

HUMANITAS

34

Daniela Goldin Folena

LETTERATURE E ARTI

Incontri e raffronti tra Medioevo e Modernità

progetto grafico e redazione
Il Poligrafo casa editrice
redazione Chiara Mattarolo

© Copyright maggio 2025
Il Poligrafo casa editrice srl
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

ISSN 2724-2137
ISBN 978-88-9387-335-2

INDICE

9	Premessa, quasi un'apologia
	I. <i>IN PRINCIPIO ERAT IMAGO.</i> LINGUAGGIO VISIVO E LINGUAGGIO VERBALE NEL MEDIOEVO LATINO
17	1. Scrittura e figura negli <i>exempla</i> hamiltoniani
41	2. Pietre preziose e gemme nella letteratura mediolatina
71	3. <i>Imaginare</i> : rappresentazione e visione in Boncompagno da Signa
95	4. Appendice con figura
	II. IL NOTAIO FRANCESCO DA BARBERINO TRA TESTI E FIGURE
103	1. Testo e immagine nei <i>Documenti d'amore</i> di Francesco da Barberino
119	2. Dall' <i>Officiolo</i> ai <i>Documenti d'amore</i> all' <i>Officiolo</i> : Francesco da Barberino illustratore
185	3. Francesco da Barberino e Dante: due percorsi paralleli e convergenti
	III. POESIA E PITTURA: LINGUAGGI PARITETICI
223	1. Cronaca, leggenda, simbolo: il viaggio di Scipione dai testi alle immagini
243	2. Guardare il paesaggio: Turner, Ossian, Leopardi
	IV. LA CARÒLA DELLE ARTI: POESIA, PITTURA, MUSICA, FOTOGRAFIA
271	1. Salomè tra Strauss e Tiziano
277	2. Vedere, sentire, dire: Tommaso Cevese tra le arti
283	<i>Nota editoriale</i>
285	<i>Indice delle illustrazioni</i>
289	<i>Indice dei nomi e delle opere anonime</i>

LETTERATURE E ARTI

Poetry is “word-painting” while
painting aspires to be “poetic”.

W.M. TURNER

*Alla memoria di Gianfranco Folena
che non ha mai censurato la mia curiosità indisciplinata*



Rossana Melis, *Ritratto di Gianfranco Folena*, 1994

PREMESSA, QUASI UN' APOLOGIA

Succede che si incontri per la prima volta del tutto occasionalmente un argomento inedito, e non solo per se stessi, convinti che quella sarà pure l'ultima occasione di trattarne. Ma succede anche, più felicemente per la sottoscritta, che quel primo approccio a un tema pressoché inesplorato fino agli ultimi decenni del XX secolo induca in modo del tutto naturale nuovi approfondimenti o “ricerche correlate” – come si dice nel linguaggio internautico – che a loro volta si diversificano, oltre che nei contenuti, nell'approccio al tema originale e di conseguenza nel modo di trattarlo. Questo volume testimonia una navigazione tra soggetti distribuiti in un ampio orizzonte diacronico e pure tra oggetti diversi (racconti, drammi, poemi, trattati, a fronte di miniature, quadri, gioielli, arazzi ecc.).

La mia “storia” personale con il tema *parole e immagini* ha origini molto lontane – quando peraltro i binomi epigrafici *Scrittura e figura* o *Testo e immagine* o *Poesia e pittura* e simili non avevano ancora cittadinanza tra la critica letteraria e/o storico-artistica – perché legata al tema della mia tesi di laurea sui *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, cioè su un eccezionale manoscritto, sostanzialmente autografo, che tuttora si presenta come testo accompagnato o meglio integrato da immagini miniate pure di invenzione barberiniana, di grande interesse perché a loro volta decodificate dal loro inventore, vale a dire dallo stesso Barberino. Ciò spiega la presenza in questo volume di un intero capitolo dedicato a quell'autore, con due saggi usciti dopo un lungo intervallo cronologico tra il secondo e il primo, il quale però non rappresenta il mio esordio editoriale sull'argomento. Il primo saggio barberiniano da me scritto era stato infatti preceduto a sua volta dalla pubblicazione di quello che compare in apertura di questo volume, dedicato a un altro manoscritto miniato, il codice Saibante Hamilton 90 della Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

Legittimo allora chiedersi se valesse la pena di ripubblicare, a distanza di decenni, saggi come quello iniziale sul codice Saibante Hamilton o come il primo su Francesco da Barberino, soprattutto ora che del primo, data anche

la semplificazione dei rapporti internazionali che ha reso molto più facile la consultazione dei documenti (ai tempi dell'uscita del mio saggio la Biblioteca era entro i confini della Berlino Est, cioè della Deutsche Demokratische Republik, di ben difficile accesso), in tempi più recenti si è potuta realizzare l'impresa dell'edizione di tutti i testi lì contenuti¹, nonché la riproduzione online dell'intero codice, con studi relativi ai singoli aspetti – codicologico, filologico, storico-artistico, linguistico – che ci aiutano a conoscerlo come straordinario documento-testimone della cultura del primo Duecento.

