consonanza percettiva nella visione del mondo tra l'antica tradizione buddista cinese, migrata e arricchita da apporti diversi nei territori dell'Asia occidentale, e le nuove aperture all'universo sensibile dell'Europa gotica, un'affinità nelle strutture del pensiero che orientano il sentimento estetico, rendendo possibile una piena e fertile accoglienza delle produzioni artistiche straniere.

2 Alla luce delle fonti scritte, anche la natura composita della dalmatica di Benedetto può trovare un ulteriore chiarimento. Dalla lettura degli inventari emerge infatti una pratica di confezionamento e di tesaurizzazione dei parati realizzati con sete sontuarie, tipica di tutto il Medioevo. Le vesti liturgiche erano spesso formate da una vera e propria collezione di materiali diversi, stratificati e giustapposti per esaltare la reciproca preziosità o per conservare frammenti provenienti da oggetti più antichi. Veniva così conferito un ulteriore valore aggiunto al manufatto, che diveniva a sua volta una sorta di 'tesoro-collezione' e una testimonianza della vita materiale delle opere nel corso dei decenni. I numerosi riferimenti scritti a paramenti di questo genere, come ad esempio:

²³ I due testi sono analizzati in M. SHAPIRO, *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica*, in *Arte romanica*, Torino 1982 (ed. or. 1977), pp. 3-32: 15.

unam dalmaticam de panno tartarico virgato ad virgas aureas et albas. Et habet gramita [fregio] et fornimentum manicarum de panno lucano indico laborato ad lilia per totum, et habet frigia circa humeros et spatulas anglicana, et strictum frigium circa collum et in lateribus circa pedes. Et est foderata per totum de zendado rubeo

dell'inventario del 1311, si richiamano immediatamente all'aspetto articolato della dalmatica di Perugia, dove al tessuto principale asiatico sono abbinati ulteriori frammenti tartarici (forse provenienti da un altro componente del parato perduto), gli inserti serici blu italiani e i galloni in seta policroma a motivi geometrici²⁴. Allo stesso modo, nelle fonti testuali la menzione di ricami accostati alle stoffe seriche operate potrebbe confermare la pertinenza al piviale dei frammenti di stola con santi, mentre l'originaria destinazione del terzo pezzo ricamato resta ancora incerta, sebbene gli inventari quattrocenteschi di San Domenico riferiscano della presenza di fregi figurati sui parati associati a Benedetto²⁵.

8

Pur trattandosi di una consuetudine diffusa, queste forme di confezione paiono acquistare un particolare significato nel caso dei *panni tartarici* e della loro percezione. Finora gli studi sul parato di Benedetto si sono soffermati principalmente sul problema dell'esatta provenienza geografica delle stoffe esotiche e sull'evidente derivazione orientale nel sistema decorativo della seta italiana; tuttavia non è stata posta sufficiente attenzione alla questione dell'accostamento nella dalmatica di un tessuto asiatico e di uno italiano. A mio avviso, tale abbinamento deriva da una scelta assolutamente non casuale e, anzi, incarna un nodo centrale della storia artistica e culturale europea.

Al momento di completare o d'integrare la dalmatica con stoffe probabilmente a disposizione del Tesoro ecclesiastico di San Domenico, fu inserito

²⁴ *Inventarium Thesauri ecclesiae Romanae apud Perusium*, p. 424. La pratica di impreziosire parati liturgici attraverso l'inserzione di tessuti asiatici trova un'ulteriore conferma nella dalmatica e nella tonacella, provenienti dal Tesoro della Cattedrale di Cagliari, parte del cosiddetto parato di Sant'Agostino. Le due vesti mostrano frammenti rettangolari di sete straniera, applicati sul tessuto di fondo in una composizione analoga alla dalmatica di Perugia. Inoltre i due manufatti presentano strisce di galloni a motivi geometrici, molto vicini a quelli di Perugia. I pezzi di Cagliari sono stati pubblicati in L. NUCCI, *Il parato detto di Sant'Agostino conservato nel museo della Cattedrale di Cagliari: un'ipotesi di studio*, «Kermes», 28, 1997, pp. 53-75. Non ho potuto visionare direttamente gli oggetti, ma ritengo che la proposta di Lucia Nucci di attribuire le sete alla Cina di epoca *Tang*, sia in parte da rivedere, spostando la realizzazione dei manufatti a date più avanzate tra XIII e XIV secolo.

²⁵ *Supra*, note 7, 11.

un tipico esempio di *chinoiserie* lucchese, dove l'eco delle sete asiatiche dalle sfolgoranti decorazioni auree e dai vivaci e naturalistici *pattern* zoo-fitomorfi è già stato acquisito, assorbito e tradotto nel nuovo linguaggio gotico, senza tuttavia essere dimenticato²⁶.

8 Come in altri esemplari italiani del XIV secolo, nel tessuto perugino gli animali della tradizione estremo orientale, il *feng huang* e la pantera, si trasformano in animati *catuli* (cagnolini) vicini a quelli di una *drôlerie*, mentre le palmette a bocciolo e a ventaglio crescono fino a diventare scenario e ambientazione per composizioni movimentate dal sapore quasi anedddotico e narrativo. I processi di rielaborazione e di 'occidentalizzazione', ossia di appropriazione delle soluzioni decorative asiatiche in chiave gotica da parte delle manifatture nostrane, trovano un'ulteriore conferma anche nelle descrizioni degli inventari dei tessuti italiani ispirati ai prototipi esotici. La miniaturizzazione e la vivificazione degli ornati, apprese dalle sete asiatiche, sono percepite e presentate in uno spirito nuovo di divertita leggerezza, in cui diminutivi e vezzeggiativi vengono impiegati per classificare le inedite formule decorative italiane: nell'inventario della Cattedrale di Pisa del 1369 è citato, ad esempio, un «mantellum unum de draspo [*diaspro* lucchese] de serico sanguineo cum foliis et catulis rubeis». In quello della Cattedrale di San Nicola a Bari nel 1362 si menzionano invece «canna una de panno de Lucca coloris sanguinei cupi cum pampanis viridibus cum sirenis et dragonibus et aliis gratulis parvulis de auro» e «una telella ad listas celestes et rubeas et intus in eis ad aviculas et bestiolas»²⁷.

Agli occhi dei contemporanei, dunque, nella dalmatica di Perugia il lampasso lucchese è consono ad accompagnare il pezzo straniero, perché risponde alle medesime esigenze di preziosità materica, di vibrazione luministica e di varietà decorativa già soddisfatte dal manufatto orientale, e lo fa sfruttandone gli stessi principi compositivi e formali. Non si tratta solo di abbinare a un originale orientale un'imitazione italiana, sebbene non

²⁶ Per l'impatto delle produzioni asiatiche sulle manifatture italiane del Trecento e per il fenomeno dalla *chinoiserie* si veda M.L. ROSATI, *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. Chinoiserie ed esotismo nell'arte tessile italiana del XIII e del XIV secolo*, «OADI. Rivista dell'Osservatorio per le arti decorative in Italia», 2, 2010, pp. 40-63.

²⁷ R. BARSOTTI, *Gli antichi inventari della Cattedrale di Pisa*, Pisa 1959, p. 62; E. ROGODEO, *Il Tesoro della Reale Chiesa di San Nicola di Bari del secolo XIV*, «L'Arte», 5, 1902, pp. 320-333 e 408-422: 330-332.

manchino casi di manufatti nostrani così fedeli ai prototipi esotici da far sorgere nei compilatori degli inventari il dubbio sulla manifattura *tartarica sive lucana* dei pezzi descritti²⁸. Tale scelta, piuttosto, sembra trarre origine dall'effetto di una radicata penetrazione delle soluzioni decorative asiatiche nella sensibilità estetica e nell'orizzonte percettivo occidentale. Allo stesso modo i due calzari del parato, l'uno di *panno tartarico* e l'altro di *diaspro lucchese* della fine del XIII o del principio del XIV secolo, nuovamente derivato dalla conoscenza di modelli orientali autonomamente rielaborati, ripropongono la medesima coscienza di affinità e di possibile complementarità tra le opere, in linea con una vera e propria tendenza del gusto contemporaneo²⁹.

3-4

Che si possa parlare dell'esistenza di un gusto diffuso già nel XIV secolo, parrebbe confermato anche dalla seconda tipologia tessile preziosa, il ricamo, probabilmente abbinata ai *panni tartarici* dei parati perugini, in un'ottica di reciproca esaltazione dei prodotti tessili più pregiati dell'epoca. In un ambito geografico e cronologico relativamente vicino, nell'Urbino della metà del XIV secolo, le manifatture locali confezionarono secondo i medesimi principi un oggetto dal significato analogo: la mitria ritenuta appartenente al vescovo Oddone da Colonna (1380-1408), ma probabilmente anteriore, oggi conservata presso il Museo Diocesano Albani³⁰.

9

Ornato all'esterno da un ricamo di fattura centro-italiana a formelle lobate con figure di santi a mezzo busto, il manufatto è vicino per dimensioni e decorazione alla mitria del parato di Benedetto XI. Inoltre, come nei pezzi perugini, il suo valore è accresciuto dalla presenza di una stoffa straniera: il tessuto interno di congiungimento tra i corni è un lampasso lanciato in seta e oro laminare con decorazione a sottili tralci ondulati, nuvole a nastro, peonie o *bindu* fiammeggianti, attribuibile per confronto con altri esemplari ad una manifattura cinese della fine del XIII-prima metà del XIV secolo³¹.

10

²⁸ «Item aliam tunacellam de panno tartarico sive lucano albo laborato per transversum ad virgas rubeas de serico et auro». Cfr. *Inventarium Thesauri ecclesiae Romanae apud Perusium*, p. 422.

²⁹ Per quanto riguarda l'epoca in cui furono applicati sulla dalmatica i tessuti italiani, analoghi casi trecenteschi di accostamento di sete nostrane orientaleggianti a sete straniere lascerebbero supporre un'esecuzione dell'intervento in date abbastanza alte, ancora comprese nel XIV secolo o al massimo nel XV. Tuttavia solo ulteriori indagini sulla confezione dell'oggetto potranno precisare i tempi di manipolazione della veste di Perugia.

³⁰ Per la mitria di Urbino: ROSATI, *Esotismo e chinoiserie*, pp. 253-256 e EAD., *Migrazioni tecnologiche e interazioni culturali. La diffusione dei tessuti orientali*, pp. 75-76.

³¹ Per le analogie della struttura tecnica e del disegno il tessuto di Urbino può essere ac-

Dal caso del parato di Perugia e di altre attestazioni analoghe si possono quindi trarre alcune conclusioni, relative al panorama culturale europeo e alle modalità di ricezione dei *panni tartarici* nel corso del XIV secolo. Come in tutta la storia della seta nel Medioevo vi sono sicuramente una forte coscienza della preziosità e un altissimo grado di apprezzamento dei manufatti sontuosi, giunti da un Oriente lontano e poco conosciuto. È proprio la consapevolezza del lusso e della rarità degli oggetti a determinarne la destinazione d'uso nei contesti più importanti della vita civile e religiosa dell'Occidente (vesti liturgiche, cerimonie regali, sepolture, culto delle reliquie, doni sontuosi ecc.), attraverso un processo di 'rifunzionalizzazione semantica' che permise di accogliere forme e simbologie provenienti da tradizioni diverse.

Un arrivo più massiccio delle opere asiatiche e un profondo mutamento delle strutture sociali e mentali europee nel secondo Medioevo produssero tuttavia un aspetto inedito rispetto ai secoli precedenti. Le stoffe orientali, affini al nuovo sentimento della natura e alla rinnovata attenzione per il mondo sensibile occidentali, divennero uno stimolo per le manifatture locali alla ricerca, per così dire, di 'soluzioni gotiche'. Parallelamente, l'ampliamento del mercato dei beni sontuosi anche al mondo laico e urbano comportò una diffusione dei *panni tartarici* al di fuori dei tradizionali contesti d'uso, come testimonia ad esempio una «guarnachiam pro muliere de panno tartarico» citata nell'inventario del 1311³². L'abitudine visiva a tali tessuti crebbe, e sorse una vera e propria passione per le stoffe esotiche in se stesse, considerate come uno *status symbol*. Si potrebbe quasi parlare di gusto e di un fenomeno culturale con caratteristiche tali da anticipare già alla fine del Medioevo il concetto di moda e nello specifico di 'moda all'orientale', tipico dell'età moderna.

costato ad una stoffa cinese del XIII-XIV secolo, utilizzata come toppa nascosta in un piviale della Cattedrale di Brandeburgo e con le sete, attribuite alla Cina o all'Asia centrale della prima metà del XIV secolo, impiegate in una dalmatica e in un manipolo della chiesa di San Nicola a Stralsund. Cfr. H. REIHLEN, *Liturgische Gewänder und andere Paramente im Dom zu Brandenburg*, Regensburg-Riggisberg 2005, pp. 140-141 e 296-300; J. VON FIRCKS, *Liturgische Gewänder des Mittelalters aus St. Nikolai in Stralsund*, Riggisberg 2008, pp. 73-95.

³² *Inventarium Thesauri ecclesiae Romanae apud Perusium*, p. 443.

Abstract

The paper examines the role and the impact of the so-called *panni tartarici* (precious textiles coming from the vast Mongol Empire) in the European context at the end of the Middle Ages, focusing on their reception and perception in the occidental cultural horizon. Through the specific case of the vestments in the church of San Domenico in Perugia, presumably part of the Vatican treasure, it explores some forms of consumption and some habits of description of the Asian silks, their place in the luxury system and some practices of manipulation, applied to the exotic textiles when they were used in the West world. Moreover the reasons of the high degree of appreciation for these kind of objects are considered in relation with the contemporary tendencies of the Gothic art.

Referenze fotografiche

- © Foto S. Bellu, Perugia: 1-4
- © Museo Diocesano Albani, Urbino: 9
- © Foto M.L. Rosati: 10



1. Piviale di Benedetto XI. Perugia, San Domenico.



2. Dalmatica, mitria e frammenti di stola del parato Benedetto XI. Perugia, San Domenico.



3. Calzare del parato di Benedetto XI realizzato con un *panno tartarico*. Perugia, San Domenico.



4. Calzare del parato di Benedetto XI realizzato con un diaspro lucchese. Perugia, San Domenico.



5. Mitria del parato di Benedetto XI. Perugia, San Domenico (da *Arnolfo di Cambio*, p. 176).

Nella pagina seguente:

- 6-7. Manifattura dell'Asia centrale o dell'Iran ilkhanide (seconda metà del XIII o inizio del XIV secolo), particolari del tessuto del piviale di Benedetto XI. Perugia, San Domenico (da *Le stoffe di Cangrande*, pp. 25, 24).





8. Manifattura italiana (metà del XIV secolo ca), particolare degli inserti applicati alla dalmatica di Benedetto XI. Perugia, San Domenico (da DEVOTI, *L'arte del tessuto*, n. 33).



9. Mitria del Vescovo Oddone da Colonna. Urbino, Museo Diocesano Albani.



10. Manifattura cinese (fine del XIII o prima metà del XIV secolo), tessuto tra i corni della mitria del Vescovo Oddone da Colonna. Urbino, Museo Diocesano Albani.

«SCRIVE GIOVANNI SECONDO CHE BINDINO PONE».

SU UNA CRONACA FIGURATA SENESE E I SUOI AUTORI

ALICE CAVINATO

Presso l'Archivio di Stato di Siena, con la segnatura ms. D153, è conservato un grosso codice rilegato con due pesanti assi di legno, rivestite di cuoio rosso. Questo manoscritto contiene un testo bizzarro, scritto e illustrato in circostanze molto singolari: si tratta di una cronaca di argomento storico-politico che narra i principali eventi della politica europea, con un'attenzione particolare per Siena tra gli anni 1407-1417, fatta eccezione per i capitoli iniziali che riportano in forma riassuntiva fatti precedenti, avvenuti a partire dal 1315; l'autore è un pittore senese, Bindino di Cialli, originario di Travale, il quale fa trascrivere il testo ai propri figli, Mariano e Giovanni, anch'essi pittori.

La *Cronaca* è stata edita nel 1900 da Vittorio Lusini, a cui si deve l'unico studio esistente sul testo¹. Nonostante le difficoltà del dettato, l'eccessiva ridondanza, la limitatezza dei mezzi espressivi, la formularità di interi brani, Bindino mostra, nel riportare i fatti, una precisione che, secondo l'editore, è spiegabile solo presupponendo che lo scrittore avesse la possibilità di attingere a fonti attendibili. Lusini non menziona, però, fonti scritte, e, portando a supporto numerose dichiarazioni dell'autore in tal senso, lascia piuttosto intendere che Bindino interpellasse direttamente persone informate dei

Questo lavoro è nato dalle ricerche da me svolte in previsione della mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, tenutasi a Siena nel 2010, dove il codice è stato esposto nella sezione intitolata «manoscritti laici». Si veda A. CAVINATO, scheda n. G.29, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel et al., Milano 2010, pp. 578-579. In questa sede si sviluppano quindi alcune questioni a cui in quell'occasione ho potuto solamente accennare. Desidero ringraziare Claudio Ciociola, Maria Monica Donato e Antonino Mastruzzo, che hanno seguito da vicino i progressi di questo studio. Un ringraziamento particolare va inoltre a Eliana Carrara, per il suo prezioso aiuto nei mesi precedenti la mostra senese. Grazie anche a Francesco Giancane, per l'attenzione con cui ha letto queste pagine e per gli utili consigli.

¹ *La cronaca di Bindino da Travale*, a cura di V. Lusini, Firenze 1903 (ed. or. Firenze 1900).

fatti²: suggerisce, insomma, che le fonti del testo siano, almeno in parte, di natura orale, un'ipotesi che, come vedremo, è meritevole di qualche approfondimento.

Più che come fonte storica o storico-linguistica, la *Cronaca* di Bindino è nota, però, per l'apparato decorativo, costituito da capilettera di varie dimensioni, da scudi blasonati e da una vignetta raffigurante il re d'Ungheria Ladislao d'Angiò-Durazzo con la sua corte³. Le iniziali, in particolare, mostrano uno spiccato carattere individuale, e, piuttosto che impreziosire il libro o illustrare il testo, sono il luogo scelto per accogliere i numerosi ritratti dell'autore, che ne fissano l'immagine allo scopo di perpetuarne la memoria.

Espressione della creatività individuale di Bindino e, allo stesso tempo, impresa 'collettiva' di un'intera famiglia di artisti, la *Cronaca* è per molti aspetti una testimonianza unica della cultura del ceto artigiano senese al principio del Quattrocento.

1. *Bindino da Travale: conte, porcaro, pittore*

Le prime notizie sull'autore della cronaca e i suoi figli si ricavano dalle numerose dichiarazioni lungo il testo, in genere in posizione incipitaria di capitolo: da esse appare chiaro che il nome di colui che «pone», cioè racconta, la storia, è Bindino, e che costui, originario di Travale, viveva a Siena in Camporegio⁴. Egli dice di avere già compiuto sessant'anni in capitoli relativi a fatti del 1414, e doveva perciò esser nato verso il 1354; si evince inoltre che l'autore non scriveva il testo in prima persona, ma lo dettava ai figli, Mariano e Giovanni. Quest'ultimo doveva essere il suo principale aiuto: come vedremo in seguito, la maggioranza dei capitoli appaiono trascritti da lui; la cronaca fu stesa con ogni probabilità tra i primi anni del Quattrocento e il 1417, quando la morte di Giovanni impedì la prosecuzione del lavoro⁵.

² *La cronaca di Bindino*, pp. XXXI-XXXIII.

³ Alcune tra le illustrazioni più significative sono state pubblicate nel 1930 con asciutta descrizione (P. MISCIATELLI, *Disegni inediti di una cronaca senese del secolo XV*, «La Diana», 5/1, 1930, pp. 55-62). Una scheda è dedicata a Giovanni di Bindino da Degenhart e Schmitt, che gli attribuiscono le illustrazioni della *Cronaca* e pongono l'accento sulla dimensione familiare dell'opera: B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, 14 voll., Berlin 1968-2004, I. *Süd und Mittelitalien*, 1. *Katalog*, 1968, pp. 212-213.

⁴ Un profilo biografico completo, con i necessari riferimenti bibliografici, è dato da G. PRUNAI, *Bindino da Travale*, in *DBI*, 10, Roma 1968, pp. 494-495.

⁵ Cfr. *infra*.

Chi era dunque Bindino? Si è creduto in passato che fosse un membro della famiglia Pannocchieschi d'Elci: questa suggestiva, ma erronea ipotesi fu formulata da Celso Cittadini⁶, come si ricava da un'intitolazione da lui apposta a c. 41r del codice, al principio del testo: «Historia del conte Giovanni del conte Bindino d'Elci. Composta in prima da lui in versi e poi da lui medesimo ridotta in prosa». Il Cittadini rimase affascinato da questo libro, che aveva ricevuto in dono, al punto da leggerlo e studiarlo con molta attenzione; di sua mano sono le annotazioni marginali e i disegni di stemmi che si riscontrano nel codice laddove Bindino descrive le arme dei partecipanti a cruciali eventi politici⁷.

L'idea di attribuire a Bindino così illustri origini era forse nata osservando lo stemma che compare più volte nel codice, che contiene un chiaro riferimento ai Pannocchieschi – signori del territorio di Travale –, come vedremo meglio in seguito. Si tenga presente che il Cittadini suppone che la cronaca fosse stata in un primo tempo redatta in versi; vedremo in seguito le ragioni che hanno motivato tali ipotesi⁸.

Sulla scorta di un'osservazione del conte Andrea Lodovico d'Elci, scaturita dalla lettura della nota del Cittadini, anche Girolamo Gigli (1660-1722) inserisce Bindino nella storia dei conti d'Elci contenuta nel suo *Diario sanese*:

Il più antico, ch'io di questa famiglia ritrovi, così il tempo ogni cosa ha consumato, si è il Conte Bindino di Giovanni di Binduccio Pannocchieschi; costui fece un Diario, che secondo il Conte Andrea Lodovico d'Elci, è curiosissimo, e che presentemente si conserva nell'archivio della Chiesa di S. Sisto di Monte Ingegnoli al num. 127. delle scritture appartenenti a questa Consorteria.

Il Conte Andrea attribuisce al padre di Bindino la Storia della guerra, che Lancislao Re di Napoli fece ai Sanesi, e dice, che la componesse in versi, e di poi la riducesse in prosa in più libri; ma osservando, che il Conte Bindino come apparisce dal suo Diario nell'anno 1414, aveva anni 69 stimo che nella storia della Famiglia d'Elci per difetto del copista vi manchi il nome di Bindino, e che anche questa opera,

⁶ Celso Cittadini (Roma 1553-Siena 1627), grammatico, filologo e storico, ricoprì la cattedra di Lingua toscana a Siena dal 1598; i suoi variegati interessi investivano anche la storia locale, la genealogia delle famiglie nobili senesi e i loro blasoni, come testimoniato dai manoscritti autografi conservati presso la Biblioteca Comunale di Siena; cfr. G. FORNICETTI, *Celso Cittadini*, in *DBI*, 26, Roma 1982, pp. 71-75.

⁷ Cfr. *infra*.

⁸ Cfr. *infra*.

che meriterebbe vedersi alla luce, per dilucidare meglio una guerra sì confusa, sia opera del medesimo Bindino⁹.

La verità sull'occupazione di Bindino e dei suoi figli si ricava dal *Breve dell'Arte dei pittori senesi*, in cui tutti e tre risultano immatricolati. Ulteriori notizie sono state raccolte, in tempi relativamente più recenti, dal Milanese e dal Bacci: Bindino sposò nel 1385 Niccola di Maffeo Ghini, dalla quale ebbe i due figli, Mariano e Giovanni. Giovanni morì il 5 novembre 1417, il padre l'anno successivo, il 2 novembre; tutti i componenti della famiglia furono sepolti nel cimitero di San Domenico. Un documento del 2 ottobre 1426 attesta che la vedova possedeva ancora una casa e alcuni terreni coltivati a Travale, che furono venduti per tredici fiorini.

Il Milanese ha inoltre pubblicato l'unico documento finora noto relativo all'attività artistica di Giovanni, che attesta il credito di una somma di sedici lire e un soldo per aver lavorato con Benedetto di Bindo alla dipintura dell'armadio delle reliquie del Duomo¹⁰. Lo stesso Milanese fu il primo a dubitare, a ragione, dell'opinione del Cittadini sulle ascendenze nobiliari dell'autore della *Cronaca*, notando che il pittore si definisce più volte, nel testo, guardiano di porci e che molto difficilmente, quindi, avrebbe potuto essere un conte¹¹.

Nell'*Introduzione* all'edizione del testo pubblicata nel 1903 – ristampa riveduta e corretta della prima edizione uscita nel 1900 – Vittorio Lusini aggiunge un nuovo tassello alla ricostruzione della figura dell'autore della *Cronaca*: riporta infatti un documento che testimonia che Bindino lavorava anche come fornitore di colori, perché nel 1404 vendette «libbre undici di bianco secco» a Taddeo di Bartolo, che stava dipingendo le pareti del coro del Duomo¹².

Bindino di Cialli era dunque un pittore e venditore di colori originario del paese di Travale, nel contado senese; quasi nulla si conosce però della

⁹ G. GIGLI, *Diario sanese*, 2 voll., Siena 1854 (ed. or. Lucca 1723), I, p. 391.

¹⁰ G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., Siena 1854, I, p. 46. Il testo completo dei documenti noti relativi a Bindino e ai suoi familiari è consultabile in P. BACCI, *Fonti e commenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1944, pp. 217-218.

¹¹ Lo studioso, però, assume che sia Giovanni, e non Bindino, l'autore della *Cronaca*, confuso probabilmente dalle dichiarazioni non sempre limpide dello scriba, sulle quali vedi *infra*.

¹² *La cronaca di Bindino*, p. XVIII.

sua attività, e l'unica sua opera di cui si abbia notizia è una tavola di cui si ignorano soggetto e datazione, firmata, che doveva trovarsi in San Pietro a Santa Marta e fu dispersa quando la chiesa fu demolita nel 1812¹³.

Non sono attestate opere realizzate dal figlio Mariano; non risolutivi sono stati anche i tentativi di ampliare il catalogo di Giovanni, al quale, come vedremo, con ogni probabilità si devono le illustrazioni del codice. Miklòs Boskovits ha proposto di ricondurre alla mano di Giovanni alcune opere ascritte a Benedetto di Bindo¹⁴. La sua ricostruzione è espressa in forma estremamente sintetica e dubitativa, e non ha avuto ulteriori approfondimenti; per il momento, quindi, la collaborazione di Giovanni con Benedetto rimane ancorata al documento pubblicato da Milanese.

È stato inoltre proposto di assegnare a Giovanni anche la decorazione del ms. 2600 della Nationalbibliothek di Vienna, un codice illustrato della *Commedia*. Tale attribuzione è però da rifiutare, in quanto il testo presenta una patina linguistica chiaramente settentrionale, e a quest'ambito geografico si possono ricondurre anche i caratteri stilistici delle illustrazioni¹⁵.

2. Il codice

Il manoscritto che conserva la *Cronaca* illustrata di Bindino è un cartaceo di 290x223 mm, composto da oltre duecento carte protette da due guardie anteriori e una posteriore, in pergamena. La fascicolazione è piuttosto irregolare, con alcuni fascicoli di consistenza particolarmente importante¹⁶.

La presenza di tre diverse serie di numerazione costringe ad alcune precisazioni riguardo alla consistenza del manoscritto. La numerazione antica è vergata a penna in inchiostro bruno, analogo a quello del testo (rosso per

¹³ A. LISINI, *Elenco dei pittori senesi vissuti nei secc. XIII e XIV*, «La Diana», 2/3, 1927, pp. 295-306: 300.

¹⁴ M. BOSKOVITS, *Su Niccolò di Buonaccorso, Benedetto di Bindo e la pittura senese del primo Quattrocento*, «Paragone», 359-361, 1980, pp. 3-22: 12-13.

¹⁵ A. MUSSAFIA, *I codici della Divina Commedia che si conservano nella Biblioteca Imperiale di Vienna ed alla Reale di Stoccarda*, «Sitzungsberichte der königlichen Akademie der Wissenschaften», 2, 1865, pp. 3-74: 6-7; E. CARRARA, *scheda n. G.17*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel et al., Milano 2010, p. 552.

¹⁶ 1¹⁶ (cc. 1-16); 2¹⁰ (cc. 17-26); aggiunte le cc. 27 e 28; 3¹² (cc. 29-40); 4²⁶ (cc. 41-66); 5²⁴ (cc. 67-90); 6²⁶ (cc. 91-116); 7²⁴ (cc. 117-140); 8¹² (cc. 141-152) 9⁵⁰ (cc. 153-202) 10⁴⁶ (cc. 203-247 manca una carta dopo 219); tra 247 e 248 brachetta moderna e rifilatura di foglio membranaceo, corrispondente a c. 265; 11²⁰ (cc. 248-264, mancano due carte alla fine del fascicolo).

le carte che contengono la tavola delle rubriche), in alto a destra, ma è inseribile in quanto contiene molti errori. Vi sono poi due serie di numerazioni moderne a lapis: la più antica, in alto a destra, distingue le tavole delle rubriche, numerate in cifre romane (I-XXXVIII), dalle carte successive, per le quali si adottano le cifre arabe (1-224); la seconda si trova in basso a sinistra ed è una numerazione continua da 1 a 265, apposta in occasione del recente restauro. Quest'ultima numerazione, che ha il pregio di essere più semplice della precedente, non rispecchia però correttamente la composizione del codice, in quanto il primo numero è apposto sulla prima carta di guardia, che è pergameneacea e non fa parte del testo, come non ne fanno parte propriamente le carte che contengono la tavola delle rubriche. Ciononostante si è deciso di adottare questa numerazione per i riferimenti, in quanto è più recente e viene utilizzata sia nella scheda dell'archivio relativa a questo manoscritto, sia nelle ultime pubblicazioni in merito.

Il testo è disposto su un'unica colonna; lo specchio di scrittura, delimitato e rigato, misura 225x148 mm e contiene mediamente 27 righe di scrittura. Tale impaginazione, costante nella prima parte del codice, viene alterata con maggiore frequenza a partire da c. 115, per far posto alla decorazione.

Confrontando le caratteristiche della grafia, si possono distinguere con sicurezza quattro mani¹⁷:

1. Mano α , di Giovanni (che dichiara di essere lo scrivente alle cc. 43r, 118v, 131v, 140v, 149r, 154v, 173r, 174r, 175v, 182r, 189v, 191v, 192r, 193r, 194r, 195v, 196v, 197v, 198r, 199r, 201r, 202v, 203r, 203v, 204r, 206v, 207r, 208r, 209v, 213v, 214r, 214v, 218r, 218v, 219v, 221r, 221v, 222r, 222v, 223r, 224r, 224v, 228v, 230v, 231v, 233r, 235r, 237r, 237v, 238r, 238v, 239r, 241r, 242r, 244r, 244v, 245v, 246r, 247r, 248r, 249r, 249v, 250v, 251r, 252r, 252v, 253v, 254r, 257v, 258v, 259r, 259v, 260r) usa il segno ζ per l'affricata dentale; traccia una *h* aperta in basso; tende a dare una forma corsiva alla *g*. Scrive alle cc. 41-43v; 44v; 64v-69v; 73r (da inizio paragrafo); 109v (terzultima riga) – 110r (r. 16, *lancie*); cc. 112r (da r. 8, *aveva nome*, tranne la rubrica) – 116r; cc. 116v (r. 12, *chosì*) – 117r (r. 2); cc. 77v (ultima riga) – 119r (r. 5); c. 119v (r. 17) –

¹⁷ Non è mai stato fatto, prima d'ora, un tentativo di distinguere le mani all'opera nella trascrizione; Lusini, che individuava soltanto due mani, quella di Mariano e quella di Giovanni, aveva genericamente ipotizzato che i capitoli trascritti da Mariano fossero più numerosi di quelli in cui compare il suo nome. Cfr. *La cronaca di Bindino*, p. XIV.

c. 120r (r. 11); cc. 121v – 122v (r. 16); c. 126v, rubrica; c. 127r, rubrica; c. 127v, rubrica; c. 128r, rubriche; c. 129r, rubrica; cc. 129r (r. 18) – 130r (r. 14); cc. 130v (r. 11) – 184v (r. 9); c. 185r, rubriche; cc. 185r (r. 16) – 186r; c. 186v, rubriche; cc. 186v (r. 22) – 211r (r. 14, *papa*); c. 211v, rubrica; c. 212r, rubrica; c. 212v, rubrica; cc. 212v (r.10) – 261r.

2. Mano β , di Mariano, che dà il suo nome alle cc. 89r, 98v, 127r, per l'affricata dentale usa il segno z con un lungo occhiello discendente sotto il rigo; il tratto discendente di *h* presenta un deciso svolazzo a proboscide; la *g* ha un *ductus* più posato rispetto a quello del fratello. Scrive alle cc. 44r; cc. 45r-64r; rubrica di c. 69v; cc. 70r-73r compresa la rubrica; cc. 73v-109v (terzultima riga); cc. 110r (r. 16, *morivi*) – 112r (r. 8, *anzilago*); c. 112r, rubrica; c. 112v, rubrica; c. 113v, rubrica; c. 114v, rubrica; c. 115r, rubrica; c. 115v (rr. 6-10); c. 116v (rr. 1-12); cc. 117r (r. 3) – 117v (penultima riga); c. 118v, rubrica; cc. 119r (r. 6) – 119v (r. 16); cc. 120r (r. 12) – 121r; c. 121v, rubrica; c. 122r, rubriche; cc. 122v (r. 17) – 129r (r. 17); c. 130r (r. 15) – 130v (r. 10).

3. Una terza mano, γ , completamente diversa, di base cancelleresca, caratterizzata da un *ductus* corsivo, da una maggiore compressione sia in senso verticale che orizzontale e dalla chiusura delle aste di *b, d, h, l* in occhielli, inizia a c. 184v (r. 10) e prosegue fino a c. 185r (r. 15); riprende a cc. 186v (r. 3) fino alla r. 21 della stessa carta.

4. La quarta mano, δ , scrive da c. 211r (r. 14, *bonifa/zio*) sino a 212v (r. 10); il copista usa una grafia di base mercantesca, caratterizzata dalla chiusura in occhielli delle aste di *b, d, h, l*, e dal ritorno di penna nelle aste discendenti di *f, g, p, s*; si riscontrano in questa mano l'adozione di un modulo leggermente minore rispetto alle precedenti e una generale tendenza all'arrotondamento delle forme. L'intervento di questo scriba è databile con precisione, grazie a una nota vergata nel margine inferiore di c. 211r, parzialmente scomparsa a causa della rifilatura: «millequattrocentootto a dì 25 di giu[gn]o».

Una serie di annotazioni permette di ricostruire, almeno in parte, la storia del codice. A c. 3r, in alto, in una grafia corsiva, si legge «Saracino Scafucci per cortese liberalità di Giulio di Agniolo matematico è padrone di questo libro»; sotto, centrata rispetto alla pagina, la data 1600. Sopra la parola «libro» si legge «maestro», forse di altra mano, sicuramente di diverso inchiostro.

Al di sotto si trova la seguente nota del Cittadini: «donato poi dal detto [.....] a me Celso Cittadini»¹⁸; come abbiamo anticipato, lo studioso ha aggiunto anche l'intestazione in cima a c. 41r. Di sua mano sono anche le numerose note a margine che indicano nomi di luoghi e personaggi, e i disegni di stemmi delle famiglie citate nel testo, testimonianza del suo interesse per l'araldica e la genealogia¹⁹. Il confronto con l'inchiostro usato per queste postille indica che potrebbero essere suoi anche il disegno di una campana a c. 134r e uno schema a c. 142r, che specifica le misure dell'arca di Noè, raffigurata nel *bas de page*.

Insieme al codice si conserva un foglio in cui un lettore del secolo XIX – secondo Lusini si tratta del conte Scipione Bichi Borghesi, erudito senese e senatore del Regno d'Italia²⁰ – ne fornisce una scarna descrizione e annota alcune notizie su Bindino e Giovanni; egli è il primo a suggerire una distinzione di ruoli nella creazione del libro, attribuendo a Bindino la composizione del testo e a Giovanni la trascrizione e l'apparato illustrativo:

Codice esistente in casa Finetti

Giovanni di Bindino da Travale, che il Cittadini dice, in una postilla messa nella prima carta del codice, essere dei conti d'Elci, ed altrove di Pannocchieschi, scrisse una cronica sanese, cominciando dapprima interrottamente il racconto dalla vittoria di Castruccio Castracani ad Altopascio nel 1329, e dalla morte del re Andrea di Napoli continuando fino al 1416. Il codice che contiene la sua cronaca è autografo, per quanto pare, e consta di 325 carte in foglio piccolo, non comprese altre 37 carte, numerate diversamente e poste in principio del codice, le quali contengono le rubriche dei capitoli in che è divisa la cronaca. Il Cittadini nella postilla suddetta afferma che Giovanni di Bindino scrivesse prima in versi e poi riducesse a prosa la sua cronaca. Quanto sia vero non so: certa cosa è che in alcuni capitoli la rima ricorre spesso, ma senza giusta misura di verso.

Abbracciando questa cronaca uno spazio assai lungo di tempo, io sono di parere che parte di essa fosse scritta o meglio dettata da Bindino al suo figliuolo, e nel resto fosse da quest'ultimo continuata.

¹⁸ Il nome del donatore attualmente è quasi del tutto svanito; secondo Prunai si tratta di un membro della famiglia Dati. PRUNAI, *Bindino da Travale*, p. 495.

¹⁹ Le note genealogiche nei margini sono attribuite all'erudito senese in M.C. DI FRANCO LILI, *La biblioteca manoscritta di Celso Cittadini*, Roma 1970, pp. 95-96.

²⁰ *La cronaca di Bindino*, p. X.

Intorno alla persona di Giovanni di Bindino non ho raccolto che queste poche notizie. Fu egli pittore come si ritrae dagli statuti di pittori sanesi stampati dal Padre della Valle e poi dal Gaye molto più correttamente. E che egli facesse quest'arte si riconosce ancora dal vedere nel codice alcuni disegni a penna, uno dei quali, al certo non spregevole, rappresenta il re di Ungheria ed i suoi consiglieri. Morì Giovanni di Bindino nel 1417 secondo che si legge nel necrologio di S. Domenico, nel quale è detto pittore. Pare che egli fosse colto da apoplezia, o da altro male alla testa, che, come egli dice, "avevagli ridotto el cielabro in acqua". In quanto alla utilità, che si potrebbe ritrarre dalla lettura di questa cronaca, credo che solamente nei particolari di fatti potrebbe essere di qualche aiuto agli studiosi della storia patria. La lingua, lo stile è quale potesse essere in un uomo ignorante. L'ortografia poi è singolare, e spesso ritrae la difettosa pronunzia, e il parlare storpiato del volgo sanese di quel tempo.

Vedi il Gigli, *Diario sanese*, tomo II pag. 340.

Quando Lusini pubblicò la sua edizione, il codice era in possesso del conte Tommaso Piccolomini²¹; negli anni Trenta era di proprietà della contessa Piccolomini Cinughi²², e fu acquisito nel 1964 dall'Archivio di Stato, dove attualmente si trova, insieme all'intero archivio Pannocchieschi d'Elci²³.

Il codice, che risulta in buono stato di conservazione²⁴, è stato restaurato nel 2010, in occasione della mostra *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*; a questo recente intervento risalgono l'ultima numerazione e il restauro della legatura, in legno rivestito di pelle con dieci borchie metalliche e due fibbie di chiusura.

L'apparato decorativo consta principalmente di iniziali di dimensioni variabili, realizzate in rosso con decorazioni a risparmio e a volte in inchiostro bruno e nero, che segnano l'inizio di ciascuno dei capitoli in cui il testo è suddiviso; ciascuna di queste partizioni, inoltre, è introdotta da una rubrica.

La decorazione è stata fatta dopo la stesura del testo: accanto alle iniziali sono visibili infatti le letterine guida, e nelle carte finali, prima che il testo si interrompa, mancano sia le iniziali che le rubriche. Di seguito fornisco l'elenco delle decorazioni più rilevanti:

²¹ *La cronaca di Bindino*, p. VII.

²² MISCIATELLI, *Disegni inediti*, p. 55.

²³ PRUNAI, *Bindino da Travale*, p. 495. Per la scheda del codice, si veda anche: <<http://www.maas.ccr.it/h3/h3.exe/aguidea/d42450/fDocumento>>.

²⁴ Danneggiate e parzialmente illeggibili solo le cc. 41v, 42r, 42v.

c. 41r: iniziale *A* rossa su fondo nero; il contorno della lettera presenta una decorazione a tralci in inchiostro bruno.

c. 43r: nel margine inferiore si trova un disegno a penna raffigurante un'aquila che ghermisce un quadrupede cornuto; a destra, un cane con le fauci spalancate. Apparentemente non c'è nessun legame diretto col testo, che narra dell'uccisione da parte del duca di Durazzo del re d'Ungheria, per vendicare l'assassinio del fratello. Potrebbe però trattarsi di un'allusione alla vendetta del re nei confronti del duca.

c. 104r: in alto a sinistra si trova uno schizzo in rosso di una corona; nel margine destro, all'altezza della quinta riga, è vergato il simbolo stilizzato dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, in corrispondenza del nome di «misere Pavolo di Pavolo signore de l'Ospedale».

c. 105r: Iniziale *P* con testina stilizzata nell'occhiello. Tra i tralci stilizzati e le linee spezzate che decorano l'iniziale, si vede lo stemma dell'Ospedale (nel paragrafo di riferimento si parla di un Carlo d'Agnolino, «signore» dell'Ospedale, che fu ordinato cavaliere).

c. 116v: iniziale *G* con all'interno due leoni rampanti e coronati che sorreggono uno scudo campito a balzana, con il motto «LIBERTAS» a lettere maiuscole scritto nel campo argento.

c. 127v: iniziale *E* con testina stilizzata all'interno.

c. 135r: nel margine sinistro, scudo con lo stemma della città di Genova; il paragrafo tratta dell'acquisto di Sarzana da parte dei Fiorentini.

c. 136v: nella metà inferiore della pagina, scudo col giglio; lo scudo si trova entro il primo di una serie di tre circonferenze concentriche, alternativamente in inchiostro rosso, bruno, rosso. Il resto dello spazio è decorato con disegni geometrici di colore rosso e bruno.

c. 140v: nel margine sinistro, scudo campito a balzana.

c. 142r: nel terzo inferiore della pagina, disegno a penna di un edificio poligonale di cui si vedono tre lati; su quello frontale si apre una porta sor-

montata da una finestra ad arco, quella di sinistra è decorata da una losanga. Nel capitolo che comincia alla stessa carta, è riportato un discorso del capitano del popolo, Meio di Giovanni, che tratta delle misure dell'Arca di Noè: pertanto, questo dovrebbe essere un disegno dell'Arca. Alla destra del disegno si trova uno schema a forma di porzione di cerchio con indicate le misure dell'Arca, forse, come detto, di mano del Cittadini.

c. 148r: iniziale *P* di altezza quasi pari allo specchio di scrittura, in inchiostro bruno su fondo rosso. L'asta e l'occhiello presentano una decorazione a tralci eseguita a penna, in inchiostro bruno; al centro dell'occhiello è rappresentato, seduto sulla sinistra con occhiali e barba, Bindino, con l'indice destro sollevato nell'atto di dettare la cronaca al figlio Giovanni, il quale è seduto allo scrittoio e trascrive il testo su un libro aperto. I due sono identificati anche dalla presenza delle iniziali, rispettivamente *B* e *G*, poste sopra le loro teste. Tra i due personaggi c'è uno scudo tracciato in inchiostro rosso, con l'arme d'invenzione di Bindino 'd'argento, seminato di coppie di pannocchie addossate e recise di rosso, al bastone di rosso posto in fascia, sormontato da una lettera *B* di rosso'.

1

c. 158r: iniziale *D* a inchiostro rosso su fondo ugualmente rosso (il contorno esterno dell'iniziale è ottenuto a risparmio); all'interno dell'occhiello, su fondo nero, c'è un ritratto a inchiostro rosso di Bindino, identificato dal cartiglio soprastante; è raffigurato di tre quarti, con copricapo e barba.

c. 160v: iniziale *D* eseguita a inchiostro rosso che occupa più di metà dello specchio di scrittura; all'interno dell'occhiello, in inchiostro bruno, Bindino appare seduto a terra, le ginocchia raccolte vicino al petto, il mento appoggiato sulla mano sinistra, pensieroso. Nella destra regge una *B* maiuscola di colore rosso. Il personaggio è a capo scoperto, e con un abito più dimesso rispetto alle figurazioni precedenti, sfrangiato e rattoppato in più punti.

2

c. 161r: sotto l'iniziale *D* compare la scritta in inchiostro rosso «bgiinodvianoni», che cela i nomi dell'autore e del figlio Giovanni: la prima lettera del nome «Bindino» è seguita dalla prima del nome «Giovanni», a sua volta seguita dalla seconda lettera di «Bindino», e così via. Sulla destra una *b* minuscola, pure in inchiostro rosso, di modulo leggermente maggiore, la cui asta è tagliata da un trattino verticale in modo da ottenere una croce.

c. 166v: Iniziale *G* decorata in modo analogo alle normali iniziali di paragrafo, ma di modulo molto maggiore.

c. 173v: nella parte inferiore dello specchio di scrittura una cornice decorata a inchiostro nero e rosso racchiude la scritta «bmgiaidroiivnaaonnoni» che cela i nomi di Bindino e dei suoi figli Mariano e Giovanni (manca in realtà la prima *n* di Bindino), e si legge come la precedente.

c. 174r: a fianco dell'iniziale *I*, grande scudo campito a balzana. Il testo del paragrafo tratta di un'ambasceria al figlio dell'imperatore da parte del comune di Siena.

c. 178v: piccola testa di Bindino di profilo, in inchiostro rosso, nello spazio rimasto vuoto in previsione di un'iniziale mai realizzata.