Quanto al primo saggio barberiniano, in tempi molto più recenti il suo protagonista è diventato a sua volta oggetto di tanti studi, in particolare storico-artistici, che si sono accumulati dopo la riemersione del suo *Officiolo*, del quale allora (cioè ai tempi della mia prima lettura dell'autocommento barberiniano dei *Documenti d'Amore*) potevo solo ipotizzare la vera "identità", quale appunto si è poi rivelata, di un libro d'ore. Dal mio punto di vista valeva la pena riproporre quei lontani saggi perché sono una premessa necessaria ai lavori successivi. In particolare, il primo come avvio al tema generale del rapporto tra testo e immagine quando l'immagine sia esplicitamente generata dal testo, e il secondo come esordio personale in un ambito (l'attività di Francesco da Barberino autore anche di immagini) che era stato fino ad allora esplorato meritoriamente solo da un giovanissimo filologo, il ventenne Francesco Egidi, autore (a partire dal 1902) della più che meritoria e tuttora utile – nonostante le discutibili obiezioni della critica recente – edizione semidiplomatica dei *Documenti d'Amore*, della quale ho sempre continuato a servirmi come quella che permette di risalire facilmente all'originale, rispondendo così al principio filologico per cui la migliore edizione critica è quella che ne permette una nuova. Riconosco peraltro che l'aver mantenuto quei due saggi nella loro veste originale, senza "correzioni" o aggiornamenti, fa sì che essi rivelino una certa dose di ingenuità, se così posso dire; cosa che non nego, perché allora si trattava veramente di percorsi nuovi che a mio parere esigevano premesse quali ora appaiono scontate, se non del tutto inutili perché parte ormai della *vulgata*.

La distribuzione dei saggi in quattro diverse Parti coincide con la distribuzione cronologica degli argomenti; una sequenza che corrisponde anche in larga misura ai tempi successivi di pubblicazione dei singoli saggi, almeno all'interno delle rispettive sezioni. E se i primi due sono legati alla medievistica, oggetto della mia attività professionale, gli altri sono il frutto di miei personali entusiasmi di fronte a fatti artistici (gli arazzi dell'Accademia Belgica,

¹ Si veda *Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, edizione critica diretta da M.L. Meneghetti, coordinamento di R. Tagliani, Roma, Salerno Editrice, 2019.

i quadri "italiani" di Turner ecc.) proposti o scelti per occasioni particolari quali convegni, miscellanee e simili. Varietà di occasioni, che spiega anche l'evidente eterogeneità dei saggi, soprattutto dal punto di vista quantitativo. Ma il volume non vuole essere un manuale o una storia del rapporto tra arte e letteratura: ogni saggio ha rappresentato per me, come dicevo, un'occasione di ricerca in ambiti per lo più nuovi e, come tale, un'occasione di scoperta e pure di divertimento, che potrebbe indurre altri ad ulteriori indagini e scoperte.

Sarà subito evidente che in questo volume la prospettiva è sostanzialmente letteraria, non avendo io una specifica competenza storico-artistica. Il che spiega anche perché in alcuni saggi l'indagine si allarghi a riflessioni che sembrano allontanare il discorso dalla problematica principale del rapporto tra arte e letteratura. Il fatto è che ho sempre voluto prima di tutto far parlare i testi, spesso sconosciuti, perché quelle che possono sembrare "digressioni" a mio avviso servono a meglio comprendere il contesto e le motivazioni di quegli "incontri" o "raffronti", cioè messe a fianco, talora casuali o forse percepite come tali solo da me.

La distribuzione degli argomenti in uno spazio cronologico molto ampio si accompagna alla varietà delle lingue coinvolte; il che mi ha indotto ad accompagnare tutte le citazioni di opere non italiane con le relative traduzioni per agevolare la comprensione di testi di scarsa circolazione e di non facile lettura anche oltre le apparenze, come nel caso, per esempio, dei testi mediolatini.

Ho rinunciato a un aggiornamento bibliografico non solo perché sui temi dei saggi più lontani si è aggiunta successivamente una folta produzione critica di cui non potevo più tener conto, ma anche perché trasparisse entro quali limiti, soprattutto tecnologici, doveva muoversi allora la ricerca, quando cioè si poteva disporre, nella migliore delle ipotesi, solo di riproduzioni in microfilms in bianco e nero di manoscritti miniati (come nel caso del Saibante Hamilton), e comunque era molto difficile la consultazione diretta di codici o testi rarissimi. Del resto quanto qui scritto è nato sulle letture dichiarate, allora innovative e capisaldi di una bibliografia che rendeva conto di ricerche in settori spesso inesplorati. E se di "progresso" della critica si vuole parlare, personalmente non mi sento autorizzata a negarne le origini.

Aggiungerei poi che, per quel che ho potuto vedere successivamente, quanto scritto nei singoli saggi qui raccolti non è stato sostanzialmente smentito dalla critica successiva, anche perché le mie eventuali ipotesi sono sempre presentate come tali, senza certezze e senza pretese di soluzioni definitive. Caso esemplare è quello [cfr. *infra*, p. 23] di una ipotizzabile identità tra copista e miniatore di una particolare sezione del codice Saibante Hamilton.

Premesso che siamo lì di fronte a miniature spesso non completate, la mia non era e non è un'ipotesi o teoria per così dire estetica, per cui la stessa mano avrebbe operato contemporaneamente sui due piani, quello iconico e quello scrittorio-verbale; sono ancora convinta però del fatto che i due autori di quel singolare prodotto librario abbiano proceduto in modo parallelo sul piano "ideale", condividendo per così dire una medesima prospettiva o attitudine strutturale-retorica.

Tutti i saggi sono accompagnati da figure evocate dagli stessi o che potevano ad essi accompagnarsi. Siamo abituati a riproduzioni di immagini perfette, perfettamente leggibili, ma qui si riproducono immagini nello stato di conservazione attuale. Alludo ovviamente alle riproduzioni delle miniature, soprattutto quelle dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino (Parte II): un uso non adeguato dei manoscritti da parte di lettori moderni o di istituzioni che dovrebbero garantire la loro conservazione integrale nella forma voluta dal loro autore comporta la qualità non sempre ottima delle miniature, alcune addirittura scarsamente leggibili, se non anche incomplete. Ma anche questo fa parte della storia del rapporto tra scrittura e figura.

Sui saggi originari ho introdotto qua e là (in particolare in I.1 e II.1) delle piccole modifiche per dare una più congrua omogeneità al volume. Ho invece aggiunto pagine nuove in I.2 (*Pietre preziose e gemme*), per inserire delle immagini non previste nel testo originale. Ho inoltre ampliato l'ultimo saggio per esplicitare rinvii a testi e fotografie, originariamente non necessari.

La scelta di non aggiornare la bibliografia – e qui si conclude la mia apologia-autodifesa – non mi esime dal ricordare che negli ultimissimi decenni il rapporto tra arte e letteratura è divenuto oggetto di una grande produzione critica, con nomi che sarebbe qui troppo lungo elencare, che ha al centro i binomi *arte e letteratura* o *poesia e arte* o *testi e immagini* o *scrittura e figura* e simili, ricorrenti fino a diventare titoli di riviste e di volumi, persino di mostre. Ma, col senno di poi, a un confronto anche superficiale con quanto da me allora e qui proposto, mi sentirei semplicemente di concludere che quel rapporto è tuttora campo fertile di indagini, condotte da diversi punti di vista, tutti legittimi, anche dove apparentemente contraddittori.

Turner (ma non solo lui) considerava pittura e poesia arti sorelle; altri pensano che il legame sia molto più stretto tra poesia e musica. A dir vero certo anche pittura e musica sono andate a braccetto in più occasioni. Non parlo evidentemente del plateale caso dei *Quadri di un'esposizione*, la piccola variata sequenza di immagini del pittore Viktor Aleksandrovič Hartmann, che ha ispirato la "miscellanea" ritmica e melodica allestita da Petrovič Musorgskij per il pianoforte (1874) e di lì "amplificata" per orchestra (1922) da Maurice Ravel. Ma si pensi allo straordinario *Mathis der Maler*

di Paul Hindemith, che ha a soggetto il pittore Mathis Grünewald (1480-1528). O lo splendido breve poema sinfonico *L'isola dei Morti*, composto da Sergej Rachmaninov (o Rachmaninof, come rivendicava il compositore stesso) sulla suggestione del famoso quadro omonimo – ma con varianti dipinte tra 1880 e 1886 – di Arnold Böcklin. Tanta dovizia di occasioni e di casi giustifica dunque la ricchezza di interventi critici sui rapporti tra le varie arti, e spero giustifichi anche il titolo dell'ultima Parte del volume che si chiude in un felice girotondo delle varie espressioni artistiche, e con la presenza di un autore, Tommaso Cevese, non particolarmente noto, ma che ho voluto presentare in questa raccolta come esempio di un'attitudine alla mescolanza delle arti tuttora viva.

Mi sento qui di ricordare e ringraziare la persona che non c'è più, ma con cui ho fruttuosamente dialogato intorno ai temi qui trattati: Mercedes Viale Ferrero, straordinaria ricercatrice, generosissima nell'offrire spunti, suggerimenti, idee sempre utili, e mia indimenticabile e preziosa interlocutrice.

Parte I

IN PRINCIPIO ERAT IMAGO.
LINGUAGGIO VISIVO E LINGUAGGIO VERBALE
NEL MEDIOEVO LATINO

I
SCRITTURA E FIGURA
NEGLI *EXEMPLA* HAMILTONIANI

Come ogni forma d'arte composita, i codici miniati medievali – un osservatorio privilegiato per ricchezza e varietà di documenti, rispetto all'antichità, per esempio – devono essere considerati per il rapporto diretto che in essi si stabilisce, con motivazioni e risultati particolari, tra linguaggi diversi: nella fattispecie, tra quello verbale e quello iconico.

Il fenomeno è complesso e solo recentemente studiato, dato che gli studiosi dei due versanti hanno di solito proceduto separatamente; né, d'altra parte, l'indagine critica che su quei codici va svolta può risolversi in un'analisi comparata tra testo e illustrazione. Ad un procedimento del genere si obietterebbe anzitutto che nella maggior parte dei casi l'uno e l'altra nascono in momenti distinti cronologicamente; che spesso la miniatura è richiesta più dal libro che dal testo, ossia da considerazioni sociali che il destinatario del libro stesso impone; che il tempo e il luogo d'origine¹ possono determinare forme di rappresentazione del tutto astratte, decorative, estranee al contenuto letterario a cui le miniature si appongono.

I. Il confronto va istituito più a monte, nei termini della riflessione estetica o più precisamente morale – poiché la prima discende dalla seconda – dei pensatori dell'età di mezzo, che a quei valori si sono ispirati. Pittura e scrittura, sia pure disposte con ordine obbligato nella gerarchia dei valori, agli occhi degli enciclopedisti medievali², fin dalla tarda antichità,

¹ Il filone principale della miniatura precarolingia, quello irlandese con tutte le sue derivazioni continentali, è un esempio di decorazione fantastica, popolata di mostri e *entrelacs* labirintici, che è maniera calligrafica ed intellettualistica al pari della produzione poetica di quelle regioni (cfr. E. DE BRUYNE, *Historia de la estética*, Madrid, La Editorial Católica, 1963, II, pp. 438-439). Va da sé che l'insieme più compatto e sistematico di decorazione astratta è quello della miniatura arabo-musulmana.