3 c. 213v: illustrazione a penna, in inchiostro bruno, che occupa la metà superiore della carta. È rappresentato al centro un sovrano seduto, vestito di un lungo manto e riconoscibile da scettro e corona. Si tratta verosimilmente del re d'Ungheria Ladislao d'Angiò-Durazzo (1377-1414), dato che nel paragrafo sottostante si narra del suo arrivo a Costanza in vista del concilio; al suo fianco sono raffigurati due gruppi di uomini del suo seguito – cinque a sinistra e quattro a destra –, elegantemente abbigliati con lunghi mantelli dalle ampie maniche. L'immagine è delimitata in alto da un bordo decorato.

c. 216r: iniziale *P* che occupa gran parte dello specchio di scrittura. Asta e occhiello sono in inchiostro rosso e il riquadro di sfondo è decorato a disegni geometrici rossi e neri. All'interno dell'occhiello, in inchiostro bruno, è raffigurato Bindino di profilo verso sinistra, sempre con barba e a capo scoperto; è identificabile grazie ad una didascalia, posta anch'essa all'interno della lettera.

c. 224r: iniziale *D* decorata in inchiostro rosso e bruno; al centro dell'occhiello è raffigurato uno scudo con l'arme di Bindino, analoga a quella di c. 148r. Sotto lo scudo, sempre all'interno dell'occhiello, vi è la scritta «arme di bindino e su' erede».

c. 225r: iniziale *A* di modulo piuttosto grande; sopra il tratto orizzontale è raffigurato un teschio in inchiostro bruno.

c. 232r: a circa un terzo dello specchio di scrittura, in modulo maggiore rispetto al testo e in inchiostro rosso, compare la scritta «chi legiarà i tre nomi notedara»; segue la scritta «BMGIAINRODIVIAANNNOONI», in lettere gotiche maiuscole, analoga alle precedenti.

c. 242r: riquadro che occupa due terzi della pagina, in inchiostro rosso. All'interno, quattro circonferenze concentriche, alternativamente di colore rosso e bruno, al cui centro si trova uno scudo, diviso a metà lungo l'asse verticale. Nella metà di sinistra è raffigurato il giglio, la metà destra è campita a balzana; nei capitoli che interessano queste carte si parla diffusamente di ambascerie senesi a Firenze in vista di una lega tra le due città.

5

Sotto il riquadro compare il solito tipo di scritta, in caratteri maiuscoli, «MGAIROIVAANNANI», che cela i nomi di Mariano e Giovanni (manca l'ultima lettera di Mariano).

A fianco dell'iniziale *I*, in inchiostro rosso, è disegnata una pianta stilizzata di pannocchie, con a fianco la lettera maiuscola *B*.

c. 248r: sotto l'iniziale *I*, scudo con arme analoga a quella raffigurata a c. 224r.

c. 248v: nella metà inferiore della pagina, un riquadro decorato a losanghe contiene una cornice quadrilobata; al centro della cornice, su fondo giallo, uno scudo analogo a quello di c. 242r. Tutto intorno vi sono alcuni simboli simili a lettere in inchiostro nero. Nel testo in queste carte si narra di consigli dei notabili di parte guelfa, sempre in vista del citato accordo tra Siena e Firenze.

Da c. 257v alla fine mancano le rubriche, e le iniziali sono realizzate semplicemente a penna in inchiostro bruno; la stesura del testo non è stata completata, e così la decorazione.

3. *Gli scribi: Mariano e Giovanni*

Ormai avanti con gli anni e forse afflitto da qualche difetto visivo – nel ritratto a c. 148r, di cui parleremo più avanti, indossa gli occhiali – Bindino decide di affidare la scrittura della cronaca ai figli, Mariano e Giovanni. Le dichiarazioni dei due fratelli, distribuite lungo tutto il testo e in particolare nella sezione finale, attribuibile alla mano di Giovanni, non lasciano dubbi in proposito: Bindino è sempre indicato come l'autore e Mariano o Giovanni come gli scriventi²⁵. Si vedano i seguenti casi²⁶:

c. 109r: Fa iscrivare Bindino secondo che pone la storia [...].

c. 148r: Pone Bindino antico travalese mente sua istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 196v: Scrive Giovanni di Bindino, secondo che Bindino per mancamento d'inteleto pone, secondo che core sua fantasia, come [...].

c. 200v: Scrive Giovanni di Bindino come Bindino sanese, antico travalese, nella età di sessanta ani conpiti, come che sua vita core alla morte, così core sua fantasia.

²⁵ Si veda *supra* per l'elenco completo delle carte in cui, rispettivamente, Giovanni e Mariano dichiarano di scrivere ciò che il padre compone.

²⁶ Le trascrizioni che qui riporto sono mie; per agevolare la lettura e la comprensione ho ritenuto opportuno proporre una trascrizione interpretativa, secondo i seguenti criteri: è stata introdotta la separazione delle parole secondo l'uso moderno, così come maiuscole, punteggiatura, apostrofi e accenti; il punto in alto segnala i fenomeni di assimilazione in fonosintassi. Faccio inoltre presente che, a causa della sintassi piuttosto incoerente, dei frequenti cambi di soggetto, dei lunghi elenchi costruiti per accumulazione, non è sempre facile inserire la punteggiatura, e più interpretazioni sono, ovviamente, possibili. Sono state sciolte le abbreviazioni, senza segnalarle tramite parentesi; il titolo dritto è stato sempre sciolto con *n* anche davanti a consonante bilabiale, in quanto, nei pochi casi di scrizione a tutte lettere, il copista usa *n* in tutti i contesti fonetici. Sono state ricondotte all'uso corrente le grafie *ch* e *gh* per le occlusive velari davanti a vocale velare, *ci* e *gi* per le affricate palatali davanti a *e*, *ngn* per la nasale palatale e *lgl* per la laterale palatale, tutte grafie costanti nel testo; è stato sostituito il grafema *ç* con *z* e si sono distinte le grafie *u* e *v* secondo il loro valore fonetico. Si è scelto di conservare il digramma *cu* per la labio-velare sorda. Gli scribi hanno una fortissima tendenza al raddoppiamento grafico delle consonanti, in particolare delle lettere alte e di *t*, in posizione iniziale, postconsonantica e anche intervocalica (in particolare nelle desinenze dei participi); tali raddoppiamenti sembrano fenomeni esclusivamente grafici, dal momento che compaiono in tre contesti diversi, e perciò sono stati eliminati. Eventuali integrazioni di singole lettere sono segnalate tra parentesi quadre. In realtà in molti punti il testo è molto difficoltoso e necessiterebbe forse di correzioni più consistenti, ma ho voluto conservarlo il più possibile per dare un'idea del livello di alfabetizzazione e delle capacità espressive dell'autore.

c. 247r: Iscrive Giovanni di Bindino, per mancamento de lo intelleto del celabro e de lo inteletto di drento dal cuore, sì come matto sì si muove a dire del consiglio, e che dopo tre dì i priori del comuno di Firenze dilibararono di fare uno consiglio di ce[n]to huomini valorosi e gue[l]fi ed arciguelfi, che fusono al consiglio quando fusono richiesti e fusono dinanzi a' priori copiosi e presti. È scr[i]ta in Siena e detato di Bindino Canporegese, antico travalese.

Fraasi di questo tipo sono molto frequenti in posizione incipitaria di capitolo, soprattutto nell'ultima parte del codice; spesso possono apparire ambigue, in quanto il nome di Bindino compare di frequente come patronimico di Giovanni, lasciando apparentemente in dubbio se quanto segue si riferisca al figlio o al padre, come nei casi seguenti:

c. 235r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese secondo sua mente paza che ne la mente sua fracasa [...].

c. 237r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese, antico travalese [...].

c. 239r: Iscrive Giovanni di Bindino, guardatore di scrofe forese, antico travalese [...].

La prima serie di esempi riportati, però, dimostra chiaramente che Bindino è l'autore: il verbo ricorrente in relazione al suo nome è *pone*, vale a dire *racconta*, distinto dall'operazione di *scrivere* attribuita ai figli²⁷. L'ultimo caso, in particolare, sembra non lasciare spazio ad altre interpretazioni, in quanto si dice «è scritta in Siena e detato di Bindino Canporegese»: quest'affermazione potrebbe implicare anche che la stesura manoscritta è avvenuta almeno in parte sotto dettatura²⁸. Questo dato può essere ulteriormente confermato dal corredo figurativo, nello specifico dall'iniziale istoriata di c. 148r, dove Bindino siede con l'indice levato, nel tradizionale gesto che indica la conversazione, e si rivolge a Giovanni, seduto ad uno scrittoio con un manoscritto aperto, su cui sta lavorando.

²⁷ Vedi *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino 1961-2002 (d'ora in avanti *GDLI*), s.v. *Porre*, 14.

²⁸ *Dettare* però può anche designare semplicemente l'atto di comporre un testo: vedi *GDLI*, s.v. *Dettare*, 2, e *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, dizionario e *database* accessibili dal sito www.ovi.cnr.it, (d'ora in poi *TLIO*), s.v. *Dettare*, 2.

Come si è detto, le mani principali in questo codice sono due, quella di Mariano e quella di Giovanni. Mariano, le cui porzioni di testo sono meno estese di quelle del fratello, dichiara di essere lo scrivente alle cc. 89r, 98v, 127r: «Iscrive Mariano secondo che Bindino pone»; «iscrive Mariano secondo che Bindino, che quegli gentiluomini...»; «Scrive Mariano di Bindino secondo che sua fantasia pone».

Giovanni è responsabile della maggior parte della stesura del testo, soprattutto nella sezione finale, interamente di sua mano. Le dichiarazioni di Giovanni sono molto più numerose di quelle di Mariano e diventano costanti come frasi di apertura degli ultimi capitoli. Le mani dei due fratelli, per molti versi simili, al punto da conferire al codice una generale impressione di uniformità, mostrano alcuni elementi-spia che le rendono identificabili e permettono di assegnare con tranquillità a ciascuno le relative porzioni di testo, anche in assenza di dichiarazioni esplicite.

Mariano ha lavorato soprattutto alla prima parte del codice: i suoi interventi tendono presto a diradersi, limitandosi alle rubriche e a qualche riga di testo, per poi scomparire. Da c. 130v in poi, fatta eccezione per la breve comparsa di due mani secondarie, lo scrivente è sempre Giovanni.

Dunque i due fratelli hanno lavorato insieme alla trascrizione dell'opera del padre – non sappiamo se Giovanni, il cui impegno nell'impresa fu certamente notevole, abbia in parte collaborato anche alla composizione –, probabilmente in un arco di diversi anni. Il codice si presenta quindi come prodotto di una ristretta cerchia familiare, verosimilmente destinato ad una fruizione riservata ad un ambito non meno circoscritto: elemento ancor più degno di nota se si considera la lunghezza del testo, il fatto che la cronaca tratta prevalentemente di politica locale, ma anche internazionale, e la presenza di un apparato decorativo di un certo rilievo. La narrazione si interrompe al 1416, l'anno precedente la morte di Giovanni²⁹.

4. *Celebrazione e memoria per immagini: ritratti, stemmi, nomi*

Nell'ultimo quarto del codice la decorazione, che inizialmente si limitava alle rubriche, alle iniziali rosse e a qualche sporadico disegno, diventa molto più elaborata e complessa, comprendendo quattro ritratti di Bindino, di

²⁹ Cfr. *supra*.

cui uno assieme a Giovanni, figurazioni araldiche a piena pagina, iniziali di grandi dimensioni decorate con intrecci di figure geometriche e linee spezzate, e una vignetta raffigurante il re d'Ungheria con il suo seguito³⁰.

Non sembra che queste immagini fossero previste fin dall'inizio della stesura del manoscritto: non si spiegherebbe, altrimenti, come mai si concentrino unicamente in questa sezione, invece di interessare anche il resto del codice. Tali interventi, inoltre, comportano sostanziali alterazioni dell'impaginazione – alcune carte sono per buona parte o totalmente occupate da illustrazioni –, che in precedenza risultava compatta e uniforme; ovvero, non ci sono spazi lasciati liberi nel resto del manoscritto per ulteriori immagini non realizzate, che non erano quindi previste.

Ritengo quindi possibile che l'idea di aggiungere questa decorazione sia sopraggiunta in un momento avanzato della scrittura del testo, e che sia nata per iniziativa dello scriba oppure dietro suggerimento dell'autore. Credo inoltre che questi interventi siano da attribuirsi a Giovanni, soprattutto considerando che si riscontrano solo nelle carte trascritte di sua mano.

Una proposta diversa è stata avanzata da Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, che ritiene si possano distinguere le mani di Mariano e di Giovanni anche nella decorazione: la studiosa, infatti, assegna a Giovanni soltanto i disegni dell'aquila e del cane a c. 43r, la vignetta con il re d'Ungheria e l'iniziale figurata con i ritratti a c. 148r, mentre attribuisce gli altri interventi a Mariano³¹. Il principale argomento avanzato per l'attribuzione a Giovanni di una sola iniziale è la differenza nella decorazione del corpo della lettera. L'iniziale *P* di c. 148r presenta infatti un motivo a tralci, peraltro del tutto simile a quello che adorna l'iniziale *A* di c. 41r; le altre iniziali in cui si trovano gli altri ritratti di Bindino, invece, sono decorate con curiosi intrecci di linee spezzate e forme geometriche (come si vede soprattutto a c. 216r). La scelta di un linguaggio così essenziale e la predilezione per il ritratto di profilo vengono ricondotti dalla studiosa a un «forte influsso nordico», e in particolare al passaggio da Siena di Pisanello, che però avvenne solo nel terzo decennio del secolo, quando Giovanni era già morto.

3

1

4

³⁰ Per i dettagli vedi *supra* la descrizione del codice.

³¹ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *La Libreria del coro dell'Osservanza e la miniatura senese del Quattrocento*, in *L'Osservanza di Siena. La Basilica e i suoi codici miniati*, Milano 1984, pp. 111-154: 124-129.

Tale distinzione non mi sembra necessaria: è pur vero che la vignetta e l'iniziale con i due ritratti sono più complesse rispetto alle altre illustrazioni, e le uniche a visualizzare il contenuto del testo; ma, per quanto riguarda la decorazione a tralci dell'iniziale, si tratta semplicemente di una scelta diversa da parte di Giovanni, che voleva dare un rilievo speciale proprio a quell'iniziale con il proprio ritratto (non a caso i tralci sono impiegati anche nell'iniziale del libro, una sede di massima importanza).

1, 4
4
Anche in questa carta, in ogni caso, emerge qua e là la predilezione per le linee spezzate e le forme geometriche che è più evidente nelle altre iniziali: si veda ad esempio la linea ottenuta a risparmio che interrompe la campitura rossa a destra dell'occhiello di *P*, ottenendo così una forma a cuneo che compare anche a c. 216r; anche la parte terminale dell'asta, dove il tralcio si trasforma in una decorazione curvilinea, può essere confrontata con il decoro che si sviluppa lungo l'asta di *P* a c. 216r o con quello dell'iniziale *D* a c. 224r.

Tra i molti aspetti degni di nota di questo singolarissimo apparato illustrativo – uno fra tutti, la centralità della simbologia araldica, proposta, riproposta, rielaborata e persino inventata³² –, mi vorrei concentrare qui sulla rappresentazione di Bindino, il cui ritratto compare più volte.

1
A c. 148r, nell'occhiello della grande iniziale *P*, alta quanto l'intero specchio di scrittura, sono raffigurati due uomini seduti. Quello a sinistra di profilo, certamente identificabile con Bindino grazie alla *B* rossa sopra la figura, porta un copricapo ottenuto con una striscia di tessuto avvolta attorno alla testa, una lunga veste e gli occhiali; con il braccio levato, nel gesto di chi sta parlando, si rivolge allo scrivano, che, con la penna nella destra e il coltellino nella sinistra, scrive su un libro aperto posato su di uno scrittoio. Sopra la testa dello scriba la lettera *G*, vergata in rosso, ci assicura che si tratta proprio di Giovanni, che appare visibilmente più giovane del padre; diversa è anche la foggia degli abiti e del copricapo.

Si potrebbe dire che questa scena familiare è l'equivalente figurativo delle dichiarazioni del tipo «scrive Giovanni secondo che Bindino pone», così frequenti nell'ultimo terzo della cronaca. Certamente Bindino, quale autore

³² Oltre all'arme d'invenzione di Bindino, sono degni di nota gli scudi a c. 242r [5] e a c. 248v, che portano il giglio e la balzana affiancati, con allusione alle trattative diplomatiche per una lega tra le due città.

del testo, è più volte ritratto nel manoscritto e ha un'evidente preminenza, ma in questa scena compare anche il figlio, il cui apporto è fondamentale per il completamento dell'opera, come trascrittore, come illustratore e come sostegno al padre, che viene più volte dichiarato affetto da una qualche menomazione intellettuale.

È interessante notare che qui, nonostante le possibili analogie, non siamo di fronte alla semplice assunzione di un modello tradizionale, quello dello scriba al lavoro: questa immagine, a mio parere, vuole essere 'realistica' e riprodurre esattamente le modalità con cui è stato prodotto il libro. È una sorta di 'istantanea', di visualizzazione dell'impegnativo lavoro che deve aver occupato per molti mesi padre e figlio; ma testimonia anche la volontà di rivendicare la piena responsabilità dell'attività creativa, soprattutto da parte di Bindino, che si è impegnato in un'impresa così diversa dalla sua occupazione principale.

Il secondo ritratto di Bindino si trova a c. 158r, all'interno di una grossa iniziale *D* in inchiostro rosso. Questa volta del pittore è raffigurata solo la testa di tre quarti, che presenta però alcune caratteristiche che si ritrovano anche nell'immagine di c. 148r e che permettono di riconoscere subito il soggetto (peraltro identificato chiaramente dal cartiglio soprastante con scritto «BINDINO»): il copricapo ottenuto da una striscia di stoffa, la forma del naso, della bocca e degli occhi, e soprattutto il mento, leggermente prominente, che si riscontra costante in tutti i ritratti del personaggio presenti nel codice. Questo lascia pensare che tali immagini ripropongano realmente alcune caratteristiche fisiche di Bindino, siano da intendersi cioè come ritratti credibili.

Tali connotati, infatti, rimangono immutati anche nel terzo ritratto, dove però il nostro personaggio è colto in atteggiamento totalmente differente. A c. 160v, all'interno dell'occhiello della grande iniziale *D*, tratteggiato questa volta in inchiostro bruno, Bindino è raffigurato seduto a terra, con le ginocchia raccolte vicino al petto, il mento appoggiato sulla mano sinistra, pensieroso; nella mano destra regge una *B* maiuscola di colore rosso. Curioso è l'abbigliamento, diverso da quello con cui l'autore compare a c. 148r: si tratta di un abito povero e consunto, disegnato con una certa efficacia, con i bordi sfrangiati, le toppe, le scarpe di pelle aperte; inoltre Bindino stavolta è a capo scoperto. Potrebbe trattarsi di un'allusione alla povertà dell'autore, presente o passata, di cui però nel testo non si fa alcun cenno – è detto solo

che Bindino in gioventù faceva il guardiano di porci³³; inoltre, nella scena a c. 148r padre e figlio non sembrano affatto vestiti poveramente. In alternativa, questa potrebbe essere un'allusione alla pazzia, verosimilmente fittizia, dell'autore³⁴: in quanto pazzo, e quindi povero ed emarginato, Bindino è raffigurato solo, pensieroso, seduto a terra e malvestito.

A c. 178v, in uno spazio lasciato bianco per un'iniziale mai realizzata, poiché per errore il testo è stato trascritto troppo in basso, troviamo un nuovo ritratto di Bindino, molto più semplificato rispetto ai precedenti; sono tratteggiati solo i contorni in inchiostro rosso. Più che di un'illustrazione vera e propria si tratta di uno schizzo, dovuto principalmente all'esigenza di colmare un vuoto nell'impaginazione, ma il volto è sempre riconoscibile dalla caratteristica forma del mento e in questo caso anche dal copricapo ricavato da una fascia, simile a quello che si vede a c. 148r.

L'ultimo ritratto si trova a c. 216r, all'interno dell'occhiello dell'iniziale *P*, e raffigura l'autore di profilo, ma questa volta rivolto verso sinistra e a capo scoperto, con una folta barba; a differenza di quanto accade nell'immagine di c. 160v, qui Bindino ha la testa diritta e lo sguardo sereno, e non pare affatto un uomo afflitto dalla malattia e dalla vecchiaia. Anche in quest'ultimo caso una didascalia, posta anch'essa nell'occhiello della *P*, non lascia dubbi su chi sia il soggetto rappresentato.

I ritratti non sono l'unico mezzo scelto da Bindino per rivendicare la paternità del libro; compare più volte un curioso stemma che probabilmente egli inventa e si attribuisce, dal quale nasce l'antico equivoco delle origini nobiliari del nostro scrittore. Se ne vede un esempio, come già accennato, proprio nell'iniziale *P* di c. 148r, nella scena che ritrae Bindino e Giovanni all'opera. Le figure sono semplici da interpretare: il bastone, come suggerisce Lusini, rappresenta un'allusione alle origini rurali del nostro, più volte ribadite nel testo; le pannocchie, inoltre, rimandano certo ai conti Pannocchieschi, ma solo in quanto signori della terra di Travale, da cui Bindino proveniva³⁵.

³³ C. 239r: «Iscrive Giovanni di Bindino, guardatore di scrofe forese, antico travalese». Secondo Degenhart e Schmitt l'aspetto di Bindino in questa immagine alluderebbe proprio al suo giovanile mestiere di porcaro: DEGENHART, SCHMITT, *Corpus der Italienischen Zeichnungen*, I, 1, p. 212.

³⁴ Sono molto frequenti, nel testo, le allusioni alla «mente istolta» dell'autore: cfr. *infra*.

³⁵ *La cronaca di Bindino*, pp. XVI-XVII. Lo stemma dei Pannocchieschi, invece, è 'di rosso,

Lo stesso stemma, di dimensioni molto maggiori, si ritrova a c. 224r, all'interno dell'occhiello dell'iniziale *D* e inserito in un esempio di quelle decorazioni geometriche per cui Giovanni dimostra un gusto tutto particolare; ogni possibile equivoco sulla persona a cui lo stemma va riferito è fugato dalla didascalia «arme di Bindino e su' erede». L'arme è ripetuta una terza volta a c. 248r, al di sotto dell'iniziale *I*.

Interessante quindi notare come l'araldica sia il linguaggio a cui si ricorre 'd'ufficio' per celebrare l'individuo e la sua famiglia, e per conservarne il ricordo: si tratta di un codice talmente diffuso e svincolato, nel contesto comunale, dalle funzioni originarie che ne facevano un appannaggio esclusivo di una determinata classe sociale, da poter essere adottato senza difficoltà anche da un pittore di origini contadine, com'è Bindino.

Infine, vorrei porre l'attenzione su una terza forma di autorappresentazione messa in atto da Bindino per tramite del figlio scrivano e illustratore: a c. 161r, come accennato, compare per la prima volta una curiosa scritta, in inchiostro rosso, ottenuta alternando le lettere dei nomi Bindino e Giovanni, di modo che la prima lettera del nome Bindino è seguita dalla prima lettera del nome Giovanni, la quale a sua volta è seguita dalla seconda lettera di Bindino e così via, in questo modo, «bgiinodviannoni». Lo stesso gioco si ripete a c. 173v, dove però ci sono anche le lettere del nome Mariano³⁶.

Si tratta di una sorta di sfida nei confronti del lettore, che viene invitato a decifrare l'enigma e a scoprire i nomi dei due autori; il carattere di indovinello è ancora più chiaro a c. 232r, dove la scritta, vergata circa a metà dello specchio di scrittura in grandi maiuscole gotiche rosse, è accompagnata dalla frase «chi legiarà i tre nomi notedara» (forse da correggere: «chi legiarà i tre nomi 'nte[n]darà»?).

Una scritta analoga compare in posizione di ancor maggiore rilievo a c. 242r, sotto un grande riquadro che occupa lo specchio di scrittura quasi per intero. All'interno della cornice vi sono quattro cerchi concentrici, alternativamente di colore rosso e bruno, al cui centro si trova uno scudo, diviso a metà lungo l'asse verticale. Nella metà di sinistra è raffigurato il giglio fiorentino, quella di destra è campita a balzana; questa singolare rappresen-

5

all'aquila bicipite d'oro, coronata dello stesso, accompagnata in punta da una o due copie di pannocchie ricadenti, pure d'oro'.

³⁶ Cfr. *supra*.

tazione araldica allude ad un trattato tra le due città di cui si parla diffusamente nel testo.

La scritta, in maiuscole gotiche, è composta questa volta con le lettere dei nomi Mariano e Giovanni; l'ultima lettera è seguita da una serie di tre puntini disposti in verticale. La sede scelta la impone di necessità all'attenzione del lettore, il quale non può che interrogarsi sul significato di questo stemma così inusuale e sulla parola indecifrabile posta sotto; il tutto è completato dall'immane riferimento a Bindino, rappresentato questa volta da una *B* maiuscola rossa accompagnata da due pannocchie e posta a fianco dell'iniziale del capitolo successivo.

Anche questo quindi è un espediente, direi ingegnoso, per inserire nell'apparato decorativo un riferimento esplicito ai tre uomini che collaborarono così strettamente a questa impresa, e per lasciarne un ricordo indelebile.

Una considerazione che a mio avviso va tenuta presente nel valutare lo sforzo di autorappresentazione dispiegato da Bindino e Giovanni è che con ogni probabilità questo codice era stato pensato per una destinazione familiare; non ci sono elementi che lascino pensare che fosse inteso come un dono, o che dovesse uscire dal ristretto circolo della famiglia. Si tratta inoltre di un lavoro che ha verosimilmente richiesto molti anni, e quindi sembra un investimento troppo impegnativo per intenderlo come rivolto a trarne un guadagno commerciale.

Perciò bisogna concludere che i ritratti, gli stemmi, i nomi non erano rivolti all'attenzione di un ipotetico e sconosciuto lettore esterno, ma ai membri della famiglia e in particolare agli stessi autori e ai loro discendenti: nel cercare di perpetuare la propria memoria, il nostro Bindino mostra quindi un notevole orgoglio individuale e familiare, nonostante le sue umili origini e la sua professione di artigiano.

5. «*Se 'l mio cantare o libro non era*»: alcune osservazioni sul testo

La *Cronaca* di Bindino narra una serie di avvenimenti storici, con un'attenzione speciale per vicende che riguardano Siena, avvenuti tra il 1315 e il 1417; le notizie sono però molto sporadiche per l'arco di tempo 1315-1410 (in particolare per gli anni 1315-1390), mentre diventano assai più dettagliate per gli anni successivi, fatto per il quale proporremo una possibile motivazione. Il racconto è incentrato soprattutto su eventi di rilevanza po-

litica, quali le trattative diplomatiche tra Firenze e Siena, l'avvicendamento dinastico sul trono di Napoli, la convocazione del concilio di Costanza, il processo a Jan Hus e la sua condanna. Il testo è composto sia di parti narrative, in cui si raccontano i fatti, sia di lunghi discorsi attribuiti ai sovrani, agli ambasciatori, a personaggi di rilievo, che a volte si estendono per più capitoli e sono ricchi di paragoni, digressioni, riferimenti alla Scrittura.

L'estensione della materia trattata contrasta decisamente con le difficoltà incontrate da Bindino nel dettato: è spesso arduo ricostruire l'articolazione sintattica del testo, perché vi sono bruschi cambi di argomento e di soggetto, lunghi periodi costruiti per accumulo, mancate concordanze. Si tratta di caratteristiche tipiche della scrittura dei cosiddetti semicolti, persone, cioè, che hanno avuto una formazione grafica ma che non dominano a sufficienza le strutture linguistiche³⁷. Proprio per questo la cronaca è un documento importante della competenza scrittoria e linguistica di un modesto artigiano che, pur avendo avuto accesso solo all'istruzione di base, è in grado di progettare e di scrivere, certo con molti limiti, un testo lungo e complesso.

Un problema rimasto in ombra nell'*Introduzione* di Lusini, come detto ad oggi l'unico studio sulla cronaca, è la genesi del testo: non sappiamo quali siano state le fonti utilizzate da Bindino per scrivere la sua storia, e ciò è tanto più sorprendente quando si considera che i fatti narrati sono di portata europea, e che molto difficilmente un uomo dell'estrazione sociale di Bindino poteva averne esperienza diretta o anche solo notizie da fonti ufficiali.

Non appena si scorre il testo, però, appare con immediata evidenza una sua caratteristica peculiare: pur non essendo scritto in versi (non è possibile infatti rintracciarvi alcuna regolarità metrica) esso risulta per la maggior parte infarcito di rime e assonanze³⁸; presenta inoltre un certo tasso di for-

³⁷ Per questo tema rimando allo studio specifico di P. D'ACHILLE, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, 3 voll., Torino 1993-1994, II, 1994, pp. 41-79. Si veda ad esempio quanto lo studioso osserva, a commento di alcune lettere del primo ventennio del Quattrocento scritte da quattro fattori e stallieri al servizio della famiglia Acciaiuoli: «Si tratta di semicolti provvisti di una discreta manualità scrittoria [...] ma incapaci di dominare le regole della lingua scritta. I testi sono spesso poco chiari per le presupposizioni e i sottintesi, nonché per i bruschi cambi di tema».

³⁸ L'uso insistito della rima da parte di Bindino è stata segnalata anche da Duccio Balestracci, in un breve commento all'edizione delle *Guerre in ottava rima*, a cura di M. Beer, D. Diamanti e C. Ivaldi. Lo studioso suggerisce che ciò sia dovuto all'adozione della pratica compositiva tipica del cantare di argomento storico-politico: «[Bindino] infarcisce la sua narrazione di interi pezzi in ottava rima, appunto, come avranno fatto chissà quanti pri-

mularità, a partire dalle dichiarazioni dello scriba, di cui propongo qui solo alcuni esempi:

c. 140v: Iscrive Giovanni di Bindino secondo la mente istolta per mancamento di mimoria pone cuesta istoria [...].

c. 148r: Pone Bindino antico travalese mente sua istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 157r: Pone l'antico travalese secondo mente sua istolta che in cuesta fantasia è involta [...].

c. 189v: Scrive Giovanni di Bindino secondo mente istolta che ne la fantasia è involta [...].

c. 203r: *Come lo re Vinzilaus si si partì dal campo da Todi, e come e' ritornò a Napoli ched era forte amalato.*

Scrive Giovanni di Bindino, come Bindino 'l pone nella sua fantasia, correndo alla morte nel tempo pasato sessanta anni. Sì come gli uomini la morte a ciascheduno afera, e di cuesto mondo la vita degli uomini diserra, e nella altura de l'uomo suo arco disera, mandando i re e ' grandi signori per terra. E cuesto fa la morte, aguale a piccolo e a grande; fa la morte il suo dimino di cavare l'anima del corpo al grande e al picolino.

c. 218r: Iscrive Giovanni di Bindino, antico travalese, nel tenpo e sessanta anni passati, siccome della morte à pavento, perché viene mancando ogni buono sentimento. E radoppiando la persona in mancamento per lo tremore della morte e da sua condizione, chi muore vecchio e chi garzone; contiare io vi voglio la morte di Sfo[r]zo e la cagione.

c. 209v: Iscrive Giovanni di Bindino sì come core la morte, co-l'arco saeta forte, che già none vale né oro né argento né pregare che a la morte l'arco aferra, sì che per forza tira l'arco; riparo none v'è quando l'arco diserra, così la mente mia è ttrascorsa nella fantasia perché pasato io òne il sesanta anni sì che corre alla morte tuttavia.

c. 235r: Iscrive Giovanni di Bindino sanese secondo sua mente paza che ne la mente sua fracasa [...].

ma di lui e come faranno, fino ad epoche recentissime, i cantimbanchi che giravano per i mercati e le fiere armati di un cartellone sulle cui illustrazioni e vignette si potevano seguire le scene della narrazione» (D. BALESTRACCI, *Notizia*, «Archivio Storico Italiano», 151/4, 1993, p. 1041). Come vedremo tra poco, questa ricostruzione può essere ulteriormente precisata grazie all'analisi del testo.

È inoltre evidente il ricorso alle rime come aiuto alla composizione in numerosi passaggi del testo, ad esempio:

c. 142v: O santo Anbruogio de' Sansedoni, frate di santo Domenico dotore, dami grazia che tale dire io posa dispore. O santo Andrea de' Galerani, che co la Virgene Maria parlasti, co-lei palese di chiedere grazia tu mi sia corte[se]. Beato santo Piero Petinaio, chiede grazia a Dio che Dio disponga l'arca de lo inteletto mio. O san Piero martoro, i cuagli fuste tuti sanesi, rignaste al mondo con virtù di valore, atiatemi a disporre l'arca col vostro calore. O Caterina santa da Fontebranda, figliuola di mona Lapa, che in voi fu virtù tanta dinanzi agli ochi miei, e ne la chiesa di santo Domenico ti vidi adorare Gesù con tanto disio, ora al mondo sè morta e sè a' piei di Dio; ora concede a me tanto valore ch'io dispong[a] l'arca e 'l suo valore.

c. 221v: *Come maestro Giann'Us istiè otto dì in prigione e come lo re per canparlo fé ragunare il conciglio.*

Iscrive Giovanni di Bindino, secondo che l'antico travalese à spiato e ateso, come el maestro Giann'Us in santa telogia de' frati di sa[n]to Domenico istiene otto dì in prigione, ma per Costanza n'èbe grande romore perch'era della legge grande dottore. Avia discepoli di scienza di grande valimento, e' suoi seguaci, seguivano co'llui, erano bene cincue[n]to. Lo re e ' suoi baroni n'avieno grande tormento: cognoscieno maestro Gian'Us di grande intendimento. Della sua morte lo re n'ava doglia e pavento: ma vollo lo re per sua persona canpare; fece la chericiaria ragunare, e alla chericiaria disse i-re: Io il farò rinnegare, e quello che àne maestro Giann'Us detto annullare, e 'l suo liro cancellare. Chiedarà perdono a voi, e voi gli abbiate a perdonare.

c. 205v: *Come la reina Giovana, sorella de-re Vinzilaus, pigliò la corona e come rimase reda doppo il fratello suo.*

Mostraci il sole il suo bello lustro chiaro; la luna e poi el toro, e 'l montone, e 'l pesce e sagitario, virgo colla vilancia e lo scarpione, gemini, cance, leone, acuario. La tramontana è ferma a sua ragione. A cuesta si vedeva girare intorno, come istà ferma, a llei il bello capricorno. El cielo v'è tuto adificato e ogni pianeta con ciascheduna istella; Saturno viddi e Giove in quello istallo, Mercurio v'era con Marte a cavallo. Già era il sole nel suo treunfale coro, el quale le sue crina colle sue chiome e insieme le raccoglie, perch'e' saetava che lle colonne d'Ercole lasava, quando la reina Giovanna la corona pigliava. Vestita a bruno con mille damigelle, che ciascheduna la reina Giovanna sopra a l'altre belle, esciva dello reale palagio ove era il popolo armato pieno di disagio. La reina aveva

la bachetta a mano dritta, e dalla sinistra una palla i mano d'oro ched era cotanto afritta, la corona in testa piangeva col popolo con grande tenerezza. Erano armati grandi e piccolini, vestiti a nero, gridavano: O re nostro, come rimaniumo dolorosi e meschini! La reina a loro parlava: Datevi pace el più che potete: io sono pe'llui, e per voi farò ciò che volete. Allora il popolo incominciò uno grande pianto, che tuto Napoli s'è ne pareva infranto. Dinanzi da lei s'è si inginocchiavano e lla reina pe'lla mano loro pigliavano; e poi tuti cuanti s'è si disarmavano. Menògli in sala con molto grande ardire, e la reina incominciò a loro a parlare e a dire [...].

Dal confronto con il passaggio di seguito riportato si può notare come alcune frasi ricompaiano in contesti simili:

c. 208r: Come gl'inbasciadori tornarono i Napoli dove era la reina, e come dierono la risposta, che lo' fu data in Fiorenze.

Iscrive Giovanni di Bindino, che il sole mostrava il suo bello lust[r]o chiaro, la luna v'era poi, e 'l toro, e 'l montone, e 'l pesce e ' sagittaro, virgo colla vilancia e lo scarpione, gemini, cancro e leone e acuario; la tramontana a ferma a sua ragione, e cuesto si vedeva girare intorno, come istà ferma a lei, il bello capricorno, e ogni pianeta e con ciascheduna istella. Saturno viddi e Giove in cuello istalo, Mercurio, Venus e Marte a cavallo; che saettava il sole per ogni calle, che isfavillava il suo bello lust[r]o chiaro, ched era meza terza la mattina, quando gl'inbasciadori s'è s'inginocchiarono dinanzi alla reina. Era la baronia dinanzi da llei, e mille damigelle in compagnia vestite a bruno, senza fare in corte n[i] suna allegrezza; mostrava la reina il suo bello viso colla bionda treza.

La ripetitività del testo emerge altrettanto chiaramente dal confronto tra i due brani che propongo di seguito. Si tratta di due passaggi in cui sono descritti oggetti d'arte: nel primo caso si tratta di un manufatto dallo statuto mitico, il tabernacolo posto da Noè nell'«oratorio» dell'Arca; nel secondo caso, invece, si parla del trono del re d'Ungheria a Costanza, un oggetto contemporaneo (che però Bindino non poté certamente vedere con i propri occhi).

Si potrebbe pensare che Bindino, grazie alla sua competenza professionale, elaborasse credibili e articolate descrizioni per queste opere; in entrambi i capitoli, invece, ci troviamo di fronte a una lunga enumerazione delle pietre impiegate per impreziosire la superficie dell'oggetto; i nomi delle pietre, l'effetto di luminosità, la presenza di fiori, ritornano identici nei due brani,

così come il confronto con l'opera di artefici conosciuti. La grafia dei termini è molto instabile, forse per la cattiva comprensione dello scriba o per incertezze dello stesso Bindino:

c. 142v: *Come è disposta l'a[r]ca d'Anoè in proposta.*

Era l'arca cuaranta centonaia di gomita intorno al diametro del suo girone, a cuaranta cuadre à sua fazione da lato. Drento cuaranta erano le camare degli animagli; era in cuaranta in misura per ciascheduna, o volete a palmi od altra misura. Pe-le bestie selvage ebe di per sé la camara ciascheduna, che furono le camare cuaranta per le bestie selvagie, l'altre furono altrettante. Da poi che Anoè l'ebe composta, sestata e scuadrata e recate in cuaranta tute le linie, posta punta di gemetria. Pone l'antico travalese che Anoè fusse il migliore che sia, migliore maestro fuse mai di gemetria. Io none vi conto tute sue fatez[e], né di sua groseza né di sua alteza, io none so iscrivare e none ò chi scriva, se no co-romore e grida, io ve 'l dichiarei meglio ched io no-me fei da prima [...].

[...] fece uno adoratorio il doppio maggiore che loro abitazione, cor uno altare nel mezo del saglire; erano cuaranta gironi il suo saglire. Sopra a l'altare uno tabernacolo che rispondeva in cuaranta le sue cuadre di sete metali, i cuagli erano di nuovo afinati e ispapati, isfogliati, co' civori e d'oro, ismaltati, granati, i pinocchi d'oro vi menò di sopra a l'argento e l'oro; nel mezo era dove tiravano le cuadre uno rico lavoro, una palla di calco dove lega tuto i-lavoro; una mazolaria d'intorno a guisa di frondi di spina, uno cesto di fiori canpesi il quale riserava una pietra in tre cuadre a guisa di una pina [...].

Di soto a cuesto lavoro cinghiavano pietre di grande valore, ismiraldo, diamanti, perle e scarbonchi, io none potarei di' cuanti ismiraldi, calcedoni co-rubi, gralmati, balasci, turcesci, topazi, margarite con zafini, sidome e gime d'intorno; e mese sirili, nicoli coli custalmi, perle, doeti, damatisti, cioè seiopi e zafini col diasmo pronto, cornuole o altre asai ch'io none vi conto. Anco v'era sardina, e anco v'era la sardena con topazi e co-pasina; anco era nel tabernacolo grisolite cor ismiraldo, ispe, berili e le sardone, iscarbonchio, diaspro con didias verde, garghe, cornuole³⁹. Fu buono lapidario Anoè, il migliore che mai fuse, più che

³⁹ L'elenco delle gemme usate per decorare il tabernacolo (così come il brano che segue sul trono del re d'Ungheria) non è semplice da interpretare, perché i termini sono variamente deformati – non si sa se da Bindino, dal figlio o da entrambi –, al punto che alcuni non sono identificabili. Cercherò qui di chiarire per quanto possibile queste forme; le definizioni e le eventuali occorrenze sono tratte dai già citati *Grande Dizionario della Lingua Italiana* e *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. *Scarbonchi* e *iscarbonchio* sono forme del

none fu mai il duca di Bari e Alberto Magno; el migliore orfo che mai fuse di sì rico lavoro, più che none fece mai Pizino da Siena che lavorò d'ariento e d'oro⁴⁰. Intorno al tabernacolo in su l'atate, fiori che pareva uno prato verde co tanti fiori. Anòe conduse XXXX legni ne l'arca produse; per brevità io nomi loro none vo' a dire. L'atate fu di cedro e palmo e ulivo senza nula in capo [...].

Come si vede, il passo presenta una sintassi molto difficoltosa; la descrizione della forma dell'arca è fortemente simbolica, con l'insistenza sul numero quaranta, ed è seguita da un lungo elenco – che qui ho omesso –, di tutte le parti che la compongono, con numerosi termini di difficile interpretazione, alcuni plausibilmente storpiati dall'autore o dallo scriba, esattamente come accade per i nomi delle gemme che decorano il tabernacolo dell'«oratorio». Si confronti con il brano che segue, in cui si descrive il trono approntato a Costanza per il re d'Ungheria (c. 216r):

termine *carbonchio*, che significa rubino (GDLI, s.v. *Carbonchio*¹ e TLIO, s.v. *Carbonchio*¹); il *calcedonio* è una varietà di quarzo (GDLI, s.v. e TLIO, s.v. *Calcedonio*¹); *rubi* probabilmente è errore per *rubini*, visto il confronto con il testo successivo; *gralmati* probabilmente è una storpiatura di *granati*; *cornuole* vale *corniole*, a loro volta una varietà di calcedonio (GDLI, s.v. *Corniola*, e TLIO s.v. *Corniola*¹); i *balasci* sono gemme color rubino (GDLI, s.v. *Balascio* e TLIO, s.v.); *turcesci* vale *turchesi*; compare più volte la forma *zafini* per *zaffiri* (nel testo successivo anche *raffini*, forse da correggere); *nicoli* vale *onici* (GDLI, s.v. *Niccolo*¹); *custalmi* è probabilmente deformazione di *cristalli* e *damasti* di *ametiste*. Vi sono varie forme per *diaspro* (quarzo assai duro le cui varietà colorate anticamente erano considerate gemme preziose, GDLI, s.v. e TLIO, s.v.): *diasmo*, *ispe* (probabilmente per *iaspe*, forma pure attestata di *diaspro*, cfr. GDLI s.v. *Iaspe*), *didias* (quest'ultima probabilmente viene da *dias*, anch'essa forma attestata per *diaspro*, cfr. *infra*, nota 37). *Sardina* e *sardena* valgono *sarda*, varietà di calcedonio di colore fra il marrone, il rossastro e il giallastro (GDLI, s.v. *Sarda*); la *passina* invece è una varietà di quarzo color verde scuro (per questo termine non comune vedi BINDUCCIO DELLO SCELTO, *La storia di Troia*, a cura di M. Gozzi, Milano 2000, p. 325). *Grisolite* vale *crisolito*, varietà di olivina verde e limpida, usata come gemma (GDLI, s.v. e TLIO, s.v.); *berili* sono gemme ricavate dal *berillio* o *berillo*, un minerale di rocce granitiche (GDLI, s.v. *Berillio* e TLIO, s.v. *Berillo*); *garghe* e *gargane* sono varianti di *gagate*, altro nome per il *giaietto* (GDLI, s.v. *Gagate* e TLIO, s.v. *Gagate*). Nel brano seguente ricorrono esattamente gli stessi termini, e inoltre troviamo la forma *oricalco* (lega d'oro con rame e zinco; cfr. TLIO, s.v.).