² Per i rapporti poesia/pittura nel pensiero medievale cfr. R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961, soprattutto pp. 55-70.

rispondevano alla medesima esigenza: esprimere, secondo canoni estetici anche opposti, verità prime. Si pensi a Isidoro:

Pictura [...] est imago exprimens speciem alicuius rei. (*Etym.*, XIX, XVI, 5)

[La pittura è un'immagine che esprime la specie di una cosa.]

Posto così assolutamente, riferito alla razionalità delle due arti, il parallelismo nuoce alla pittura³, come si può prevedere e come si deduce dalle stesse *Etymologiae*:

Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. (*ibid.*)

[La pittura si chiama così quasi come “finzione”, perché è un'immagine finta non la realtà. Da qui anche colorata, cioè spalmata di qualche colore finto, che non ha nulla di affidabile e di vero.]

Ma le immagini “parlano”⁴ e ben presto se ne intuisce la forza comunicativa, fino a riconoscerle come strumento per trasmettere la Verità a chi non può accedere alla pagina scritta:

[...] pictura in Ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent [...].⁵

³ Sulla scia di Isidoro, Rabano Mauro, convinto della precarietà e del carattere illusionistico della pittura, diceva: «Plus... gramma valet quam vana in imagine forma» [La forma scritta vale più di quella evanescente dell'immagine] (in ASSUNTO, *La critica d'arte*, cit., pp. 64-65).

⁴ Non va dimenticato che, secondo una tradizione che risale per lo meno alla *Rhetorica ad Herennium* (III, XVI ss.), la pittura fu affiancata alla parola, o all'esecuzione orale della letteratura, come veicolo della memoria; concetto espresso in modo per così dire definitivo da Richard de Fournival nel prologo al suo *Bestiaire d'Amours* (ed. a cura di C. SEGRE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957): «Ceste memoire si a .ij. portes, veir et oïr, et a cascune de ces .ij. portes si a un chemin par ou on i puet aler, che sont painture et parole» [Questa memoria ha due porte: il vedere e il sentire, e a ciascuna di queste porte corrisponde un cammino attraverso il quale si può andare, che sono la pittura e la parola]. Cfr. anche A. LIMENTANI, *Martino da Canal, la basilica di S. Marco e le arti figurative*, in *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, Société d'Etudes Médiévales, 1966, II, soprattutto pp. 1177-1180; K.A. WIRTH, *Notes on some didactic Illustrations in the Margins of the twelfth Century Psalters*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33, 1970, pp. 20-40, soprattutto p. 39.

⁵ Sono parole di Gregorio Magno (*PL*, LXXVII, 1027-1028 e ASSUNTO, *La critica d'arte*, cit., p. 56). Risale a quest'epoca l'espressione *ut poësis pictura* che K. BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p. 98, considera risposta idealistica – che «beherrscht das Mittelalter, das immer ausschliessender von seinen Malern und Reliefbildern fortlaufende Erzählungen-“Geschichten” verlangte» [domina il medioevo che ha sempre richiesto esclusivamente ai suoi pittori e scultori racconti-storie] – al principio realistico, oraziano ma ricorrente nell'antichità, *ut pictura poësis* (su cui cfr. W. TRIMPI, *The Meaning of Horace's 'ut pictura poësis'*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVI, 1973, pp. 1-34).

[...si adotta la pittura nelle chiese in modo che quelli che non conoscono l'alfabeto almeno vedendolo nelle pareti leggano quello che non possono leggere nei Codici...]

Storie e personaggi che popolano le pareti degli edifici, in affreschi o rilievi scolpiti o arazzi, costituiscono dunque un linguaggio alternativo della Chiesa, la «bibbia» degli illetterati, «pictura quasi scriptura»⁶. Ciò non esclude però che il messaggio figurato possa affiancarsi al testo scritto come traduzione vulgata ma anche come supporto della *littera*. Il *De bestiis et aliis rebus* (la cui attribuzione ad Ugo di S. Vittore è certo discutibile ma non fondamentale ai nostri fini) così esordisce:

[...] desiderii tui petitionibus [...] satisfacere cupiens, columbam pingere, et per picturam mentes aedificare decrevi, ut quod simplicium animus intelligibili oculo capere vix poterat, saltem carnali discernat; et quod vix concipere poterat auditus, percipiat visus. Nec tantum volui columbam formando pingere, sed etiam dicendo describere, et per scripturam demonstrare picturam, ut cui non placuerit simplicitas picturae, placeat saltem moralitas scripturae. (*PL, CLXXVII, 13-14*)

[...desiderando soddisfare alle richieste del tuo desiderio, ho deciso di dipingere una colomba e attraverso la pittura far crescere le menti, cosicché quello che l'animo delle persone semplici non può capire con l'occhio dell'intelletto, possa almeno afferrarlo con l'occhio carnale, e quello che a mala pena poteva afferrare con l'udito possa percepirlo con la vista. Né ho voluto semplicemente dipingere una colomba dandole forma, ma anche descriverla con le parole, e rendere chiara la pittura con la scrittura, così che colui al quale non dovesse piacere la semplicità della pittura, piaccia almeno la moralità della scrittura.]

E nel secondo prologo:

Cum scribere illitterato debeam, non miretur diligens lector, si ad aedificationem illitterati de subtilibus simplicia dicam [...] Quod enim doctioribus innuit scriptura, hoc simplicibus pictura. Sic ut enim sapiens delectatur de subtilitate scripturae, sic simplicium animus detinetur simplicitate picturae. (*ivi, 15-16*)

[Dovendo scrivere a un ignorante, non si meraviglierà il lettore colto se per l'educazione dell'ignorante dirò cose semplici su cose difficili... Perché quello che significa la scrittura ai più colti, lo fa la pittura per le persone semplici. Allo stesso modo come al sapiente piace la sottigliezza della scrittura, così l'animo dei più ignoranti si fa prendere dalla semplicità della pittura.]

⁶ È espressione di Gregorio Magno nelle Epistole (in ASSUNTO, *La critica d'arte*, cit., pp. 56 e 59 n. 5 per il raffronto con San Basilio di Cesarea. Interessante anche la ripresa del pensiero di Gregorio Magno da parte di Adriano I: «ut per visibilem vultum ad invisibilem divinitatis maiestatem mens nostra rapiatur» [affinché, attraverso il volto visibile la nostra mente sia rapita verso l'invisibile maestà della divinità] (in ASSUNTO, *La critica d'arte*, cit., pp. 57-58).

Questo atteggiamento ricorre ancora a quasi due secoli di distanza in un epigono dell'enciclopedismo medievale, Francesco da Barberino, che pure vuole fornire ai suoi lettori un testo illustrato secondo precisi intenti didattici⁷:

[...] licet licteratis scriptura sufficiat, ydiotis tamen figuram mortis represento;
[benché ai letterati basti la scrittura, agli ignoranti invece rappresento la figura della morte]

e ancora:

[...] id scriptura operatur quod pictura ydiotis.
[La scrittura fa lo stesso effetto che fa la pittura agli ignoranti.]

2. Se guardiamo alla destinazione e alla qualità (o contenuto) del testo, potremmo tuttavia individuare due ordini fondamentali di illustrazione:

- a) la miniatura come ornamento, quella che fa il “grande libro” con riquadri emblematici o celebrativi;
- b) la miniatura come supplemento che illumina il messaggio letterale con l'evidenza delle immagini, con la vivacità facilmente percepibile di segno e colore⁸.

E dove l'illustrazione è più direttamente legata al testo si instaura un rapporto tra i due livelli, o piuttosto linguaggi (quello figurativo e quello letterario), che generalmente, e come abbiamo sommariamente prospettato al punto b, si può sintetizzare nella formula $S > P$, ad indicare la subordinazione della pittura alla scrittura⁹. Ma si può dare il rapporto inverso, $S < P$, come quando le miniature “superano” la scrittura che ne diventa a sua volta didascalica, commento condizionato dallo spazio rimasto nella pagina e dal genere del testo¹⁰. Oppure si avrà un rapporto di parità o di correlazione

⁷ FRANCESCO DA BARBERINO, *I Documenti d'Amore*, a cura di F. EGIDI, Roma, Società Filologica Romana, 1905-1927, I, pp. 164 ss.

⁸ Rientrano in tale casistica le miniature delle “Bibbie moralizzate” francesi (mss. Lat. 11560 della Bibl. Nazionale di Parigi; Harl. 1527 e Add. 18719 della British Library), che, nonostante l'ampiezza dello spazio ad esse riservato e la loro importanza, aderiscono sempre al testo di cui visualizzano, come diapositive, alcuni aspetti: cfr. *Les manuscrits à peinture en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Parigi, Persée, 1955, p. 10 e Tav. II; *British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts*, Londra, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1908, III, Tav. XVIII.

⁹ Diventa allora interessante seguire, nella tradizione di un testo, la diversa scelta dei temi da tradurre visivamente o le variazioni di stile in scene parallele, come ha fatto F. SAXL, *Il Romanzo di Troia nell'arte francese e italiana*, in *La storia delle immagini*, Introduzione di E. Garin, trad. di G. Veneziani, Bari, Laterza, 1965, pp. 17-34.

¹⁰ Il ms. Vat. Lat. 1202 «ha illustrazioni della vita di s. Benedetto e s. Mauro con atti e movimenti così vivaci da sembrare seguiti a stento dai versi che li commentano affannosamente»

e integrazione S=P, come nel caso degli *exempla* hamiltoniani di cui qui parliamo¹¹.

3. Il carattere di silloge moralistica, più che di *auctoritas* scritturale o giuridica, pone il codice Ham. 390¹², sistematicamente illustrato, nel filone romanzo – cioè innovativo, volgare – dei testi a contenuto scientifico-didattico¹³

(P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino, Utet, 1965, p. 1070). Ancora più esemplare in tal senso la Bibbia istoriata padovana studiata proprio per il rapporto testo-illustrazione da G. FOLENA, *La Bibbia istoriata padovana nei codd. di Rovigo, di Londra*, in *La Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, a cura di G. FOLENA, G.L. MELLINI, Venezia, Neri Pozza, 1962, soprattutto XV, XXI-XXIII; Id., *La «Bibbia istoriata padovana» dell'ultima età carrarese*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali Lettere ed Arti, LXXIV (1961-1962), pp. III, 441-448.