⁴⁰ Bartolomeo di Tommè, detto Pizzino, orafo contemporaneo di Bindino, documentato dal 1367 al 1404, lavorò al coro del Duomo di Siena e alla decorazione della Cappella di Piazza. Evidentemente qui è citato come esempio di artista particolarmente conosciuto e dotato. Cfr. M. TOMASI, *Bartolomeo di Tommè o di Tommaso di ser Giannino, detto Pizzino*, in *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri Orafi*, a cura di M.M. Donato, «Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica» <<http://onh.giornale.sns.it>>, 5-6, 2011-2012, pp. 237-238.

pone Bindino sicondo che sua fantasia core, antico travalese, come core il suo dire, come la sedia dello re d'Ongaria era adornata. Io ve 'l fo asapere come ell'era nobilmente istoriata e come el'era adornata, sì come mia fantasia trovata. Era la detta sedia d'a[vo]rio ismaltata nobile lavoro, secondo che ll'antico travalese per sua fantasia trova e pone, era una foglia di va sotto e usciva della basa, il quale volgeva d'intorno a la sedia nel suo sedere, isfogliata, ispasata; d'oro era le foglie, e d'argento i loro rivescio; volgeva su nella sua alteza pinnochì sì come ricade a ttale lavoro; nel mezo coglieva una cornice che cingeva il deto lavoro; la mazzalaria veniva di sopra al cintolo, ismaltate di colore. Di fiore canpese dipinto era in cuesta sedia di sette metalli lavorata, con tutte sue misure propozionata e bene asituata; sopra al mezo una palla a guisa di melagrana; in cuesta mela v'era uno iscarbonco che rendeva isprendore e l'oricalco veniva dall'alto per più chiarezza, era nel diamitro suo a sua anpieza. Ora io vi contarò le pietre come ela era adornata, e nela sedia à comesi diamanti, perle e scarbonchi, io none potrei dire quanti ismiraldi, calcedoni co-rubbini, granati, balasci, turchiesi, topazi, margarite co-raffini, sidonie, geme d'intorno, comese sorili micoli cosli chistalme, perle, doetti damatisti e seopi raffini col diasmo pronto, cornuole e altre e altre asai ch'io none vi conto; sardina, sardena con topazi, con pasina, anco v'era matre diamanti, berilli, gindia, grisolite; anco v'era commese nella detta sedia le sardone e scarbonchio co-rubino, diaspro con didias verde; anco vi fu coneso per più vagheza cornuole, nicolli con gargane, anco v'era sorilli e vargarie con balascii. None fecie mai Giovanni Benedetto orafi da Siena che lavororono d'ariento e d'oro, none fecie mai a loro lavorio tante adornezze di tante metalli né pietre sì ne mettese; erano nella detta sala fior seminati, era sì grande il chiarore delle pietre preziose e fiori verdi perdevano loro colore. Istava la sedia ne la intrata a mano destra, aveva d'oro intorno una cortina ove sedeva i-re d'Ongaria, intorno a llui la sua baronia. Ora io vi dirò come lo re intrò nella sala, secondo che core all'antico travalese sua fantasia.

Come si può notare, entrambi i brani presentano elementi ricorrenti: l'accumulo di pietre preziose, la presenza di fiori «campesi», la luminosità, l'utilizzo di sette metalli, il confronto con artisti locali – Pizzino, Giovanni, Benedetto – le cui opere erano evidentemente note per lo sfarzo della decorazione. La prima serie di gemme descritte è sostanzialmente identica in entrambi i casi, come risulta evidente dal confronto:

Di soto a cuesto lavoro
cinghiavano pietre di grande
valore, ismiraldo, diamanti,
perle e scarbonchi, io none
potarei di' cuanti ismiraldi,
calcedoni co' rubi[ni],
gralmati, balasci, turcesci,
topazi, margarite con zafini,
sidome e gime d'intorno; e'
mese sirili, nicoli coli custalmi,
perle, doeti, damasti, cioè
seiopi e zafini col diasmo
pronto, cornuole o altre asai
ch'io none vi conto. Anco
v'era sardina, e anco v'era la
sardena con topazi e co-pasina

Ora io vi contarò le pietre
come ela era adornata e nela
sedia à comesi diamanti,
perle e scarbonchi, io none
potrei dire quanti ismiraldi,
calcedoni co' rubbini,
granati, balasci, turchiesi,
topazi, margarite co-raffini,
sidonie, geme d'intorno,
comese sorili micoli cosli
chistalme, perle, doetti
damatisti e seopi raffini col
diasmo pronto, cornuole e
altre e altre asai ch'io none
vi conto; sardina, sardena
con topazi, con pasina

L'autore prosegue poi in modo leggermente diverso nei due casi, ma riutilizzando in sostanza lo stesso lessico. Gran parte di questi nomi, che qui Bindino – o Giovanni – deforma in vario modo, fa parte di un repertorio usato per descrivere oggetti e luoghi splendidi per la profusione di gemme multicolori, che ha i propri archetipi in alcuni passi biblici: due nell'*Esodo*, dove si descrive il pettorale di Aronne⁴¹, uno nel libro di Ezechiele e uno nell'*Apocalisse*, dove si elencano le dodici pietre preziose che ornano le mura della Gerusalemme celeste:

Ex., XXVIII 17-20:

Ponesque in eo quattuor ordines lapidum: in primo versu erit lapis sardius et topatius et smaragdus; in secundo carbunculus, saphirus et iaspis; in tertio hyacinthus, achates et amethystus; in quarto chrysolithus, onychinus et beryllus. Inclusi auro erunt per ordines suos.

Ez., XXVIII 12-13:

Haec dicit Dominus Deus: Tu signaculum perfectum, plenus sapientia et perfectus decore; in deliciis paradisi Dei fuisti, omnis lapis pretiosus operimentum tuum: sardius, topazius et iaspis, chrysolithus et onyx

⁴¹ Riporto solo il primo passo, in cui il Signore prescrive a Mosè come deve essere fabbricato il pettorale; il secondo, *Ex.* XXXIX 10-13, in cui si descrive l'oggetto vero e proprio, è identico.

et beryllus, sapphirus et carbunculus et smaragdus, aurum opus caelaturae in te; in die, qua conditus es, praeparata sunt.

Apoc., XXI 19-20:

Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata: fundamentum primum iaspis, secundus sapphirus, tertius chalcedonius, quartus smaragdus, quintus sardonix, sextus sardinus, septimus chrysolithus, octavus beryllus, nonus topatius, decimus chrysoprasus, undecimus hyacinthus, duodecimo amethystus⁴².

Gli elementi di questa serie, variamente combinati e integrati con altri, trovano riscontro altrove, laddove è necessario descrivere un oggetto di oreficeria o un luogo singolarmente sfarzoso⁴³. L'incidenza di questi passi

⁴² Questi passaggi potevano essere noti ad un pubblico ampio grazie ai volgarizzamenti: si veda a titolo d'esempio *La Bibbia volgare secondo la rara edizione del 1 di ottobre MCCC-CLXXI*, a cura di C. Negroni, 10 voll., Bologna 1882-1887, I, 1882, p. 392: «E porrai in quello quattro ordini di pietre; nel primo verso sarà la pietra sardis e topazio e smeraldo; nel secondo carboncolo, zaffiro e giaspis; nel terzo ligurio, àcato e ametisto; nel quarto crisolito, onichio e berillo; richiusi d'oro saranno per l'ordine loro»; VII, 1885, p. 500: «Questo dice lo signore Iddio: tu fusti segnacolo di similitudine, pieno di sapienza, perfetto di bellezza. E fusti nelle diletinanze del paradiso di Dio; ogni pietra preziosa era tuo coprimento, cioè sardio, topazio, iaspide, crisolito, onice, berillo, saffiro, carboncolo e smaragdo, e oro l'operazione della tua bellezza; e li tuoi forami sono apparecchiati nel dì che tu se' composta»; X, 1887, p. 560: «E li fondamenti del muro della città, ornati di ogni pietra preziosa. È il fondamento primo, iaspide; il secondo, zaffiro; il terzo, calcedonio; il quarto, smeraldo; il quinto, sardonio; il sesto, sardio; il settimo, crisolito; l'ottavo, berillo; il nono, topazio; il decimo, crisopraso; l'undecimo, iacinto; il duodecimo, ametisto».

⁴³ Si vedano, a titolo d'esempio, i seguenti brani tratti da due diversi volgarizzamenti trecentesco (ma l'elenco potrebbe essere molto lungo): «La camera de l'alabastro, là ove Hector giaceva, era di troppa meravigliosa beltà e di troppo smisurato adornamento: ella era d'oro e di pietre pretiose adornata, che Brisier noma per loro dritto nome. La prima fu sardine, la seconda sardena, la terza noma elli topatio, la quarta passine, la quinta grisolite, la sexta smiraldo, la sept[ima] berils, l'ottava amatisto, la nona yaspe, la decima rubbino, l'undecima clesardone, la duodecima scarbonchio. Di queste pietre pretiose e di fino oro d'Arabia era la camera da tutte parti adornata» (BINDUCCIO DELLO SCELTO, *La storia di Troia*, p. 325); «Dentro a quella camera, che di sì gran beltà era, avea una colonna longha e bella, che v'avea una aquila su, molto sottilmente lavorata e per molto meraviglioso ingegno. Sì v'avea quatro altre colonne di meravigliosa fazzone e di molto gran valore, ché l'una era d'uno riccho diaspro, la seconda era di dias verde e rosso, la terza era d'una pietra ch'altri chiama gargate, la quarta era d'una pietra ch'è nome honicle. Queste quatro colonne assisero quatro savi poeti che molto sapeano dell'arte di nigromanzia» (ivi, p. 326); «Tu segno della similitudine di Dio, pieno di sapientia e perfecto d'onore, se' stato nelle dilicateze del paradiso di Dio. Ogni prieta preziosa è la tua vesta; el sardonico, cioè color un pocho bianco insieme col color rosso, el topatio cioè di colore di diaspro, el chrysolito del color dello oro, el berillo di color palido, el zaffino, el carbonchio, lo smeraldo, l'oro è opera del tuo ornamento» (S. PRETE, *Il secondo libro del De contemptu mundi di Lotario de' Conti Segni [Innocenzo III], nella versione italiana del*

biblici come modelli di riferimento è evidente; con ogni probabilità, però, all'epoca della stesura del nostro testo elenchi simili di pietre preziose erano ormai divenuti un luogo comune (non è necessario pensare, perciò, che proprio questi versetti siano la fonte diretta dell'ispirazione). Sembra di poter concludere, quindi, che queste descrizioni siano messe insieme utilizzando espressioni formulari e serie di termini ormai fissati dalla tradizione, e non rispecchino affatto un reale interesse dell'autore, nonostante egli sia un artista di professione, per quale potesse essere realmente l'aspetto dell'arca o del trono del re: essi sono semplicemente manufatti meravigliosi la cui menzione arricchisce il racconto, descritti anche in questo caso ricorrendo, quando possibile, alla rima e all'assonanza.

Grazie agli esempi analizzati, credo si possa affermare che le caratteristiche principali di questo testo sono un alto tasso di ripetitività, in particolare in sede iniziale di capitolo, dove si trovano le dichiarazioni dello scriba, e soprattutto il massiccio ricorso alla rima, pur non essendo la cronaca scritta in versi. Qua e là sembrerebbe addirittura di poter leggere alcune serie in ottava rima, benché non si possa parlare propriamente di versi, in quanto sovente la misura dell'endecasillabo non è rispettata, come ad esempio a

c. 52r:

Già era il sole di sotto a le stele / e rinclinando veniva l'aria bruna; /
Diana bela co-l'altre sorele / va caregiando dietro a la luna, / e le bestie
selvage, vag[h]e e snele / si levano a una a una / per gire pascendo chi
per prati e chi per via / quando i-re Carlo gionse in Ongaria;

c. 56v:

Già era il sole fuore de l'uriente / e discendendo venie[n] suoi raggi
a d'oro; / aveva preso dal levante al ponente / sì quando Anzilago
senza dimoro / intrò i-Napogli con sua gente / e 'l conte Alberigo pur
co-loro, / e Napogli prese col suo buono istato / e ' re Luigi di fuore fu
cacciato;

c. 57r:

Fece il suo isforzo il nobile barone / per conquistare ogni sua tera, /
poi al vento ispiagò suo penone / e per camino costui si disera. / Non
si ritene il nobile barone, / se 'l mio cantare o libro non era, / che a San
Suvarino egli arivòne / co-la sua gente che tanto è snela; / trabache e
padiglioni v'ebe rizzato / e quella tera ebe acanpato;

manoscritto Riccardiano 1742, «Convivium», 26, 1958, pp. 62-75: 72).

c. 77v:

El suo vicaro a Perogia lasòne / e 'nver di Roma ebe tirato, / pasò la
canpagna che non dimorone; / [...] la sua gente l'ebe seguitato / insegne
e bandiere al vento ispiegòne / in giorno in gi[o]rno che mai non s'è
ristato / che dentro i-Napogli i-re e la grande signoria / che dentro
intrò con tutta la sua baronia.

A c. 195r troviamo ad esempio una vera e propria ottava, in cui è rispettata anche la misura dell'endecasillabo (se si espunge la *e* finale di «sole» al sesto verso):

Già le sue chiome a d'oro s'atrezava / Apollo nella Ispagnia a meze
l'onde, / e le colone d'Ercole lasava; / ispeno è 'l dì che lumina le
fronde, / l'aria cilestra tutta si stellava, / la luna si dimostra e 'l sole
s'asconde. / Ogni animale si dorme e riposa / perché la notte è scura
e tenebrosa.

Queste serie si possono riscontrare molto simili o anche identiche in diversi punti del testo, in particolare quelle che descrivono la situazione atmosferica: l'ottava di c. 195r si legge anche a 203r, con minime modifiche:

Già le sue chiome a d'oro s'atrezava / Apollo nella Ispagnia a meze
l'onde, / e le colone d'Ercole lassava; / e spento è 'l dì che lumina le
fronde, / l'aria cilestra tutta sì si istellava, / la luna sì si dimostra e sole
s'asconde. / Ogni animale si dorme e riposa / perché la notte è scura
e tenebrosa.

Sembra dunque probabile che la genesi di questo testo sia da accostare alla produzione del cantare storico in ottave: di questa prossimità abbiamo diversi indizi: non solo l'affiorare dell'ottava rima, ma anche una vera e propria spia lessicale a c. 57r, dove Bindino dice «non si ritene il nobile barone / se 'l mio cantare o libro non era».

Il cantare di argomento politico nel Trecento e soprattutto nel Quattrocento era un mezzo comune di circolazione delle notizie, in particolare di attualità, anche tra centri molto distanti l'uno dall'altro. Come osserva Marina Beer,

originariamente eseguiti in strada dagli araldi stipendiati dal Comune o dalla Signoria (che erano essi stessi cantori, i cosiddetti 'canterini'), i cantari o i cosiddetti 'lamenti' con il racconto dei successi o delle sconfitte militari della città, delle avventure e delle sventure dei suoi

signori e dei suoi nemici erano anche venduti in forma manoscritta dal loro *performer* vocale, oppure venivano affissi sulle porte delle chiese o in luoghi deputati delle città per essere letti ed eventualmente copiati⁴⁴.

Grazie a questi canterini che recitavano sulla pubblica piazza, i resoconti dei fatti degni di nota, seppur deformati da una parte dall'intento propagandistico e dall'altra dalle esigenze della composizione, raggiungevano tutti coloro che non avevano accesso alle fonti ufficiali, i quali a loro volta potevano memorizzarli e ripeterli, proprio grazie alla funzione mnemonica della rima: è possibile che ciò sia avvenuto anche nel caso di Bindino. Già Lusini nell'introduzione all'edizione della cronaca fa cenno all'uso insistito della rima, e, facendo riferimento agli studi del D'Ancona, suggerisce il parallelo con i versi di argomento politico «sentiti forse cantar sui muricciuoli intorno alla fonte Gaia o al canto di Porrione e del Casato». Egli attribuisce questa caratteristica a un costume generalizzato dell'epoca:

Nelle popolari leggende a que' tempi era in voga mescolar versi al racconto, come usava pure di narrare in versi gli avvenimenti passati e molto più i freschi [...]. In questo costume e nel piacevole effetto, che ne sentiva il popolo, va ricercata la ragione perché Bindino qua e là sparge una certa tinta poetica nei suoi racconti, e fa sfoggio, pur troppo a caso frequentemente, d'immagini, di frasi e pur anco di versi⁴⁵.

Ritengo plausibile azzardare il passo successivo, e ipotizzare che proprio i resoconti in rima dei canterini fossero, almeno in parte, le fonti utilizzate da Bindino per comporre il suo testo: questo spiegherebbe, da un lato, la massiccia presenza della rima in un testo che non è scritto in versi, e, dall'altro, come Bindino abbia potuto avere accesso a informazioni di tale portata. A

⁴⁴ M. BEER, *Il cantare storico italiano a stampa del XVI secolo*, in *Il cantare italiano tra folklore e letteratura*, atti del convegno internazionale (Zurigo 2005), a cura di M. Picone, L. Rubini, Firenze 2007, pp. 441-460: 443. Le notizie circolavano grazie ad una rete di informazione che aveva come centri principali di irradiazione Firenze, Venezia, Roma e Genova, seguite da altri centri minori tra cui anche Siena; la studiosa nota che «l'ottava e, in misura minore, la terza rima toscane con i rispettivi repertori di forme linguistiche sarebbero serviti da contenitori in lingua italiana per i diversi contenuti della comunicazione *erga omnes* – dalla politica, alla religione, dall'intrattenimento alla celebrazione delle cerimonie ufficiali del potere – che evidentemente alla prosa sarebbe stato più difficile trasmettere» (p. 444). Sul cantare di argomento politico come forma di diffusione delle notizie e come strumento di propaganda politica tra Trecento e Quattrocento si veda già A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906², pp. 47-87.

⁴⁵ *La cronaca di Bindino*, pp. XXXVIII-XXXIX.

supporto di quest'ipotesi, ricorderei anche che la narrazione è fortemente compendiaria per gli anni 1315-1400, limitandosi ad alcuni avvenimenti di grande risonanza che occupano una trentina di capitoli (dei quali solo quelli iniziali riportano fatti avvenuti prima del 1380). Il racconto diventa invece incredibilmente dettagliato, con numerose descrizioni, discorsi riferiti e così via, a partire dal 1407: sembrerebbe quindi che Bindino utilizzi in prevalenza fonti di strettissima attualità, quali potevano appunto essere i cantari di argomento politico, e più in generale notizie riferite da professionisti itineranti.

Ancora da verificare, invece, è l'eventuale apporto di fonti scritte in senso stretto, testi che non siano, cioè, nati per essere recitati e che solo in un secondo momento siano circolati in forma scritta; da questa linea di ricerca potrebbero emergere interessanti sviluppi.

Si tratta di uno scenario certo suggestivo, ma che deve restare ipotetico, soprattutto perché questo testo è assolutamente singolare: composto da un pittore professionista e dettato ai suoi figli, per modalità di produzione è assimilabile a un libro di ricordanze, ma ha contemporaneamente l'ambizione di essere una vera e propria storia; è scritto in prosa, ma utilizza con altissima frequenza la rima; date queste caratteristiche non ho rintracciato per il momento un altro testo che possa costituire un significativo parallelo. Mi pare, però, evidente la sua prossimità con la produzione dei cantari, in particolare per l'emersione in più punti dell'ottava rima⁴⁶: se anche le relazioni di argomento storico-politico improvvisate dai canterini non fossero la fonte diretta di questo materiale narrativo, bisognerebbe comunque ammettere che tale modalità di circolazione delle notizie, con i suoi *clichés* e i suoi accorgimenti, come l'uso del metro, abbia influito in modo sostanziale sulla pratica compositiva di Bindino.

⁴⁶ In sé il ricorso all'assonanza, alla rima e all'omeoteleuto nella prosa non è infrequente nella letteratura in volgare dei primi secoli, al punto da sollevare in alcuni casi seri dubbi sull'esatta classificazione di un testo (vedi per questo problema C. GIUNTA, *Sul rapporto tra prosa e poesia nel Medioevo e sulla frottola*, in *Storia della lingua e filologia: per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, a cura di M. Zaccarello, L. Tomasin, Firenze 2004, pp. 35-72); ciò che in questo caso suggerisce un contatto con i cantari, almeno come modello di riferimento, è proprio la presenza di serie in ottava rima, benché irregolari nella misura del verso.

Abstract

The main object of this essay is a Sieneſe chronicle attested by a ſingle 15th century manuſcript (Siena, Archivio di Stato, ms. D 153).

The author is the painter and paint ſeller Bindino da Travale, who composed the text and dictated it to his two ſons, Mariano and Giovanni, painters as well. Giovanni alſo decorated the book with penwork initials and one illuſtration.

The eſſay is focused on two iſſues. Firſt, I will ſhow how Giovanni turns the codex into a memorial to his father and his work. Several initials hold portraits of Bindino, often in connection with an imaginary coat of arms; one of them even ſhows Bindino dictating the chronicle to Giovanni.

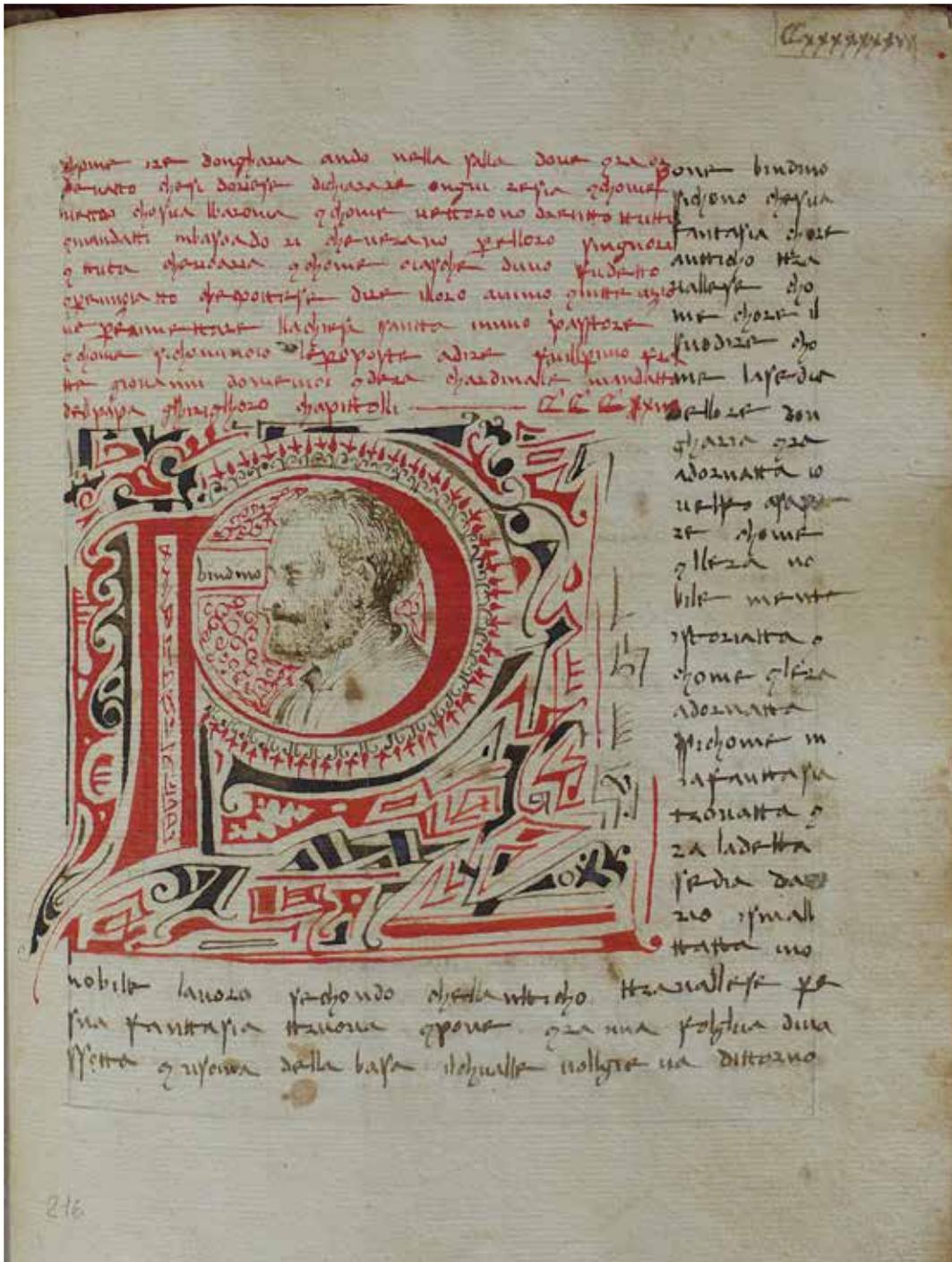
The ſecond part deals with ſome peculiarities of the text, ſuch as the frequent uſe of rhymes according to a ſpecific metrical pattern, the *ottava*. Moſt likely, theſe ſtyliſtic features are due to the fact that Bindino reſorted to contemporary political poems, the *cantari*, as main ſources for his chronicle.

Referenze fotografiche

© Su conſeſſione del Miniſtero per i Beni e le Attivit  Culturali / Archivio di Stato, Siena:
2-5



3. Il re d'Ungheria e la sua corte. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 213v.



4. Iniziale P: Ritratto di Bindino di profilo. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 216r.



5. Scudo con gli stemmi di Firenze e Siena. Siena, Archivio di Stato, ms. D153, c. 242r.

INTORNO AL MONUMENTO FUNEBRE DEL PATRIARCA DI COSTANTINOPOLI GIUSEPPE II IN SANTA MARIA NOVELLA

ALESSANDRO DIANA

La presenza del sepolcro del più alto prelato della chiesa greco-ortodossa all'interno di una Basilica cattolica è un fatto del tutto inedito nella storia dei rapporti religiosi fra Roma e Bisanzio. La morte del Patriarca di Costantinopoli Giuseppe II avvenne a Firenze nella notte fra il 10 e l'11 giugno 1439¹, durante i lavori del Concilio di riunione delle chiese presenziato da

Una prima versione di questo scritto è stata presentata al convegno 1400-1450: *Artistic production in Constantinople, Venice and Venetian Crete* (Atene 2011), curato da Maria Vasilaki a cui va, insieme ad Andrea de Marchi, il mio ringraziamento più sincero per l'invito in qualità di relatore. Ringrazio di cuore Lorenzo Gnocchi, Concetta Bianca e Rocco Borgognoni per aver seguito le prime fasi di elaborazione di questo lavoro con costante premura e dedizione, così come Michele Bacci ed Anna Pontani per i preziosi suggerimenti. Desidero inoltre esprimere la mia riconoscenza a Maria Monica Donato per aver ospitato, con non comune liberalità, il mio contributo in questa sede e per avermi reso partecipe delle sue acute riflessioni e dei suoi generosi consigli. Ringrazio infine la redazione di *ONH* per la grande disponibilità, cortesia e pazienza.

¹ Giuseppe II si trovava in precarie condizioni di salute ben prima della sua venuta in Italia, si veda E. CECCONI, *Studi storici sul Concilio di Firenze, con documenti inediti o nuovamente dati alla luce sui manoscritti di Firenze e di Roma, I, Antecedenti del Concilio*, Firenze 1869, doc. 60; *Acta Slavica Concilii Florentini: narrationes et documenta*, ed. J. Krajcar, Roma 1976, pp. 62-63; J. GILL, *Joseph II, Patriarch of Constantinople*, «*Orientalia Christiana Periodica*», 21, 1955, pp. 79-101: 88; ID., *Il Concilio di Firenze*, Firenze 1967 (ed. or. 1959), pp. 129, 187, 201-211, 224-225, 279-280, 310. Nelle fonti greche la morte del Patriarca è attestata al 10 giugno, come riporta l'ecclesiarca Silvestro Syropoulos, prolifico memorialista al seguito della delegazione bizantina (*Les mémoires du grand ecclésiarque de l'Église de Constantinople Sylvestre Syropoulos*, éd. par V. Laurent, Paris 1971, p. 472: «Hic Florentiae die 10 iunii 1439 mortus est, et sepultus in ecclesia S. M. Novella»); e gli *Acta Graeca Concilii florentini cum versione latina*, 2 voll., ed. J. Gill, Roma 1953, II, pp. 444-445. Mentre la morte del Patriarca è indicata l'11 giugno nelle fonti latine, come dal curiale Andrea da Santa Croce, si veda G. HOFMANN, *Fragmenta protocolli, Diaria privata, Sermones*, Roma 1951, p. 47; e *Concilium florentinum, documenta et scriptores, Series A: Acta Camerae Apostolicae et civitatum Venetiarum, Ferrariae, Florentiae, Ianuae de Concilio florentino*, 3 voll., ed. G. Hofmann, Roma 1950, I, p. 41: «undecimo iu[n]ii moritur Grecorum patriarcha». Nel libro dei morti tenuto dagli ufficiali della Grascia (Archivio di Stato di Firenze, Ufficiali poi magistrato della Grascia, 189, c. 6v) viene registrato che il «Magnifico patriarcha de' greci. Morì a dì xi di giugno. Riposesi in Santa Maria Novella. D'infermità»; si veda L. BOSCHETTO, *Società e cultura a Firenze al tempo del Concilio: Eugenio IV tra curiali mercanti e umanisti*

papa Eugenio IV, dall'imperatore Giovanni VIII Paleologo e dallo stesso Patriarca, esponenti rispettivamente delle delegazioni della chiesa cattolica e ortodossa. L'anziano Patriarca versava in precarie condizioni di salute² sin dal principio del lungo viaggio per mare che lo portò in Italia, visto che i greci fin dal 1435, nelle trattative separate con Eugenio IV e i cardinali antagonisti riuniti a Basilea³, caldeggiavano come sede del Concilio una città marittima che avrebbe facilitato, o quantomeno reso più agevole, l'arrivo e la permanenza della delegazione bizantina, anche in considerazione della salute malferma di alcuni anziani prelati, nonché dello stesso Giuseppe II⁴. Dopo lunghi negoziati⁵, e in seguito allo strappo con i conciliaristi, Eugenio IV decretò Ferrara come la sede più idonea per ospitare il Concilio ecumenico, trovando il sostegno dei bizantini che, partiti da Costantinopoli alla fine di novembre del 1437 e giunti a Venezia nel febbraio del 1438, sciolsero le loro riserve recandosi alla volta della città emiliana⁶.

A causa di una grave epidemia di peste, che nei mesi successivi imperversò in buona parte dell'Italia centro-settentrionale⁷, il Concilio, apertosi solennemente con l'arrivo del papa a Ferrara il 9 aprile del 1438 nella Cattedrale di San Giorgio⁸, venne trasferito a Firenze nel dicembre dello stesso anno⁹. Il Patriarca e il suo seguito giunsero in città il 12 febbraio del 1439 accolti dai cardinali della Curia, giunti poche settimane prima¹⁰, dai rap-

(1434-1443), Roma 2012, pp. 266, 187.

² Nelle fonti il Patriarca viene definito ottuagenario, si veda GILL, *Joseph II*, p. 79; ma alcuni scrittori fiorentini, ammirati dal venerabile aspetto della sua persona, giunsero ad attribuirgli più di cent'anni, si veda BOSCHETTO, *Società e cultura*, p. 187.

³ Sul conflitto che interpose il papa al concilio di Basilea si veda ora M. DECALUWE, *A successful defeat: Eugene IV's struggle with the council of Basel for ultimate authority in the Church, 1431-1449*, Bruxelles-Roma 2009.

⁴ Si veda CECCONI, *Studi storici*, docc. 38, 52, 55, 89, 93-95, 141-142, 199, 206, 218, 254; e GILL, *Il Concilio*, pp. 65-66, 78-79, 89-90, 95-99, 106-110, 119-126.

⁵ Si veda I. DJURIĆ, *Il crepuscolo di Bisanzio – I tempi di Giovanni VIII Paleologo (1392-1448)*, Roma 2009, pp. 175-186.

⁶ GILL, *Il Concilio*, pp. 112 ss.; SYROPOULOS, *Les mémoires*, pp. 225-227.

⁷ GILL, *Il Concilio*, pp. 102 ss.

⁸ J. GILL, *Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini*, Roma 1953, pp. 12-19; HOFMANN, *Fragmenta*, pp. 33, 42; si veda anche G.A. RAVALLI MODONI, *Bessarione a Ferrara – Appunti*, in *Miscellanea Marciana di Studi Bessarionici: a coronamento del V centenario della donazione nicena*, Padova 1976, pp. 333-352.

⁹ La candidatura di Firenze per ospitare il Concilio venne avanzata e sostenuta dalla Repubblica fin dal 1436: la vicenda è ora efficacemente ricostruita da BOSCHETTO, *Società e cultura*, pp. 143-176.

¹⁰ A. DA SANTACROCE, *Acta Latina Concilii florentini*, ed. G. Hofmann, Roma 1955, p. 134: «[...]»

presentanti della Repubblica fiorentina e da un gran concorso di popolo; in seguito all'arrivo dell'imperatore Giovanni VIII¹¹ la delegazione bizantina venne omaggiata con un'orazione in greco composta e pronunciata dal cancelliere della Repubblica fiorentina Leonardo Bruni¹².

Al Patriarca venne assegnato un palazzo in Borgo Pinti, confiscato per debiti alla famiglia Ferrantini¹³, che divenne luogo di incontro e riunione per i greci, dove gli alti prelati, i consiglieri e lo stesso imperatore discutevano sui temi dibattuti durante le sedute conciliari¹⁴. Fu in questa dimora che Giuseppe II redasse in punto di morte¹⁵ una professione di fede, controversa¹⁶, in cui si esprimeva in maniera favorevole sull'Unione con Roma, soste-

Patriarcha duobus ex cardinalibus, domino de Columna [Prospero Colonna] et domino Firmani [Domenico Capranica] alias Sante Marie de Via Lata dyaconibus cardinalibus obviam extra portam euntibus, cum prelatorum multorum comitiva in civitate ductus domum sociatus est; prevenit in veniendo imperatore [...]; si veda anche BOSCHETTO, *Società e cultura*, p. 178.

¹¹ B. DEL CORAZZA, *Diario Fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Anzio 1991, pp. 80-81.

¹² Si veda in proposito la testimonianza riportata da G. CAMBI, *Istorie di Giovanni Cambi cittadino fiorentino, illustrate da frate Ildelfonso di San Luigi*, in *Delizie degli eruditi Toscani*, 24 voll., Firenze 1770-1789, XX, 1785, pp. 214-215: «[...] venne in Firenze il Patriarca de' Greci chon la sua chorte de' più nobili eppiu dotti prelati avessi, e di poi a 3 dì entrò el loro imperatore de' Greci con molti signori e dottori di più valenti di suo imperio, dove la Signoria gli andò in chontro con tutti e' cardinali e vescovi e prelati di Eugenio IV e 'lle processioni delle reghole e tutti e' magistrati insino alla porta a S. Ghallo donde entrarono, et messer Leonardo d'Arezzo, cancelliere della Signoria, gli fece le parole». Si veda C. BIANCA, *Le orazioni di Leonardo Bruni*, in *Leonardo Bruni Cancelliere della Repubblica di Firenze*, atti del convegno di studi (Firenze 1987), a cura di P. Viti, Firenze 1990, pp. 227-245: 226-227; BOSCHETTO, *Società e cultura*, pp. 178-179.

¹³ M. PALMIERI, *Annales*, riportati in appendice in *Liber de Temporibus*, a cura di G. Scaramella, in *RIS*, 26/1, Città di Castello 1906-1915, pp. 131-194: 144: «Postea vero Patriarcha Grecorum honorifice ingressus est idibus februarii et Ferrantinorum inhabitavit domum». Si veda anche *Concilium florentinum, documenta et scriptores*, I, p. IX; *Acta Slavica*, p. 26; V. CHIARONI, *Lo scisma greco e il concilio di Firenze*, Firenze 1939, pp. 68-69.

¹⁴ J. GILL, *Personalities of the Council of Florence and other essays*, Oxford 1964, pp. 114-115.

¹⁵ GILL, *Il Concilio*, pp. 318-321.

¹⁶ A. CHACÓN, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum*, 2 voll., Roma 1630, II, col. 1141: «Quum inquisitio fieret a patribus Concilii de causa mortis, nescierunt aliud dicere eius familiares, quam hilariter illa nocte coenasse, et cubiculum secretum concessisse, ubi studiis literarum vacabat, ut moris sui erat, et chartam advertentes, quam tenebat in minibus, confessionem fidei Catholicae Ecclesiae Romanae invenerunt, in quo supremum totius Ecclesiae caput Romanum Pontificem fatebatur et Purgatorium. Datum Florentiae 8 Junii anni 1439». Negli *Acta Graeca*, pp. 444-445 la professione di fede era firmata dal Patriarca in data 9 giugno 1439, *indictione secunda*, ma sostiene il GILL, *Il Concilio*, p. 319: «La data è sicuramente erronea, ma lo sbaglio può essere attribuito allo stesso Patriarca per lo stato di confusione provocato dall'ultimo attacco del male che doveva rapirlo». Riportiamo di seguito il testo latino della *professio fidei* secondo P. LABBE, *Sacrosancta concilia ad regiam editionem exacta*, 18 voll., Lutetiae Parisiorum 1672, XIII, coll. 494-495:

nendo le tesi latine e riconoscendo la superiorità dell'autorità papale¹⁷. In virtù di questa decisione egli risultò il primo *convertitus* bizantino alla causa latina¹⁸, e pertanto il giudizio storico sul suo operato e sulla sua figura¹⁹ è stato sensibilmente inficiato dalla sua propensione all'Unione: deprecato in ambito bizantino da personaggi legati all'ortodossia come lo storico Giorgio

«Quoniam ad finem vitae meae perveni, soluturus jam commune debitum, Dei Gratia scribo et subscribo sententiam meam aperte universitari meorum filiorum omnia igitur, quae sentit, et quae dogmatizat catholica et apostolica ecclesia domini nostri Jesu Christi seniores Romae, ipse quoque sentio, et iis me acquiescentem do ac dico. Profiteor quoque beatissimum patrem partum, et maximum pontificem et vicarium domini nostril Jesu Christi, antiquae Romae papam ad certam omnium fidem: necnon purgatorium animarum. In horum quippe fidem subscriptum est die mensis Iunii nono, millesimo quadringentesimo trigesimonono indictione secunda»; il testo greco è riportato in J.G. ΠΙΤΖΙΠΙΟΣ, *L'Église orientale: exposé historique de sa séparation et de sa réunion avec celle de Rome*, 4 voll., Roma 1855, II, p. 35. Si veda anche G. CUPERUS, *Ad Historiam Chronologicam Patriarcharum Constantinopolitanorum*, in *Acta Sanctorum, Augusti, Ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium Monumentis servatâ primigeniâ veterum Scriptorum phrasi*, ed. J-B. Sollierio et al., I, Antwerpen 1733, § CXXVIII, pp. 184-186: 185; I. DE TORQUEMADA, *Apparatus super Decretum Florentinum Unionis Graecorum*, ed. E. Candal, Roma 1942, p. XLI; F. VALLARESSO, *Libellus de ordine generalium conciliorum et Unione Florentina*, ed. B. Schultze, Roma 1944, pp. 105-106; DA SANTACROCE, *Acta latina*, pp. 223-225; GILL, *Quae supersunt*, pp. LXXXV-LXXXVII, J.D. MANSI, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 53 voll., Graz 1960-1962, XXXI A, 1961, coll. 1000E-1009A. Per quanto concerne l'attendibilità della *professio fidei* e la sua influenza si veda G. HOFMANN, *Letzter Wille des Patriarchen Joseph II*, «*Orientalia Christiana Periodica*», 32, 1933, pp. 5-8; CHIARONI, *Lo scisma*, pp. 66 ss.; e GILL, *Joseph II*, pp. 91 ss.

¹⁷ GILL, *Il Concilio*, pp. 309-310, 318-319.

¹⁸ GILL, *Joseph II*, pp. 92-94.

¹⁹ Sul Patriarca Giuseppe II (eletto Metropolita d'Efeso intorno al 1393 e Patriarca ecumenico di Costantinopoli nel 1416) si veda P. LABBE, *De Byzantinae historiae scriptoribus Protreptikon*, Paris 1648, p. 37; A. PAPAPOPOULOS-KERAMEUS, *Πατριαρχικοί κατάλογοι (1453-1636)*, «*Byzantinische Zeitschrift*», 8, 1899, pp. 392-401: 397; S.P. LAMPROS, *Εἰκόνες Ἰωάννου Η' τοῦ Παλαιολόγου καὶ πατριάρχου Ἰωσήφ*, «*Νέος Ἑλληνομνήμων*», 4, 1907, pp. 385-408: 405 ss.; HOFMANN, *Letzter Wille*, *passim*; J. OUDOT, *Patriarchatus Constantinopolitani – Acta selecta*, Città del Vaticano 1941, pp. 168-170; GILL, *Joseph II*; ID., *Il Concilio*, *passim*; V. LAURENT, *Les origines princières du patriarche de Constantinople Joseph II*, «*Revue des Études Byzantines*», 13, 1955, pp. 131-134; ID., *Les ambassadeurs du roi de Castille au Concile du Bâle et le patriarche Joseph II*, *ibid.*, 18, 1960; ID., *Les preliminaries du council de Florence. Les neuf articles du pape Martin V et la réponse inédite du patriarche de Constantinople Joseph II (Octobre 1422)*, *ibid.*, 20, 1962, pp. 5-60; F. DVORNÍK, *Greek Uniats and the number of oecumenical Councils*, in *Mélanges Eugene Tisserant II*, Città del Vaticano 1964, pp. 93-101: 97; GILL, *Quae supersunt*, *passim*; ID., *Personalities of the Council of Florence*, pp. 15-34; I. DUJČEV, *A propos de la biographie de Joseph II patriarche de Constantinople*, in ID., *Medioevo bizantino-slavo*, 3 voll., Roma 1965, I, pp. 447-454; J. NIKOLOV, *Sur la participation du patriarche de Constantinople Joseph II aux réunions du concile de Constance*, «*Byzantinobulgarica*», 4, 1973, pp. 202-212; A. ACCONCIA LONGO, *Giuseppe II Patriarca di Costantinopoli*, in *Firenze e il Concilio del 1439*, atti del convegno di studi (Firenze 1989), 2 voll., a cura di P. Viti, Firenze 1994, II, pp. 861-871.

Sfranze e l'ecclesiastico Silvestro Syropoulos²⁰, e venne esaltato dai latini come il generale dei domenicani Giovanni da Ragusa e l'umanista camaldolese Ambrogio Traversari²¹.

Sopraggiunta la morte di Giuseppe II, come riporta l'annalista del convento di Santa Maria Novella Vincenzo Borghigiani, l'imperatore Giovanni VIII «rimesse al Papa il determinare quale chiesa dovesse ricevere a sepoltura il cadavere del defunto Patriarca; ed egli ordinò che fosse esposto e tumulato nella nostra chiesa di S. Maria Novella», il luogo simbolo dei dibattiti conciliari²². Sono inoltre descritte le solenni esequie: «gli fu fatto sontuoso catafalco, col cadavere assai elevato da terra, vestito de' Pontificali di Patriarca, a tenore de' privilegi che godeva la sua chiesa di Costantinopoli», e, mentre alle funzioni in rito greco presero parte «tutti i Cardinali e Prelati del Concilio sì Latini che Greci [...] la Signoria e gl'altri Magistrati della città [...] alla presenza di numerosissimo popolo che vi accorse»²³.

²⁰ G. SFRANZE, *Cronaca*, a cura di R. Maisano, Roma 1990, pp. 71, 81-82; SYROPOULOS, *Les mémoires*, p. 102 e *passim*. Syropoulos non esitò a rimarcare che se Giuseppe II fosse vissuto sino al compimento dell'Unione la sua ratifica a Costantinopoli non sarebbe stata impossibile da attuare; si veda V. LAURENT, *Un agent efficace de l'Unité de l'Église a Florence*, «Revue des Études Byzantines», 19, 1959, pp. 190-195: 192. Si veda anche il giudizio negativo del Patriarca Giorgio Scolario, in G. SCHOLARIUS, *Cœuvres complete de Georges Scholarios*, éd. par L. Petit, X.A. Siderides, M. Jugie, 8 voll., Paris 1928-36, III, 1930, p. 142. Sulle fonti greche del Concilio si veda l'essenziale contributo di A. PONTANI, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, in *Firenze e il Concilio del 1439*, II, pp. 753-812. Significative testimonianze iconografiche del disprezzo unionista in ambito ortodosso si dispiegano in alcuni cicli pittorici ciprioti raffiguranti gli *Unionisti cacciati all'Inferno* risalenti alla seconda metà del XV secolo; si veda, con relativa bibliografia, il contributo di C.G. CHOTZAKOGLU, *Unveiling the Venetian art-image: remarks on the painting and its religious background of Cyprus during the period of the Venetian rule (1489-1571)*, in *I Greci durante la venetocrazia: uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, atti del convegno di studi (Venezia 2007), a cura di C. Maltezos, A. Tzavara, D. Vlassi, pp. 427-439 e 802.

²¹ In merito ai giudizi positivi sulla figura e l'operato di Giuseppe II in ambito latino si vedano DA SANTACROCE, *Acta latina*, pp. 25, 36; *Acta Sanctorum: Augusti ex Latinis & Graecis, aliarumque gentium monumentis, servatâ primigeniâ veterum Scriptorum phrasi*, ed. J.-B. Sollerio et al., VIII/1, Antwerp 1733, pp.184-186:185; L. MEHUS, *Ambrosii Traversari latinae epistolae*, 3 voll., Firenze 1759, I, p. XXX; III, p. LXV; CECCONI, *Studi storici*, doc. 78; GILL, *Joseph II*, p. 80; J. KUBALIK, *Jean de Raguse, son importance pou l'ecclésiologie du XV^e siècle*, «Revue des Sciences Religieuses», 157, 1957, pp. 150-167; S.I. CAMPOREALE, *Giovanni Caroli e le Vitae Fratrum S. Mariae Novellae. Umanesimo e crisi religiosa (1460-1480)*, «Memorie Domenicane: rivista di religione, storia, arte», n.s. 12, 1981, pp. 141-267: 240; BOSCHETTO, *Società e cultura*, pp. 424-425, nota 22.

²² *Acta sacri ecumenici*, p. 284.

²³ La notizia venne rilevata da R.P. MORTIER, *Histoire des Maîtres généraux de l'Ordre des frères prêcheurs*, 8 voll., Paris 1903-1920, IV, 1909, pp. 316-318: 317. Si veda ora S. ORLANDI, *Il Concilio fiorentino e la residenza dei papi in S. Maria Novella*, «Memorie domenicane: rivista

Il Borghigiani, inoltre, ricava dal *Libro del Borsario* del convento di Santa Maria Novella che un servitore del Patriarca pagava il 12 giugno al priore Tommaso Quercetani e al viceprocuratore del convento Matteo da Tortona «ducati 100 di più sorti di monete da servire per le spese del suo mortorio», e che in data 16 agosto «un tal messer Giorgio Filotropino, congiunto del defunto Patriarca, versava altri ducati cinquanta per la celebrazione, in perpetuo, di un anniversario annuo con celebrazione di una messa piana al mese per l'anima del Patriarca»²⁴. Il congiunto di Giuseppe II era il nobile nipote Giorgio Philanthropenos²⁵ «magnificum militem et baronem imperii constantinopoliani»²⁶, che rivestì un importante ruolo di mediazione durante il Concilio fra il clero bizantino e l'imperatore in qualità di suo μεσάζων²⁷, prendendo anche parte alla solenne messa di riunione delle chiese celebrata in Santa Maria del Fiore il 6 luglio del 1439, durante la quale gli venne riservato l'onore di versare l'acqua delle abluzioni sulle mani del pontefice²⁸.

Indagheremo ora come il monumento funebre del Patriarca di Costantinopoli, eretto all'apice dell'entusiasmo eugeniano per l'Unione delle chiese, sarà a sua volta luogo privilegiato di un'unione sincretica fra greci e latini espressa, stavolta, in forme e in versi.

di religione, storia, arte», 80, 1963, pp. 125-151: 134; e GILL, *Il Concilio*, pp. 320-321.

²⁴ ORLANDI, *Il Concilio*, p. 135, e ID., *Necrologio di Santa Maria Novella*, 2 voll., Firenze 1955, II, p. 253, nota 11.

²⁵ Il Laurent segnala che Giovanni da Ragusa in una lettera indirizzata al cardinale Cesari ni scrisse riguardo al Patriarca: «Bulgarus est natione et de lingua mea»; l'origine bulgara è confermata in una annotazione contenuta in Biblioteca Laurenziana, Plut. 59.13 alla c. 171r in cui Giuseppe II è indicato come figlio illegittimo del sovrano bulgaro Šišman III e di madre bizantina della famiglia Philanthropène: «εἶναι πορνογένης τοῦ Σουσμάνου τοῦ βασιλέως · ἀνεκαίνισε δὲ τὸν Φιλάνθρωπον ἐντὸς τοῦ Βυζαντίου»; si veda LAURENT, *Les origines princières*, pp. 131 ss., e 134: «[...] ses origines princières, sur lesquelles l'oubli se fit assez vite pour que la foule les ignorant». Il DUJČEV, *A propos de la biographie, passim*, ha contestato l'origine illegittima del Patriarca rilevando che si trattava di menzogne atte a screditare la persona e l'operato di Giuseppe II. Un dato rilevante del suo legame con la famiglia Philanthropène emerge in rapporto al restauro del monastero di Cristo Philanthropos a Costantinopoli intrapreso dal Patriarca a proprie spese come indicato da LAURENT, *Les origines princières*, pp. 134 ss.

²⁶ Questo titolo è riportato nella *Supplica di Manuele Paleologo a Callisto III*, datata 20 giugno 1457, conservata presso l'Archivio Segreto Vaticano (Reg. Suppl. 501, cc. 279v-280r); il documento è pubblicato in V. LAURENT, *Un agent efficace de l'Unité de l'Église a Florence*, «Revue des Études Byzantines», 17, 1959, pp. 190-195: 194-195.

²⁷ Ivi, p. 191; e SYROPOULOS, *Les mémoires*, pp. 126, 166, 214, 287, 339.

²⁸ SYROPOULOS, *Les mémoires*, p. 296.

In origine il monumento funebre di Giuseppe II era disposto sulla parete destra della navata orientale della Basilica di Santa Maria Novella in prossimità del transetto, come indicato nella *Chronica* del Biliotti. Intorno al 1572 i rilievi marmorei che compongono il sepolcro vennero spostati e riposizionati nella parete sud del transetto orientale, dove oggi appaiono grossolanamente incastrati fra il sepolcro di fra' Aldobrandino Cavalcanti e la porta d'ingresso alla Cappella della Pura. Essi vennero spostati per far spazio al sepolcro del vescovo Giovanni Battista Ricasoli (†1572) – membro della famiglia che deteneva il patronato della cappella²⁹ – mentre la pittura sottostante l'arcosolio andò distrutta, ed entro il 1592 venne ridipinta una copia basata sull'originale³⁰.

In considerazione della posizione originaria del monumento funebre, rileviamo che accanto al Patriarca venne accomodato il sepolcro di un altro fervente sostenitore e promotore dell'Unione, il domenicano e vescovo di Cortona Bartolomeo Lapacci de' Rimbertyni, eminente teologo e dottissimo nella lingua greca, tanto da esser destinato alle diocesi di Argo e Corone nel Peloponneso e inviato in qualità di legato pontificio alla corte di Costantinopoli per sostenere delle dispute teologiche con gli antiunionisti alla presenza dell'imperatore Giovanni VIII³¹. Il sepolcro del Rimbertyni subì una sorte

²⁹ Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, ms. I.A.10, M. BILIOTTI, *Cronica pulcherrimae Aedis S. Mariae Novellae de Florentia*, cap. LV, cc. 59v-61r: «Cadaver eius, iuxta eam angularem orientalis navis columnam fuit sepultum marmoreo sepulchro cuius columnulae et superpositus arcus, eam ambiabant figuram, sub qua hoc marmorea tabula incisum fuerat epytaffium [...] At in proximi altaris accomodatione, tota illa structura marmorea fuit inde remota, et contra D[ivi] Gregorii Sacellum [Cappella Bardi], sub eminentiori fratris Aldobrandini Cavalcantis urbevetyani episcopi sepulcro, iuxta priorem extructionis modum erecta. Rudior autem illa quae inter columna est incrustatio fuit consulto dimissa, pro patriarchae similitudine ibi pingenda, si quando Joannis Baptistae episcopi [Giovanni Battista Ricasoli] gentiles seu erede sepulchrum ei erexerint inter altare et angulum, e quo patriarchae figura necessario occultabitur»; si veda ORLANDI, *Necrologio*, II, pp. 253-254.

³⁰ Il Biliotti riporta che durante il priorato di fra' Lorenzo Mini (giugno 1590-aprile 1592) venne distrutto l'affresco quattrocentesco, si veda ORLANDI, *Necrologio*, II, pp. 254: «Vetusta illa effigies Joseph constantinopolitani patriarchie, quam in eius sepulchri remotione, iuxta divi Pauli apostoli conversi aram capite LV, remansisse narravimus, a gentibus Joannis Baptistae Ricasoli pistoriensis episcopi, huius prioris tempore, fuit prorsus deleta, et altera satis similis, contra gregorianum sacellum, intra marmoreum eiusdem viri sepulchrum, ad eius memoriam diutius adservandam, fuit denuo picta».

³¹ P.T. KÄPPELL, *Bartolomeo Lapacci de' Rimbertyni (1402-1466), vescovo, legato pontificio, scrittore*, «Archivum Fratrum Praedicatorum», 9, 1939, pp. 86-127: 126-127, «Quas ob res ab Eugenio 4° summo pontifice Argolicensis episcopus designatur, ut litteris quoque Grecis ut Latinis excelleret. Quod mox ille adeptus, contra Grecorum errores indicibili virtute

simile a quella del monumento funebre di Giuseppe II, dal momento che i rilievi marmorei vennero distrutti durante i rifacimenti vasariani, mentre l'affresco che corredeva il monumento funebre venne risparmiato ma occultato dalla pala del Ligozzi sovrastante la mensa dell'altare di San Raimondo di Pennafort³².

3 Allo stato attuale l'autore dell'affresco quattrocentesco del monumento funebre di Giuseppe II non è identificabile; tuttavia possiamo cercare di valutare l'attendibilità dell'immagine pervenutaci come copia³³, che può esser in parte desunta grazie al confronto con un disegno contenuto in un codice della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (ms. gr. 1783, c. 98v), eseguito entro il terzo decennio del XV secolo, in cui è raffigurato a mezzo busto Giuseppe II³⁴: questo ritratto presenta una forte caratterizzazione in

et gloria disputavit et commovit orientales illos proceres ac maxime imperatorem et Joseph, Constatinopolitanus antistitem, ut ad Romane ecclesie unitatem regrederentur [...] Depositum vero eius corpus est ad sepolturas marmoreas fratrum et in memoriam tumulo clausum ac pictura decoratum anno domini m^occcc^olxvj, xxi Junii». Si veda anche GILL, *Il Concilio*, pp. 437, 444-447; F. SANTI, *Bartolomeo Lapacci de' Rimbertyni. Un legato del papa nell'Europa centrale tra antichità classiche e antichità cristiane*, in *L'eredità classica in Italia e in Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento*, a cura di S. Graciotti, A. Di Francesco, Roma 2001, pp. 173-183. Sulle relazioni del Rimbertyni con gli unionisti, in particolare col Bessarione, si rinvia a C. BIANCA, *Da Bisanzio a Roma. Studi sul cardinale Bessarione*, Roma 1999, pp. 55-57.

³² Sulla posizione contigua dei due monumenti funebri si veda la testimonianza di DOMENICO DI GIOVANNI DA CORELLA, *Theotocon*, a cura di L. Amato, Roma 2012, pp. 269-270: 270: «Hic quoque preluet Bertini fama Iohannis / Arte sua tantum qui fabricavit opus, / Undique pomiferis complectens hostia ramis, / Nudaque sub vario marmore flore te gens. / Unde fit eiusdem facies conspectior edis, / Sculptoris studio sic renovata probi. / Constantinopolis presul dignissimus urbis / Hic patriarcha iacet conditus ille Joseph, / Quo duce magna fidem suscepit Grecia veram / Per Florentini dogmata Concilii; / Hic longe merito perfunctus munere vite / Eterno tumuli floret honore sui».

³³ Nella copia cinquecentesca sono trascritte delle iscrizioni presumibilmente contestuali all'affresco quattrocentesco, come quelle riportate sui due lati della testa del Patriarca; ivi si legge la seguente iscrizione dorata in caratteri greci:

ΙΩΧΦ Ε // ΛΕΩ ΘΥ
ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΙΟΣ // ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ
ΝΕΑΚ ΡΩΜΗΣ // ΚΑΙ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΣ
ΠΑΤΡΙ // ΑΡΧΗΚ

La lunga iscrizione latina ai piedi di Giuseppe II, in cui è indicata erroneamente la data di morte del Patriarca al primo giugno 1440, è invece con tutta probabilità un'aggiunta cinquecentesca:

HIC IACET EXIMIUS IOSEPH PATRIARCHA CONSTANTINOPOLITANUS QUI OBIT
A. D. MCCCCCXXXXX DIE PRIMA IUNII

³⁴ Si veda I. SPATHARAKIS, *The portrait in byzantine illuminated manuscripts*, Leiden 1976, pp. 51-53, 234 ss.

senso espressivo nella resa fisiognomica del volto, e la sua realizzazione può esser ricondotta a un artista greco fortemente influenzato dai modi occidentali³⁵. A un primo sguardo l'effigie di Giuseppe II in Santa Maria Novella non trova un puntuale riscontro nel disegno parigino³⁶, dal momento che nell'affresco la sua fisionomia è più addolcita; tuttavia rileviamo in entrambe le figurazioni i grandi baffi arcuati e la lunga barba spartita a metà che caratterizzavano l'ottuagenario Patriarca³⁷.

4

La pallida traccia dell'originale effigie del Patriarca tramandataci nell'affresco cinquecentesco di Santa Maria Novella ha indotto i primi studiosi del monumento funebre a considerare l'opera coeva e riconducibile alla mano di un artista greco³⁸; tuttavia possiamo ancor oggi intravedere nella rappresentazione rigidamente frontale di Giuseppe II³⁹ – rivestito nel Cinquecento di abiti pseudo-ortodossi⁴⁰ – l'adesione ai canoni figurativi bizantini di XIV-XV secolo, come emerge dal raffronto con gli affreschi tardo paleologi della chiesa di San Salvatore a Chora (Karyie Camii)⁴¹, a Istanbul o dalla miniatura raffigurante San Dionisio nel manoscritto donato dal celebre dotto e ambasciatore bizantino Manuele Crisolora ai monaci parigini di Saint-Denis

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Spatharakis invece propende per una netta corrispondenza, *ibid.*: «The main facial features of Joseph in this drawing are in accordance with those in his portraits above his tomb in Santa Maria Novella».

³⁷ GILL, *Joseph II*, p. 79.

³⁸ M. LE BON CARRA DE VAUX, *Les souvenirs du Concile de Florence*, «Revue de l'orient Chrétien», 1/2, 1897, pp. 69-93 e A. MUÑOZ, *Alcuni dipinti bizantini di Firenze*, «Rivista d'Arte», 6, 1909, pp. 113-120: 115-119.

³⁹ H. BELTING, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, pp. 93-94: 93: «Trotz einer stark entstellenden Restaurierung sind die Elemente des kanonischen Typus in dem lebensgroßen Wandbild unverkennbar. Der Patriarch präsentiert sich ganzfigurig, in stark frontaler Ansicht, dem Betrachter».

⁴⁰ Sulle vesti che il Patriarca indossava al Concilio si veda la descrizione contenuta nel dialogo fra il curiale Andrea da Santacroce e il protonotario romano Ludovico Pontano contenuta negli *Acta sacri oecumenici Concilii Florentini*, p. 73: «Patriarchae, Archiepiscoporum, et Episcoporum habitum ibidem vidimus nigrum, tegmen capiti appositum Monachorum more, cappa celestini coloris, rigis albis, purpureisve per transversum ā summo usque deorsum variata; sacrarium quoddam, Crucis venerabilis signum, certaque Sanctorum reliquias continens, in pectore medio gerentium [si trattava verosimilmente di un *enkolpium*]».

⁴¹ Per le ottime riproduzioni fotografiche rinviamo al testo di C. MANGO, *Chora: the scroll of Heaven*, Istanbul 2000. Si veda inoltre R. SCHROEDER, *Prayer and penance in the south bay of Chora esonarthex*, «Gesta», 48, 1, 2009, pp. 37-54; A. KARAHAN, *Byzantine holy images – Transcendence and immanence: the theological background of the iconography and aesthetics of the Chora church*, Leuven 2010.

5 per conto dell'imperatore Manuele II Paleologo⁴². Non escludiamo che l'e-
 secuzione dell'opera sia riconducibile a un artista latino⁴³, essendo presenti
 nell'affresco elementi consueti anche alla pittura fiorentina, come il moti-
 vo degli angeli che sostengono un drappo d'onore, diffusissimo da Agnolo
 Gaddi a Masaccio e fin'oltre la metà del Quattrocento.

Un altro elemento che avvalora l'attendibilità della copia cinquecentesca
 è la particolare stola decorata da croci nere portata incrociata sul petto dagli
 6 angeli, molto simile a quelle donate ai frati domenicani dagli ecclesiastici
 bizantini e tutt'ora custodite presso l'Archivio del Convento di Santa Maria
 7 Novella⁴⁴. Questo particolare tipo di stola è indossata come ornamento sa-
 cerdotale, con manifesto rimando agli eventi del Concilio fiorentino⁴⁵, anche
 dal *Cristo re* nello sportello in bronzo dorato eseguito nella bottega di Loren-
 zo Ghiberti e inserito nel tabernacolo eucaristico di Bernardo Rossellino oggi
 8 in Sant'Egidio a Firenze⁴⁶; un riferimento al Concilio che non si limita all'ab-
 bigliamento – il Cristo indossa difatti anche un copricapo conico alla bizan-
 tina – ma si estende anche ai significati teologici, visto che nel tabernacolo la
 disposizione allineata del Dio Padre, della colomba, dello Spirito Santo e del
 Cristo, configurano il dogma latino che trionfò al Concilio fiorentino, quello
 del *Filioque*⁴⁷, ossia la processione dello Spirito Santo da entrambe le persone
 della Trinità, e non solo dal Padre come sostenevano gli ortodossi. La fortu-
 na dell'iconografia del *Filioque* è ravvisabile in opere create all'indomani del

⁴² Si veda ora, con relativa bibliografia, la scheda in *The Hand of Angelos. An icon painter in venetian Crete*, catalogo della mostra (Atene 2010-2011), ed. by M. Vassilaki, Atene 2010, pp. 68-70.

⁴³ BELTING, *Das Illumierte*, pp. 93-94: «Im übrigen hat man dem Maler, der sicher kein Grieche war, einige Zugeständnisse an heimischen Bildgewohnheiten eingeräumt, welche die Authentizität des gemalten Dokuments nun nicht mehr in Frage stellen konnten. Der Auftrag war klar erteilt worden. Er hatte jene Merkmale vorgeschrieben, die wir als Grundbedingungen dieser Bildnisart in Byzanz ansehen möchten».

⁴⁴ Si veda la scheda di R. Lunardi in *L'Uomo del Rinascimento: Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di C. Acidini, G. Morolli, Firenze 2006, p. 113.

⁴⁵ *Ibid.* Si veda anche la scheda di G. Donati sul *Tabernacolo di Sant'Egidio* in *La Primavera del Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, p. 470.

⁴⁶ Si veda l'ipotesi espressa da F. Petrucci in *Beato Angelico a Pontassieve*, catalogo della mostra (Pontassieve 2010), a cura di A. Labriola, Firenze 2010, pp. 120-122.

⁴⁷ Si veda GILL, *Il Concilio*, pp. 226-267; 269-321; L. CHITARIN, *La questione del Filioque al Concilio di Ferrara-Firenze 1438-1439*, «Studi sull'Oriente Cristiano», 3, 2, 1999, pp. 53-99; V. PERI, *Il Filioque: divergenza dogmatica? Origine e peripezie conciliari di una formula teologica*, Pamplona 2000; e A.E. SIECIENSKI, *The Filioque: history of a doctrinal controversy*, Oxford 2010.

Concilio come il tabernacolo eucaristico di Luca della Robbia a Peretola⁴⁸, 9
 il tabernacolo dei Carnesecchi di Domenico Veneziano, o la pala di Filippo 10
 Lippi per l'altare della cappella di Palazzo Medici, in cui il celebre ciclo d'af- 11
 freschi di Benozzo Gozzoli rievocava, a due decenni di distanza, numerose
 personalità che presero parte all'assise conciliare del 1439⁴⁹.

La compresenza di elementi formali latini e greci nell'affresco raffiguran-
 te il Patriarca di Costantinopoli risultava dunque quanto mai opportuna in
 rapporto all'eccezionalità del caso, e riteniamo che questo sincretismo possa
 estendersi non tanto ai rilievi marmorei, quanto alla tipologia stessa del
 monumento funebre.

Il lato frontale del monumento, costituito dalla cassa sepolcrale su cui
 è apposta un'epigrafe tenuta ai lati da due putti alati, e da una coppia di
 colonne binate che sorreggono un arcosolio marmoreo, con raffigurazioni
 di tralci, al centro del quale emerge *Cristo benedicente*, è assimilabile nella
 forma agli avelli trecenteschi⁵⁰ e ai tabernacoli esterni della chiesa fioren-
 tina di Orsanmichele. Il motivo degli spiritelli, che reggono una pergame-
 na srotolata su cui è incisa l'epigrafe tombale costituisce la ripresa di un 12
 motivo classico rilanciato nella scultura funeraria in ambito donatelliano e
 ghibertiano, nelle versioni con i putti seduti, volanti, o coi piedi saldamente
 puntati. Il motivo è presente anche in un'illustre opera di oreficeria legata
 all'Unione fra greci e latini, la sontuosa cassetta in argento dorato e trafora-
 to e smalti commissionata dal cardinale Giuliano Cesarini, eseguita da un 13
 orefice fiorentino di matrice donatelliana per custodire il decreto d'Unione
 con le chiese d'Oriente⁵¹. La cassetta venne riposta, insieme al codice delle

⁴⁸ Si vedano le considerazioni di Beatrice Paolozzi Strozzi in *La Primavera del Rinascimento*, pp. 468-469.

⁴⁹ Si vedano J.R. CRUM, *Roberto Martelli, the council of Florence and the Medici chapel palace*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 59, 1996, pp. 403-417; M. DI BRANCO, *La cavalcata dei magi: Giovanni VIII Paleologo a Prato, Pistoia, Peretola (23-27 luglio 1439)*, «Rendiconti Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», s. 9, 16/2, 2005, pp. 201-223; e i contributi contenuti in *La stella e la porpora: il corteo di Benozzo e l'enigma del Virgilio Riccardiano*, atti del convegno di studi (Firenze 2007), a cura di G. Lazzi, G. Wolf, Firenze 2009.

⁵⁰ F. BURGER, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strassburg 1904, p. 135; MUÑOZ, *Alcuni dipinti*, p. 116; e BELTING, *Das Illuminierte*, p. 93.

⁵¹ Si veda la scheda di G. Ragonieri in *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e la pittura fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990, p. 185; M. SCUDIERI, *La cassetta del Cardinale Cesarini*, in *Oriente e Occidente a San Marco. Da Cosimo il Vecchio a Giorgio La Pira. Alla riscoperta delle icone russe dei Lorena*,

Historiae Florentini populi donato alla Repubblica dal cancelliere Leonardo Bruni⁵², alle *Pandette* di Giustiniano e a un prezioso codice costantinopolitano contenente le pericopi evangeliche, in un tabernacolo nella Sala dell'Udienza del Palazzo dei Priori insieme alle cose più preziose della Repubblica fiorentina⁵³. Al centro del coperchio campeggia un clipeo in smalto raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli*, ai lati del quale si dispongono due spiritelli adagiati su una selva di intricati racemi, che sostengono dei *rotuli* sui quali è inciso l'auspicio dell'eterna durata dell'Unione⁵⁴.

14 Anche la figura del Cristo che ostende il libro delle Sacre Scritture è riconducibile, seppur con evidenti cedimenti qualitativi, a quelli donatelliani e michelozziani nel timpano del tabernacolo dell'Arte dei Corazzai in Orsanmichele e nel monumento funebre Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo di
15 Napoli, ed è caratterizzato da uno svolgimento ampio e dilatato dei panneggi, suggerendo effetti di torsione e appiattimento simile ai modi dello scultore fiorentino Andrea Guardi. Infine, le doppie colonne binate che sostengono
16a, b l'arcosolio sono un motivo architettonico assai raro nella scultura funeraria, che trova un riferimento monumentale nelle coeve colonne binate brunelleschiane delle tribune cieche di Santa Maria del Fiore, e nell'arredo scultoreo degli altari del Duomo e della Sagrestia Vecchia in San Lorenzo, che ripropongono un ideale classico integrato di suggestioni paleocristiane⁵⁵.

Ma dal punto di vista tipologico, l'inserimento della rappresentazione rigidamente assiale del ritratto del defunto all'interno di un arcosolio, vivo e al contempo in una dimensione celeste, è inconsueto nella rappresentazione funeraria occidentale fra XIV e XV secolo, in virtù della consuetudine figurativa di rappresentare l'estinto disteso ed immerso nel sonno della morte,

catalogo della mostra (Firenze 2004), a cura di G. Conticelli, M. Scudieri, Firenze 2004, pp. 41-49 e G. DONATI in *La Primavera del Rinascimento*, p. 466.

⁵² Si veda P. VITI, *Leonardo Bruni e il Concilio di Firenze*, in *Il Concilio di Firenze del 1439*, II, pp. 509-575: 572.

⁵³ Si veda D. BALDI, A. DIANA, *Codex Florentinus del Digesto di Giustiniano*, in *Dal Giglio al David: arte civica a Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze 2013), a cura di M.M. Donato, D. Parenti, Firenze 2013, pp. 233-235.

⁵⁴ Cfr. il testo e la relativa traduzione riportati da G. Ragionieri in *Pittura di luce*, p. 185.

⁵⁵ Sul motivo delle colonne binate nel contesto della Firenze del primo Quattrocento si veda G. MOROLLI, *La prospettiva in trono. La costruzione architettonica dei troni masaceschi rappresentati nel Trittico di San Giovenale e nel polittico di Pisa*, in *Masaccio: il Trittico di San Giovenale e il primo '400 fiorentino*, a cura di C. Caneva, Milano 2001, pp. 161-181: 172-173. In un contesto funerario segnaliamo il motivo delle doppie lesene sulla parte sommitale del monumento funebre Brancaccio di Donatello e Michelozzo.

nella forma del *gisant*. Il monumento funebre del Patriarca sembra rievocare piuttosto, per l'analogia funzione, i sepolcri di epoca paleologa in cui rifiorisce la tipologia della tomba ad *arcosolium* che incastona l'*imago* del defunto rappresentato in vita, spesso affiancato dai santi patroni e dai familiari, il tutto corredato di estese epigrafi⁵⁶. La circolazione in occidente di questo modello tombale è attestata tramite descrizioni, *ekphraseis* ed epigrammi – presenti anche nell'*Antologia Palatina*⁵⁷ – e forse anche attraverso i resoconti di intraprendenti viaggiatori eruditi come Cristoforo Buondelmonti e Ciriaco d'Ancona, attenti perscrutatori anche delle opere d'arte cristiane e in contatto con la corte bizantina e i dinasti italiani presenti nella Grecia continentale ed insulare. Solo un'esigua quantità di questi monumenti è pervenuta fino a noi: fra i più significativi ricordiamo il sepolcro del Gran Conestabile Michele Tornikès nella Kariye Camii (databile entro la prima metà XIV secolo)⁵⁸ e soprattutto il monumento funebre dell'arconte Manuel Laskaris Chatzikis (post 1444) nella chiesa della Pantanassa a Mistrà nel Peloponneso⁵⁹, con il quale il sepolcro di Giuseppe II presenta strette affinità iconografiche e tipologiche.

La presenza di lunghi epigrammi legati al sepolcro è una caratteristica che ritroviamo nella pergamena marmorea del monumento funebre di Giuseppe II, il cui alto valore storico e poetico fu subito riconosciuto da Fritz Saxl⁶⁰, ma fu pressoché ignorato negli studi successivi. Il testo esprime l'alto

17

⁵⁶ Si veda S. KALOPISSI-VERTI, *Dedicatory inscriptions and donor portraits in thirteenth-century churches of Greece*, Vienna 1992, pp. 37-46: 45; T. VELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, in *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, Venezia 1971, pp. 91-148; C. MANGO, *Sépultures et épitaphes aristocratiques à Byzance*, in *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione*, a cura di G. Cavallo, C. Mango, Spoleto 1995, pp. 99-117.

⁵⁷ Si veda L. JAMES, R. WEBB, «To understand ultimate things and enter secret places»: *ekphrasis and art in Byzantium*, «Art History», 14, 1991, pp. 1-17; H. MAGUIRE, *Image and imagination: the byzantine epigram as evidence for viewer response*, Toronto 1996; e A-M. TALBOT, *Epigrams in context: metrical inscriptions on art and architecture of the Paleologian era*, «Dumbarton Oaks Papers», 53, 1999, pp. 75-90; MANGO, *Sépultures et épitaphes*, pp. 100-103, 110-113.

⁵⁸ TALBOT, *Epigrams in context*, pp. 79-80.

⁵⁹ Si veda M.G. SOTIROU, *Mistra: une ville byzantine morte*, Atene 1935, p. 56; e soprattutto M. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Μ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά, Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα*, Atene 2005, pp. 44, 206, 209-211.

⁶⁰ Saxl lo ritenne uno degli epigrammi più belli contenuti nella silloge epigrafica dell'umanista fiorentino Bartolomeo Della Fonte (Fonzio), *Liber monumentorum Romanae urbis et aliorum locorum*, il cosiddetto *Codex Ashmolensis* (Oxford, Bodleian Library, ms. lat. misc. I, d. 85, cc. 126v-127r); si veda F. SAXL, *The Classical Inscription in Renaissance art and politics: Bartholomaeus Fontium: Liber monumentorum Romae urbis et aliorum locorum*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», s. 4, 1-2, 1940-1941, pp. 19-46: 23. Si veda inol-

significato che venne ad assumere la presenza eccezionale del Patriarca di Costantinopoli a Firenze in occasione del Concilio e il suo ruolo storico di ponte culturale tra le sponde dell'Oriente a quelle dell'Occidente.

Riportiamo di seguito il testo e la relativa traduzione dell'epigrafe:

ECCLESIAE ANTISTES FUERAM QUI MAG(N)US EOAE
 HIC IACEO MAGNUS / RELIGIONE IOSEPH
 HOC UNUM OPTABA(M) MIRO INFLAMMATUS / AMORE
 UNUS UT EUROPAE CULTUS UT UNA FIDES
 ITALIAM / PETII FOEDUS PERCUSSIMUS UNUM
 IUNCTAQ(UE) ROMANAE EST ME DUCE / GRAIA FIDES
 NEC MORA DECUBUI NUNC ME FLORENTIA SERVAT
 QUA / TUNC CONCILIUM FLORUIT URBE SACRUM
 FELIX QUI TANTO DONARER / MU(N)ERE VIVENS
 QUI MORERE VOTI COMPOS ET IPSE MEI /
 † ἸΩΧΦ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΛΕΩΣ ΝΕΑΚ ῬΩΜΗΚ ΚΑΙ
 ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚὸς ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ⁶¹ ἔτους , σ-θμζ '(= 6947)⁶²

Fui il grande Antistite della Chiesa greca,
 riposo qui, Giuseppe, grande nella religione.
 Desideravo solo una cosa, infiammato da un amore straordinario:
 che ci fosse un solo culto in Europa e una sola fede.
 Venni in Italia e concludemmo un accordo:
 sotto la mia guida la fede greca fu ricongiunta a quella romana.
 Me ne andai presto, ora mi custodisce Firenze,
 la città nella quale in quel tempo fiorì il Sacro Concilio.
 Fortunato per essermi dedicato a un'incombenza così grande da vivo,
 e che morendo ho realizzato l'auspicio essendo rimasto padrone di me
 stesso.

tre C. MARCHESI, *Bartolomeo della Fonte (Bartholomaeus Fontius): contributo alla storia degli studi classici in Firenze nella seconda metà del Quattrocento*, Catania 1900, pp. 193-194; S. CAROTI, S. ZAMPONI, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzo umanista fiorentino*, Milano 1974, pp. 9-24, 27-28; C. VECCE, *Jean Calvet e la silloge epigrafica di Bartolomeo Fonzo*, «Humanistica Lovaniensia», 32, 1983, pp. 157-164. Per un'aggiornata bibliografia sul Fonzo si rimanda a A. DANELONI, *Bartolomeo Fonzo: letters to friends*, Cambridge (Massachusetts)-London 2011, pp. 219-221.

⁶¹ Sul titolo patriarcale si veda V. LAURENT, *Le titre de Patriarche Oecuménique et la signature patriarcale – Recherches de diplomatique et de sigillographie byzantines*, «Revue des Études Byzantines», 6, 1948, pp. 5-26.

⁶² Si veda MUÑOZ, *Alcuni dipinti*, p. 116. Un'analisi epigrafica puntuale è stata condotta da A. PONTANI, *Le maiuscole greche antiquarie di Giano Lascaris. Per la storia dell'alfabeto greco in Italia nel '400*, «Scrittura e Civiltà», 16, 1992, pp. 77-227: 143-144. Per quanto concerne la cronologia dell'anno bizantino si veda C. MANGO, *La civiltà bizantina*, a cura di P. Cesaretti, Bari 1991 (ed. or. *Byzantium. The Empire of the New Rome*, London 1980), pp. 217-229: 221-222; V. GRUMEL, *La cronologie: traité d'études byzantines*, Paris 1958, pp. 111-128, 156-158.

Giuseppe Arcivescovo di Costantinopoli Nuova Roma e Patriarca Ecumenico, anno 6947.

L'epigramma si presenta come un meditato compendio, tra speranze e celebrazioni di ideali di civiltà, della vita di Giuseppe II spesa in favore della causa unionista per la salvaguardia dell'ecumene bizantina, che rischiava di esser cancellata dall'esondazione turca nei domini del languente impero romano d'Oriente⁶³. Vi è un verso in particolare che risuona evocativamente per l'elevata considerazione dell'unità europea, espressa in quell'«*unus ut Europae cultus ut una fides*», in cui l'unione dei popoli del continente è auspicata in virtù della comunione dei cristiani all'insegna di un unico culto e di un'unica fede. Sono rare, se non uniche negli anni Quaranta del XV secolo, le accezioni letterarie del termine *Europa*, essendo il suo significato in fase di elaborazione, transitante da una concezione territoriale-medievale a una culturale-umanistica. Questa riflessione è condivisa da un viaggiatore d'eccezione nell'Europa dei Concili come Enea Silvio Piccolomini, futuro papa Pio II, figura di rilevanza internazionale e unico in grado di lanciare

⁶³ In occasione della morte del Patriarca di Costantinopoli anche il campione dell'ortodossia bizantina a capo del partito antiunionista a Firenze, il Metropolita d'Efeso Marco Eugenio, e suo fratello Giovanni, composero due epitaffi per Giuseppe II contenuti nel codice miscelaneo Phil. Gr. 195, c. 179r della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, cfr. H. HUNGER, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 1: Codices historici, codices philosophici et philologici*, Wien 1961, p. 306. Riportiamo il testo del codice Philol. gr. 195 secondo la trascrizione di Σ. ΕΥΣΤΡΑΤΙΑΔΗΣ, *Τὸ σοφωτάτου καὶ λογιωτάτου καὶ οἰκουμενικοῦ Πατριάρχου κυροῦ Γρηγορίου τοῦ Κυπρίου ἐπιστολαί, «Ἐκκλησιαστικός Φάρος»*, 1, 1908, pp. 77-108: 101-102.

Τοῦ μακαριωτάτου Ἐφέσου τοῦ Εὐγενικοῦ

«Οὐδέν τι καινὸν εἰ σιγᾷ κωφὸς λίθος / τὴν ἔνθεον σάλπιγγα σιγῶσαν φέρων. / Ἄλλ' ὃ λόγοι, χ[α]ρήσατεφωνὴν τῷ λίθῳ / μᾶλλον δ' ὕμεις φράσατε τίς ὁ σιγῶν ἐνθάδε· / Ἐκεῖνος οὗτος Ἰωσήφ ὁ πυρίπνους, / ἐν τῇ δυνάμει τῶν λόγων καὶ δογμάτων, / ἐν ταῖς χάρισι τῶν σοφῶν διδαγμάτων· / Ἐκεῖνος οὗτος ἡ θεηγόρος βρύσις, / ὁ τοῦ λόγου πρόμαχος ἐνθέοις λόγοις. / ὁ στερρότατος τῆς ἀληθείας στύλος, / καὶ φανότατος ὀρθοδοξίας λύχνος, / ὁ λαμπρότατος τῶν ἀγαθῶν ἐργάτης / καὶ τερπνότατος τῶν καλῶν ἐπαινήτης / ὁ δογματιστής ἀκριβῆς πλανωμένοις, / καὶ σωφρονιστής ἐμμελῆς χαννουμένοις, / Ἄλλ' ὃ πάτερ μέγιστε, πατέρων κλέος / μέμνησο καὶ νῦν τῶν ποθεινῶν σου τέκνων, / Θεῷ παρεστῶς τῇ μεγάλῃ τριάδι».

Ἰωάννου διακόνου Εὐγενικοῦ

«Βαβαὶ τρίπηχυς ἡ βροτῶν ζωὴ λίθος! / φεῦ τῆς ματαιότητος ἡμῶν τοῦ βίου! / Ὅ γὰρ μελισσῶν τῆς τοῦ Θεοῦ σοφίας, / τὸ ταμεῖον τῶν ἀγαθῶν ἀπάντων, / ὁ τῶν χαρίτων ἀνδριάς ὄντως μέγας, / ὁ θαυμάσιος Ἰωσήφ ὃδε, ξένε, / πέπτωκε, συγκέκλεισται, κέκρυπται τάφῳ· / μᾶλλον δ' ἀπέπτη πρὸς μονὰς αἰωνίου, / σὺν ἀγγέλοις ἔστηκε παρὰ τῷ θρόνῳ / τῷ βασιλικῷ τῆς μεγίστης Τριάδος, / σὺν ἀγίοις ἅπαντα χαίρει διάγων / ὅπου λύπε τε καὶ στεναγμὸς ἀπέδρα· / παραψυχὴν δὲ τοῖς μαθηταῖς καὶ τέκνοις / τὸ καθαρὸν ἀφῆκεν ἐνθάδε σῶμα / διαφερόντως τὴν δε κοσμοῦν τὴν μάνδραν».

e promuovere quei sentimenti che trovarono un fortissimo impulso negli eventi culminati con la caduta di Costantinopoli⁶⁴: sua è la massima «Hic est Europe vultus, hic status Christianae religionis»⁶⁵, tanto da fare del continente e della sua storia oggetto dell'omonima opera *De Europa*⁶⁶. Scorrendo con attenzione il testo, tra le miriadi di notazioni del Piccolomini, troviamo:

Post multas ac diversas disputationes in quibus tanquam interpretes Nicolaus Sagutinus utr(a)que lingua disertissimus ingenio facundia(que) iuxta promptus illustre nomen adeptus est, tandem cum Latina ecclesia in uno fidei symbolo consensere, civica in imperatorem Graecorum, et omnes eorum comites abunde late(que) patuit, patriarcha illic senio confectus decessit, et apud praedicatorum in templo humatus est, cui Maffeus Vegius poeta Laudensis non ignobilis epitaphium versibus imparibus edidit⁶⁷.

Dall'opera del Piccolomini vediamo emergere il nome dell'amico⁶⁸ poeta,

⁶⁴ Rimandiamo ai due volumi di A. PERTUSI, *La caduta di Costantinopoli: la testimonianza dei contemporanei*, Milano 2006, e ID., *La caduta di Costantinopoli: l'eco del mondo*, Milano 2007.

⁶⁵ Æ.S. PICCOLOMINI, *Der Briefwechsel des Eneas Silvius Piccolomini*, 2 voll., hrsg. von R. Wolkan, Vienna 1909, I, p. 283.

⁶⁶ Sull'idea d'Europa nel XV secolo si veda C. CURCIO, *Europa. Storia di un'idea*, Torino 1978; B. BALDI, *Enea Silvio Piccolomini e il De Europa: umanesimo, religione e politica*, «Archivio Storico Italiano», 161, 2003, pp. 619-683; e gli importanti contributi di G. ORTALLI, 'Europa-christianitas'. Tra Giorgio di Trebisonda e Enea Silvio Piccolomini, in *Mediterraneo, Mezzogiorno, Europa. Studi in onore di Cosimo Damiano Fonseca*, Bari 2004, pp. 783-797, e ID., *La Chiesa di Roma, Costantinopoli e l'idea di Europa*, in *L'Europa dopo la caduta di Costantinopoli: 29 Maggio 1453*, atti del convegno di studi (Todi 2007), Spoleto 2008, pp. 435-465. Per quanto concerne il titolo dell'opera del Piccolomini ricordiamo la doverosa precisazione del Van Heck, E.S. PICCOLOMINI postea PII PP. II, *Historia rerum Friderici imperatoris tertii – De Europa*, a cura di A. Van Heck, Città del Vaticano 2001, pp. 3-15: 4, «Quem nos De Europa vocare solemus liber in codicibus manuscriptis, quorum pauci sunt qui operis inscriptionem dant, 'Gesta sub Federico III', 'De gestis sub Friderico III' inscribitur; titulus De Europa apparet primum in editionibus impressis, ut Memmingen 1490, Venetiis 1501, Parisiis 1509. Ipse vero Aeneas in libro vulgo De Asia lectorem adone ut videat, quae de Gothis 'inter res europeas' dicenda sint».

⁶⁷ Æ.S. PICCOLOMINI, *De Europa*, in *Opera quae extant omnia, nunc demum post corruptissimas aeditiones summa diligentia castigata et in unum corpus redacta*, Basel 1571 (ed. anast. 1967), p. 452. Per l'edizione critica dell'opera si rimanda a PICCOLOMINI, *Historia rerum Friderici*, p. 216; la traduzione italiana è contenuta in PII PP. II, *De Europa*, a cura di F. Macino, Città del Vaticano-Udine 2010, p. 245: «Il Patriarca morì li di vecchiaia e fu sepolto nella chiesa dei Domenicani, Maffeo Vegio, poeta di Lodi abbastanza conosciuto, compose per lui un epitaffio in distici elegiaci».

⁶⁸ PICCOLOMINI, *Der Briefwechsel*, I, p. 280: «Vegio salutes dicito, quas nostri oportere, nam vetus amicitia extincta non est nec potest extingui, dum vivemus». Il Vegio inoltre compare in diverse opere del Piccolomini come il *Dialogorum libellus de somnio quodam*, nel *Somnium De Fortuna*, nei *Commentarii* e, come abbiamo visto, nel *De Europa*; si vedano rispettivamente i contributi di S. CREMONINI, *Umanesimo e storia del Dialogorum libellus*

curiale e umanista Maffeo Vegio da Lodi⁶⁹ come compositore dell'epitaffio del Patriarca, e ne ritroviamo conferma nei manoscritti⁷⁰ e nei volumi a stampa⁷¹ che raccolgono i suoi epigrammi. Il Vegio difatti si trovava a Fi-

de somnio quodam; I. NUOVO, *Il Somnium De Fortuna di Enea Silvio Piccolomini*, in *Pio II Umanista Europeo*, atti del convegno di studi (Chianciano-Pienza 2005), Firenze 2007, pp. 179-197: 182-183, 515-547: 521 ss.; E.S. PICCOLOMINI, *I Commentarii*, 2 voll., a cura di L. Totaro, Milano 1984, II, p. 2201.

⁶⁹ Su Maffeo Vegio si veda M. MINOIA, *La vita di Maffeo Vegio, umanista lodigiano*, Lodi 1896; L. RAFFAELE, *Maffeo Vegio: elenco delle opere, scritti inediti*, Bologna 1909; V. ZABUGHIN, *Storia del Rinascimento cristiano in Italia*, Milano 1924, *passim*; E. GARIN, *La cultura milanese nella prima metà del XV secolo*, in *Storia di Milano*, 16 voll., Milano 1953-1966, VI, 1955, pp. 547-608: 594-595; A. CARETTA, S. CORVI, *Studi su Maffeo Vegio*, Lodi 1959; B. VIGNATI, *Maffeo Vegio umanista cristiano*, Bergamo 1959; M. FOIS, *Il pensiero cristiano di Lorenzo Valla nel quadro storico-culturale del suo ambiente*, Roma 1969, *passim*; VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, 2 voll., a cura di A. Greco, Firenze 1970, I, pp. 569-572; voce *Maffeo Vegio*, a cura di V. Zaccaria, in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, a cura di V. Branca, Torino 1986, p. 388; V. ROSSI, *Il Quattrocento – Aggiornamento*, a cura di R. Bessi, Roma 1993, *passim*; voce *Vegio* nel *Repertorium Fontium historiae Medii Aevi*, a cura dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo, 11 voll., Roma 1962-2007, XI/3, 2007, p. 313.

⁷⁰ I manoscritti che riportano l'epigramma di Giuseppe II ascritto al Vegio sono segnalati in L. BERTALOT, *Initia humanistica Latina: Initienverzeichnis lateinischer Prosa und Poesie aus der Zeit des 14. bis 16. Jahrhunderts*, 3 voll., Tübingen 1985-2004, I. *Poesie*, hrsg. von Ursula Jaitner-Hahner, 1985, p. 66, si segnalano: il Laur. Plut. XXXIV. 53 (c. 103v) della Biblioteca Medicea Laurenziana; il Magliabechiano VII, 601 e n. II, IX, 148, c. 295 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; il Codice Vaticano Lat. 1669; il codice Ambrosiano F. 63 sup. (Milano, Biblioteca Ambrosiana), c. 111; il ms. lat. 6707 della Bibliothèque Nationale di Parigi, c. 176v, e il ms. 2471 della Bibliothèque municipale di Troyes, c. 75; il ms. 168 (100) della Bibliothèque municipale di Lione, c. 143. Il testo riportato in questi manoscritti presenta una sola differenza rispetto a quello dell'epigrafe, poiché al posto del verso «nec mora decubui nunc me Florentia servat» troviamo «Me Constantini dedit urbs: Florentia servat» («Mi dette i natali la città di Costantino, ora mi custodisce Firenze»). Nel manoscritto II IX 148 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze troviamo una perfetta coincidenza col testo dell'epigrafe apposta sul monumento, che viene però ascritta a Carlo Marsuppini. Possiamo pertanto ipotizzare che il futuro Cancelliere di Firenze abbia emendato il verso dell'epigramma in cui si alludeva alla città di Costantino, che sarebbe risultato sconveniente in ordine al Primato Papale fondato su Roma. Su questa complessa questione rinviamo ai seguenti contributi: LAURENT, *Le titre de Patriarche*, p. 13 ss.; M. AMERISE, *Il battesimo di Costantino il Grande: storia di una scomoda eredità*, Stuttgart 2005, *passim*; R. BORGOGNONI, *Da Stignano a Giustiniano: Coluccio Salutati e un percorso mancato*, «Medioevo e Rinascimento», 19, 2008, pp. 181-207; e soprattutto R. FUBINI, *Contestazioni quattrocentesche della donazione di Costantino: Niccolò Cusano e Lorenzo Valla*, in *Costantino il Grande: dall'antichità all'Umanesimo*, colloquio sul cristianesimo nel mondo antico, atti del convegno di studi (Macerata 1990), 2 voll., a cura di G. Bonamente, F. Fusco, Macerata 1992-1993, I, 1992, pp. 385-431.