¹¹ Pubblicati diplomaticamente da A. TOBLER, *Lateinische Beispielsammlung mit Bildern*, «Zeitschrift für romanische Philologie», XII (1888), pp. 57-88. Tobler premette ad ogni testo la descrizione sommaria delle miniature che non mi risulta siano mai state finora riprodotte in facsimile. Dell'edizione tobleriana manterrò la numerazione progressiva dei singoli *exempla*. Il testo è stato controllato sulla riproduzione del manoscritto e sarà in seguito citato nella mia edizione interpretativa. Il rinvio sarà ai fogli del manoscritto.

¹² Descritto da H. BOESE, *Die lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1966, pp. 184-185. Il codice appartenne alla famiglia Saibante di Verona; in seguito passò alla collezione Hamilton di Londra e di qui a Berlino nell'attuale Deutsche Staatsbibliothek [ora Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz]. Copiato nella seconda metà del Duecento, contiene, oltre agli *exempla* e ad altri testi minori, i *Disticha Catonis* nelle due versioni, latina e volgare, il *Libro* di Uguccone da Lodi, lo *Splanamento delli Proverbi de Salomone* di Girardo Patecchio, i *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* e il *Liber Pamphili* in latino e in volgare. Il codice fu pubblicato interamente dal Tobler in articoli diversi (cfr. *Lat. Beispielsammlung*, p. 57) e fu utilizzato per l'edizione dei *Proverbia*, del *Libro* di Uguccone e dello *Splanamento* di Girardo Patecchio in *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, I, pp. 521-583; 597-624; II, pp. 838-841. W. VON SEIDLITZ, *Die illustrierten Handschriften der Hamilton-Sammlung*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», VI (1883), pp. 256-273, nel descrivere il nostro manoscritto tralasciava proprio gli *exempla* che costituiscono la parte più interessante per uno studio iconologico. *Aspetti e vicende esteriori del ms. Hamilton 390* sono un capitolo di K. KAMMERER, I «*Disticha Catonis*» e il «*Liber Pamphili*». *Studio filologico-linguistico e riedizioni*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1974-1975, relatore prof. G. Folena, pp. 9-28.

¹³ Oltre agli erbari e ai bestiarî (cfr. O. PAECHT, *Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIII, 1950, pp. 13-47), si pensi quali occasioni iconiche offrono opere e opuscoli come il *Trattato della caccia* di Oppiano, il *De diversis herbis* di Ippocrate (mss. gr. Z 479 della Bibl. Marciana di Venezia e Plut. 73, 16 della Laurenziana di Firenze; cfr. *Mostra storica nazionale della miniatura*, Firenze, Sansoni, 1954, II, pp. 72-73 e Tavv. IV a, IX a) e il *De arte venandi cum avibus* (W.F. VOLBACH, *Le miniature del cod. Vat. Pal. Lat. 1071 «De arte venandi cum avibus»*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», 15, 1939, pp. 1-31), e certa letteratura religiosa minore (martirologi, agiografie, salteri ecc.) con scene di vita contemporanea (per es. il Salterio di s. Paolo a Ripa d'Arno, ms. Acq. e Doni 181 della Laurenziana di Firenze, e la *Relatio translationis corporis s. Geminiani*, ms. O.II.11 della Capitolare di Modena). Vi sono anche suggestioni di testi scientifici (dove medicina e astrologia si confondono) nelle figure dello Ham. 390 (c. 83v) di *Sanguineus*, *Collericus*, *Fleumaticus* e *Melanconicus* (cfr., anche per gli sviluppi successivi, F. SAXL - H. MEIER, *Verzeichnis astrologischer und mytholo-*

o narrativo¹⁴. Ma, all'interno del codice stesso, il criterio dell'illustrazione varia, modificando il rapporto sopra accennato S/P a seconda dell'opera trascritta. La miniatura – o meglio, i disegni qua e là con tratti di colore –, sempre al margine tranne che nei nostri *exempla*, ora ritrae in funzione decorativa luoghi e oggetti che costituiscono l'elemento più suggestivo e familiare di un episodio narrativo o didattico, come nel *Libro* di Uguccone, nel *Liber Pamphili* o nei *Disticha Catonis*; ora traduce in immagine, secondo un repertorio figurativo collaudato, temi e protagonisti di considerazioni o avvertimenti morali e anche di metafore, facendo corrispondere fedelmente le singole vignette a unità metriche o prosodiche (la strofa, il periodo), come nei *Proverbia que dicuntur super natura feminarum* – forse il testo più sapidamente illustrato –, con la bella testimonianza del gioco degli scacchi, dato come occasione somma dell'inganno, con l'espressione vittoriosa nel testo corrispondente «sì che gli piaccia sentire scacco matto», che diventa lì, alla fine del verso (doppio settenario) e della quartina una giocosa cadenza ritmico-musicale; o nelle prescrizioni dietetiche¹⁵.

gischer illustrierten Handschriften des lateinischen Mittelalters, III, 2, *Hss. in Englischen Bibliotheken*, Londra, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1953, pp. 58-59, Tav. LXXXVIII).

¹⁴ Soprattutto di produzione italiana, per il carattere meno calligrafico e più drammatico delle miniature che nei codici francesi (cfr. SAXL, *Il Romanzo di Troia*, cit., pp. 27 ss.).