⁷¹ Fra i volumi a stampa consultati si veda A. BANDURI, *Imperium orientale sive Antiquitates Constantinopolitanæ*, 2 voll., Parisiis 1729, II, p. 990, che riconduce l'epitaffio al Vegio basandosi verosimilmente sulla testimonianza offerta dal Piccolomini nel *De Europa; Carmina illustrium poetarum italorum*, 11 voll., ed. G.G. Bottari, Florentiae 1719-1726, X, 1724, pp. 310-311; A. FABRONI, *Magni Cosmi Medicei Vita*, Pisa 1789, pp. 145-146; RAFFAELE, *Maffeo Vegio*, p. 184.

renze già dall'inizio del 1436 in qualità di abbreviatore e datario della Curia pontificia⁷², come testimonia nei suoi *Annales* anche l'umanista palermitano Pietro Ranzano (cfr. *Ann.* VIII 40. cc. 181v-182r)⁷³, che ebbe modo di conoscere il Lodigiano quando giunse in città in giovane età – «Vidi ego cum essem adulescentulus hunc verum Florentiae, cuius tum erat celebre nomen apud Curiam Eugenii IV pontifices maximi»⁷⁴–, ricordando inoltre gli eventi legati alla morte di Giuseppe II: «Post ictum foedus Joseph Constantinopolitanus Patriarcha, senio morbo conlectus, Florentiae mortem obiit, sepultusque est in Di(v)ae Mariae Novellae templo in marmoreo sepulcro, quo ei fieri Pontifex iussit. In quem et epitaphium hoc a Maffeo Vegio componi

⁷² Si veda T. FOFFANO, *Il De Rebus Antiquis Memorabilibus Basilice Sancti Petri Rome di Maffeo Vegio e i primordi dell'archeologia cristiana*, in *Il Sacro nel Rinascimento*, atti del convegno di studi (Chianciano-Pienza 2000), a cura di M.L. Secchi Tarugi, Firenze 2002, pp. 719-729.

⁷³ Sul Ranzano si veda: V. BARCELLONA (pseud. A. LO PRESTI), *Memorie della vita letteraria e de' viaggi di Pietro Ranzano dell'Ordine dei Predicatori Vescovo di Lucera, ricavata in maggior parte dagli otto volumi de' suoi Annali di tutti i tempi*, in *Opuscoli di autori siciliani*, 6 voll., Palermo 1758-1761, VI, 1761, pp. 73-106; G. DI MAGGIO, *Saggio storico critico sul quarto volume degli Annales di Pietro Ranzano*, Palermo 1875; A. HOCEDEZ, *Lettre de Pierre Ranzano au pape Pie II sur le martyre du B. Antoine de Rivoli*, «Analecta Bollandiana», 24, 1905, pp. 357-374; F.A. TERMINI, *Pietro Ranzano umanista palermitano del sec. XV*, Palermo 1915; ID., *Ricostruzione cronologica della biografia di Pietro Ranzano*, «Archivio Storico Siciliano», 41, 1916, pp. 81-104; A. BARILARO, *Pietro Ranzano Vescovo di Lucera umanista domenicano di Palermo*, «Memorie Domenicane», n.s., 8-9, 1977-1978, pp. 1-197; P.T. KÄPPEL, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, 4 voll., Romae 1970-1994, III, 1980, pp. 253-55; B. FIGLIUOLO, *Europa, Oriente, Mediterraneo nell'opera dell'umanista palermitano Pietro Ranzano*, in *Europa e Mediterraneo e prima Età Moderna: l'osservatorio italiano*, atti del convegno di studi (San Miniato 1990) Pisa 1992, pp. 315-361; ID., *La cultura a Napoli nel secondo Quattrocento*, Udine 1997, *passim*; R. CAPPELLETTO, *Ciriaco d'Ancona nel ricordo di Pietro Ranzano*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, atti del convegno di studi (Ancona 1992), a cura di G. Paci, S. Scanocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 71-80; G. PETRELLA, *Per la fortuna di Pietro Ranzano, storico d'Ungheria: excerpta dagli Annales omnium temporum nella Descrizione d'Italia di Leandro Alberti*, «Italia Medievale Umanistica», 44, 2003, pp. 161-187; ID., *L'officina del geografo. La Descrizione di tutta l'Italia di Leandro Alberti e gli studi geografico-antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano 2004, *passim*; P. RANZANO, *Descriptio totius Italiae*, a cura di A. Di Lorenzo, B. Figliuolo, P. Pontari, Firenze 2007.

⁷⁴ Il testo degli *Annales*, III, c. 278r è riportato in PETRELLA, *Per la fortuna*, p. 174 e in RANZANO, *Descriptio*, p. 338: «Maffeus Vegius poeta aetate mea doctissimus. Multa hic scripsit laudatissima opuscula [...] Vidi ego cum essem adulescentulus hunc verum Florentiae, cuius tum erat celebre nomen apud Curiam Eugenii IV pontifice maximi, non solum ob doctrina qua pollebat, verum etiam ob emendatissimos mores. Fui ego ei ad modum familiaris ideoque eo docente multa didici scitu utilissima quae in hanc diem teneo memoria. Quicquid dictabat non prius edebat quam mihi utpote quem diligebat unice perlegendum ostenderet. Inde ad annos circuite quindecum vidi eum Romae ubi non minus me familiariter usus est [...] Habui tunc ego in exequiis quae sui solennes paraverunt funebrem oratione qua multis ipsum et quidem veris laudi bus extuli».

atque incidi sepulcro voluit»⁷⁵.

Al tempo della residenza di Eugenio IV a Firenze, il Vegio strinse relazioni con il cancelliere Leonardo Bruni, a cui dedicò una raccolta di epigrammi dove è riportato quello di Giuseppe II, e col suo successore Carlo Marsuppini⁷⁶, oltre che con personalità della Curia pontificia come Biondo Flavio⁷⁷ e Lorenzo Valla, quest'ultimo amico di gioventù dagli anni dello *Studium* pavese⁷⁸, e godette inoltre della stima del pontefice, per il quale compose l'epitaffio funebre⁷⁹. Il Lodigiano fu un competente interprete formale, passando alla storia per un'attività trasversale alle lettere, quella di archeologo cristiano, che si riflesse nella stesura del *De Rebus Antiquis Memorabilibus Basilice Sancti Petri Rome*⁸⁰, in cui introdusse, nell'archeologia sacra, l'approccio filologico applicato alle antichità greche e romane dai pionieri della nascente antiquaria come Ciriaco d'Ancona, l'Alberti e Biondo Flavio⁸¹.

Il Vegio si cimentò anche nel ruolo di committente nel patrocinare l'edificazione del «nobilissimum mausoleum mira arte et ingenio elaboratum»

⁷⁵ Il testo degli *Annales*, VIII, c. 181v è riportato da TERMINI, *Pietro Ransano*, pp. 162-163, e da BARILARO, *Pietro Ranzano*, pp. 155-157.

⁷⁶ Il codice della Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 1669 e quello della Biblioteca Laurenziana, Plut. XXXIV. 53 contengono una raccolta di epigrammi dedicata al Bruni: M. VEGIUS, *Epigrammatum liber primus explicit incipit secundus fleciter ad Leonardum Arretinum oratorem illustrem*, si veda RAFFAELE, *Maffeo Vegio*, p. 184 e FOIS, *Il pensiero cristiano*, p. 77. Il Vegio dedicò un *Liber distichorum* contenuto nel Plut. XXXIX. 40; cfr. ROSSI, *Il Quattrocento*, *passim*; U. VERINO, *Epigrammi*, a cura di F. Bausi, Messina 1998, pp. 106-107, 147-148.

⁷⁷ CREMONINI, *Umanesimo e storia*, pp. 182-183.

⁷⁸ Cfr. RAFFAELE, *Maffeo Vegio*, pp. 30-34; FOIS, *Il pensiero cristiano*, *passim*; D. MANTOVANI, «Per quotidianam lectionem Digestorum semper incolumis et in honore fuit lingua Romana». *L'elogio dei giuristi romani nel proemio al III libro delle Elegantiae di Lorenzo Valla*, in *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea*, atti della giornata di studi (Sestri Levante 2006), a cura di E. Narducci, S. Audano, L. Fezzi, Pisa 2007, pp. 99-148: 111 ss.; F. DELLA SCHIAVA, *Alcune vicende di un sodalizio umanistico pavese: Lorenzo Valla e Maffeo Vegio*, in *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, a cura di L.C. Rossi, Firenze 2010, pp. 299-341.

⁷⁹ PICCOLOMINI, *Der Briefwechsel*, p. 280: «Vegium invenisse pontificis summi gratiam gaudeo»; e G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll., Firenze 1805-1813 (ed. or. Modena 1772-1795), VI.3, 1807-1809, pp. 894-895. Si veda anche GILL, *Il Concilio*, pp. 408-409; M. MIGLIO, *Scritture, scrittori, storia*, 2 voll., Roma 1991-1993, II. *Città e corte a Roma nel Quattrocento*, 1993, pp. 210-213; BOSCHETTO, *Società e cultura*, pp. 492 ss.

⁸⁰ Si veda F. DELLA SCHIAVA, «*Sicuti traditum est a maioribus*»: *Maffeo Vegio antiquario tra fonti classiche e medievali*, «*Aevum: Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche*», 84, 2010, pp. 617-639; FOFFANO, *Il De Rebus Antiquis*, pp. 719 ss.; MIGLIO, *Città e corte*, p. 210.

⁸¹ Il Vegio venne definito da G.B. DE ROSSI, *Inscriptiones christianae urbis Romae saeculo septimo antiquiores*, 2 voll., Roma 1857-1888, II, 1888, p. 334: «*primus post renatas litteras sacrae archeologiae cultor atque auctor*». Si veda anche ROSSI, *Il Quattrocento*, p. 444.

di Santa Monica⁸² – come ricordano il Piccolomini nei suoi *Commentarii*⁸³ e Vespasiano da Bisticci nella vita dedicata al Vegio⁸⁴ – eseguito da Isaia da Pisa e collaboratori⁸⁵ per custodire le *reliquiae* della veneranda madre di sant'Agostino, della quale, come del figlio il Lodigiano era un fervente devoto. Le spoglie di santa Monica furono traslate nel 1455 nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, nella cappella decorata su commissione dell'umanista che, anche in questa occasione, non mancò di stendere l'epitaffio da apporre sul fronte dell'arca marmorea della santa⁸⁶, accanto alla quale egli

⁸² MAFFEUS VEGIUS LAUDENSIS, *De vita et offitio beate Monice*, trascritto in LULMES (PAULUS) BERGOMENSIS, *Apologia Religionis fratrum heremitarum ordinis Sancti Augustini contra falsos impugnantes*, Romae 1479, c. 57v: «nobilissimum mausoleum mira arte et ingenio elaboratum magnoque sumptu et labore comparatum quale et Roma coeteris suis praeclaris ornamentis merito anteposuit»; il brano è riportato da C. LA BELLA, *Sulla demolita arca di santa Monica e la tomba di Maffeo Vegio*, in *Santa Monica nell'Urbe dalla tarda antichità al Rinascimento. Storia, agiografia, arte*, atti del convegno di studi (Ostia Antica-Roma 2010), a cura di M. Chiabò, M. Gargano, R. Ronzani, Roma 2011, pp. 239-254: 239.

⁸³ PICCOLOMINI, *I Commentarii*, II, pp. 2200-2201: «[...] Eugenio sedente, pleraque sanctorum ossa reperta sunt; inter quae divae Monachae, Aurelii Augustini matris, corpus inventum Romam delatum est et apud Augustinenses reconditum, cui Maffaeus Vegius poeta marmoreum locellum condidit et versibus adornavit».

⁸⁴ VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, I, p. 569-572: 569-570: «fece in sancto Agostino in Roma una degnissima capella, cor una degnissima sepultura, nella quale fece mettere il corpo di sancta Monica et l'epitafio suo, et fornì la capella di tutto quello che bisognava, et delle sua substantie vi ordinò una rendita, dove ogni matina vi si dicono più messe a riverentia di sancta Monica nel cui titolo fece la capella»; come indicato anche da A.M. PEDROCCHI, *La cappella di Santa Monica in Sant'Agostino a Roma: da Maffeo Vegio al Cardinale Montelparo*, «Bollettino d'Arte», 11, 2011, pp. 107-122: 107.

⁸⁵ La cappella e il deposito marmoreo della santa subirono profonde modifiche nel 1760, durante i restauri vanvitelliani del complesso agostiniano che comportarono lo smantellamento dell'arca quattrocentesca la dispersione degli apparati scultorei, ma, come segnala F. CAGLIOTI, *Su Isaia da Pisa. Due 'angeli reggicandelabro' in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouville per Santa Maria Maggiore*, «Prospettiva», 89-90, 1998, pp. 125-160: 153-154, attraverso un'attestazione ottocentesca del bibliotecario della Vaticana, Angelo Battaglini (A. BATTAGLINI, *Memoria sopra uno sconosciuto egregio scultore del XV secolo e sopra alcune sue opere*, «Dissertazioni dell'Accademia Romana di Archeologia», 1, 1821, pp. 113-132), è possibile riconfigurare lo smantellato monumento originario: «Era l'altare della cappella, sotto il quale fu posta l'arca, tutto fabbricato di marmo bianco di ottimo lavoro: il gradino sopra la mensa, le parti laterali, e la facciata anteriore della mensa medesima erano istoriate, e la storia, che vi si rappresentava era il solenne processionale trasporto fatto da Ostia a Roma del glorioso corpo di S. Monica. Vi si vedevano effigiati i Vescovi, il Clero, ed altri, i quali v'intervennero, e alle figure delle persone più distinte si leggevano, secondo ciò che altrove veggiamo, apposti per sino i nomi di coloro, che vi erano rappresentati»; si veda ora anche LA BELLA, *Sulla demolita arca*, pp. 243-250; PEDROCCHI, *La cappella di Santa Monica*, pp. 107-108.

⁸⁶ L'epitaffio è il seguente: «hic Augustini Sanctam venerare parentem / vota(ue) fer tumulo quo iacet illa sacr / ut quondam gnato toti nunc Monica mundo / succurrit praecibus praestat opemq(ue) suis»; il testo è riportato da LA BELLA, *Sulla demolita arca*, p. 243,

stesso volle essere sepolto⁸⁷.

Non è un caso dunque che in occasione della morte del Patriarca di Costantinopoli venisse coinvolta una personalità come il Vegio per comporne l'epitaffio funebre, o che l'amico antiquario Ciriaco d'Ancona, con il quale il Lodigiano condivideva la passione per l'epigrafia⁸⁸, stendesse un epitaffio per un altro illustre membro della delegazione greca, il Metropolita di Sardi Dionigi da Tessalonica⁸⁹; riteniamo infatti che gli interessi epigrafici degli

che precisa: «era da immaginarsi scolpito direttamente sul fronte del sarcofago tanto da non poterne esserne separato al momento della sua distruzione». Si vedano anche le note di Aulo Greco in VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, I, pp. 569-570, nota 1.

⁸⁷ Il Vegio stesso precisa, come riportato nel codice della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5860, cc. 22r-23v, che il corpo della santa riposava nella chiesa di Sant'Aurea ad Ostia, per poi esser traslato, la domenica delle palme, 9 aprile del 1430, a Roma nella chiesa agostiniana di San Trifone, e infine portato il 4 maggio del 1455 in Sant'Agostino nella cappella da lui commissionata; si veda A. MAZZON, *La cappella di S. Monica in S. Agostino. Riflessioni sulla documentazione dei secoli XV-XVI*, in *Santa Monica nell'Urbe*, pp. 205-226: 205, e sulla dotazioni suntuarie della cappella pp. 212-214, 222 ss.; PEDROCCHI, *La cappella di Santa Monica*, p. 107. Sulle vicende occorse alla lastra tombale terragna del Vegio, ora murata in uno dei cortili del convento agostiniano, si veda LA BELLA, *Sulla demolita arca*, pp. 251-254.

⁸⁸ Come riportato da DE ROSSI, *Inscriptiones*, II, p. 343: «Vegium Cyriaco antiquarum inscriptionum apographa sub ministrasse non uno indicio intelligitur»; si veda FOFFANO, *Il De Rebus Antiquis*, p. 722; ZACCARIA, voce *Maffeo Vegio*, p. 388.

⁸⁹ Il Metropolita di Sardi morì a Ferrara nell'aprile del 1438 e venne sepolto fuori le mura della chiesa di San Giuliano, si veda GILL, *Il Concilio*, pp. 132-134; LAURENT, *Les memoires, passim*; RAVALLI MODONI, *Bessarione a Ferrara*, pp. 339 ss.; G.A. SCALABRINI, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara e de' suoi borghi, munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all'Istoria sacra della suddetta città*, Ferrara 1773, pp. 384-393: 392: «Nel Cimitero di questa Chiesa, sotto ed a piè del Campanile nell'escavarsi i sepolcri, che si vedono, si trovò una Cassa grossa di mattoni con ossa, fra quali uno logoro, ma scolpito marmo, e si raccapezzarono queste parole Greche, cioè Corpo di Dionisio di Sardica, creduto l'Arcivescovo di quella Metropoli morto in Ferrara l'Anno 1438». L'epitaffio latino di Ciriaco d'Ancona per il Patriarca di Sardi Dionigi da Tessalonica è contenuto nel manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5252, c. 11v, riportato in *Acta Camerae Apostolicae*, p. IX, e da L. ALLATIUS, *In Roberti Creyghtoni Apparatum, Versionem, et Notas ad Historiam Concilii Florentini scriptam a Silvestro Syropulo De unione inter Graecos et Latinos, Exercitationum Pars Prima*, Roma 1665, p. 60: «Pio et immortali D. Sacr / Dyonyisio Tessaloniceo Sardensis Lydor / Ecclesiae Pontif. optimo qui e. Byzantio una / Cum IQ. Palaeologo inclito Graecorum Imp. et / IQseph Constantinopolitano Patriarcha / Aliis cum et plerisque Senioribus Italiam / unionis gratia Synodi navigarat et Ferrariae / demum civitate ubi Eugenio IV maximo Romanor / Pont. oecumnica Synodos consistebat / Idib . April . supremum Dei nutu diem / Obiit / Bessario Cappadocaeus Nicaenae Ecclesiae Archiepiscopus / nec non sacri alii Orientalis Ecclesiae Patres / dedere». Filippo di Benedetto ha rinvenuto, nel manoscritto Conv. Soppr. I. IX. 30 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, un'inedita silloge epigrafica di derivazione ciriacana in cui è riportato alle cc. 390v-391r una versione greca dell'epitaffio finora sconosciuta, cfr. F. DI BENEDETTO, *Un codice epigrafico di Ciriaco ritrovato*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, pp. 147-167: 155-156: «Εἰς τὴν Φερραρίων πόλιν //

umanisti-antiquari abbiano contribuito in maniera considerevole all'idea-zione di nuove tipologie tombali ad opera degli artisti, quali i monumenti funebri umanistici, in un momento in cui il richiamo alla tradizione classica e tardo-antica investiva al contempo lettere e arti.

Comprendiamo dunque come la celebrazione dell'Unione delle Chiese passasse anche attraverso l'edificazione del monumento funebre del Patriarca Giuseppe II nella Basilica simbolo del Concilio; un sepolcro in cui i rimandi formali all'arte della tradizione greca e latina, veicolati dai versi carichi di auspici dell'epigrafe tombale, esorcizzavano, al contempo, le ansie e i turbamenti di una nevralgica congiuntura storica che si sarebbe conclusa con la sorda caduta di Costantinopoli.

Τῷ ελεημονι θεῷ ἱερῶν / Διονυσίῳ τῷ Θεσσαλονικεῷ τῆς Σαρδῶν Λυδῶν ἐκκλησίας / ἀριστῷ ἀρχιερεὶ ὄς ἐκ Βυζαντιδῶς ἀμὰ τῷ Παλαιολογῷ Ἰῷ / περικλυτῷ ἐλλήνων αυτοκρατορὶ καὶ Ἰωσήφ Κωνσταντινίου- / πολεῶς πριαρχῆ ξὺν ἑτέροις πλειστοῖς ἀρχιερεῦσι καὶ / πρεσβυτέροις εἰς Ἰταλίαν ἱεράς ἐνωσεῶς ἐνεκα συνόδου / ἐπλευσε καὶ ἐν τῇ Φερραρίᾳ πόλει ἐνθα Εὐγενίῳ Δ' / μεγίστου τῶν Ῥωμαίων καὶ οἰκουμένικου ἀρχιερέως ἡ ἀγία / καὶ οἰκουμένη συνόδος ξυνεστήκεν ἀμφειδούς ἀπρίλλιου / τελευτεῖαν θεοῦ νεύματος ἡμέραν ἐτελευτεσεν / Βεσσαρίων ὁ Καππαδοκεὺς τῆς Νικαεῶν ἐκκλησίας / ἀρχιεπίσκοπος καὶ οἱ ἱεροὶ ἑτεροὶ τῆς ἀνατολικῆς ἐκκλησίας / πατέρες ἔδοκαν».

Abstract

The article aims to investigate the artistic and cultural aspects related to the neglected funerary monument of the Patriarch Joseph II of Constantinople.

The old byzantine Patriarch died in Florence during the final phase of the ecumenical Council of Ferrara-Florence (1438-1439) and was buried in Santa Maria Novella, the church where the theological debates between catholic and orthodox ecclesiastics took place. The architectural arrangement of the Patriarch's tomb shows a particular combination of Gothic and Renaissance forms with the insertion of a fresco portraying the Patriarch alive, a peculiar feature of the late Paleologian funeral monuments.

An important place is reserved to the long tombstone epigraph composed by the curial and humanist Maffeo Vegio, which shed light on the effort made by Joseph II in order to support the churches' Union and, especially, on the ideological, historical, and cultural expectations related to the achievement of the union between Greeks and Latins.

Referenze fotografiche

- © Su concessione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno: 1-2, 4, 6, 12, 14, 16a
- © Foto A. Diana, G. Ravalli: 1-2, 4, 6, 12, 14, 16a
- © Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze: 13



1. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella. Parete sud del transetto orientale.



2. Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.

3. ARTISTA IGNOTO, *Il Patriarca Giuseppe II*, disegno. Parigi, Bibliothèque Nationale, Par. Gr. 1783, c. 98v (da SPATHARAKIS, *The portrait*, fig. 177).
4. *Il Patriarca Giuseppe II*, affresco, particolare. Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.





5. *San Dionigi*. Parigi, Musée du Louvre, Département des Objets d'Art, MR 416. Manoscritto con l'opera completa dello Pseudo-Dionigi l'Aeropagita e due miniature, c. 2r (da *The Hand of Angelos*, p. 70).



6. *Angelo*, affresco, particolare. Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.

7. Stola. Firenze, Archivio del Convento di Santa Maria Novella (da *L'Uomo del Rinascimento*, p. 113).





8. LORENZO GIBERTI, *Cristo re benedicente*, sportello bronzo. Firenze, Sant'Egidio (da *La Primavera del Rinascimento*, p. 471).



9. LUCA DELLA ROBBIA, *Tabernacolo del Sacramento*. Peretola, Santa Maria (da PETRUCCI, *Luca della Robbia*, p. 115).



10. DOMENICO VENEZIANO, *Tabernacolo Carneseccchi*. Londra, National Gallery (da A. PAOLIERI, *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno*, Firenze 1991, p. 41).



11. FILIPPO LIPPI, *Adorazione del Bambino con San Bernardo e San Giovannino*. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (da J. RUDA, *Fra Filippo Lippi: life and work with a complete catalogue*, London 1993, p. 225).



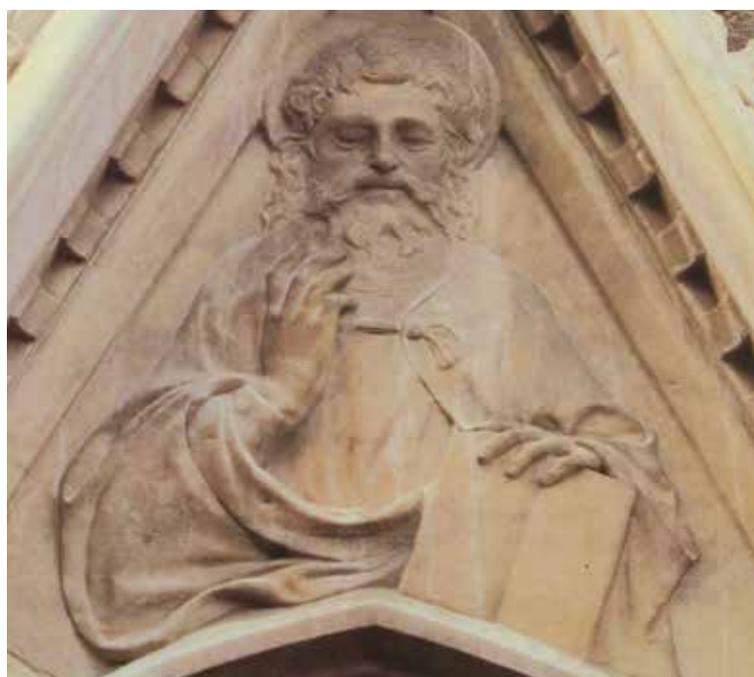
12. Epigrafe tombale. Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.



13. Cassetta Cesarini. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana.



14. *Cristo benedicente*. Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.



15. DONATELLO, *Cristo benedicente*. Firenze, Orsanmichele (da D.F. ZERVAS, *Orsanmichele a Firenze*, 2 voll., Modena 1996, II. *Atlante*, p. 140, fig. 240).



16a. *Cristo benedicente.*
Monumento funebre del Patriarca Giuseppe II di Costantinopoli. Firenze, Basilica di Santa Maria Novella.

16b. ANDREA GUARDI, *Misericordia*, particolare dal ciborio del Duomo. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo (da R.P. CIARDI, C. CASINI, L. TOMASI TONGIORGI, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Pisa 1987, p. 39, fig. 34).



Nella pagina seguente:

17. Monumento funebre di Manuel Laskaris Chatzikis. Mistrà, chiesa della Pantanassa (da ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά*, p. 44).

IL MONUMENTO FUNEBRE DI GIUSEPPE II IN SANTA MARIA NOVELLA



NICOLAS POUSSIN E LA TRADIZIONE GRAFICA DELLA RACCOLTA DI FRANCESCO ANGELONI.

I DISEGNI DI MONTPELLIER, DI FIRENZE
E DEL MUSEO CARTACEO A LONDRA

ELENA VAIANI

Presso il Musée Fabre di Montpellier si conserva un foglio con dodici disegni di undici oggetti antichi, eseguiti a penna e inchiostro marrone, con *lavis* marrone, recentemente esposto nella mostra *Le trait en majesté*¹. I disegni sono distribuiti in modo regolare, su tre file, e raffigurano, nella prima in alto, una spatola, un mestolo usato nei sacrifici, noto come *simpulum* (sopra il quale si legge, con difficoltà, la scritta «scimpolo»), un cucchiaino del tipo *ligula* (sopra il quale si vedono altre lettere non decifrabili), due vedute di uno specchio etrusco figurato e la scritta, tagliata, «pater[a]»; nella fila di mezzo una base a tre piedi, per lucerna o per vaso (sotto la quale si legge «tripo»), la figura del dio Ureus, una protome di Acheloo, e una rana su una basetta rettangolare con un anello su uno dei due lati corti; nell'ultima fila una ciotola, lungo il bordo della quale si legge A SEPTVNOLENA PETR AMISIO DONO, un altro specchio etrusco, non figurato, e infine quella che sembrerebbe un'altra spatola; accanto a quest'ultima compare un primo abbozzo dello stesso oggetto, poi abbandonato, alla cui destra si legge l'inizio di una parola, tagliata dal foglio, ovvero «sti», probabilmente «stilo» o «stilum», che potrebbe indicare lo strumento per scrivere con il quale evidentemente si identificava il pezzo.

1

Desidero ringraziare sentitamente Veronica Carpita per aver discusso con me ogni aspetto del saggio ed avermi messo a disposizione sue ricerche inedite. Devo a tutto il gruppo di lavoro di ONH e ai *referees* altri preziosi suggerimenti che hanno accompagnato la stesura di questo saggio; ringrazio inoltre il comitato di edizione del *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo per i consigli e la disponibilità e Mirco Modolo per l'attenta rilettura.

¹ Montpellier, Musée Fabre, inv. 864-2-100, cm 32,6 x 21,7. Cfr. *Le trait en majesté. Dessins français du XVIIe siècle au Musée Fabre*, catalogo della mostra (Montpellier 2011), éd. par J. Farigoule, M. Gilles, M. Hilaire, Paris 2010, p. 206, scheda n. 207.

Gli estensori del catalogo hanno sottolineato come il foglio sia ancora poco studiato – omettendo però di citare, come vedremo, l'unico saggio specifico ad esso dedicato –, e in effetti scarsa è la bibliografia su questi disegni, nonostante presentino elementi di indubbio interesse: la ormai accettata attribuzione a Nicolas Poussin e le stesse antichità raffigurate, che hanno goduto di notevole considerazione da parte degli antiquari di età moderna. Vi sono rappresentati infatti oggetti molto noti per tutto il Seicento – appartenuti a insigni collezionisti quali Natalizio Benedetti prima, Francesco Angeloni e Giovan Pietro Bellori² poi – e in gran parte giunti sino a noi: oggetti la cui fortuna può essere tracciata sia attraverso descrizioni, lettere, documenti, sia percorrendo una lunga e complessa tradizione grafica.

Riguardo a quest'ultimo aspetto, su cui è nostra intenzione soffermarsi, il foglio di Montpellier assume una rilevanza particolare, che oggi, con una conoscenza più approfondita del collezionismo di piccoli oggetti nel Seicento e della loro, notevolissima, fortuna iconografica, può essere meglio precisata rispetto al recente passato.

1. *La storia degli studi*

Anthony Blunt è stato il primo studioso a dedicare attenzione a questi disegni. Dopo una breve citazione in un articolo del 1960³, fu in occasione del quinto volume del *corpus* di disegni del maestro francese che Blunt analizzò nello specifico il foglio, evidenziandone aspetti fondamentali⁴. In primo luogo, la collocazione seicentesca degli oggetti: Blunt riconobbe i due specchi, i tre utensili e il tripode nelle incisioni del *Romanum Museum* di Michel-Ange De La Chausse (edito nel 1690; è del 1706 l'edizione in lingua francese utilizzata da Blunt), le cui didascalie accertano, in tutti i casi, l'appartenenza degli oggetti alla collezione di Giovan Pietro Bellori⁵. Da qui discendeva ovvia-

² Sui quali si veda *infra*.

³ A. BLUNT, *Poussin et les cérèmonies religieuses antiques*, «La Revue des arts», 1, 1960, pp. 57-66, in part. 61 e fig. 9.

⁴ *The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné*, ed. by W. Friedlaender, A. Blunt, 5 voll., London 1939-1974, V. *Drawings after the antique. Miscellaneous drawings. Addenda*, 1974, pp. 52-53, scheda n. B42, tav. 279.

⁵ Cfr. M.-A. DE LA CHAUSSE, *Le grand cabinet romain*, Amsterdam 1706, p. 73, fig. 2.2 e p. 75, fig. 7.2, 3 (tre utensili); p. 82, fig. 20 (specchio con figure), p. 78, fig. 11 (tripode), p. 82, fig. 18 (specchio senza figure). Tutti gli oggetti erano già presenti nella prima edizione, latina, del libro, che citeremo da qui in avanti (Id., *Romanum Museum sive thesaurus eru-*

mente la possibilità che tutte le antichità raffigurate facessero parte di tale, celeberrima, raccolta.

Quindi, Blunt evidenziò la presenza, presso il fondo Franks del British Museum di disegni del tutto analoghi (stessa disposizione, ombre coincidenti e così via) inclusi nella raccolta del *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo a Londra, di mano però diversa dal foglio di Montpellier. Nelle carte Franks lo studioso aveva infatti individuato il tripode, i tre utensili, lo specchio senza decorazione, sotto il quale è raffigurata la ciotola, che però non presenta l'iscrizione⁶. Data la corrispondenza evidente tra il disegno francese e quelli a Londra, e d'altra parte l'altrettanto evidente diversità di stile e di qualità, Blunt arriva ad affermare che «The Pozzo draughtsmen and the author of the present apparently used the same engraved source»; fonte a stampa che secondo lo studioso non poteva essere De La Chausse, perché non vi si trovano tutti gli oggetti rappresentati nel foglio. Blunt tuttavia ritiene, in questo diversamente da quanto sostenuto nel suo articolo del 1960, che il disegno di Montpellier non sia da attribuirsi a Poussin (non sarebbero caratteristiche del maestro né la calligrafia, né la *mise-en-page* dei disegni) e nemmeno copia da un suo originale; lo riferisce genericamente a un «Italian artist who knew Bellori's collection», contraddicendo leggermente l'ipotesi formulata poche righe sopra di una dipendenza da una fonte a stampa e suggerendo piuttosto una conoscenza diretta delle antichità.

3-5

Le conclusioni di Blunt furono accolte da Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat, nel catalogo ragionato dei disegni di Poussin, limitatamente alla chiara corrispondenza dei disegni con quelli del *Museo cartaceo*; diversa invece l'opinione sull'attribuzione. Al contrario di Blunt, gli editori non escludono infatti che le note manoscritte potessero essere di mano di Poussin e quindi non scartarono la possibilità di riassegnare il foglio al maestro («malgré ses faiblesses»), datandolo, proprio sulla base della calligrafia, verso il 1640, e considerandolo copia dei disegni del *Museo cartaceo*⁷. Le posizioni

ditæ antiquitatis, Romæ 1690); le tavole, inserite nella *sectio III* del volume, hanno la stessa numerazione. Il testo (nell'edizione del 1690 e in quella del 1743, la terza) è consultabile in edizione elettronica all'interno dell'archivio digitale *Aedes Barberinae* all'indirizzo: <<http://aedes.humnet.unipi.it>>.

⁶ Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, Franks II, n. 475 (tripode), 476 (tre utensili), 499 (specchio e ciotola).

⁷ P. ROSENBERG, L.-A. PRAT, *Nicolas Poussin, 1594-1665. Catalogue raisonné des dessins*, 2 voll., Milano 1994, I, pp. 410-411, *scheda n. 210*. La dipendenza dal *Museo cartaceo* di analoghi

di Rosenberg e Prat sono state riprese, senza variazioni sostanziali, in due successivi cataloghi di mostre, ovvero *Le dessin en France*⁸ e ancora più recentemente nel già citato volume del Musée Fabre, *Le trait en majesté*⁹: la paternità poussiniana del foglio pare dunque ormai accettata, come anche la sua dipendenza dai fogli di Londra.

È italiano invece l'unico saggio specifico sul foglio, mai citato nei cataloghi: si deve a Luigi Sensi (2005), che ha seguito un percorso di ricerca completamente diverso e non focalizzato sull'attribuzione¹⁰. Nel saggio, dedicato agli studiosi di epigrafia di inizio Seicento, Sensi mette in relazione il disegno con uno scambio di lettere tra l'erudito provenzale Nicolas-Fabri de Peiresc (1580-1637) e un collezionista di Foligno, Natalizio Benedetti (1559-1614). Benedetti aveva infatti inviato a Peiresc, nel marzo 1614, «il disegno di una tazza antica et altre volte fu domandata dal p. Lelio», chiedendo all'amico «la declaratione di detta tazza»¹¹; Peiresc risponderà:

La tazza di bronzo antica deve essere cosa gentile poi che mons. Lelio ne faceva stima, ma per l'iscrizione io non saprei come leggerla con buona costruzione se non si legge a questo modo: A SEPTUNOLENA PETRO MAISIO DONO, per dire che sia un presente fatto a quel Pietro Masio da quella Aula Septunolena¹².

Considerato questo scambio di lettere, Sensi ipotizza in primo luogo che la tazza fosse appartenuta, prima che a Benedetti, a Lelio Pasqualini (il «mons. Lelio»)¹³, e che il disegno di Montpellier fosse o proprio quello men-

disegni di Poussin è indubitabile, cfr. *infra*, nota 45.

⁸ *Le dessin en France au XVIIe siècle dans les collections de l'École des Beaux-Arts*, catalogo della mostra (Paris-Genève-New York 2001-2002), éd. par E. Brugerolles, Paris 2001, pp. 108-112, in part. 110, nota 13 e 111, nota 17.

⁹ *Le trait en majesté*, p. 206, scheda n. 207.

¹⁰ L. SENSI, *Nicolas Peiresc, Natalizio Benedetti e l'epigrafia*, in *Misurare il tempo, misurare lo spazio. Atti del colloquio AIEGL-Borghesi 2005*, a cura di M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati, Faenza 2006, pp. 515-522.

¹¹ *Ibid.*, p. 519, nota 26 (lettera di Benedetti del 22 marzo 1614).

¹² *Ibid.*, p. 521, *Appendice I* (risposta di Peiresc). Sui rapporti tra i due eruditi, si veda V. CARPITA, *Natalizio Benedetti e Nicolas de Peiresc. Dal gusto per le «anticaglie» agli esordi dell'archeologia*, in *Peiresc et l'Italie, actes du colloque international* (Naples 2006), dir. M. Fumaroli, éd. F. Solinas, Paris 2009, pp. 105-156, con l'edizione di tutte le lettere conservate.

¹³ Come già notato da Claudio Franzoni, le due lettere non sembrano invece autorizzare ad individuare nell'erudito bolognese Lelio Pasqualini (1549-1611) il possessore precedente della tazza, notizia di cui non vi sono ulteriori riscontri; testimoniano piuttosto un suo interessamento al pezzo (C. FRANZONI, R. MARCUCCIO, *Un taccuino con disegni [Biblioteca Panizzi, Mss. Vari D 153] e il collezionismo di antichità nel Seicento*, «Taccuini d'arte. Rivista di arte e storia del territorio di Modena e Reggio Emilia», 6, 2012, pp. 6-34: 19). Pasqua-

zionato nella missiva e ad essa allegato, inviato da Foligno a Aix, oppure che comunque: «il disegno raccolga, sistemati in bella copia per interessamento di Peiresc, vari studi relativi alle antichità Benedetti»¹⁴. A sostegno di questa ipotesi, Sensi ricorda opportunamente che anche lo specchio con Mercurio e Paride apparteneva certamente alla collezione di Benedetti, come testimoniano altre lettere di Peiresc, che si interessò direttamente a questo oggetto in anni successivi, quando giunse, come si vedrà, nella collezione di Francesco Angeloni¹⁵. Inoltre Sensi menziona, solo come confronto per il foglio di Montpellier e definendoli degli «apografi»¹⁶, non i fogli di Londra, ma un gruppo di disegni oggi a Firenze – anch’essi ritenuti dalla critica parte del *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo –: un dato importantissimo di cui si dirà immediatamente.

L’ipotesi di Luigi Sensi, suggestiva ma al momento non ulteriormente verificabile e in conflitto con l’attribuzione a Poussin, che nel 1614 aveva vent’anni e sappiamo essere giunto in Italia solo dieci anni dopo, ha però notevoli meriti. Partendo da considerazioni relative al collezionismo e agli studi eruditi della prima metà del Seicento, e cercando di ricostruire, grazie ai carteggi e ai documenti contemporanei, la storia dei disegni, Sensi introduce elementi di indagine fino a quel momento – e in seguito – lasciati da parte dalla critica (su tutti la possibilità di confronto con l’album a Firenze). Gli studi hanno privilegiato sostanzialmente il problema attributivo, come se l’abbagliante nome di Poussin non consentisse di vedere e apprezzare anche aspetti del foglio più legati all’erudizione e all’antiquaria, aspetti che oltretutto possono portare qualche ulteriore elemento alla discussione sulla paternità e datazione dei disegni. Proseguendo in questa direzione, si possono oggi integrare allo studio del foglio nuove notizie, relative non solo alla storia delle antichità raffigurate in questa carta miscellanea, ma anche agli altri disegni a essa collegati. Per farlo, è prima di tutto necessario richiamare e ordinare tutti gli elementi di indagine a disposizione.

lini era peraltro in contatto diretto con lo stesso Peiresc; per la loro corrispondenza e ulteriore bibliografia mi permetto di rinviare ora a *La correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avec Lelio Pasqualini (1601-1611) et son neveu Pompeo (1613-1622)*, dir. F. Solinas, éd. par V. Carpita, E. Vaiani, Paris 2012.

¹⁴ SENSI, *Nicolas Peiresc*, p. 519.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 519, nota 23 e 522, *Appendice 2*.

¹⁶ *Ibid.*, p. 519, nota 28.

2. I disegni, le antichità, le collezioni

In primo luogo, è necessario stabilire in quale collezione si trovassero gli oggetti al momento della realizzazione dei disegni, questione che si intreccia con un'altra, altrettanto importante, ovvero le relazioni, al momento non chiare, tra le due serie grafiche di Firenze e Londra, strettamente collegate tra loro e alla carta di Montpellier. Secondo Blunt il foglio di Montpellier e la serie di Londra dipendono da una comune fonte a stampa; gli studi francesi ipotizzano che Montpellier dipenda da Londra; per Sensi, Montpellier è la fonte della serie di Firenze; Carpita e Solinas, si vedrà, ritengono che sia i fogli di Firenze che quelli di Londra facessero parte del *Museo cartaceo*, ma il foglio di Montpellier non viene mai considerato.

Tra gli oggetti raffigurati nel disegno, dunque, solo due, lo specchio etrusco e la ciotola con l'iscrizione sono appartenuti certamente a Natalizio Benedetti; per gli altri, non sono emerse notizie documentarie che consentano di collocarli a Foligno¹⁷. La riguardevole raccolta di Benedetti non ebbe, come spesso accadeva per le collezioni private in età moderna, una sorte unitaria: è certo però che nel 1629 una consistente parte di essa, comprendente il medagliere e i bronzetti, fu acquistata da Francesco Angeloni (1587-1652). Ed è proprio in questa collezione che molti degli oggetti del disegno sono documentati¹⁸. In un'incisione del *De profanis et sacris veteribus ritibus* di Giovan Battista Casali, opera tripartita edita nel 1644, sono raffigurati il tripode, sul quale è riconoscibile la ciotola e forse anche il cucchiaio: l'autore specifica che gli oggetti sono di proprietà di Angeloni¹⁹. Ulteriori elemen-

7

¹⁷ CARPITA, *Natalizio Benedetti*, pp. 123, 152. Addirittura, un'altra precoce immagine dello specchio etrusco doveva essere già disponibile al tempo della custodia di Natalizio Benedetti, se non prima, come attesta indirettamente un altro disegno del *Museo cartaceo*, conservato nell'album a Windsor intitolato *Antichità diverse*, databile all'inizio degli anni Venti del Seicento. Il foglio di Windsor a sua volta è copia di un altro disegno tardocinquecentesco, che quindi attesta che lo specchio era già noto a quell'altezza cronologica: cfr. E. VAIANI, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.V. The Antichità diverse album*, in corso di stampa, scheda n. 46.

¹⁸ Sulla collezione di Angeloni i contributi più recenti sono due studi di Veronica Carpita (*L'étude De la nature et de l'art de Francesco Angeloni: fonctions d'un cabinet de curiosités a Rome dans la première moitié du XVIIe siècle*, in *Le théâtre de la curiosité*, dir. F. Lestringant, Paris 2008, pp. 77-90; EAD., *Tra Tasso e Galileo: l'idea bifronte del museo di Francesco Angeloni*, «Storia dell'arte», n.s. 22-23, 122-123, 2009, pp. 93-118), ai quali si rimanda per un approfondimento e ulteriori indicazioni bibliografiche.

¹⁹ G.B. CASALI, *De profanis et sacris veteribus ritibus*, Romae 1644, pp. 158-159.

ti emergono poi dalla storia della fortuna grafica di questi pezzi: grazie a studi indipendenti da quelli 'poussiniani' si possono ascrivere infatti, con molta verosimiglianza, tutti gli oggetti del foglio di Montpellier, tranne uno, alla collezione Angeloni.

In un album miscelaneo conservato a Firenze, presso il Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, è stato riconosciuto un nucleo omogeneo per tecnica e stile, formato da cinquantadue disegni e raffigurante piccole antichità, tra cui sono inclusi – tra lucerne, vasi, *appliques*, statuette e altri utensili di uso quotidiano – tutti gli oggetti di Montpellier, a eccezione della spatola in basso a destra. Come nelle carte a Londra, su cui torneremo a breve, le antichità sono disegnate in modo molto vicino a quello visibile nella serie francese, con lo stesso punto di vista, la stessa 'impaginazione', ombre simili anche se non del tutto coincidenti²⁰. In più occasioni è stato ribadito, in modo convincente, come questo nucleo di 'anticaglie' dell'album degli Uffizi sia da datarsi agli anni Trenta-Quaranta del Seicento (con sicuro *terminus ante quem* al 1644), in un momento quindi in cui gli oggetti appartenevano a Francesco Angeloni. Anche per questo gruppo di disegni è stata avanzata l'ipotesi di una pertinenza al *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo²¹.

8-11

Le considerazioni sul taccuino fiorentino valgono quindi anche per gli oggetti che compaiono sul foglio di Montpellier, nella direzione indicata

²⁰ Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura 6975-7135A, il taccuino è stato interamente pubblicato nel 1982: G. CONTI, *Disegni dall'antico agli Uffizi. "Architettura 6975-7135"*, «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte», s. III, 5, 1982, pp. 6-259. Per gli oggetti che qui interessano si vedano le pp. 11-12, nn. 5-7 (Ureus, Acheloo, rana); 13-14, nn. 11-13 (tre utensili), p. 13, nn. 14 ('tripode'), 15 (specchio etrusco senza incisioni), 16 (ciotola), p. 17-18, n. 17 (specchio con Mercurio e Paride). Il nucleo di 'anticaglie' ed 'etruscherie', è stato identificato e analizzato nel dettaglio da V. CARPITA, *Il 'taccuino puteano' degli Uffizi: nuove indagini e scoperte sopra un album di disegni dall'antico*, tesi di laurea, Università di Pisa, rel. Prof. Lucia Tomasi Tongiorgi, a.a. 1999-2000; cfr. anche le schede della stessa Carpita in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000, scheda n. 176, p. 154-155; *ibid.*, scheda n. 174, p. 154 è pubblicato lo specchio con Mercurio e Paride.

²¹ Si vedano soprattutto CONTI, *Disegni dall'antico*, p. 11, CARPITA, *Il 'taccuino puteano'* e ancora di Carpita *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella 2001-2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, scheda n. 149, pp. 238-239. La datazione si fonda su una scritta apposta sotto un altro specchio etrusco oggi al Museo Archeologico Bologna, la famosa *Patera Cospiana* (ritrovata attorno al 1630), che ne attesta la collocazione «apud Franciscum Mariam Actium»; è noto dalle fonti che Francesco Maria degli Azzi la cedette nel 1644 prima al cavalier Castiglioni e poi al marchese Ferdinando Cospi, da cui prende il nome (CARPITA, *ibid.*).

giustamente da Sensi, ovvero di un'unità collezionistica dei pezzi antecedente alla custodia belloriana già accertata da Blunt. Pare sicuro, quindi, che gli oggetti siano stati tutti in possesso di Angeloni; non vi è certezza invece sul fatto che siano stati anche in possesso di Benedetti e disegnati in questa collezione, come ipotizza Sensi. Dall'una o dall'altra eventualità discende la possibilità di collocare i disegni di Montpellier *post* o *ante* 1629, l'anno dell'acquisto della collezione da parte di Angeloni.

La storia dei pezzi dopo la morte di Angeloni è ben conosciuta. Sebbene anche le sorti del museo angeloniano, come quello di Benedetti, siano state diverse, la collezione di anticaglie rimase sostanzialmente integra, passando appunto a Giovan Pietro Bellori²². Lo provano in primo luogo gli inventari della sua collezione, in cui sono menzionati tutti gli oggetti, con qualche dubbio ancora per la spatola (o stilo)²³; in secondo luogo, la già citata pubblicazione di De La Chausse e ancora, il terzo volume del *Thesaurus Brandenburgicus* di Lorenz Beger, che celebra l'acquisto della collezione di Bellori da parte dell'Elettore di Brandeburgo, dove sono illustrate alcune delle antichità del foglio di Montpellier²⁴.

12

Proprio al tempo della custodia belloriana degli oggetti bisogna riferire anche l'unico dato cronologico certo riguardante la seconda serie di disegni, quella di Londra, ritenuta convincentemente copia di quella fiorentina²⁵, che fu parte della grande impresa di raccolta di disegni nota come il

²² Sulla storia della collezione Bellori mi permetto di rinviare a E. VAIANI, *Le antichità di Giovan Pietro Bellori: storia e fortuna di una collezione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. 4, 7, 1, 2002 [2006], pp. 85-152.

²³ Nell'ordine: VAIANI, *La collezione*, p. 136, n. 52: «Un simpolo col manico lungo per le libationi»; p. 138, n. 73: «Diverse spatole, e cucchiari da sacrificij»; p. 136, n. 56: «Una patera col manico e figure lineari di Mercurio, che porge il pomo a Paride co' loro nomi»; p. 137, n. 61: «Un tripode alto incirca 1/2 palmo, con Patera e vaso piccolo per il sacrificio»; p. 142, n. 104: «Una rana egizia di prasma con due leoncini di smalto per amuleto», n. 105: «Un altro piccolo amuleto con testa di sparviere, et il sole in capo», n. 106: «Altro amuleto piccolo con la testa cornuta di toro in qualità del Sole»; p. 143, n. 117: «Una patera rotonda dedicata con la sua iscrizione»; p. 136, n. 55: «Una patera grande per il sacrificio, e sangue della vittima», ma cfr. anche p. 137, n. 57 (dopo lo specchio con Mercurio e Paride): «Altra patera simile col manico, senza lettere e senza figure». Citazioni di spatole o stili nell'inventario, *ibid.* p. 124, nn. 82-83; lo stilo edito in DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum*, sectio V, tav. 9, 1 e appartenente a Bellori è però di forma diversa da quello disegnato a Montpellier.

²⁴ Per De La Chausse si veda *supra*, nota 5; L. BEGER, *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, 3 voll., Coloniae Marchicae 1696-1701, III, 1701, pp. 456 (*simpulum*), 381 (tripode), 424 (due specchi), 383 (ciotola iscritta, su cui si veda anche *infra*).

²⁵ CONTI, *Disegni dall'antico*, p. 11; CARPITA, *scheda n. 149*, pp. 238-239.

Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo, continuata dal fratello di Cassiano, Carlo Antonio, fino alla morte, nel 1689. La raccolta è oggi divisa tra varie istituzioni, tra cui la Royal Library di Windsor e il British Museum, sede, quest'ultima, dove si trovano i disegni che qui interessano, conservati presso il fondo Franks del dipartimento Greek and Roman Antiquities.

Le carte londinesi riproducono, con qualche piccola lacuna, tutti gli oggetti della serie fiorentina. Per quanto riguarda i pezzi qui presi in esame, fino al 1987 erano note le copie dei tre utensili, del tripode, dello specchio senza figure e della ciotola, in altre parole i disegni citati da Blunt²⁶. Nel 1988 Ian Jenkins ha rintracciato al British Museum un ulteriore gruppo di disegni appartenenti al *Museo cartaceo*, tra cui la copia dello specchio con Mercurio e Paride²⁷. Nel 2007 infine, Thorsten Hopper, curatore presso il British Museum, ha individuato un *portfolio*, contenente altri disegni, sempre della raccolta di Cassiano e Carlo Antonio, tra cui le copie di Horus e della protome di Acheloo. Ad oggi non è stata invece rintracciata la copia della piccola rana²⁸. 3-5 6

Le copie londinesi non sono databili con certezza, ma c'è un dato cronologico sicuro, ovvero la numerazione seicentesca, compresa tra 1294 e 1334 (l'intera serie di copie dalla serie di Firenze è compresa tra 1287 e 1337), caratteristica del *Museo cartaceo*²⁹. Si tratta di una numerazione apposta prima da Cassiano dal Pozzo (ma con moltissime ripetizioni di numeri o serie di numeri, tanto che è difficile stabilire il reale significato di queste cifre) e proseguita, cosa che qui più interessa, alla sua morte nel 1657 dal fratello Carlo Antonio. Nel caso di quest'ultimo la sequenza delle cifre è invece univoca e progressiva: i disegni erano registrati uno dopo l'altro nel momento in cui entravano nella collezione e si può parlare più propriamente di numeri di inventario, che quindi possono essere agganciati a dati cronologici. 3-6

²⁶ Si veda *supra*, nota 6.

²⁷ Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, New Drawings, n. 56, edito in I. JENKINS, *Newly discovered drawings from the Museo Cartaceo in the British Museum*, in *Cassiano dal Pozzo: atti del seminario internazionale di studi. Napoli 18-19 dicembre 1987*, a cura di F. Solinas, Roma 1989, pp. 131-175: 160, n. 56.

²⁸ Londra, British Museum, Department of ancient Egypt and Sudan, Townley Album, AES Ar.530, p. 51 (15); conservazione e paginazione dell'album per cura di Patricia Usick; la catalogazione dei disegni è attualmente in corso ed è affidata a Helen Whitehouse.

²⁹ Sempre seguendo l'ordine del foglio di Montpellier: 1333, tre utensili; 1294, specchio con Mercurio e Paride; 1295, specchio senza figure; 1296, ciotola; 1304, Ureus; 1305, Acheloo; 1334, tripode.

Grazie a testimonianze documentarie, gli studi degli editori del catalogo del *Museo cartaceo* hanno appurato che ai numeri 1013-1015 corrisponde una data di ingresso della fine di maggio 1683; l'ultimo numero registrato sui fogli del *Museo cartaceo* è 1389³⁰; considerando che Carlo Antonio dal Pozzo muore nel 1689, si può stabilire che la numerazione sulle copie Franks sia stata apposta nella seconda metà degli anni Ottanta: questo gruppo di disegni rappresenta pertanto una delle ultime consistenti accessioni della raccolta. Tuttavia, ciò non significa che i disegni siano stati inventariati al momento della loro esecuzione: il dato cronologico si riferisce esclusivamente alla loro catalogazione nella raccolta dal Pozzo, ma si tratta comunque di un'informazione certa e forse non adeguatamente considerata nella storia di questo gruppo di carte.

Non sono strettamente attinenti al disegno di Montpellier, ma completano il quadro della tradizione visiva di questi oggetti, riassunta nella *Tabella 1*, altre copie posteriori, che comunque portano un ulteriore dato cronologico. Verosimilmente, è dalla serie Franks che dipendono i disegni delle 'nostre' antichità compresi negli album di Pietro Santi Bartoli, autore delle tavole del *Romanum Museum* di De La Chausse, presso la Biblioteca Vaticana e la Yale University. Nell'album Ott. Lat. 3105 figurano i tre utensili, lo specchio senza figure e il tripode; nell'album americano mancano invece i tre utensili e ci sono il tripode, lo specchio senza figure e anche la ciotola, disegnata però su un foglio diverso³¹. Dall'album di Firenze, invece, dipendono le copie di Ureus e Acheloo, conservate in un foglio della Society of Antiquaries di Londra, appartenuto alla vasta raccolta del suo primo direttore, l'architetto e collezionista John Talman (1677-1726). I due disegni sono di mano del pittore belga, ma attivo in Italia, Pierre-Joseph Grison (italianizzato in Giuseppe Grisoni, 1699-1769) e datati al 1709-1717; la nota di Talman sul disegno recita inequivocabilmente: «from a Book of Drawings in ye Gallery belonging to ye Gr: Duke in ye Room calld ye Library. Florence

³⁰ Per questi dati si veda almeno HERKLOTZ 1999, p. 133 e l'introduzione al più recente volume edito del catalogo del *Museo cartaceo*: A. CLARIDGE, *Series A: antiquities and architecture*, in EAD., I. HERKLOTZ, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.VI. Classical manuscript illustrations*, London 2012, pp. 9-16, in part. 13-14.

³¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. Lat. 3105, cc. 26 (tre utensili), 44 (tripode), 31 (specchio senza figure); Yale University, The Lewis Walpole Library, 492371, cc. 19 (tripode), 20 (specchio), 15 (ciotola). Manca una ricerca complessiva sul codice ottoboniano; per quello alla Yale University è in corso uno studio da parte di Irène Aghion.

Josp. Grisoni delin.»³². Tale datazione fornisce un sicuro *terminus ante quem* per l'arrivo nel Granducato dei disegni ora agli Uffizi.

Il quadro della storia di questi oggetti, e di questa particolare serie di loro immagini, evidenzia una fortuna grafica eccezionale per antichità di uso quotidiano, che oltretutto non si esaurisce solo in questa tradizione iconografica³³. Una documentazione complessiva, tra disegni, incisioni, testimonianze scritte, che ha consentito di identificare buona parte degli oggetti nelle raccolte berlinesi: i tre utensili, i due specchi, il tripode e la ciotola sono oggi ampiamente noti e ben catalogati³⁴. Grazie a questi dati, è ora possibile precisare meglio anche la relazione del foglio poussiniano sia con gli oggetti, sia, soprattutto, con gli altri album di disegni sin qui citati.

3. Il foglio di Montpellier nella tradizione dei disegni delle anticaglie 'Angeloni'

Alla luce di quanto detto sin qui, sono necessarie due precisazioni preliminari rispetto agli studi sopra citati, che riguardano il rapporto tra i disegni di Montpellier e le serie Uffizi/Franks.

La presenza dei caratteristici numeri di inventario seicenteschi accerta che è la sola serie di Londra a dover essere considerata parte del *Museo cartaceo*, non quella di Firenze (che, appunto, ha avuto tutt'altro destino); è inoltre inverosimile che per la propria raccolta Cassiano dal Pozzo abbia commissionato due serie di disegni identiche e, aggiungiamo, di così diversa qualità. Se vi fu un suo intervento nel promuovere la realizzazione della serie di Firenze, cosa che non è da escludersi a priori, non fu ai fini di

³² Londra, Society of Antiquaries, Drawings vol. I, f. 61a. Il disegno è consultabile al link: http://talmann.art.uni-pi.it/scheda.php?cor_pg=0&tot_rows=26&nomeimg=SAL%2FSA-020.jpg&lang=IT&tipo=Antiquaria&posizione=8.

³³ Del tutto indipendenti da questa tradizione sono infatti i disegni del tripode e (forse) della ciotola, contenuti in un taccuino a Reggio Emilia, di recentissima pubblicazione (FRANZONI, MARCUCCIO, *Un taccuino con disegni*, p. 18, n. 49, p. 19, n. 54; recipienti molto simili anche al n. 55 e p. 20, n. 65) e ancora altri fogli del *Museo cartaceo* di Cassiano dal Pozzo: in particolare, oltre al già citato disegno dello specchio etrusco (cfr. *supra*, nota 17), la ciotola inscritta (raffigurata senza la decorazione a *kyma*) a Windsor, Royal Library, 11275, in corso di catalogazione da parte di chi scrive.

³⁴ Berlino, Staatliche Museen, Antikensammlungen, inv. Fr. 639 (simpolo), 1242 (spatola), 714 (tripode, oggi non rintracciato) 122 (specchio con Mercurio e Paride); 1599, 1600 (due ciotole simili; quella con l'iscrizione è perduta); 173 (specchio senza figure); tutti gli oggetti sono schedati nel *database* dei bronzi antichi a Berlino, consultabile all'indirizzo: <http://www.smb.museum/antikebronzenberlin/index.htm>.

arricchire il *Museo*, ma per assecondare richieste di altri committenti (Angeloni stesso, qualche erudito fiorentino, o come diremo subito, un giovane Camillo Massimo?). Ma in ultima analisi, le circostanze della composizione di questa serie e dell'intero album, oltre che del suo arrivo a Firenze, restano ancora poco chiare e suscettibili di approfondimenti.

A questo proposito, sia detto per inciso, è certo che alcune carte del taccuino fiorentino siano state in possesso del cardinale Camillo Massimo, circostanza notata da Veronica Carpita, ma mai valorizzata in seguito³⁵. Non è da escludere che il Massimo, formatosi nello studio di Angeloni e lui stesso allievo proprio di Poussin, che lo iniziò giovanissimo al disegno, abbia posseduto i fogli dell'album, tra cui quelli delle 'etruscherie'. La comunanza, per non dire osmosi, di interessi con i fratelli dal Pozzo è ben accertata già a partire dagli anni Quaranta del secolo, e riguardò in special modo proprio la documentazione visiva delle antichità: l'interscambiabilità dei disegni tra le due collezioni, in questo caso, è tutto tranne che sorprendente³⁶. Anzi, la figura di Camillo costituisce un perfetto 'collante' tra i vari attori di queste

³⁵ CARPITA, *Il 'taccuino puteano'*, pp. 188-191. Si tratta della fontana di proprietà Giustiniani, di cui è noto che lo stesso Camillo eseguì un disegno (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura 6994v), di un nucleo di disegni che reca la didascalia «Massimi», apposta probabilmente dall'ordinatore del taccuino, in riferimento alla collocazione degli oggetti (ivi, 7121A, 7118, 7119 7126, 7131), della presenza della particolare bordatura in oro, caratteristica della montatura dei disegni in collezione Massimo (ivi 7086A). La stessa Carpita (*Il 'taccuino puteano'*, p. 191 e ss.) aveva avanzato anche il nome di Carlo Roberto Dati come autore dell'assemblaggio del taccuino e della sua vendita a Firenze, ipotesi invece ripresa in altre occasioni. L'ipotesi Massimo ci pare però ad oggi preferibile, in virtù del dato certo della pertinenza di alcuni dei fogli alla collezione del cardinale. Devo ancora alla cortesia di Veronica Carpita un ulteriore riscontro: il ms. 1551 della biblioteca Angelica (*Raccolta di immagini di divinità messicane, giapponesi e indiane*), di provenienza del cardinale Massimo, contiene da c. 2 a c. 73 disegni con montatura identica a quella di alcuni fogli di Firenze, ovvero la montatura a finestra con piccole strisce di carta sul retro.

³⁶ Per fare un solo esempio, Camillo Massimo intraprese una lunga campagna di riproduzione di manoscritti figurati e di pitture antiche, parallela, se non concorrenziale, alle analoghe iniziative dei Dal Pozzo; cfr. per le pitture alcuni esempi in E. WHITEHOUSE, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.I. Ancient mosaics and wallpaintings*, London 2001, pp. 43-50, 186-194, 285-298; per i manoscritti A. CLARIDGE, *Classical manuscript illustrations*, in EAD., I. HERKLOTZ, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. A.VI*, pp. 17-29, in part. 17-25. Il taccuino di Firenze, inoltre, come hanno dimostrato i più volte citati studi di Conti e Carpita, contiene diverse altre repliche di disegni del *Museo cartaceo*, da considerarsi sia modelli di quelli della collezione dal Pozzo, come nel caso qui esaminato, sia copie da essi, a ulteriore testimonianza del continuo scambio tra le due raccolte e del proliferare di copie di disegni in funzione delle richieste collezionistiche.

vicende, i dal Pozzo, Angeloni, Bellori, Poussin³⁷. Il cardinale stesso, o forse un suo erede, avrebbero poi 'confezionato' l'album, in modo un po' disordinato, per la vendita alla corte fiorentina; ci pare verosimile che tale operazione possa essere avvenuta dopo la morte di Camillo (1677), ma sicuramente entro il 1717, come attesta la già citata nota di Talman. Del resto, nel 1681 giunsero a Firenze 400 monete antiche appartenute allo stesso Massimo, a conferma di un 'canale' di acquisti ancora vivace anni dopo la sua morte³⁸.

Ma quali che siano state le vicende del taccuino fiorentino, per i disegni londinesi invece si può stabilire un punto fermo: fecero parte del *Museo cartaceo*, inventariati da Carlo Antonio negli anni Ottanta; sul momento in cui furono eseguiti, invece, si possono solo fare ipotesi (contestualmente alla realizzazione della serie di Firenze? Oppure al momento della sua partenza per il Granducato, per tenerne memoria?). La dipendenza della serie di Londra da quella fiorentina – e forse la sua posteriorità –, la loro esecuzione veramente molto sommaria e il fatto che i disegni siano stati inventariati nel *Museo cartaceo* solo negli anni Ottanta rendono improbabile che Poussin, o chi per lui, abbia potuto copiare negli anni Quaranta, a casa dal Pozzo, i disegni ora a Londra, come sostengono gli studi a partire da Blunt. Si ritiene piuttosto, per questo motivo e per quanto seguirà, che la serie Franks non abbia alcun legame diretto con il foglio di Montpellier.

In secondo luogo, sembra di poter del tutto escludere l'ipotesi formulata da Blunt e mai contestata in seguito, di una «comune fonte a stampa» per i disegni del *Museo cartaceo* (di conseguenza di quelli di Firenze) e per quelli

³⁷ Una voce dell'inventario stilato alla morte del cardinale Camillo Massimo, nella sezione della biblioteca, tra disegni, inventari, trascrizioni di epigrafi recita «Museo dell'Angeloni, ms. in fol. picc.o», che potrebbe riferirsi sia a un inventario, sia a un taccuino (o a entrambi), cfr. M. POMPONI, *La collezione del cardinale Massimo e l'inventario del 1677, in Camillo Massimo collezionista di antichità. Fonti e materiali*, Roma 1996, pp. 91-158: p. 105, n. 116 (manoscritto non identificato); nessun aggiornamento in R. MARZOCCHI, «*Facere bibliothecam in domo*». *La biblioteca del cardinale Carlo Camillo II Massimo (1620-1677)*, Verona 2008, pp. 126 e 195, n. 166; si rimanda a questi due volumi per la documentazione sui rapporti (strettissimi) che legarono il Massimo con Angeloni, Poussin, Bellori e Cassiano dal Pozzo.

³⁸ L'acquisto delle monete della collezione Massimo da parte di Cosimo III è documentata da alcune lettere del cardinale Enrico Noris (1631-1704), curatore del medagliere mediceo e poi cardinale, al numismatico milanese Francesco Mezzabarba Birago (1645-1697), edite in *Lettere del Car. Noris sopra vari punti di Erudizione scritte a diversi*, in E. NORIS, *Istoria delle investiture delle dignità ecclesiastiche*, Mantova 1741, pp. 5-380 (la numerazione ricomincia dopo la fine delle *Istorie*), in part. p. 120 (22 luglio 1681) e ss.

di Montpellier. Presumibilmente l'ipotesi è stata formulata per analogia con un altro foglio di Poussin, conservato a Parigi: vi sono raffigurati diversi strumenti di sacrificio da una lastra marmorea oggi ai Musei Capitolini, copiati da una stampa dello *Speculum Romanae Magnificentiae* di Antoine Lafrèry, annotati e ordinati sul foglio in un modo che ricorda la disposizione dei disegni del Musée Fabre. Non a caso, nel catalogo di Rosenberg e Prat i due fogli di Parigi e Montpellier sono inseriti uno di seguito all'altro, con analogia datazione agli anni Quaranta del Seicento³⁹. Ma a differenza di quanto accade per il fregio, non è nota alcuna serie a stampa di queste anticaglie che sia confrontabile con i disegni, serie che oltretutto dovrebbe datarsi tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo, quando pochissime sono le immagini di piccole antichità pubblicate. Le incisioni conosciute di questi oggetti sono state tutte stampate successivamente all'esecuzione dei disegni (è il caso del *Romanum Museum* di De La Chausse, citato da Blunt); i fogli qui discussi devono essere piuttosto considerati più come modello per quelle stampe, oggi note, che copie da una presunta serie di incisioni di cui non v'è alcuna notizia.

Sgombrato il campo quindi da due elementi estranei (le copie londinesi e la presunta fonte a stampa del disegno), è bene ora considerare l'unico vero termine di confronto per il foglio poussiniano, ovvero la serie fiorentina, come detto citata solo da Sensi e datata dalla critica agli anni Trenta-Quaranta, e comunque *ante* 1644. Una datazione ancora vicina alla cronologia accettata per il foglio di Montpellier, come peraltro è molto vicina la sequenza degli oggetti: nel taccuino a Firenze sono infatti tutti concentrati nelle primissime carte⁴⁰. Guardando più da vicino le due serie di disegni, però, è difficile parlare di una dipendenza diretta del foglio di Montpellier da quelli fiorentini, e viceversa.

³⁹ ROSENBERG, PRAT, *Nicolas Poussin*, I, pp. 408-409, *scheda n. 209*; i due disegni non sono in sequenza nel catalogo Friedlander-Blunt, perché, come detto *supra*, il foglio di Montpellier in quel catalogo non è considerato di mano di Poussin. Per altri studi di Poussin da opere a stampa, *ibid.*, pp. 386-399, *schede n. 202-204* (dal'opera di Guillaume du Choul, *Discours de la religion des anciens Romains*, pubblicata per la prima volta a Lione nel 1556 e con molte edizioni successive).

⁴⁰ Cfr. *supra*, nota 20.

Il foglio di Montpellier contiene infatti alcuni dati fondamentali non presenti nell'altra raccolta. Il primo è la veduta laterale dello specchio etrusco con Mercurio e Paride, che presuppone la possibilità di accedere all'originale e maneggiarlo, veduta assente nella serie fiorentina. È utile ricordare come questo modo di riprodurre gli specchi etruschi, in più punti di vista, si ponga in linea con un altro disegno attribuito a Poussin e incluso nel *Museo cartaceo*, che presenta una veduta frontale e una laterale, ma con un angolo diverso da questo, di un pezzo oggi a Parigi⁴¹. Inoltre, può essere richiamato come confronto un altro foglio di autore non identificato, eseguito per Nicolas-Fabri de Peiresc e incluso nella sua raccolta di disegni, che presenta uno specchio in addirittura tre vedute, frontale, laterale e della parte posteriore, inscritta⁴².

1

Il secondo elemento è l'iscrizione che corre attorno alla ciotola A SEPTVNOLENA PETR AMISIO DONO, assente su fogli di Firenze, e mai riprodotta in questo modo: l'epigrafe era collocata sul fondo della ciotola e le immagini che la riportano presentano una veduta dall'alto del recipiente in modo che si possano scorgere le lettere, come per esempio nel già citato *Thesaurus Brandenburgicus* di Beger. Giustamente Luigi Sensi ha notato come il taccuino di Firenze contenga anche la veduta 'dall'alto' della ciotola (ma l'iscrizione non è riportata), forse non a caso sotto lo specchio con Mercurio e Paride.

12

6

Terzo elemento, la presenza di un oggetto che non si ritrova nelle altre due serie (e di cui ad oggi non pare rintracciabile alcun'altra immagine), ovvero lo stilo o spatola in basso a destra, di cui il foglio conserva sia la versione finita sia, a lato, una prima, rapida, traccia. Si può inoltre osservare che nel foglio di Montpellier la piccola rana è posta su di una basetta rettangolare, con un piccolo buco e un anello, diversamente dal disegno di Firenze, e che ancora le ombre dei disegni non corrispondono esattamente a quelle che si vedono nei fogli di Firenze (e Londra).

10

⁴¹ Si veda Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, New Drawings, n. 58, edito in JENKINS, *Newly discovered drawings*, pp. 160-161, n. 58; per l'attribuzione a Poussin cfr. D. JAFFÉ, *Two bronzes in Poussin's Studies of antiquities*, «The J. Paul Getty Museum journal», 17, 1989, pp. 39-46, in part. 40-42 e F. SOLINAS, «Giovan ben intendenti del disegno». Poussin e il Museo cartaceo, in *Poussin et Rome*, atti del convegno (Roma 1994), dir. O. Bonfait et al., Roma 1996, pp. 215-240, in part. 224-230.

⁴² Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Est. Aa 54, c. 95.

Infine, il dato più immediato e scontato: non solo nel foglio di Montpellier è riportata l'iscrizione della ciotola, ma sono presenti un buon numero di annotazioni manoscritte, quasi delle didascalie ad identificare i diversi oggetti: *patera, stilo, tripò*. Niente di tutto ciò è presente nella serie fiorentina (e in quella londinese di conseguenza; circostanza, questa, già evidenziata da Anthony Blunt).

Questi tratti originali del foglio di Montpellier, che riguardano elementi formali dell'esecuzione dei disegni (le diverse vedute, le ombre non coincidenti, la presenza di uno schizzo etc.), ma anche un intervento 'intellettuale', quale la riproduzione dell'iscrizione e l'apposizione delle scritte, collocano i disegni sia a un altro livello di tradizione, sia a un altro livello di destinazione rispetto al taccuino di Firenze e pongono nuovi interrogativi sulla relazione tra queste immagini.

Per quanto riguarda Montpellier, si deve pensare o piuttosto tornare a pensare, dati gli accenni di Blunt e implicitamente di Sensi, a disegni eseguiti dal vivo (quasi maneggiando le antichità, nel caso dello specchio; leggendo le iscrizioni, nel caso della ciotola), o derivati da un archetipo in cui tutti i dati caratteristici sopra elencati fossero presenti – che però non può essere il taccuino di Firenze – e che si dovrebbe considerare perduto. Potrebbe essere semmai il taccuino di Firenze a dipendere dal foglio di Montpellier, ma solo a patto di presupporre da un lato una selezione che avrebbe escluso la seconda veduta dello specchio, l'iscrizione della ciotola e lo stilo, e dall'altro l'esistenza di una presunta serie di carte contenenti tutte le altre antichità presenti nei disegni fiorentini e non a Montpellier, a partire dal piccolo leoncino, disegnato sullo stesso foglio dei tre oggettini 'egizi' (Ureus, Acheloo, rana) a Firenze. Allo stato attuale delle conoscenze, questa seconda ipotesi pare improbabile, anche se, teoricamente, non da scartarsi.

Ragionando però su quello che resta e senza presupporre fogli perduti, si può anche provare a formulare un'ipotesi diversa sul rapporto tra i disegni e sulle rispettive funzioni, per tornare poi, infine, a considerare il solo foglio di Montpellier.

4. *Conclusion: un'ipotesi per il foglio di Montpellier*

Ciò che indubitabilmente accomuna le due serie sono le analogie formali e, più di tutto, la stessa pertinenza di collezione degli oggetti. Piuttosto che

pensare a un problematico rapporto di filiazione diretta, o di dipendenza da una qualche fonte comune, ci pare più economico ipotizzare che il foglio di Montpellier e le 'etruscherie' fiorentine siano state eseguite in una stessa occasione: una visita o più visite negli anni Quaranta del secolo a un museo – che per cronologia non può essere quello di Benedetti, ma quello di Francesco Angeloni – per riprodurne gli oggetti antichi⁴³. Nel caso di Montpellier l'artista avrebbe in un certo senso 'preso appunti' dagli originali, tracciando molto rapidamente le parti figurate (si vedano i pochi tratti riservati alle figure incise sullo specchio con Mercurio e Paride, o alle tre testine, peraltro disposte con molta incertezza, all'attacco del manico dello specchio senza figure); una prima stesura, o meglio, una sorta di prototipo o progetto per la seconda serie, che Poussin avrebbe poi tenuto per sé, come proprio strumento di studio. Nel caso di Firenze, partendo da quel modello, la collezione si 'distende', i disegni si dispongono ordinatamente su più fogli, le figure sono eseguite in modo chiaro, leggibile, con attenzione ai dettagli iconografici piuttosto che epigrafici, come a formare una galleria che si visita carta dopo carta.

Due serie di disegni, quindi, in rapporto tra di loro: uno stesso autore? Negli studi sin qui citati, il foglio di Montpellier è stato attribuito a Poussin senza considerare la serie fiorentina. Viceversa, la serie fiorentina è stata, indipendentemente, avvicinata a Poussin, senza considerare il foglio di Montpellier, ma procedendo ad altri confronti con disegni del *Museo cartaceo*⁴⁴. Premettendo che lasciamo a conoscitori della mano del maestro francese qualsiasi considerazione stilistica, per quanto riguarda il foglio di Montpellier ci pare che la disposizione dei disegni sul foglio, la presenza delle scritte, e la possibilità di confronto con altri fogli 'antiquari' di Poussin, tracciati sempre molto rapidamente e annotati anche solo con singole parole, renda molto verosimile l'attribuzione al maestro, che abbiamo ac-

⁴³ Un quadro degli artisti gravitanti attorno al museo angeloniano è delineato in SOLINAS, «*Giovani ben intendenti*», che sottolinea la presenza di Peiresc, Poussin e Cassiano dal Pozzo.

⁴⁴ Un primo suggerimento del nome di Poussin è formulato in CONTI, *Disegni dall'antico*, pp. 118-119, che però per la serie di 'etruscherie' che qui interessa sembra più specificamente orientarsi sul pittore lucchese Pietro Testa. L'attribuzione a Poussin è stata invece affrontata in modo analitico in più interventi di Veronica Carpita in *I segreti di un collezionista* (Roma 2000), *schede nn. 174-175*, pp. 154-155, in part. *scheda n. 176*, p. 154-155 e *I segreti di un collezionista* (Biella 2001-2002), *schede nn. 149-154*, pp. 238-242.

colto in questo saggio⁴⁵. Per quanto riguarda la serie fiorentina, la stretta parentela col foglio di Montpellier, la sostanziale contemporaneità, il fatto che l'esecuzione sia da ricondurre alla stessa circostanza, ci pare rafforzare la pertinenza a un medesimo ambito. D'altro canto, la diversa 'destinazione' delle due serie e il fatto che la critica non abbia mai avanzato l'ipotesi di un'autografia del maestro per la serie fiorentina (anzi, piuttosto l'intervento di più mani), sembra essere coerente con l'idea che Poussin abbia in qualche modo disegnato un modello, poi disteso e sviluppato in una 'galleria grafica', se così possiamo definirla, da altri allievi e collaboratori.

Il foglio di Montpellier, quindi, nel quadro della fortuna di questi oggetti riveste un ruolo molto peculiare: eseguito a diretto contatto con le antichità, è una sorta di modello e di archetipo a cui devono essere ricondotte le altre e più note serie di Firenze, Londra, fino ai disegni di Bartoli e Grisoni, non nel senso di una filiazione diretta, ma proprio come traccia da seguire per chi poi ha sviluppato le più finite figure delle 'etruscherie' di Angeloni. Ma a differenza delle altre serie, il foglio ha un carattere tutto erudito, che rivela lo sforzo tipicamente antiquario di associare una nomenclatura 'tecnica' desunta dalle fonti classiche agli oggetti effettivamente esistenti – con qualche fraintendimento tipico del Seicento (gli specchi etruschi interpretati come *paterae*) – e un'attenzione costante nei confronti delle epigrafi: aspetti che ricordano sicuramente l'attività e la lezione di Nicolas-Fabri de Peiresc, giustamente chiamato in causa dalla critica. Disegni, insomma, che parlano non tanto di oggetti da galleria, ma di strumenti antichi di cui si vogliono comprendere nomi, forme, utilizzo e che possono diventare funzionali, se come pare il foglio è di Poussin, a composizioni pittoriche in cui le antichità sono rappresentate in modo consapevole e coerente.

⁴⁵ Per alcuni confronti si rimanda a ROSENBERG, PRAT, *Nicolas Poussin*, I, pp. 320-321, scheda n. 166; 324-325, scheda n. 169 (su cui cfr. anche JAFFÉ, *Two bronzes* e SOLINAS, «*Giovani ben intendenti*»); 328-329, scheda n. 171; tutti disegni sono legati in qualche modo anche al *Museo cartaceo*.

Montpellier, Musée Fabre	F i r e n z e GDSU, Architettura	Londra, British Museum	BAV, Ottoboniano Latino 3105	Yale University, Lewis Walpole Library, 492371	Londra, Society of Antiquaries
Tre utensili	c. X, 6981, nn. 11-13	Franks II, c. 104, n. 476	c. 26	c. 10	
Specchio Mercurio e Paride	c. XII, 6983, n. 17	New Drawings, n. 56			
Tripode	c. X, 6981, n. 14	Franks II, c. 103, n. 475	c. 44	c. 19	
Tre oggetti 'egizi'	c. VIII, 6979, nn. 5-7	Townley, p. 51 (15)			Drawings, vol. I, c. 61a
Specchio senza figure	c. XI, 6982, n. 15	Franks II, c. 114, n. 499	c. 31	c. 20	
Scodella	c. XI, 6982, n. 16	Franks II, c. 114, n. 499		c. 15	
Stilo					

Tabella 1. La tradizione iconografica degli oggetti raffigurati nel foglio di Montpellier.

Abstract

A drawing in Montpellier attributed to Nicolas Poussin and representing eleven ancient objects has been variously interpreted by the studies: it has been thought to be a copy after engravings, or after drawings in Cassiano dal Pozzo's *Museo cartaceo*, or rather a drawing made live, after objects belonging to Natalizio Benedetti or to Francesco Angeloni. This paper focuses on the relationships between the Poussin sheet and other two sets of drawings, one in Florence and the other one from the *Museo cartaceo* in London, in order to establish a correct chronology and provenance of the three sets and to give a new interpretation of the Montpellier folio. This work is now believed to be a draft made live by Poussin for an extended illustration of Angeloni's collection, later realized by other artists. This complete set has to be identified with the one in Florence, probably once held by cardinal Camillo Massimo; the Dal Pozzo's drawings are copies after the florentine series.

Referenze fotografiche

© Musée Fabre / Montpellier Agglomération: 1

© Trustees of the British Museum: 3-6

© Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo: 8-11

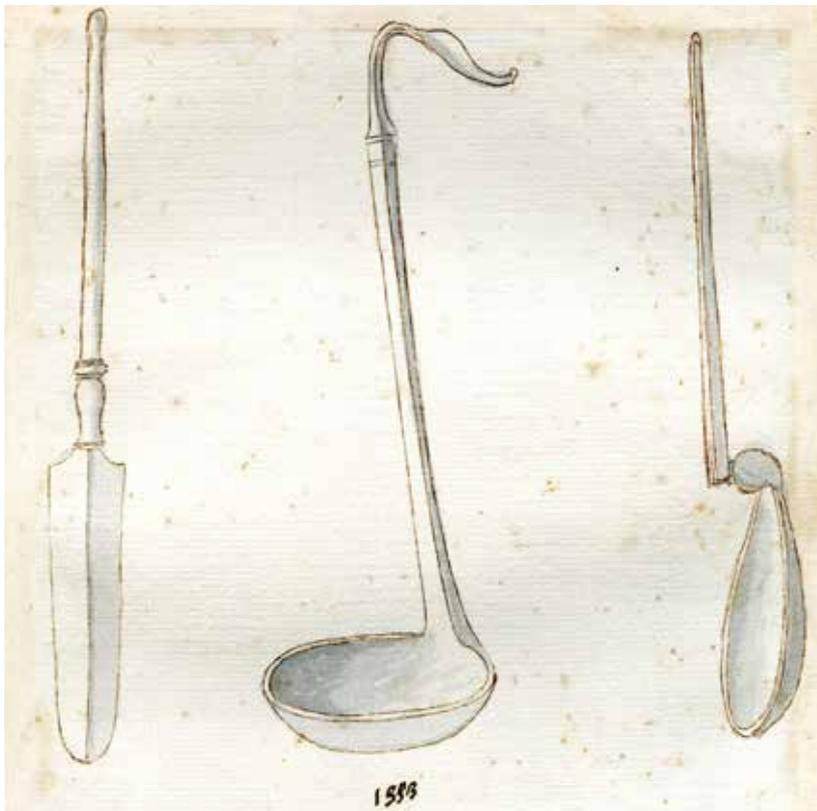


1. NICOLAS POUSSIN, *Undici oggetti antichi*, disegno. Montpellier, Musée Fabre, inv. 864-2-100.

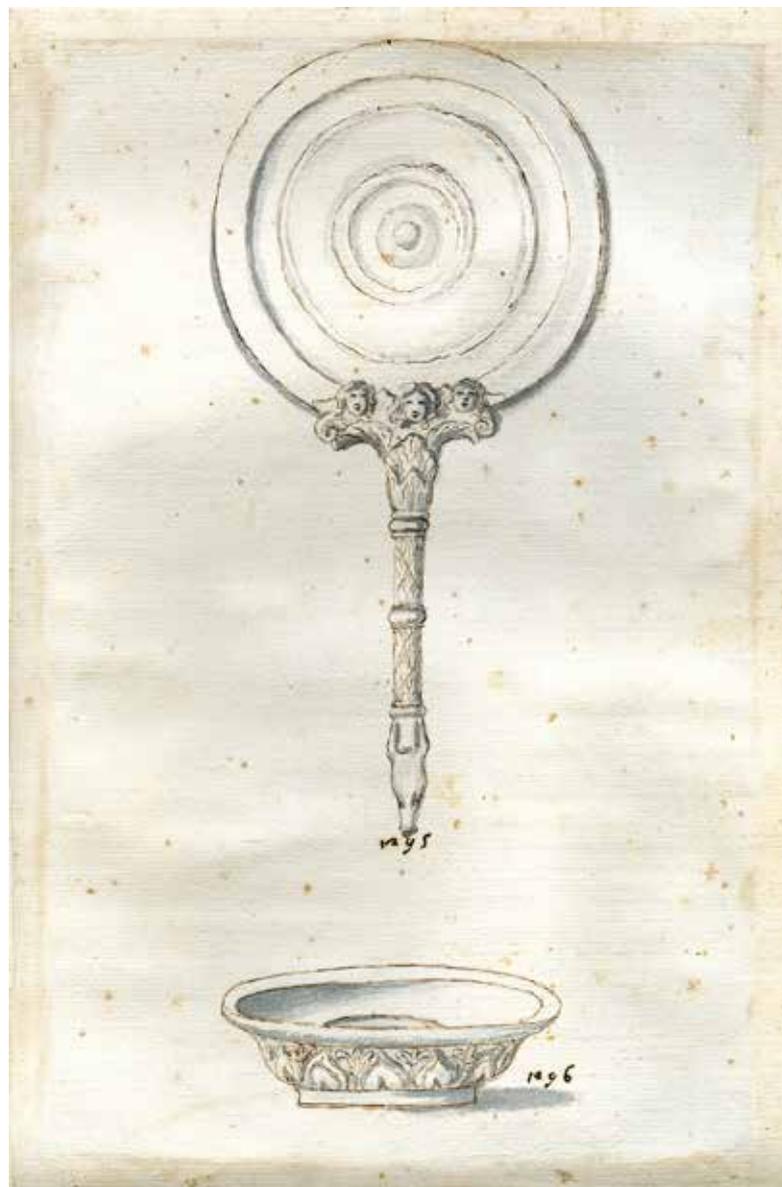


2. PIETRO SANTI BARTOLI, *Patera aenea*, incisione (DE LA CHAUSSE, *Romanum Museum*, sectio III, tav. 20).

3. *Tre utensili*, disegno. Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, Franks II, n. 476.

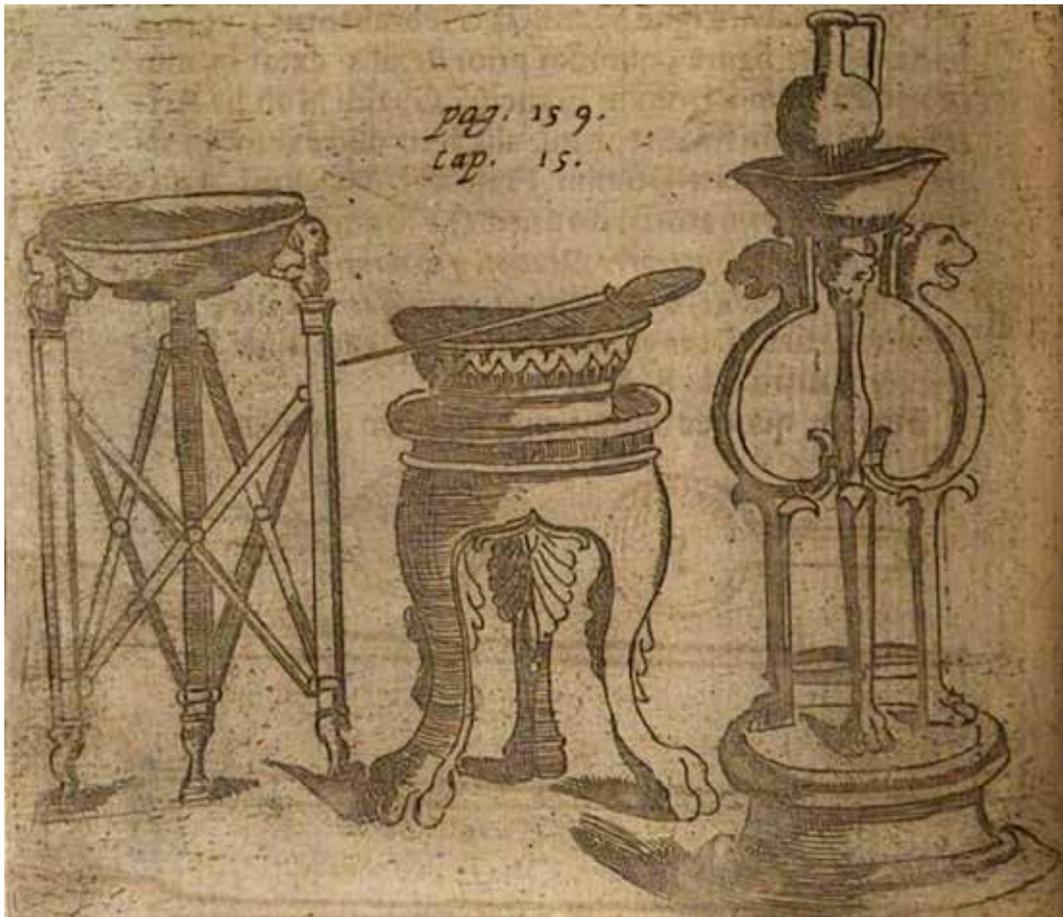


4. *Base a tre piedi per lucerna,* disegno. Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, Franks II, n. 475.
5. *Specchio etrusco e ciotola,* disegno. Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, Franks II, n. 499.