¹⁵ Si tratta piuttosto della riduzione di un «calendario ecclesiastico, che unisce ad ogni mese la miniatura della sua personificazione con una nota indicante il variare degli umori nel corpo umano, i cibi utili ecc.» (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, Milano, Hoepli, 1904, pp. 453-454), di cui un esempio illustre è contenuto nel «Codice Magno» (cod. n. 65) dell'Archivio Capitolare di Piacenza (cfr. A.C. QUINTAVALLE, *Miniatura a Piacenza: i codici dell'Archivio Capitolare*, Venezia, Neri Pozza, 1963, pp. 99-114). Meriterebbe uno studio particolare il raffronto tra le miniature dei mesi del Codice Magno e le corrispondenti, ancora leggibili, dello Ham. 390. La similarità delle figure di giugno, luglio, novembre postulerebbe, se non una derivazione dell'uno dall'altro, un modello comune al berlinese e al piacentino. Confrontando invece le figure di aprile (un uomo a cavallo) e maggio (una donna con mazzi di fiori e foglie nelle mani) del Saibante Hamilton con l'iconografia parallela del cod. 65 (c. 8r, Il sole nell'Ariete: un ariete affrontato al sole; c. 8v, Aprile: donna coi mazzi di fiori e foglie alle mani; c. 9r, ancora, Il sole in Ariete; c. 9v spazio vuoto per il minio di maggio) si penserebbe ad una errata interpretazione dell'«archetipo» da parte del nostro disegnatore, con adattamento successivo del segno dell'Ariete al mese di aprile e della figura di aprile a maggio, benché nella tradizione corrente dei mesi, affrescati o scolpiti, le raffigurazioni siano normalmente invertite: aprile, personaggio con ramoscelli nelle mani; maggio, un uomo a cavallo; come avviene per esempio ancora negli affreschi postgiotteschi della Sala della Ragione a Padova (cfr. M.B. RIGOBELLO AUTIZI - F. AUTIZI, *Palazzo della Ragione di Padova. Simbologie degli astri e rappresentazioni del governo*, Padova, Il Poligrafo, 2008). Ma potrebbe essere dovuto anche ad una diversa lettura, da parte dei due artisti, della fonte comune: in tal caso l'errore, se così si può dire, sarebbe del miniatore piacentino che potrebbe aver ripetuto erroneamente il segno zodiacale (cc. 8r e 9r) e quindi tralasciata la rappresentazione di maggio; oppure esser passato direttamente da un simbolo zodiacale alla raffigurazione del mese sottoposto al segno successivo (manca infatti la rappresentazione del Toro). Per evidenziare il rapporto che esiste tra i due esemplari manoscritti daremo il testo, contenuto in entrambi, relativo al mese di luglio: cod. n. 65: «in mense

La vera singolarità del manoscritto, dunque, si rileva soprattutto nelle carte 27r-48r contenenti gli *exempla*, per il rapporto quasi inedito di parallelismo e/o circolarità tra testo e illustrazione. E quand'anche si volesse parlare di traduzione figurativa del messaggio letterario, non si potrebbe disconoscere la novità di una resa iconica della struttura narrativa del modello scritto. Non si tratta qui di «opere di grande diffusione e quindi spesso trascritte» per cui «ci si accontentava dell'opera di semplici "copisti" anche per le illustrazioni, senza problemi di interpretazione originale»¹⁶. Ma la rispondenza tra scrittura e figura è così completa, proprio perché legata alle funzioni, cioè alle componenti strutturali (presentazione, narrazione, decodificazione morale del racconto) e non solo agli aspetti più superficiali e visualizzabili del testo tale da far pensare ad una collaborazione particolare, quasi una sovrapposizione, una sorta per così dire di sintonia artigianale tra disegnatore e compilatore, sia pure nel senso di trascrittore-*collector* di una materia già inventata; e di ciò si parlerà in seguito.

4. Anche la disposizione sulla pagina – la miniatura precede l'*exemplum* – suggeriva una particolare cronologia o gerarchia nella realizzazione a Tobler che parlava di «ein Bilderbuch mit Text, darin man zu seiner Erbauung blättern und lesen mag, noch eher als eine blosse "Beispielsammlung" für den Predigern» [un libro di immagini con testo, da poter sfogliare e leggere per propria edificazione, piuttosto che una semplice "raccolta di esempi" ad uso di un predicatore]¹⁷. Del resto, le raccolte ad *usum praedicatorum* sono raramente accompagnate da illustrazioni¹⁸, perché concepite, almeno alle origini, come

iulii. flores de apio. et de uva bibe. a venere omni abstine. salvia et ruta utere. sanguinem non minuas. poliones non accipias» [nel mese di luglio, fiori di sedano, bevi dell'uva, astieniti da ogni attività sessuale, serviti di salvia e ruta, non ridurre il sangue, non assumere pozioni]; cod. Ham. 390: «Mense iulii ab venere abstine. sanguinem noli minuere. pocionem non accipias. salviā et rutam et gamandream frequenter uisita. aquam frigidam ieiunus bibe» [Nel mese di luglio non fare sesso, non diminuire il sangue, non assumere pozioni, ricorri spesso alla salvia, alla ruta e al camedrio, bevi acqua fredda a digiuno]. Sull'evoluzione dei «calendari», dal capostipite carolingio (cod. 387 della Nationalbibliothek di Vienna) alle versioni tardoromaniche riconoscibili anche fuori del settore delle miniature, cfr. G. ROMANO, *Documenti figurativi per la storia delle campagne nei secoli XI-XVI*, «Quaderni storici», 31 (1976), soprattutto pp. 133-144.