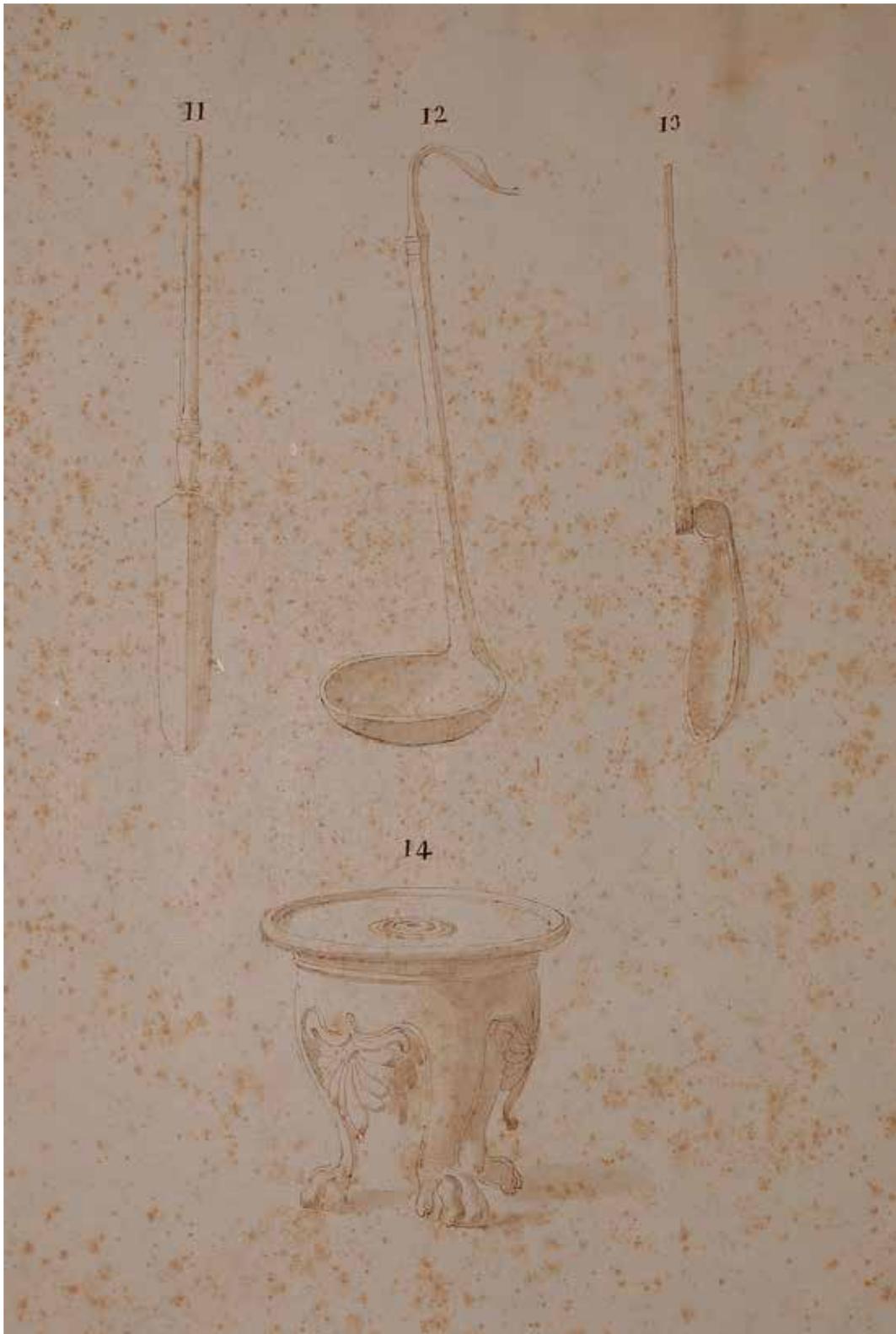




6. *Specchio etrusco con raffigurazione di Mercurio e Paride, disegno.*
Londra, British Museum, Department of Greek and Roman antiquities, New Drawings, n. 56.



7. *Tripodi e utensili*, incisione (CASALI, *De profanis et sacris*, p. 159, inserto).



8. *Tre utensili e base a tre piedi per lucerna*, disegno. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura, 6981.



9. *Specchio etrusco con raffigurazione di Mercurio e Paride, disegno.*
Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura, 6983.



10. *Ureus, protome di Acheloo, rana, leone*, disegno. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura, 6979.



11. *Specchio etrusco e ciotola*, disegno. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Architettura, 6982.



12. *Patera aerea*, incisione (BEGER, *Thesaurus Brandenburgicus*, p. 383).

LA TRADIZIONE ERUDITA SUL PORTO PISANO A SAN PIERO A GRADO E SCHEMI PER L'ICONOGRAFIA PORTUALE

FULVIA DONATI

Tra i fascicoli di atti e carte pertinenti al Fondo Alliata, in deposito presso l'Archivio di Stato di Pisa, è contenuto un singolare documento illustrato, finora inedito, che riguarda il Porto Pisano ovvero, come riporta la didascalia, il «Vero disegno dell'antico Porto Pisano».

Il documento si trova in una serie di carte sciolte che contengono annotazioni di argomento diverso, per lo più memorie, numerate da uno a quattordici, attribuibili con ogni probabilità alla stessa mano, agevolmente riconoscibile per tratto e grafia¹. L'estensore, che in alcuni casi si firma come Lorenzo Magrini, dichiara di avere attinto – e ritrascritto – da altre fonti d'archivio, citate in calce e corredate, come nel nostro caso, da illustrazioni al tratto.

La nota apposta al margine del documento in questione (c. 6r)² riporta per esteso il nome del compilatore, il quale denuncia di aver tratto il disegno da documenti precedenti, non precisabili: «Cavato da certi antichi disegni, e manoscritti del Can.o Giuseppe Martini da me Antonio Lorenzo Magrini Pisano».

Quanto alla personalità dell'estensore, per il momento non nota da altra fonte, si tratta con ogni probabilità di uno scrivano, copista pisano – attivo tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento – verosimilmente impiegato all'Opera del Duomo, che doveva lavorare anche a contratto per committenti diversi, come appunto gli Alliata o gli Upezzinghi e i Roncioni

¹ Pisa, Archivio di Stato (da qui in poi ASP), Fondo Alliata, nn. 86-109, busta 93, cc. 1-47. Ringrazio per la segnalazione Mario Noferi. Il documento è stato preliminarmente esaminato da F. DONATI, *Inediti sul Porto Pisano a San Piero a Grado con schemi dell'iconografia portuale*, 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. 315-321.

² Si tratta di un foglio piegato in quattro facciate, di cui sono numerate solo la 6 e la 7, tutte bianche tranne la prima.

di Pisa e per l'abate camaldolese Grandi, come si deduce dal riscontro con altri documenti che recano la stessa firma³ o sono evidentemente attribuibili alla stessa mano⁴.

Sebbene senza data, il documento può essere con buona probabilità ascritto alla prima metà del Settecento, sia per l'ambito di attività ricostruibile dello stesso Magrini, che in base al contesto citato⁵ e alla menzione di Giuseppe Martini, canonico del Duomo, erudito e studioso di antichità pisane, di cui è nota in particolare l'opera *Theatrum Basilicae Pisanae*, stampata a Roma una prima volta all'inizio del Settecento⁶. Esaminando l'impostazione della pagina, si osserva come quasi tutta la superficie di questa sia occupata da uno schema grafico, tracciato in modo assai elementare, dove gli elementi principali rappresentati, singolarmente orientati in senso sud-nord – e non come sarebbe più logico nord-sud – sono scompartiti secondo una direttrice diagonale a indicare la linea di costa del litorale pisano che vede nel quadrante a sinistra (a est) la «Terra Ferma» e in quello a destra (a ovest) il «Mare». L'orientamento della carta, con schema speculare rispetto a quello naturale col nord posizionato in alto, farebbe supporre una deriva-

³ Nel fascicolo di carte citate del fondo Alliata si fa riferimento a documenti originali dell'Opera del Duomo di Pisa, e dell'Archivio del Capitolo dei canonici del Duomo di Pisa, che l'autore dice di avere fedelmente copiato. Tra queste carte troviamo ad esempio (cc. 22-25) a firma di Antonio Lorenzo Magrini l'elenco degli Operai del Duomo di Pisa, pubblicato da A. CALECA, *La lista degli operai del Duomo di Pisa*, «Bollettino Storico Pisano», 59, 1990, pp. 249-261, in part. 249-250, mentre all'interno dello stesso fascicolo, un altro foglio (c. 10r) illustra la «pianta dell'Antichissima Chiesa di Santa Reparata [...] che fù incorporata nella Fabbrica del Duomo di Pisa», per cui cfr. M. NOFERI, in *Pugnano. Analisi conoscitiva della pieve di Santa Maria e di San Giovanni Battista*, a cura di M. Gasperini, Pisa 2006, pp. 54-55, fig. 11.

⁴ La mano del Magrini è riscontrabile in altri documenti d'archivio (es. Pisa, Archivio Capitolare, C 187/190, ins. 1; 188/191, ins. 9) e chiaramente riconoscibile in alcuni di questi, seppure non firmati, soprattutto in base agli schemi grafici posti a corredo: così ad esempio nel cabreo di Alica, cfr. D. STIAFFINI, *Notizie relative alla costruzione della chiesa di Santa Maria di Baccanella (Alica, Palaia, Pisa)*, «Bollettino Storico Pisano», 70, 2001, pp. 271-282; EAD., *Alica dai Gambacorta ai Certosini*, in *Alica. Un castello della Valdera dal Medioevo all'Età moderna*, a cura di P. Morelli, Pisa 2002, pp. 31-75.

⁵ La data più avanzata, presente all'interno del medesimo fascicolo (c. 13), riporta al 1756: «Disegno del SSmo. Crocifisso del campo Santo di Pisa, che fù fatto da Giovanni Pisano nel 1250 ca. Copiato da me Ant. Lor. Magr. Pis. L'Anno 1756».

⁶ G. MARTINI, *Theatrum Basilicae Pisanae, in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostendentur*, Roma 1705; l'opera, pubblicata *in folio*, corredata con le incisioni dei fratelli Giuseppe e Francesco Melani, a Roma presso i tipi di A. De Rubeis, conobbe successive edizioni, nel 1723 e 1728, uscendo poi con una riedizione francese a cura di G. Lejal, *Les grandes édifices de Pise (40 gravures tirées avec les cuivres originaux du Theatrum Basilicae Pisanae de Martini)*, Paris 1878.

zione del disegno da un precedente originale realizzato ad incisione, di cui peraltro sembrano riportati dal Magrini solo gli elementi principali funzionali all'assunto, cui si riferisce il breve testo in calce. L'immagine riprodotta infatti, unitamente alla breve indicazione che funge da didascalia, intende accreditare la 'verità storica' sull'ubicazione del «Porto Pisano», identificato dall'anonimo estensore con l'area di San Piero a Grado, certificata da attestazioni, ancora tutte da verificare, cui chi trascrive il documento sostiene di rifarsi.

Questo infatti è quanto, nei tratti essenziali, dichiara la legenda, posta più o meno al centro della carta, che così recita: «Vero disegno dell'Antico Porto Pisano, che era presso la chiesa di San Piero a Grado, ove anticamente era il Grado del mare, che in oggi per l'alluvione è ripieno, e vi è la macchia».

L'insieme degli elementi presenti nella pianta che, pur nella loro schematicità, intendono riportarsi a una 'antichità' non ben definita, sono costituiti in primo luogo dall'andamento della linea di costa, che appare molto arretrata rispetto ad oggi (e al Settecento), a lambire praticamente la Basilica di San Piero a Grado, tracciando poi l'arco del *sinus* costiero. Tale situazione corrisponde approssimativamente a quanto ipotizzato negli studi geomorfologici e idrografici per l'età antica (grosso modo dal Mille fino al II-I sec. a.C.), quando la linea di riva nella sua fase di massima ingressione del mare, correva praticamente all'altezza di San Piero (o poco più a ovest), affiancando l'area dei paduli di Castagnolo e Stagno, più o meno all'altezza della successiva via Livornese, come una nutrita serie di studi ha ormai delineato⁷.

⁷ M. PASQUINUCCI, R. MAZZANTI, *L'evoluzione del litorale lunense-pisano fino alla metà del XIX secolo*, «Bollettino Società geografica italiana», 10-11, 1983, pp. 605-620, in part. 617 ss.; *IID.*, *The evolution of the Luni-Pisa coastline (II cent. B.C.-second half of the XIX cent.)*, in *Coastal problems in the Mediterranean Sea*, a cura di E.C.F. Bird, P. Fabbri, Bologna 1983, pp. 47-58; 1284. *L'anno della Meloria*, Pisa 1984, fig. 1; M. PASQUINUCCI, R. MAZZANTI, *La costa tirrenica da Luni a Portus Cosanus*, in *Déplacement des lignes de rivage en Méditerranée*, Paris 1987, pp. 95-106; B. DALL'ANTONIA, R. MAZZANTI, *Geomorfologia e idrografia*, in *Tombolo. Territorio della Basilica di San Piero a Grado*, Pisa 2001, pp. 30-32, tavola a p. 59; M. PASQUINUCCI, *Paleografia costiera. Porti e approdi in Toscana*, in *Evolución paleoambiental de los puertos y fundaderos antiguos en el Mediterráneo occidental*, I seminario ANSER (Alicante 2003), a cura di L. De Maria, R. Turchetti, Soveria Mannelli 2004, pp. 61-86; S. DUCCHI, M. PASQUINUCCI, S. GENOVESI, *Portus pisanus nella tarda età imperiale (III-VI secolo): nuovi dati archeologici e fonti scritte a confronto*, in *I sistemi portuali della Toscana mediterranea. Infrastrutture, scambi, economia dall'antichità a oggi*, a cura di M.L. Ceccarelli Lemut, G. Garzella, O. Vaccari, Pisa 2011, pp. 29-56. G. GATTIGLIA, *Pisa nel Medioevo. Produzione, società, urbanistica: una lettura archeologica*, Pisa 2011, pp. 21-62.

Situazione che permane probabilmente nella tarda antichità e oltre, mentre andava formandosi la serie di cordoni sabbiosi alternati a lagune salmastre e, in seguito a una serie di fenomeni a carattere alluvionale, si assisteva all'avanzamento di deposizioni sedimentali, fino a che l'abbandono della rete idrica preesistente portava all'impaludamento progressivo del piano pisano. Come documenta la *Carta della Toscana marittima* di Leonardo da Vinci⁸, subito oltre San Piero in Grado, a ovest, la cosiddetta 'Torre a Foce' sta a indicare il leggero avanzamento costiero e la opportuna segnalazione dell'innesto fluviale⁹.

Un'altro dato significativo, che riporta indietro nel tempo la situazione idrografica del piano di Pisa, è la posizione in cui è tracciato il corso dell'Arno, nel suo tratto terminale, con sbocco al mare sensibilmente più avanzato verso sud rispetto all'attuale, come è reso evidente dalla collocazione relativa rispetto al fiume della chiesetta di San Piero a Grado che vediamo sul versante destro di questo e non come oggi su quello sinistro. Ciò ben corrisponde all'andamento più antico del corso fluviale e a uno dei vecchi alvei di questo, in seguito abbandonato, che scendendo al mare si staccava assai più a sud del corso attuale, appunto a destra del poggolo di San Piero.

Tale ramo dell'Arno, oggi scomparso – cui potrebbe forse alludere il testo di Strabone¹⁰ – risulta documentato dalla fotografia aerea¹¹, e va forse rico-

⁸ Windsor Castle, Royal Library, 12683 (1503); cfr. anche *Corografia del Valdarno da Pontedera al mare*, 1503, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 8937 II, cc. 52v-53r.

⁹ A. CALDERONI MASETTI, *Pisa. Storia urbana: piante e vedute dalle origini al secolo XX*, Firenze 1964, in part. figg. 10-11; E. TOLAINI, *La mappa del pian di Pisa di Leonardo*, «Rassegna periodica di informazioni del Comune di Pisa», s. 3, 2-3, 1967; R. MAZZANTI, *Il litorale pisano, in Pisa e contado: una città e il suo territorio nella Toscana dei Medici*, catalogo della mostra (Pisa 1980), Pisa 1980, pp. 48-50; A. CALECA, R. MAZZANTI, *Le carte del Valdarno inferiore e della Toscana marittima di Leonardo da Vinci: sintesi di un territorio agli inizi del XVI sec.*, «Bollettino Società geografica italiana», 9, 1982, pp. 691-719; A. VEZZOSI, *Toscana di Leonardo*, Firenze 1984, fig. 55; R. MAZZANTI, A.M. PULT QUAGLIA, *L'evoluzione cartografica nella rappresentazione della pianura di Pisa, in Terre e paduli. Reperti, documenti, immagini per la storia di Coltano*, a cura di R. Mazzanti et al., Pontedera 1986, pp. 251-260, fig. 1; *Pisa. Iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo*, Pisa 1992; *L'Arno disegnato. Mostra di cartografia storica sul Basso Valdarno attraverso i documenti degli Archivi Comunali (secoli XVI-XIX)*, catalogo della mostra (San Miniato 1996), a cura di G. Nanni, M. Pierulivo, I. Regoli, San Miniato 1996.

¹⁰ STR. 5, 2, 5: «Pisa è situata tra due fiumi, proprio alla loro confluenza, l'Arno e l'Auser. Di questi il primo, che viene da Arezzo, ha gran quantità d'acqua, non tutta insieme, ma divisa in tre bracci».

¹¹ Come da una comunicazione orale di Marcello Cosci; cfr. A.R. TONIOLO, *Le condizioni fisio-grafiche della zona deltizia Arno-Serchio durante il periodo etrusco*, «Studi etruschi», 3, 1925, pp. 339-345, tav. XXXVIII; cfr. GATTIGLIA, *Pisa nel Medioevo*, fig. a p. 24.

nosciuto nell'ansa della Vettola, con il suo bracciolo d'Arnaccio che scorreva a sud¹² alimentando il padule di Coltano, causa di frequenti inondazioni dei terreni circostanti, il cui taglio è attribuito¹³ al Comune di Pisa alla metà del XIV secolo (1338). Lungo questo percorso era forse la via che da Pisa portava alla marina, detta poi via di San Piero o del Porto, ancora chiamata via La Vettola, dal latino *vecto*, frequentativo di *veho* («trasporto su via di terra o d'acqua»). Probabilmente esso costituiva una derivazione di una delle anse che il fiume descriveva nel suo antico percorso, che furono in più occasioni oggetto di tagli e regolarizzazioni, dovuti soprattutto alla politica medicea che incise profondamente nella trasformazione del territorio deltizio¹⁴.

Se la carta non mostra preoccupazione di riferimenti metrologici che aiutino a localizzare esattamente il punto in cui l'Arno sfocia in mare, limitandosi a segnare con banali didascalie sia l'«Arno Fiume» che il «Lido Pisano e Foce d'Arno», elemento dirimente a tale proposito è appunto il fatto che nel disegno il fiume scorre a sud di San Piero, invece che a nord come oggi, e quindi sulla destra della Basilica. In quell'area era presente – probabilmente già dal IV secolo d.C. – la primitiva Basilica di San Piero a Grado, a sua volta fondata su strutture preesistenti: e la scritta apposta presso un semplice schema grafico a pianta quadrata (senza alcun profilo di absidi), contrassegnato da una croce all'interno, ricorda infatti la «chiesetta fatta da S. Pietro».

La presenza di uno scalo portuale a San Piero a Grado fin dall'età arcaica (VII secolo a.C.), e poi nell'età ellenistica e romana, è nota e documentata¹⁵,

¹² G. SCHMIEDT, *Contributo della foto-interpretazione alla ricostruzione della situazione geografico-topografica dei porti antichi in Italia*, Firenze 1964, p. 77; ID., *I porti italiani nell'Alto Medioevo*, in *La navigazione mediterranea nell'Alto Medioevo*, settimana di Studio del Centro Italiano Studi Alto Medioevo, 25, Spoleto 1978, pp. 129-154.

¹³ Da A. BENVENUTI, *Da Pisa alle foci dell'Arno nel Medioevo*, Pisa 1996, p. 34, nota 11, ma vedi in proposito le osservazioni di Renzo Mazzanti in DALL'ANTONIA, MAZZANTI, *Geomorfologia e idrografia*, p. 52, nota 1.

¹⁴ E. FASANO GUARINI, *Regolamentazione delle acque e sistemazione del territorio*, in *Pisa e contado: una città e il suo territorio nella Toscana dei Medici*, catalogo della mostra (Pisa 1980), Pisa 1980, pp. 43-47; G. SEVERINI, *Fortificazioni e controllo delle acque in Toscana fra '500 e '600. Il caso di Pisa*, Pisa 1999. Di un ramo più breve, sempre a sud, che biforcava la foce ancora nell'alto Medioevo rimane traccia nella cartografia posteriore, dove è indicato come 'Arno Vecchio'; così nelle carte del piano di Pisa, per es. *Pianta del Piano di Pisa*, Firenze, Archivio di Stato, in seguito abbreviato in ASF, Regie Possessioni 98, C 3) databile al 1671 e *Carta topografica del Piano di Pisa* di Michele Piazzini, incisore Niccolò Mogalli, in A. COCCHI, *Pianta dei Bagni di Pisa*, Firenze 1750.

¹⁵ N. TOSCANELLI, *Pisa nell'antichità*, 3 voll., Pisa 1933-1934, III, 1934, p. 1057; L. BANTI, *Pisae*, «Monumenti Pontificia Accademia romana di archeologia» 3, 6.1, 1943, p. 109.

secondo un'antica tradizione, consolidata da una fonte carolingia, che ricorda lo sbarco dell'apostolo Pietro in fuga dalle persecuzioni di Nerone, nel 42 (o 44) d.C.¹⁶: il suo ruolo resta fissato nel toponimo *gradus*, termine meno generico di *portus*, che nel Mediterraneo viene posto in relazione a un doppio scalo, marittimo e fluviale¹⁷.

Le ricerche archeologiche condotte a più riprese sul sito a partire dai primi del Novecento, con gli scavi del parroco don Luca Gelli e poi di Peleo Bacci per conto della Soprintendenza, per arrivare a quelli di Piero Sanpaolesi negli anni Sessanta fino ai sondaggi più recenti¹⁸, attestano una indubbia continuità di presenze differenziate, a carattere artigianale e insediativo dall'età del bronzo all'età imperiale romana, cui forse è da riferirsi un supposto complesso abitativo o villa, anche se meno chiara è la presenza di strutture connotate in funzione portuale. In tal senso possono leggersi invece alcuni recenti dati forniti dalla prospezione geofisica e dalla fotointerpretazione aerea, che sembrano individuare una banchina diritta di palificazioni perpendicolari alla linea di costa, a circa tre chilometri in direzione di

¹⁶ P. TRONCI, *Annali Pisani*, a cura di E. Valtancoli Montazio, 4 voll., Pisa 1868-1871², I, p. 131, all'anno 44 d.C. nota: «Quest'anno è celebre negli annali pisani per l'arrivo in Pisa dell'apostolo Pietro. Dicesi che ergesse un altare *ad gradus arnenses*; che molti illuminasse del lume della vera fede, e tra questi un tal Pierino consacrasse vescovo di Pisa. Dove la tradizione portava inalzato da lui quell'altare, sorse poi la chiesa di San Piero in grado». Cfr. anche G. GARZELLA, *Il riflesso del mare nell'ubicazione della Cattedrale di Pisa*, in *Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003-2009*, a cura di A. Alberti, E. Paribeni, Pisa 2011, pp. 51-59: 57.

¹⁷ Di solito inteso quale scalo portuale alla foce di un fiume o all'ingresso di una laguna (cfr. *Thesaurus Linguae Latinae* 1925/34, col. 2149; R.E. s.v. *gradus*); G. UGGERI, *La terminologia portuale romana e la documentazione dell'itinerarium Antonini*, «Studi italiani di filologia classica», 40, 1968, pp. 225-254; in funzione del vicino centro urbano, il termine *gradus* si ritrova nella località odierna di Grado, scalo marittimo di Aquileia, che è porto fluviale fin da età antica, seppure mai esplicitamente menzionato dalle fonti; nello stesso senso vedi anche il *Gradus Massilitanorum* per il porto della città di Arles, ricordato dall'*Itinerarium Maritimum* (IR 507-508); cfr. a questo proposito le osservazioni di L. BOSIO, *Le strade romane della Venetia e dell'Histria*, Padova 1991, p. 249, nota 3; G. ROSADA, *Il porto di Aquileia nel sistema degli scali fluvio-lagunari della Decima Regio*, in *Puertos Fluviales Antiguos: Ciudad, Desarrollo e Infraestructuras*, IV Jornadas de Arqueología Subacuática (Valencia 2001), a cura di Id., Treviso 2003, pp. 277-297.

¹⁸ Si veda: P. SANPAOLESI, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975, p. 66; F. REDÌ, *La Basilica di San Piero a Grado: gli scavi e la cronologia*, in *Terre e paduli*, pp. 221-228; N. PANICUCCI, *Rinvenimenti nell'area di S. Piero a Grado*, *ibid.*, pp. 181-183; S. BRUNI, *L'area di San Piero a Grado prima della costruzione della Basilica. Ipotesi in forma di appunti sui dati archeologici*, in *Nel segno di Pietro. La Basilica di San Piero a Grado da luogo della prima evangelizzazione a meta di pellegrinaggio medievale*, atti del convegno (Pisa 2000), Pisa 2002, pp. 81-98.

Coltano¹⁹, attestando in ogni modo la funzione di San Piero come naturale postazione a mare a servizio della città, distante da questa più o meno quei 20 stadi, corrispondenti ai 3,55 chilometri segnalati da Strabone.

L'importanza rivestita dall'antica Basilica (forse inizialmente a una sola aula), sorta sul luogo del grado di Pisa – come ricordava un'antica iscrizione in seguito scomparsa – e più volte riedificata e ampliata²⁰, e la sua frequentazione quale luogo di culto, connotato da grande concorso di pellegrini per tutto il Medioevo, è evidenziata anche dal massiccio reimpiego di frammenti antichi di spoglio, di varia tipologia, per lo più approdati qui per via di mare. Da San Piero a Grado provengono parecchi dei frammenti noti di antichità pisane, secondo un fenomeno che caratterizza la Basilica come altri edifici ecclesiali di Pisa, in un momento forse anteriore alla stessa Cattedrale²¹. Fra questi un bel cratere marmoreo ad uso di cinerario di età etrusca, con decorazione a palmetta e volute, praticamente integro e reimpiegato probabilmente come acquasantiera all'interno della chiesa²²; un frammento

¹⁹ Comunicazione orale di Marcello Cosci; S. BRUNI, *Ad gradus Arnenses. Il distretto della foce del ramo settentrionale del delta dell'Arno in età antica*, in *Tombolo*, pp. 83-99, in part. 86; ID., *Il porto urbano di Pisa antica. La fase etrusca, il contesto e il relitto ellenistico*, Cinisello Balsamo 2003, p. 61, dove riferisce di *stenopòdi* evidenziati dalle rilevazioni geofisiche a ovest di San Piero a Grado.

²⁰ All'interno del medesimo fascicolo *Alliata* (nota 1) un altro documento (c. 9r) si riferisce appunto alla primitiva erezione della piccola chiesa sul luogo del grado di Pisa, riportando sotto l'intestazione «Copia degli Epitaffi che esistevano nella parte interna della Tribuna della Chiesa di San Piero a Grado» l'iscrizione di fondazione: «Anno a partu Virginis 45, et undecimo post passionem Redemptoris Domini nostri Jhesu Christi, fundata jam a Divo Petro apostolorum principe... in hoc loco, ubi antiquitus erat Gradus Maris, Altare marmoreum erexit una cum parva ecclesiola...». In calce il copista annota: «Tali iscrizioni in detta Tribuna scolpite si guastarono l'anno 1683, in occasione, che fù restaurata, la sopradetta Tribuna che si era male ridotta per l'ingiuria del tempo». Sulla storia del complesso di San Piero nel suo territorio cfr. *Tombolo*; F. REDI, *Le strutture edilizie della Basilica di San Piero a Grado dalle origini al secolo XV*, in *Nel segno di Pietro*, pp. 99-116.

²¹ S. SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza, tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 voll., Torino 1984-1986, III. *Dalla tradizione all'archeologia*, 1986, pp. 375-486; G. TEDESCHI GRISANTI, *I marmi romani di Pisa: problemi di provenienza e di commercio*, in *Il marmo nella civiltà romana. La produzione e il commercio*, atti del seminario (Carrara 1989), a cura di E. Dolci, Lucca 1990, pp. 116-125; EAD., *Il reimpiego di marmi antichi a Pisa nell'XI secolo*, in *Niveo de marmo. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'IX al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 76-78; F. DONATI, *Genesis e formazione della collezione di antichità del Camposanto*, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 87-107, in part. 99; EAD., *Il reimpiego dei sarcofagi. Profilo di una collezione*, in *Il Camposanto Monumentale di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 259-316.

²² G.P. LASINIO, *Raccolta di sarcofagi, urne ed altri monumenti di scultura del Camposanto di Pisa*,

di fronte di sarcofago romano²³, alcune iscrizioni²⁴, e altri pezzi architettonici, perlopiù capitelli e tronchi di colonne, materiali in gran parte provenienti dalle spoglie di Roma – come in qualche caso è stato possibile dimostrare con sicurezza – ma anche riconducibili alla topografia antica del sito. Alla prima categoria appartiene un singolare capitello con sfingi bicorpori, collocato in funzione strutturale all'interno della Basilica, sull'ultima colonna della navata sinistra, che trova il suo perfetto gemello in un altro tuttora conservato *in situ* all'Auditorium di Mecenate sull'Esquilino²⁵; mentre un

Pisa 1814-1825, p. 7, tav. XIX, 49: «Vaso o Urna etrusca, destinata parimente nei secoli pagani a contener l'acqua lustrale, ritrovata in uno stabile a S. Pietro in Grado in vicinanza di Livorno, concessa per conservarsi dall'Illustriss. e Reverendiss. Monsignore Arcivescovo di Pisa Ranieri Alliata, ed a sue spese trasportata»; Pisa, Archivio dell'Opera Primaziale di Pisa (da qui in poi AOP), 154, *Inventario e Indicazione dei Monumenti di Scultura antica e moderna raccolti nell'insigne Campo Santo di Pisa dall'Anno 1810 al 1833*, a cura di C. Lasinio, n. 41: «Tronco di colonna egiziana con sopra un gran vaso etrusco di marmo, mutilato nei manichi, era in S. Piero a Grado, e stava sotto un Altare di quella chiesa, da dove levato fu posto in una cantina, e da quella (con tutto il merito dell'Opera) trasportato in Campo Santo. Dono di Monsignore Arcivescovo Alliata». Altrove Carlo Lasinio annotava: «Qui pure [a S. Piero] ritrovai un gran vaso etrusco di marmo nel coppaio del oglio. Amen»; G. TEDESCHI GRISANTI, scheda n. 61, in *Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità II*, a cura di S. Settis, Modena 1984, pp. 122-123; A. MAGGIANI, *Cinerari arcaici di marmo da Pisa*, «Rivista di Archeologia», 17, 1993, p. 34, figg. 3, 5-6.

²³ Un frammento lastra di sarcofago con scene del tiaso bacchico è segnalato nella prima redazione inventariale dei monumenti del Camposanto di Pisa (AOP, 154, *Inventario*, n. 86) come «Frammento di un sarcofago rappresentante una Festa Bacchica, di scalpello romano del buon tempo, regalato dall'Ill.mo e Rev.mo Monsignor Alliata Arcivescovo nostro. Stava sopra la Porta di fianco della Chiesa di S. Piero a Grado proprietà della Mensa Arcivescovile»; R. GRASSI, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, 3 voll., Pisa 1837, I, p. 189, n. 86; P.E. ARIAS, in ID., E. CRISTIANI, E. GABBA, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità I*, Pisa 1977, A 19 est, p. 21.

²⁴ Frammento di lastra con iscrizione funeraria: «D. M. P. Aelius Sergia Diogenes...», già trascritta da A.F. GORI, *Inscriptiones antiquae Graecae et Romanae in Etruriae urbibus extantes*, Firenze 1734, pp. 1-45; cfr. annotazioni manoscritte di Lasinio all'opera di A. DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 voll., Livorno 1812, II, p. 323 (in AOP, I, 183): «una tale iscrizione ce l'aveva già conservata il Gori dopo di averla letta nell'urna destinata all'acqua lustrale nella chiesa di S. Piero a Grado, ond'io colla scorta di lui nel libro cit. alla p. 458 la trascrissi»; E. GABBA, in ARIAS, CRISTIANI, GABBA, *Camposanto Monumentale*, A 33 est, p. 27.

²⁵ Cfr. D. CATTALINI, *Un capitello da Roma a S. Piero a Grado*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 73-77; TEDESCHI GRISANTI, *Il reimpiego di marmi antichi*, p. 76, fig. 19. Non è chiaro se a questo alludesse il Da Morrona nell'osservare (*Pisa illustrata*, p. 401): «non ci riescì di vedere sulla porta della Chiesa verso tramontana un bassorilievo di marmo bianco di Carrara con quattro Sirene scolpite, e nemmeno nella stessa facciata una iscrizione romana per traverso sul far di quelle del Duomo, forse dal nuovo intonaco oppressa. Vide l'uno e l'altra il Targioni; e poiché nulla accenna nell'interno di questo Tempio convien creder che gli accadesse l'ostacolo di trovare chiuse le porte...». Lo stesso Lasinio (in AOP, I, 183) non mancava di annotare a margine: «Se Morrona avesse tuto osservato avrebbe veduto

elemento interessante da ricondurre alla topografia antica del territorio di Pisa, oltre al cinerario marmoreo, è ad esempio un tronco di colonna miliaria iscritta, che attesta il rifacimento della via Portuense sotto gli imperatori Valente, Graziano e Valentiniano (376 d.C.)²⁶.

Se nella maggior parte questi materiali andarono a confluire nelle collezioni di antichità del Camposanto Monumentale di Pisa, nell'allestimento realizzato grazie all'opera del Conservatore Carlo Lasinio²⁷, altri restano tuttora *in situ* nella chiesa, esibiti nel paramento esterno, o riutilizzati in funzione strutturale all'interno dell'edificio, come le colonne e i capitelli sopra ricordati.

Alcuni elementi di questo nucleo di antichità sarebbero stati concessi, ai primi dell'Ottocento, per la formazione del nuovo Museo del Camposanto, proprio da membri della nota famiglia Alliata appartenente da sempre al cetto mercantile della città, proprietari di parte dei territori del padule²⁸, nel cui archivio personale è contenuta la nostra carta. È Monsignor Ranieri Alliata, arcivescovo di Pisa, a comparire più volte menzionato nei fogli dell'Archivio Lasinio, citati in precedenza.

il basso rilievo in un sotteraneo del arcivescovado come vidi io che subito chiesto lo ebbi ed è nel Camposanto; La iscrizione poi fù posta da certi miei bravissimi Padroni ne' fondamenti delle nuove Rimesse Arcivescovili (!)».

²⁶ Cfr. E. GABBA, in ARIAS, CRISTIANI, GABBA, *Camposanto Monumentale*, A 36 est, pp. 28-29. Probabilmente rinvenuto sulla strada della Vettola che portava a San Piero a Grado, come in P. SANPAOLESI, *Il Duomo di Pisa*, 1975, pp. 61-63, poi relegato nel portico est della chiesa di San Piero a Grado, dove ancora compariva nell'illustrazione di Bartolomeo Polloni (B. POLLONI, *Alcuni vetusti edifizj di Pisa*, Pisa 1836); infine Lasinio la trasferì nel loggiato meridionale del Camposanto, accanto ad altre memorie storiche della città (Inventario AOP 1833, BBB; GRASSI, *Descrizione* 1837, p. 241, D.** il quale annotava: «fu donata al Campo-santo dall'ora defunto arcivescovo Alliata», mentre Lasinio, nelle note a DA MORRONA, *Pisa illustrata*, pp. 344-345, 58, in AOP, I, 183, più polemicamente riportava: «Io la trovai ne' magazzini dove sta l'attrezzi da Fabbriche nel Arcivescovado la chiesi e l'ebbi». Cfr. E. TOLAINI, *Pisa*, Bari 1992, p. 176, n. 34. Altri elementi antichi emersi dall'area delle anse dell'Arno, riguardano il sito oggi noto come Barbaricina, che attestano la presenza di sepolcreti da età arcaica a quella romana.

²⁷ Sulla storia della collezione di antichità del Camposanto di Pisa e sull'operato di Carlo Lasinio, cfr. F. DONATI, *Storia della collezione. Raccolta delle opere antiche*, in *Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità II*, pp. 9-32; EAD., *Genesi e formazione*, pp. 87-107; EAD., *Il reimpiego dei sarcofagi*, pp. 259-316; pp. 187-223.

²⁸ Beni registrati in ASP, Fondo Alliata, n. 230; per gli Alliata (o Agliata) cfr. L. PAGLIAI, *Le carte dei conti Alliata depositate nell'Archivio di Stato di Pisa*, «Gli archivi italiani», 4, 4, 1917, pp. 179-185; E. CRISTIANI, *Nobiltà e popolo nel Comune di Pisa*, Padova 1962, in part. pp. 443-444; M. TANGHERONI, *Gli Alliata. Una famiglia pisana nel Medioevo*, Cagliari 1969; P. MALANIMA, *La distribuzione della proprietà fondiaria nel territorio pisano*, in *Pisa e contado*, pp. 80-81.

Se dunque abbiamo visto riconosciuta l'importanza quale scalo fluviale di San Piero a Grado, nel sistema portuale noto per la città di Pisa, non è a San Piero che gli studi archeologici identificano il Porto Pisano menzionato dalle fonti. A partire infatti dall'analisi della Banti, fondata sulle attestazioni antiquarie di Giovanni Targioni Tozzetti e poi di Aldo Neppi Modona²⁹, le più recenti indagini topografiche e geomorfologiche condotte su questo tratto di costa³⁰, suffragate dai sondaggi archeologici³¹, localizzano concordemente il Porto Pisano antico e medievale nell'ansa meridionale del *sinus*, presso i corsi del Cigna e Ugione, in località Santo Stefano ai Lupi, a ridosso del primitivo borgo di Livorno.

A questo quadro si è aggiunto ultimamente l'eccezionale contesto rinvenuto presso lo scalo ferroviario di San Rossore, che ha restituito numerose imbarcazioni antiche di varia tipologia³², denotando un uso prolungato nel

²⁹ BANTI, *Pisae*, p. 10; G. TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa*, 6 voll., Firenze 1751-1779, II, 1751, pp. 225 ss. e 398-420; A. NEPPI MODONA, *Pisae*, in *Forma Italiae VII* (Etruria, I), Roma 1953, p. 40 ss.

³⁰ M. PASQUINUCCI, G. ROSSETTI, *The harbour infrastructure at Pisa and Porto Pisano from ancient times until the Middle Ages*, in *Cities on the sea*, I Int. Symposium on Harbours, Port Cities and Coastal topography (Haifa 1986), ed. by A. Raban, Oxford 1988, pp. 137-155; M. PASQUINUCCI, *Pisa e i suoi porti in età etrusca e romana*, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa 2003), a cura di M. Tangheroni, Milano 2003, pp. 93-97; PASQUINUCCI, MAZZANTI, *L'evoluzione del litorale*, pp. 605 ss.; *Id.*, *The evolution of the Luni-Pisa coastline*, pp. 47 ss.; M.L. CECCARELLI LEMUT, M. PASQUINUCCI, *Fonti antiche e medievali per la viabilità del territorio pisano*, «Bollettino Storico Pisano», 60, 1991, pp. 111-138; A. CAMILLI, P. GAMBOGI, *Porti e approdi della costa toscana*, in *Mar Exterior. El occidente atlántico en época romana*, congresso internacional (Pisa 2003), Roma 2005, pp. 123-145; M. PASQUINUCCI, *I porti di Pisa e di Volterra: breve nota a Strabone 5.2.5, 222 C.*, «Athenaeum», 95, 2007, pp. 677-684.

³¹ S. DUCCI *et al.*, *La scoperta del Portus Pisanus*, in *Rete archeologica. Provincia di Livorno. Valorizzazione e ricerche*, atti del convegno (Livorno 2004), a cura di C. Marcucci, C. Megale, Pisa 2005, pp. 29-44; S. DUCCI *et al.*, *Nuovi dati dagli scavi in località 'Il Deserto' (2004-2007). Le più antiche fasi di frequentazione dell'area di Portus Pisanus (VII-V secolo a.C.)*, in *Coste e mari della Toscana*, atti del convegno (Livorno 2007), a cura di M. Firmati, Pisa 2008, pp. 43-63; DUCCI, PASQUINUCCI, GENOVESI, *Portus pisanus nella tarda età imperiale*, pp. 41-56.

³² S. BRUNI, *Le navi antiche di Pisa*, catalogo della mostra (Firenze 2000), Firenze 2000; *Id.*, *Pisa e il Porto urbano e i relitti del complesso ferroviario di Pisa-San Rossore. Appunti su uno scavo ancora in corso*, «Bollettino Storico Pisano», 69, 2000, pp. 275-291 (cfr. anche E. TOLAINI, *In margine alla mostra Le navi antiche di San Rossore di Pisa e non di San Rossore le navi*, *ibid.*, pp. 295-296); BRUNI, *Ad gradus Arnenses*; A. CAMILLI, *Le strutture 'portuali' dello scavo di Pisa-San Rossore*, in *Le strutture dei porti e degli approdi antichi, 2*, atti seminario progetto ANSER (Roma-Ostia Antica 2004), a cura di A. Gallina Zevi, R. Turchetti, Soveria Mannelli 2004, pp. 67-86; *Le navi antiche di Pisa*, a cura di A. Camilli, E. Setari, Milano 2005; *Pisa. Un viaggio nel mare dell'antichità*, catalogo della mostra (Roma 2006), a cura di A. Camilli, A. De Laurenzi, E. Setari, Milano 2006, in part. pp. 12-16.

tempo di questo ramo fluviale, almeno fino all'età tardo antica se non oltre, nonostante fosse soggetto a frequenti alluvioni³³. Lo studio di tale bacino stratigrafico viene in ogni caso a portare nuove conoscenze e riconsiderazioni sul funzionamento del sistema portuale di Pisa e dei suoi approdi, che appare assai complesso e certamente articolato in più poli, con ogni probabilità differenziati per funzioni e per fasi cronologiche, che attendono di essere meglio poste in sequenza.

Più volte sottoposte al vaglio, le fonti identificano Pisa con il suo porto, che quindi era situato in prossimità di questa, e la situazione forse non cambia di molto nell'età tardo romana, quando Rutilio Namaziano fa sosta qui nel suo viaggio alla volta della Gallia ai primi del V secolo d.C.³⁴. Da tale testimonianza ricaviamo almeno due considerazioni importanti circa il porto della città di Pisa, connotata quale emporio ancora segnalato all'epoca per i suoi intensi traffici («porto famoso, smercio di Pisa e afflusso di ricchezze via mare» [trad. dell'autore]); in primo luogo che non si trattava di un porto costruito, protetto e riparato, ma di un ampio litorale aperto ed esposto («è battuto dal mare aperto ed espone nudo il litorale ad ogni vento» [trad. di A. Fo]), senza banchine frangiflutti, se non l'azione frenante dei banchi di alghe:

³³ L'intensificarsi di fenomeni esondativi e alluvioni dopo il V sec. d.C. è documentato dagli scavi più recenti su suolo pisano, sia presso il Cantiere delle Navi Romane che in via Marche, cfr. G. GATTIGLIA, *Tra Auser e Arno: l'area urbana di Pisa tra la tarda antichità e l'altomedioevo*, in *Archeologia in Piazza dei Miracoli. Gli scavi 2003-2009*, a cura di A. Alberti, E. Paribeni, Pisa 2011, pp. 43-49, in part. nota 5.

³⁴ RUT. NAM. 531-540: «Contiguum stupui portum, quem fama frequentat / Pisarum emporio divitiisque maris. / Mira loci facies: pelago pulsatur aperto / inque omnes ventos litora nuda patent. / Non ullus tegitur per brachia tuta recessus, / Aeolias possit qui prohibere minas, / sed procera suo praetexitur alga profundo / molliter offensae non nocitura rati; / et tamen insanas caedendo interrigat undas / nec sinit ex alto grande volumen agi.»; cfr. commento al testo di Rutilio Namaziano di A. Fo, in R. NAMAZIANO, *Il ritorno*, Torino 1992, note a p. 110, a proposito della sosta del poeta, la settima tappa del suo viaggio, a Villa Triturrita presso *Portus Pisanus*, e della sua problematica localizzazione. I commentatori ritengono in genere (cfr. anche l'edizione a cura di I. Lana, *Rutilio Namaziano*, Torino 1961, p. VIII; e E. DOBLHOFER, *Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo sive Iter Gallicum*, Heidelberg 1972, p. 35) che quella da *Vada Volaterrana* a *Portus Pisanus* sia una tappa più breve delle precedenti (18 miglia ca). Quanto all'identificazione del toponimo Triturrita questi tendono (es. già Lana, *Rutilio Namaziano*) a distinguere questa 'Villa Triturrita' dal toponimo 'Turruta' citato nella *Tabula Peutingeriana*, che sembra riferirsi a un centro abitato piuttosto che a una villa marittima. Così anche N. DEGRASSI, *La Tabula Peutingeriana e l'Etruria settentrionale tirrenica*, «Atti della Pontificia Accademia Romana di archeologia, Rendiconti», s. III, 57, 1984-1985, pp. 169-190, in part. 189, nota 63, che distingue il borgo di *Turruta*, presso Santo Stefano ai Lupi da *Triturrita* per la quale pensa a una collocazione all'ingresso del porto antico presso la Fortezza Vecchia di Livorno.

Non c'è nessuna insenatura protetta da bracci sicuri di moli che fornisca riparo dai venti minacciosi; ma nel fondale si intrecciano alghe che mollemente sfiorano la chiglia senza ostacolarne il corso; mentre spezzano con la loro azione il moto delle onde pericolose e impediscono che al largo se ne formino di più alte [trad. dell'autore].

In secondo luogo apprendiamo che il porto non era poi così distante dal centro urbano, se era possibile raggiungerlo con un percorso a piedi, nonostante il poeta scelga di usare un mezzo di trasporto, come narra poco oltre³⁵, profittando di una più comoda vettura con cavalli messa cortesemente a disposizione da un tribuno suo conoscente. Interessante è anche l'*excursus* offerto più avanti in cui il poeta sembra contemplare la città durante il percorso, con la descrizione di una sorta di piano cuspidato sul litorale costiero formato dai bracci dei fiumi Auser e Arno, alla cui confluenza sorgeva Pisa, che ricalca l'immagine tradizionale di Strabone circa i fiumi gemelli che cingevano da due lati la città (cfr. *supra*); i due corsi poi si dividevano e l'Arno – aggiunge Rutilio – sboccava in mare da solo, e ci si potrebbe domandare quale fosse stato il tragitto del poeta e il suo punto di osservazione, se dalla via Aurelia o dalla via della Vettola.

Successivamente, nel periodo compreso tra la tarda antichità e l'alto Medioevo³⁶, pochi sono gli indizi a favore di un porto ubicato in prossimità dell'agglomerato urbano, ma piuttosto evidenti sono i segnali di crisi nelle attività commerciali legate al mare³⁷, fino a che – dalla seconda metà del XII secolo – diviene più chiaro l'intervento di fortificazione della città e del porto di Pisa, con la costruzione delle torri dette del Magnale, e lo sposta-

³⁵ RUT. NAM. 559-570: «Puppibus ergo meis fida in statione locatis / ipse vehor Pisas, qua solet ire pedes. / Praebet equos, offert etiam carpenta tribunus, / ex commilitio carus et ipse mihi, / officiis regerem cum regia tecta magister / armigerasque pii principis excubias. / Alpheae veterem contemplor originis urbem, / quam cingunt geminis Arnus et Auser aquis. / Conum pyramidis coeuntia flumina ducunt: / intratur modico frons patefacta solo. / Sed proprium retinet communi in gurgite nomen / et pontum solus scilicet Arnus adit».

³⁶ M.L. CECCARELLI LEMUT, *Porto Pisano e la Valditora*, in *La pianura di Pisa e i rilievi contermini. La natura e la storia*, a cura di R. Mazzanti, Roma 1994, pp. 336-346, in part. 344-345.

³⁷ Se, dopo il V sec. d.C., è probabile che le attività commerciali legate al mare abbiano conosciuto una fase di declino per poi riorganizzarsi diversamente e trasferire altrove le proprie attrezzature portuali, l'uso dell'espressione *portum Pisas* nella testimonianza, datata 801, circa l'arrivo di ambasciatori da Bagdad – in *Annales regni Francorum*, 114, 116 – farebbe pensare ancora a una vicinanza con la città, come osserva CECCARELLI LEMUT, *Porto Pisano*, p. 344.

mento degli impianti portuali più verso Livorno, circostanza riportata nelle antiche cronache³⁸.

Così lo descrive il Petrarca nel 1358, come «un porto artificiale chiamato pisano e, quasi attaccato [“fere contiguum”] al borgo di Livorno ove c’è una solida torre...»³⁹.

In seguito, la scelta da parte della politica fiorentina, più pragmatica, vede l’allontanamento ulteriore da Pisa del suo porto, messo in comunicazione con la città per mezzo del canale artificiale dei Navicelli, scavato alla metà del XVI secolo. La dizione allora invalsa di ‘Porto Pisano’ verrebbe quindi a ribadire un’appartenenza alla città di Pisa che non era più così ovvia.

In questo dibattito, a cui solo studi topografici e la continuazione delle ricerche archeologiche possono dare una soluzione, viene dunque a inserirsi la nostra carta che, senza alcun valore probante, intende ubicare il Porto Pisano in un’area subito a sud di San Piero e della foce d’Arno, anzi «presso la Chiesa di San Piero a Grado, ove anticamente era il Grado del mare» – secondo la didascalia apposta dal Magrini – mentre al presente «per l’alluvione è ripieno, e vi è la macchia», richiamandosi quindi a una situazione posteriore, in cui tale area sarebbe stata progressivamente colmata dai detriti solidi e a lungo occupata da lame e paludi, e infine dalla vegetazione.

Se l’insieme degli elementi morfologici sopra descritti denotano plausibilmente nella carta questo tratto di costa, la rappresentazione in avancorpo in un punto non precisabile di questo *sinus* del Porto Pisano (ma non troppo a sud dell’insenatura il cui arco il disegno non chiude, né segna altro limite), sembra dare una risposta alle esigenze di identificazione visiva di un complesso portuale certamente importante nella vita della città, ma ancora poco chiaro nelle sue fasi.

Per restituire un’immagine corrispondente a un impianto portuale non si poteva che rifarsi a quei modelli iconografici che si erano venuti via via stratificando per questo genere, con elementi fissi convenzionalmente assemblati fra loro, come la torre-faro, il portico, la cinta fortificata, ecc.⁴⁰. Quello

³⁸ *Cronichetta pisana scritta in volgare nel MCCLXXIX*, Pisa 1877; TRONCI *Annali Pisani*, 1868, 1, p. 131; S. POLIZZI, G. CICCONE, *Porto Pisano e il Porto di Livorno nel Medioevo*, «Studi Livornesi», 2, 1987, pp. 11 ss.

³⁹ *Itinerarium Syriacum*, 23. Per il testo e la traduzione citata si veda F. PETRARCA, *Itinerario in Terra Santa*, a cura di F. Lo Monaco, Bergamo 1990, pp. 50-51.

⁴⁰ Cfr. H. TIERSCH, *Pharos, antike Islam und Occident, ein Beiträge zur Architekturgeschichte*,

qui rappresentato è un complesso murato di forma rettangolare allungata, proteso direttamente sul mare, che richiama lo stato di insicurezza e belligeranza dei porti nel Medioevo, con conseguente costruzione di torri e castelli, sia in altura che sulla costa a fiancheggiare le cale⁴¹. Troviamo qui la cittadella fortificata con bastioni, sul cui prospetto settentrionale è stata apposta esplicitamente la scritta «Porto Pisano», con evidenti richiami arabeggianti, dotata di una sola porta evidenziata sul fronte anteriore, che sembra rifarsi alle rappresentazioni attestate nell'arte romana e bizantina, con esempi nel vicino Oriente⁴². All'interno, nell'agglomerato di edifici su corte aperta, spiccano alcuni elementi slanciati, evidentemente torri, disposte in numero di tre, lungo la stessa linea, parallele al profilo interno delle mura; tra queste, in primo piano, è riconoscibilissima la tipologia generalmente identificata con il Faro di Ostia, in forma di tre dadi digradanti sovrapposti, tradizionalmente attribuita al Faro di Alessandria. Si tratta di uno dei tipi più comuni adottati nelle scene portuali, scelto come rappresentazione abbreviata della costruzione tolemaica, in forma di edificio a tre o più piani (spesso cinque), su cui si aprono variamente porte e finestre, con le fiamme della lanterna, oppure una statua, alla sommità. Lo schema ricorre frequentemente in età imperiale romana come fulcro di grandi composizioni marine, in particola-

Leipzig-Berlin 1909; F. CASTAGNOLI, in *EAA*, III, 1960, pp. 596-597, s.v. *Faro*; L. CASSON, *Ships and seamanship in the ancient world*, Princeton 1971; M. REDDÉ, *La représentation des phares à l'époque romaine*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 91, 1979, 2, pp. 845-872; M.H. QUET, *Pharus*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 96, 1984, 2, pp. 789-845; E. FELICI, *La ricerca sui porti romani in cementizio: metodi e obiettivi*, in *Archeologia subacquea. Come opera l'archeologo sott'acqua, storie dalle acque*, VIII ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia (Siena 1996), a cura di G. Volpe, Firenze 1998, pp. 275-340.

⁴¹ Tale situazione è riportata abitualmente nei portolani, dove anche le chiese servono quale riferimento per l'individuazione di un porto, cfr. tra gli altri, A. TERROSU ASOLE, *Il portolano di Grazia Pauli. Opera italiana del secolo XIV*, a cura di B.R. Motzo, Cagliari 1987; P. GAUTIER DALCHÉ, *Carte et portulan au XIII^e siècle: le Liber de existencia rivierarum et forma maris nostri Mediterranei*, Roma 1995 (portolano datato fra 1160 e 1200). Anche nella descrizione fatta nel manoscritto seicentesco *Armata Navale* del comasco Pantero Pantera (in G. BONIFACIO, *Il littorale e l'arcipelago toscano in un manoscritto inedito del Seicento*, «Bollettino Storico Livornese», 3, 1939, pp. 66-80, p. 70) ritornano gli stessi elementi per il porto di Livorno, fra cui «un picciolo Arsenale [...] una fortezza ma picciola, posta sopra la bocca della Darzena, con una torre, sopra la quale ogni notte si accende un grandissimo fanale per beneficio dei naviganti».

⁴² Cfr. la raffigurazione della città di Alessandria sul mosaico di Djérash, R. DUSSAUD, *Mosaïques de Gérasa*, «Syria», 9, 1930, pp. 207-208; J.-CH. PICARD, *Sur quelques représentations nouvelles du phare d'Alexandrie et sur l'origine alexandrine des paysages portuaires*, «Bulletin de Correspondence Hellénique», 76, 1952, 1, pp. 79-81, figg. 7-8.

re nelle raffigurazioni a mosaico in bianco e nero, da Ostia antica, oppure ridotto all'essenziale, quale motivo di soglia come nel pavimento del Foro delle Corporazioni, *statio* 23, nelle Terme del Faro, nel Caseggiato del Mosaico del porto, datato al III sec. d.C.⁴³, mentre la raffigurazione su monete o nel disco di lucerne segue necessariamente altre convenzioni. Il motivo è altrettanto diffuso sui rilievi funerari, dove la simbologia del porto ben si presta a raffigurare la metafora della pace eterna raggiunta, in cui il faro è dispensatore di luce⁴⁴.

La rappresentazione ideata per il nostro disegno non può non risentire dell'immagine, esibita in luogo pubblico di eccellenza e certamente connotata nella fantasia popolare come quella del Porto Pisano, che compare per così dire duplicata – e in collocazioni non casualmente affrontate – sul paramento del Duomo e della Torre. La vediamo infatti una prima volta nella lastra antica murata verticalmente come stipite destro di una finestra aperta sul lato sud del coro della Cattedrale, in un punto ben visibile di addensamento dei frammenti di spoglio che contrassegnano vistosamente la sua fabbrica. Il secondo rilievo è invece scolpito su un blocco d'apparato in calcare di San Giuliano, e messo in opera contestualmente alla fase di costruzione, a destra della porta d'ingresso della Torre campanaria, dove appare correttamente leggibile in senso orizzontale⁴⁵.

2

3

Nel primo caso lo schema, adattato a un rilievo a carattere funerario (datato al III secolo d.C.)⁴⁶, è appunto quello del grande faro che campeggia al centro elevandosi dai flutti ondulati del mare, composto di cinque elementi, di cui tre massicci gradoni parallelepipedi sovrapposti, su cui poggia una torre circolare col suo coronamento, evidentemente la lanterna del faro da cui si sprigiona una grande fiamma. Da un lato e dall'altro del faro procedono due navi, di tipo mercantile assai comune per il piccolo commercio, con

⁴³ G. BECATTI, *Scavi di Ostia*, IV. *Mosaici e Pavimenti marmorei*, Roma 1961, p. 347; n. 43, pl. CLXXXIII (mosaico dell'Isola Sacra, mosaico di soglia); n. 120, pl. CLXXIX (mosaico del piazzale delle Corporazioni); cfr. inoltre nn. 92, 96, 99-100, 105, 119, 121, 123-124; cfr. anche J.R. CLARKE, *Roman black and white figural mosaics*, New York 1979, figg. 44, 60, 70-71.

⁴⁴ Il tema portuale ricorre spesso su sarcofagi e lastre funerarie, cfr. TIERSCH, *Pharos*, pp. 16-18, vedi ad es. rilievo funerario del Laterano con iscrizione FIRMIA VICTORIA; B. ANDREAE, *Studien zur römischen Grabkunst*, «Römische Mitteilungen», 9, 1963, Suppl., p. 153.

⁴⁵ DA MORRONA, *Pisa illustrata*, I, pp. 408-409.

⁴⁶ Cfr. da ultimo G. TEDESCHI GRISANTI, *scheda n. 435*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, pp. 400-401.

vela latina quadrata, rese con qualche imperizia, che sembrano trovarsi ancora nell'area interna del porto (lo scafo poggia infatti su una linea arretrata rispetto alla base del faro), manovrando (in uscita?) nella stessa direzione verso destra, come indica il vento che gonfia le vele e il marinaio in piedi sulla prua che guida la rotta, mentre la simbologia funeraria richiederebbe al contrario un ripiegamento delle vele verso la destinazione finale (!).

In modo del tutto simile, il secondo rilievo ripropone il motivo del porto, esemplificato dal faro con due navi: questa volta non si tratta di un elemento antico reimpiegato e le analogie con il rilievo del Duomo hanno fatto pensare a una dipendenza diretta da quello, evidentemente già in posto quando fu sistemato questo, durante la costruzione del campanile⁴⁷. Qui però la rappresentazione delle navi, di tipologia più evoluta, con il fasciame dello scafo panciuto ben evidenziato e alto cassero a prua e a poppa, appare molto più congruente nell'andamento delle vele abbassate che stanno manovrando per l'ingresso al porto, in piena simmetria da un lato e dall'altro del faro, e in adesione alle convenzioni presenti già nell'iconografia classica sopra descritte. Più vicino a questo secondo rilievo appaiono tracciate nel nostro disegno le proporzioni dei tre elementi strutturali del faro e dettagli come la porta del livello inferiore a tutto sesto, e non a sesto acuto, a cui l'anonimo disegnatore aggiunge delle feritoie laterali più piccole, mentre sulla sommità una sottile appendice intende forse riprodurre la lanterna del faro.

Entrambi visibili, in quanto elementi connessi al paramento murario dei monumenti della piazza fin dal momento della loro edificazione, i rilievi dovevano in qualche modo avere subito quel processo di reinterpretazione cosciente conosciuto da tanti altri frammenti, antichi e non, recuperati da altri contesti e impaginati in nuove forme, che nell'opinione comune li faceva rappresentazione *tout court* del porto di Pisa (non necessariamente del faro della Meloria come vogliono alcuni), presenza importante della città e tramite diretto della sua potenza. Un eventuale riconoscimento col faro del porto di Ostia, come forma di ricezione colta dell'immagine, non avrebbe fatto altro che assimilarsi a quella tradizione di continuità più volte messa in risalto per Pisa⁴⁸. In questo senso l'immagine apparteneva certo al repertorio presente nella mente del primo compilatore del disegno Alliata.

⁴⁷ TEDESCHI GRISANTI in *Il Duomo di Pisa*, pp. 160-161, fig. 114.

⁴⁸ SETTIS, *Continuità*.

Composto in base a convenzioni del tutto diverse è un altro rilievo portuale, conservato al Museo di Sant'Agostino a Genova, un calco del quale si conserva al Museo dell'Opera di Pisa, che riporta la situazione del Porto Pisano agli anni successivi alla disfatta della Meloria (1290). Esso appare qui come un insieme più organico di elementi che vedono, su una piattaforma sorretta da piloni sul fondo marino, due torri cilindriche con coronamento merlato che si innalzano al centro, chiaramente legate da una catena, in modo corrispondente a quanto ci riferiscono i portolani; più avanti nel mare una terza torre più grande, sempre collegata da una catena, mentre in mare aperto, ma rappresentata al centro fra queste, il vero e proprio faro.

Impaginazione diversa e lettura più ariosa e fantastica mostra invece la rappresentazione presente su di un pannello a rilievo già nei depositi del Camposanto, su cui Lasinio appose una tabella, oggi perduta, con la scritta «Portus Pisanus»⁴⁹, databile alla fine del XV secolo: al centro campeggia il faro su alto scoglio mentre altre due torri compaiono ai lati in mare aperto. L'incisione di Bartolomeo Polloni (1835-1836) tratta da un precedente intaglio di Marco Sadeler (1578), incisore e stampatore attivo a Monaco di Baviera e Roma, raffigura poi in modo non dissimile l'«Antico Porto Pisano di Bocca d'Arno e suo Cantiere» con due torri merlate su alta piattaforma in corrispondenza della foce unite da ponte levatoio e circuito murario⁵⁰.

4a, b

5

Proseguendo nella lettura del disegno copiato dal Magrini, a destra della grande torre-faro si vede una seconda torre a forma di una colonna slanciata che si innalza da una base quadrangolare, mentre accanto si eleva un'altra torre più massiccia, nella cui muratura si aprono due piccole finestre, con copertura a cupola e camminamento superiore. Sebbene la forma a dadi sovrapposti sia senz'altro la più comune, anche queste tipologie trovano i propri modelli in rappresentazioni dell'arte antica: basti citare fra gli altri, per quanto riguarda il primo tipo, il mosaico del Palazzo dei Conservatori a Roma, e quello al Museo di Santa Cruz di Toledo, proveniente dalla villa romana de La Vega⁵¹; per il secondo, la torre circolare, si può richiamare il

⁴⁹ AOP, 154, *Inventario* 1833, n. 112: «[...] marmo rappresentante l'antico Porto Pisano che era incassato nel muro del Monastero di San Benedetto dalla parte di Tramontana», cfr. C. CASINI, *scheda n. 104*, in *I marmi di Lasinio*, p. 286.

⁵⁰ Si veda B. POLLONI, *Raccolta di vedute della città di Pisa*, a cura di L. Zampieri, Roma 1982, parte II, p. 17.

⁵¹ A. LEVI, M.A. LEVI, *Itineraria picta. Contributo allo studio della Tabula Peutingeriana*, Roma

sarcofago infantile in Vaticano, con putti che navigano sul mare ondulato, con rappresentazione portuale sullo sfondo e rilievo su alzata di coperchio di sarcofago da Ostia⁵². Questo secondo tipo si riscontra di frequente anche nelle ambientazioni marine nella pittura parietale pompeiana.

Se nel nostro disegno poco sensata è la dislocazione così serrata fra loro delle tre torri, per la segnalazione di ausilio ai naviganti, altrettanto difficile risulta riconoscere, nei singoli elementi rappresentati all'interno dei bastioni, le attrezzature richieste da un impianto portuale: scali, banchine, torri di osservazione e difesa, arsenali, magazzini e abitazioni, per la cui verosimiglianza il disegno non mostra alcuna preoccupazione. La composizione assembla infatti elementi diversi che sembrano richiamarsi piuttosto genericamente – anche nelle testimonianze scritte – all'esempio di cittadelle murate con qualche riferimento allo stile moresco (es. torri-minareto, moschee o *hammam*), se non a fortini e sistemi di torri costiere, che ricorrono in rappresentazioni di questo genere. Gli stessi elementi ritornano, tra l'altro, in una incisione a stampa dello stesso Porto Pisano, risalente all'incirca al 1464, ormai contrassegnato da doppio vessillo, pisano (a sinistra) e livornese (a destra)⁵³.

In conclusione, la ricostruzione del contesto del *Portus Pisanus* sembra quindi corrispondere a un'ipotesi erudita, compilata a tavolino, nata nell'ambiente antiquario pisano – di cui lo stesso canonico Martini, citato nel documento, era tra i principali esponenti –, non ignaro delle fonti e della storia di Pisa, che veniva forse a dar corpo e soluzione ad argomenti all'epoca vivacemente dibattuti, quali appunto l'identificazione di Porto Pisano, della Villa di Triturrita tradizionalmente ad esso associata⁵⁴, o della primitiva Cattedrale pisana di Santa Reparata, sulla base di una serie di elementi noti, letti e ricostruiti in un insieme plausibile. In particolare si avverte la recezione degli itinerari antichi e della rappresentazione pittografica della *Tabula Peutingeriana*.

1967, fig. 7; E. FELICI, *La ricerca sui porti romani in cementizio: metodi e obiettivi*, in *Archeologia subacquea*, pp. 275-340, fig. 6.

⁵² ANDREAE, *Studien*, tav. 73.

⁵³ Acquaforte che mostra il «Prospectus Pisani portus prope Liburnam olim dictam Calabrone seu Lambrone descrueti a.no d.ni 1464», fatto copiare e incidere dai fratelli dal Borgo nel 1778, reimpressa in DA MORRONA, *Pisa illustrata*, III, p. 156, tav. F; cfr. L. ZAMPIERI, *Pisa nell'Ottocento. Testimonianze iconografiche a stampa del mutamento di una città*, Pontedera 1994, in part. pp. 37-41, nn. 8.1, 8.6.

⁵⁴ Vedi sopra nota 34.

geriana, nonché la lettura comparata dei testi antichi e in particolare del poemetto rutiliano, assai presente nella formazione culturale sei-settecentesca, grazie alla circolazione di diverse edizioni commentate⁵⁵, anche sulla scia di quanto elaborato da autorevoli studiosi che iniziavano allora a mostrare interesse per la rappresentazione geografica dei luoghi in piano⁵⁶.

La problematica circa la localizzazione del Porto Pisano, assai complessa e oggetto di annose disquisizioni, vede posizioni storicamente riconducibili alle seguenti linee principali, che si possono qui sintetizzare, ovvero una collocazione a servizio della città e dunque più prossima a questa, oppure identificata in un punto meglio protetto del litorale, defilato più a sud, non lontano dal sito dove più tardi sarebbe sorto il moderno porto di Livorno.

Nel formarsi della più antica tradizione, Filippo Cluverio, storico e geografo tedesco nato alla fine del Cinquecento, occupa un posto di rilievo, indicando nello scalo urbano in prossimità del fiume la collocazione ritenuta meglio rispondente alla descrizione rutiliana. Nella sua opera⁵⁷, uscita postuma in due tomi e corredata da accurate tavole geografiche in incisione, egli dedica ampie parti al litorale toscano e al *sinus pisanus* denunciando le sue fonti:

⁵⁵ Sulla base dell'*editio princeps* curata da Giovan Battista Pio e stampata a Bologna nel 1520 (cfr. A. SERRA ZANETTI, *L'arte della stampa in Bologna nel primo ventennio del Cinquecento*, Bologna 1959, p. 93), del testo rutiliano circolavano diverse edizioni, fra cui fondamentale quella emendata dall'erudito anconetano Giuseppe Castiglione (Roma 1582); cfr. J.-L. CHARLET, A. MARANINI 2008, *Un commento inedito di Achille Stazio al De re ditu suo di Rutilius Na(u)mati(an)us*, in *Esegesi dimenticate di autori classici*, atti del convegno internazionale (Perugia 2007), a cura di C. Santini, F. Stok, Pisa 2008, pp. 355-377.

⁵⁶ In modo del tutto analogo si assiste al formarsi di una precoce tradizione, originata più o meno nello stesso ambito umanistico, sulla base della narrazione di Rutilio Namaziano, circa l'identificazione del sito dove sorse la villa appartenuta a Caecina Decimus Acinatius Albinus, prefetto dell'Urbe nel 414 d.C., in corrispondenza del porto di *Vada Volaterrana*; cfr. F. DONATI, *Il fiume Cecina tra navigazione costiera e fluviale. La villa romana di S. Vincenzino a Cecina e l'origine del toponimo «Albini Villa»*, in *Africa Romana*, atti del XIV Convegno di Studi Internazionali (Sassari 2000), a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, Roma, 2002, pp. 811-819; EAD., *La testimonianza di Rutilio Namaziano e l'identificazione della villa di Albino Cecina: una vexata questio*, in *La Villa romana dei Cecina a San Vincenzino (Livorno). Materiali dello scavo e aggiornamenti sulle ricerche (campagne 2000-2009)*, a cura di F. Donati, Pisa 2012, pp. 55-79.

⁵⁷ Si veda P. CLUVERIUS, *Italia antiqua, opus post omnium curas elaboratissimum; tabulis geographicis aere expressis illustratum*, 2 voll., Lugduni Batavorum 1624, II, pp. 465-467. Con lui concorda J.A. CRAMER, *Geographical and historical description of ancient Italy*, 2 voll., Oxford 1826, I, p. 175.

Ad ipsum Arni ostium Pisanus fuit portus, Claudino, Rutilio, Itinerario maritimo, Paulo Diacono, atque Amoino memoratus; Rutilio etiam Emporium Pisanum dictus - iuxta quem in ipso salo fuit Turrita sive Triturrita villa, eidem Rutilio ac Tabulae Itinerariae memorata [...].

E più oltre lo stesso ribadisce la sua tesi, in contrapposizione con quanti erroneamente propendevano per l'ubicazione presso il borgo livornese, osservando come l'emporio vero e proprio dei Pisani non poteva che essere quello subito fuori della foce dell'Arno, sulla riva sinistra, nel luogo popolarmente detto 'capanone' – località che pare singolarmente ricalcare l'attuale via del Capannone non lontano da San Piero:

Ex hactenus citatis clare adparet, iuxta Arni ostium fuisse Emporium seu portum Pisanorum, laevo amne, apud vicum, qui vulgo dicit Capanone – contiguamque illi fuisse triturritam villam, in peninsula manibus structa, aperte testatur Rutilius. Errant vehementer illi, qui portum hunc una cum villa interpretantur eum portum, qui vulgo nunc vocatur Livorno. Quidpe Rutilius diserte testatur, a Gorgone demum insula, quae nomen id hodieque servat, ad Triturritam se adpulisse.

Assumendo quale punto di forza la descrizione rutiliana, unitamente alla rappresentazione pittografica della *Tabula*⁵⁸ e degli antichi itinerari, tale soluzione avrebbe meglio corrisposto alle condizioni richieste, anche in termini metrici di distanza dal porto di partenza (*Vada Volaterrana*): «Nec in Ligurnum portum, sed in urbem Pisas maxime quadrant hi Rutilii versus: Mira loci facies: pelago pulsatur aperto...». Coerentemente, nell'illustrazione descrittiva (*Etruriae antiquae descriptio*), inserita su due pagine a fronte all'inizio del secondo libro, il Cluver riportava ancora le indicazioni di «Pisanus Portus» e «Triturrita» a sinistra della foce dell'Arno, registrando molto più a sud il nuovo porto di Livorno cui spettava una diversa denominazione: «Herculis Labronis sive Liburni portus»⁵⁹.

7

⁵⁸ Da parte sua la versione tramandatici dalla *Tabula* (E. WEBER, *Tabula Peutingeriana, Codex Vindobonensis 324*, Graz 1976; LEVI, LEVI, *Itineraria picta*; ID., *La Tabula Peutingeriana*, Bologna 1978) mostra la foce dell'Arno più a sud dell'attuale, ed è stata emendata secondo gli altri itinerari noti (DEGRASSI, *La Tabula Peutingeriana*, pp. 169-190, tav. I); M. CALZOLARI, *L'Italia e l'Etruria nella Tabula Peutingeriana*, in *Vie e luoghi dell'Etruria nella Tabula Peutingeriana*, a cura di F. Prontera, Firenze 2003, pp. 57-82. Sull'*Itinerarium Maritimum* cfr. M. CALZOLARI, *Introduzione allo studio della rete stradale dell'Italia romana: l'Itinerarium Antonini*, «Atti dell'Accademia dei Lincei, Monumenti», 7, 1996, pp. 367-517.

⁵⁹ Si veda CLUVERIUS, *Italia antiqua*, II, cap. II, p. 419 (*De Tuscorum sive Etruscorum varii nominibus ac genere*).

Analoghe indicazioni riportano alcune delle grandi geoiconografie della penisola italiana dipinte negli ultimi decenni del Cinquecento, sia sulle ante lignee della Sala della Guardaroba del Palazzo Vecchio di Firenze commissionate da Cosimo I⁶⁰, che sulle pareti della Galleria delle Carte geografiche in Vaticano affidate alla direzione del cosmografo perugino Egnazio Danti⁶¹: in particolare in una delle raffigurazioni dell'*Italia antiqua* di questo secondo ciclo, sono di nuovo associati i toponimi di *Triturrita* e *Pisanus Portus* sulla riva sinistra dell'Arno, mentre più a sud, in corrispondenza della stazione di *Piscina*, è segnalato «Herculis Labronis sive Liburni portus». Con ogni probabilità tale carta dipende dalle indicazioni di Cluverio se, come generalmente si ritiene, essa è frutto dei rifacimenti apportati ai primi del Seicento da Luca Holstenio, che era stato suo allievo all'Università di Leida⁶².

8

Ancora prima tali fonti mostravano di risentire dell'elaborazione, interessante in questa serie, offerta dalla carta della *Tuscia antiqua* di Abraham Ortelius, inclusa nel suo *Theatrum Orbis Terrarum*, considerato il primo atlante moderno, edito per la prima volta ad Anversa nel 1570 e più volte aggiornato e ristampato⁶³. La carta segna appunto il Porto Pisano alla foce dell'Arno, cumulando insieme le scritte di «Arni ostium et Pisanus portus» e quella di «PISANUS Sinus», mentre sulla riva sinistra riporta il toponimo *Triturrita*, in base alla *Tabula Peutingeriana*; poco più all'interno la città di Pisa è rappresentata alla confluenza di Arno e Serchio (l'antico Auser). Tale tradizione, recepita in seguito in altri studi, è ancora documentata nell'opera a carattere enciclopedico di Thomas Dempster, dove la carta dell'*Etruria Vetus et Nova* incisa da T. Vercriuss posta a corredo segna *Portus Pisanus* alla foce dell'Arno subito sopra la località di *Triturrita*.

9

⁶⁰ P. PACETTI, *La Sala delle Carte geografiche o della Guardaroba nel Palazzo ducale fiorentino, da Cosimo I a Ferdinando I de' Medici*, in *La Sala delle Carte geografiche in Palazzo Vecchio «capriccio et invenzione nata dal Duca Cosimo»*, a cura di A. Cecchi, P. Pacetti, Firenze 2008, pp. 13-39.

⁶¹ L. GAMBI, *Egnazio Danti e la Galleria delle Carte geografiche*, in *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi, A. Pinelli, 3 voll., Modena 2008³, I, pp. 81-93.

⁶² Cfr. C. FRANZONI, *I restauri della Galleria*, *ibid.* pp. 163-168.

⁶³ *Tusciae Antiquae typus. Ex conatibus geographicis Ab. Ortelij. Cum privilegio Imperiali et Belgico ad decennium 1584*, cfr. A. CATTANEO, *La Cosmografia di Cosimo*, in *I Medici e le scienze*, catalogo della mostra (Firenze 2008-2009), a cura di F. Camerota, M. Miniati, Firenze 2008, p. 10; P. FRATI, *Antiche stampe. Piante e vedute di Livorno e provincia. Cartografia della Toscana*, Livorno 2003, fig. 109 a p. 72.

Al contrario si andava affermando la tesi che identificava Livorno con il Porto Pisano, che trova un esponente di primo piano nello scienziato naturalista Giovanni Targioni Tozzetti⁶⁴, che tanto peso avrà sugli studi successivi. La sua è una posizione intermedia, fondata per la prima volta anche sui rinvenimenti di superficie nell'area, che individua il porto nella baia fra l'Arno e il sito moderno di Livorno, presso la località di Santo Stefano ai Lupi. Più o meno concordemente, sulle orme di Targioni Tozzetti, seguito tra gli altri dai geografi tedeschi Mannert⁶⁵ e Müller⁶⁶, e a cui aderisce anche lo storico Emanuele Repetti nel suo *Dizionario geografico*⁶⁷, la critica moderna relega il sito di San Piero a Grado al ruolo di modesto scalo fluviale, identificando il porto antico e medievale di Pisa nell'ansa meridionale del *sinus*, presso i corsi del Cigna e Ugione, «fere contiguum» al borgo di Livorno. Così si esprime, come si è detto, il Petrarca nell'*Itinerarium Syriacum* (1358), ma dobbiamo tenere presente come all'epoca in cui il poeta descrive Pisa, la città fosse stata abbattuta e umiliata nel suo dominio sul mare dalla sconfitta contro i Genovesi.

La *summa* di queste considerazioni confluisce inoltre in opere di erudizione storica su Pisa in cui tali tematiche ritornano di frequente, rielaborate con qualche fantasia, come si può leggere nel carteggio Tanfani-Centofanti:

Regnando Nerone è costruito il castello detto Triturrita a difesa dell'antichissimo Porto pisano. Rutilio Numaziano dice di questo porto '*contiguum stupui portum, quem fama frequentat, etc.*'. Un antico marmo già esistente in Pisa prova che vi esistevano due antichissimi collegi di artefici di ogni strumento navale

e più oltre, portando a sostegno dell'identificazione della città di Triturrita presso Porto Pisano i testi di «Cluverio, Dempstero, Olstenio, la Tavola Peutingeriana e l'Anonimo», lo stesso aggiunge «Dipendeva da Pisa, ed era fabbricata sopra paloni fitti nell'acqua»⁶⁸.

⁶⁴ TARGIONI TOZZETTI, *Relazioni*, II, 1751, pp. 398-420.

⁶⁵ K. MANNERT, *Geografia de' Greci e dei Romani*, Norimberga 1788-1802, p. 353, il quale identifica Livorno con il Porto Pisano.

⁶⁶ K.O. MÜLLER, *Die Etrusker*, Stuttgart 1877, I, 1, 2; II, pp. 486-487, il quale riteneva che il porto fosse stato connesso con la città da un antico braccio dell'Arno, poi interrotto e menzionato da Strabone.

⁶⁷ E. REPETTI, *Dizionario geografico fisico-storico della Toscana contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato*, 6 voll., Firenze 1833-1846, IV, 1841, p. 611 ss., s.v. *Porto Pisano*.

⁶⁸ ASP, Legato Tanfani-Centofanti, n. 9, ins. 29, cc. n.n.

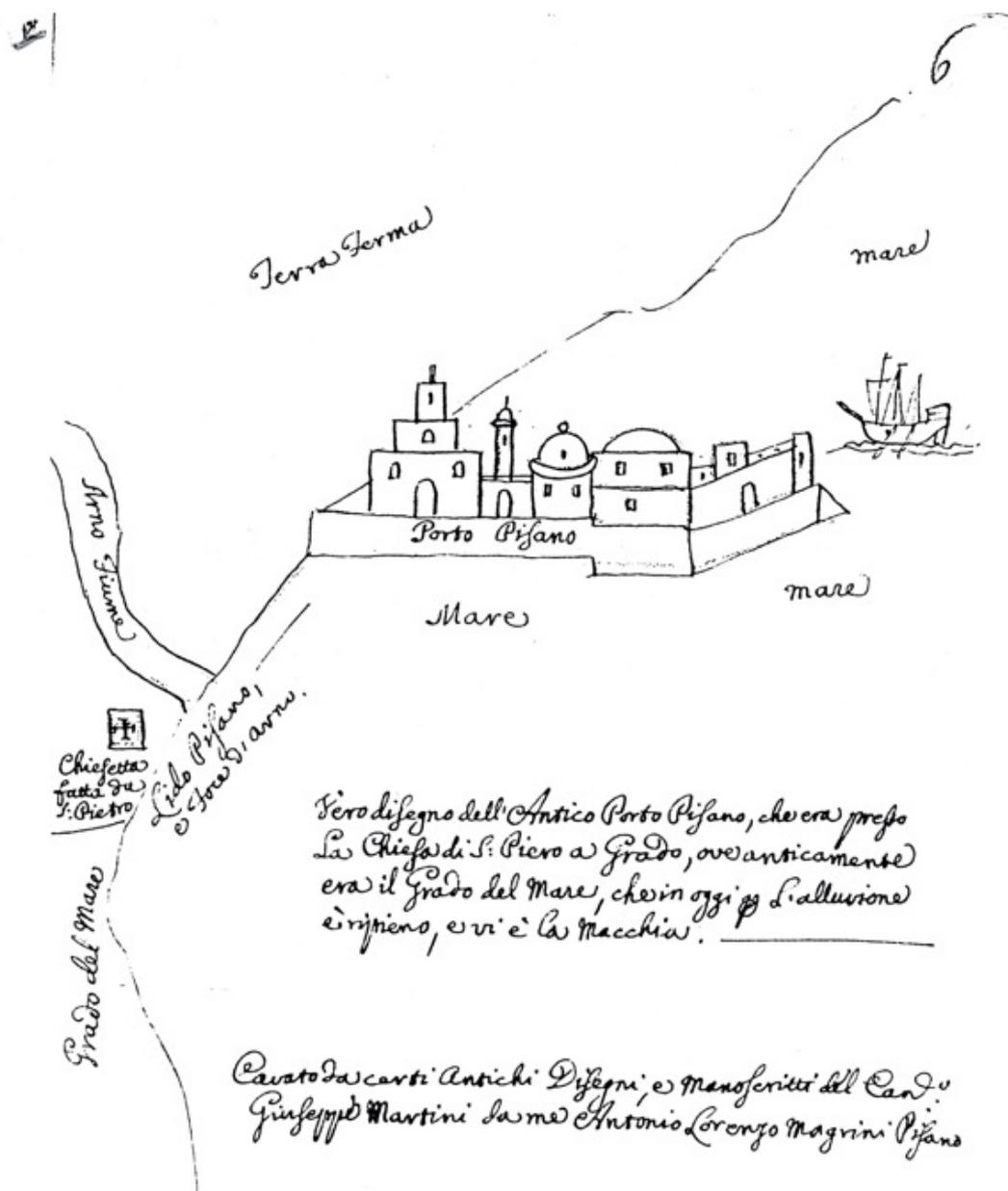
Abstract

A document in the Archive of Pisa, so far unpublished, shows an interesting illustration of the ancient 'Portus Pisanus' located near the Basilica of San Piero a Grado, just south of the mouth of the Arno river. This document is most likely to date at the first half of the eighteenth century, being a transcription of an earlier document written by the hand of a copyist who signed as Antonio Lorenzo Magrini. It certainly reflects the scholarly tradition arised in the antiquarian *milieu*, inherent the ancient port of Pisa.

According to historical sources and cartography, the port was thought to be located in a northern area, while the modern prevailing hypothesis uses to place it in Santo Stefano ai Lupi near Livorno. The iconography adopted for the representation of the port shows a conventional scheme for the fortified harbours, in which stands out the shape of the tower-lighthouse, recognizable also in two famous reliefs of the Piazza del Duomo.

Referenze fotografiche

- © Archivio di Stato, Pisa, Fondo Alliata, nn. 86-109, busta 93, c. 6: 1
- © Foto F. Donati: 2, 3, 4



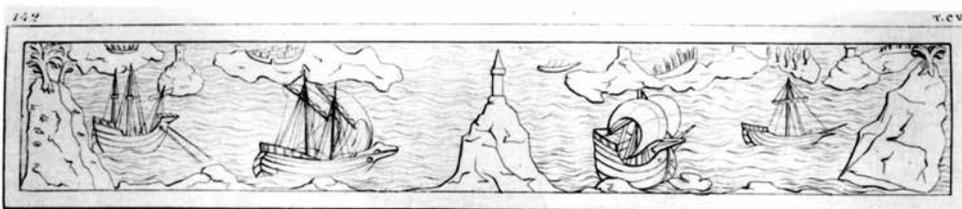
1. Illustrazione del litorale pisano con l'antico porto, da un documento copiato da Lorenzo Magrini. Pisa, Archivio di Stato, Fondo Alliata, nn. 86-109, busta 93, c. 6.



2. Porto di Ostia antica (?), rilievo. Pisa, Duomo, reimpiego su paramento esterno.



3. Porto Pisano, rilievo. Pisa, giro esterno della Torre campanaria.



4a, b. Bassorilievo marmoreo con rappresentazione del Porto Pisano. Pisa, Opera della Primaziale, depositi.

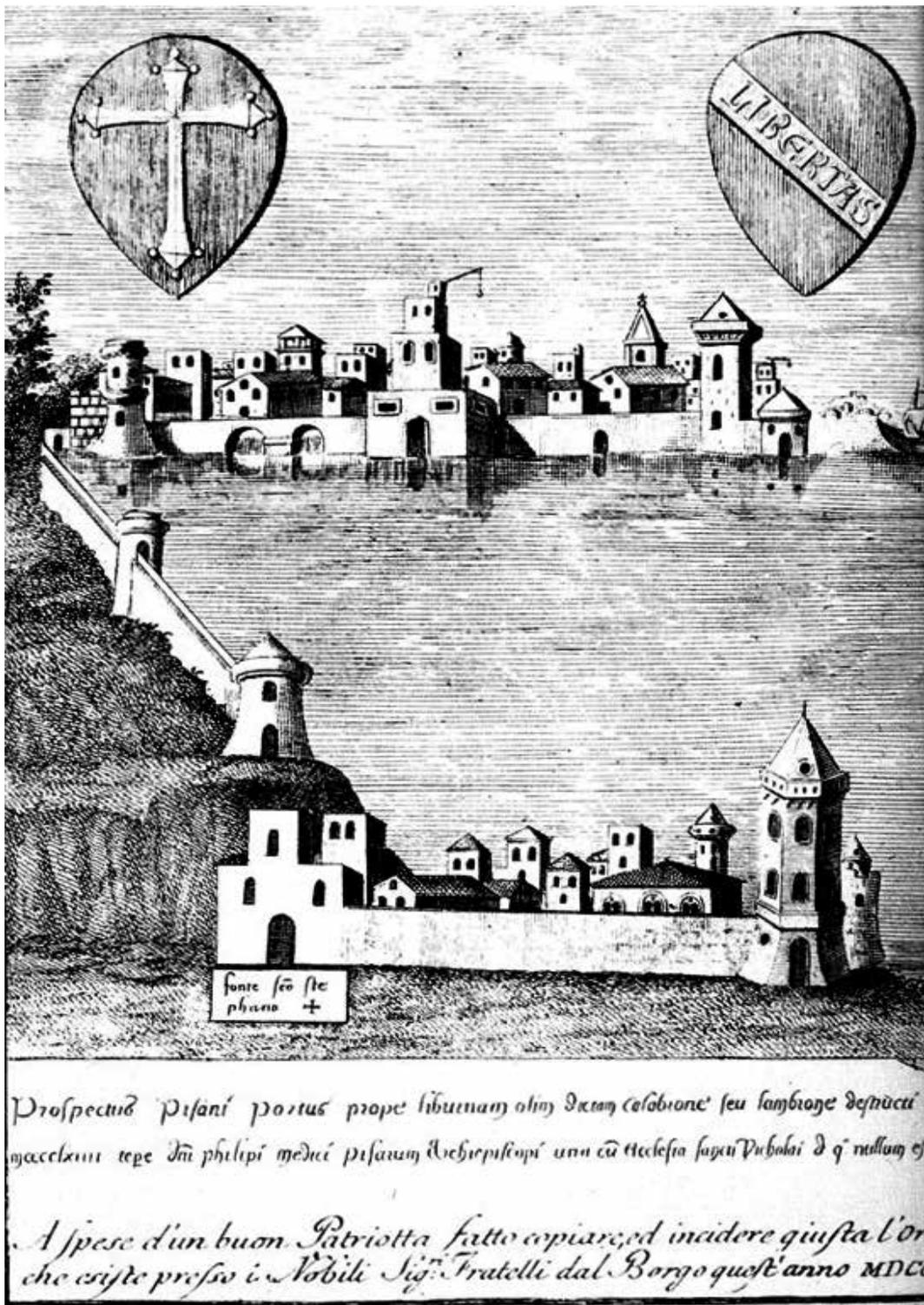
Incisione del bassorilievo in Lasinio, *Raccolta di sarcofagi*, dispensa 10, p. 35, tav. CV, 142 (da *I marmi di Lasinio*, p. 286).



B: Polloni dis. ridusse e inc. da un'incisione del 1878. di M.^o Sadeler.

ANTICO PORTO PISANO DI BOCCA D'ARNO E SUO CANTIERE.

5. BARTOLOMEO POLLONI, *Antico Porto Pisano di bocca d'Arno e suo cantiere*, 1836, incisione (in ID., *Raccolta di vedute*, parte II, p. 17).



6. Il Porto Pisano presso Livorno, incisione (in DA MORRONA, *Pisa illustrata*, III, tav. F).



7. FILIPPO CLUVERIO, *Etruriae antiquae descriptio*, incisione, 1624 (in ID., *Italia antiqua*, p. 419, tav. VI).



8. *Italia antiqua*, affresco, particolare, 1763. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria delle Carte geografiche (da *La Galleria delle Carte geografiche*, II, pp. 46-47, tav. 3).



9. ABRAHAM ORTELIUS, *Tuscia Antiqua*, 1584, incisione (da FRATI, *Antiche stampe*, p. 72, fig. 109).



Publicato *on line* nel mese di maggio 2014

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.