¹⁶ E. PIRANI, *Miniatura romanica*, Milano, Fabbri, 1966, p. 50. TOESCA, *Il Medioevo*, cit., p. 1082, ricorda come «nei codici dell'Italia settentrionale sono frequenti le illustrazioni a penna: sovente opera di calligrafi inesperti».

¹⁷ TOBLER, *Lateinische Beispielsammlung*, cit., p. 57.

¹⁸ Il ms. Add. 22557 della British Library (pubblicato da J. ULRICH, *Trattati religiosi e Libro degli esempi in antico dialetto veneziano*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1891 e, parzialmente, in *Récueil d'exemples en ancien italien*, «Romania», 13, 1884, pp. 27-49), della prima metà del Trecento, è una raccolta esemplare («Quest'è lo començamento de la scrittura che parla su lo vicio de la superbia. E seguente parla de multi exempli e moralitate a nostro amaistramento»), e ha iniziali mi-

repertori di materia esemplare da trasmettere oralmente, entro una cornice rinnovata di volta in volta, a un destinatario che non fruisce direttamente del testo scritto. Il destinatario unico del “novellino” hamiltoniano è invece il suo lettore: per l’occasione, il miniaturista risolve la giustapposizione decorativa delle immagini, che è presente nel resto del codice, in una sequenza articolata al pari della storia successiva, svolta cioè – almeno nella maggior parte dei casi, come già accennato e secondo i canoni esegetici medievali – nelle tre unità o componenti essenziali della 1. Presentazione, 2. Narrazione vera e propria, 3. Morale, che è il significato profondo, allegorico e tropologico, proprio come avviene negli *exempla* sottostanti, così da rendere i due livelli di significazione primi ed essenziali del testo: quello letterale o storico e quello allegorico-tropologico. E l’effetto è quello di una continuità non soluta tra immagine e testo, che impedisce ogni distrazione dal dettato morale, sia pur veicolato dalla gradevolezza del primo impatto visivo delle miniature.

La complementarità delle due espressioni trova conferma nel procedimento: dall’astratto o dal generale al concreto per chi disegna e viceversa dal concreto all’astratto o dal quotidiano all’universale per chi scrive. Non vogliamo sostenere l’assoluta originalità stilistica o compositiva del primo, ma la sua esegesi del testo giustifica, per una volta, la tentazione del medievista di retrodatare terminologia e forme critiche moderne. In effetti le strisce miniate realizzano, come si è anticipato, un’analisi strutturale del racconto, in conformità del quale esse variano nella misura e nei modi.

5. Nella nostra raccolta confluiscono¹⁹ la tradizione del *Physiologus*, o le mediazioni tardo-latine dell’originale greco, e quella favolistica e aneddotta, soprattutto di ambiente monastico, con un’impostazione capillarmente didattica che avvicina l’autore alle correnti esegetiche, dei glossatori per

niate di buona fattura. Ma esso si presenta più come severo libro di meditazione per un lettore di scarsa cultura che come promemoria per un predicatore. Nella coscienza delle “autorità” religiose medievali l’*exemplum* svolgeva nell’ambito della predica lo stesso ruolo divulgativo che la pittura aveva rispetto alla scrittura: cfr. J.A. MOSHER, *The Exemplum in the early religious and didactic Literature of England*, New York, Columbia University Press, 1911, p. 11; J.T. WELTER, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, «Bibliothèque d'Histoire ecclésiastique de France», Parigi-Tolosa, Occitania, 1927, p. 68; C.S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetik to 1400*, New York, Macmillan, 1928, pp. 229-257; T.F. CRANE, Introd. a *The Exempla or Illustrative Stories taken from the Sermones Vulgares of Jacques de Vitry*, Londra, David Nutt, 1890.

¹⁹ TOBLER, in *Lateinische Beispielsammlung*, indica in nota (pp. 83-87) le possibili fonti o, per lo meno, suggerisce dei riscontri con raccolte famose che costituirono certo dei punti di riferimento per i narratori medievali. Nell’introduzione (pp. 58-59) l’editore riunisce i testi in cinque gruppi distinti: 1) proprietà di vari animali; 2) favole animalesche; 3) leggende; 4) significato di oggetti sensibili; 5) considerazioni su rapporti umani, doveri morali ecc.

esempio, più che alla grande tradizione moralistica, dalla *Disciplina clericalis* a Jacques de Vitry, per intenderci.

Si va dalle interpretazioni figurali di elementi naturali:

Terra illos homines significat qui... (n. 20); [La terra significa quegli uomini che...]

Celum significat angelos... (n. 21); [Il cielo significa gli angeli...]

Mare significat mundum... (n. 22); [Il mare significa il mondo...]

Montes significant superbos homines... (n. 29); [I monti significano gli uomini superbi...]

Luna significat stultos homines... (n. 37); [La luna significa gli uomini stolti...]

Sol significat divinitatem Cristi... (n. 38); [Il sole significa la divinità di Cristo...]

alle norme per l'uomo comune o per le personalità pubbliche:

Nulus homo debet habere in hodie fratrem... (n. 30); [Nessun uomo deve odiare il fratello...]

Episcopus vel quilibet ecclesiasticus doctor debet habere sapientiam et ducere bonam vitam... (n. 33); [Un vescovo o qualsiasi altro dottore della chiesa deve essere sapiente e condurre una buona vita...]

dal breve ritratto morale dato in forma aforistica:

Amicus in necessitate et medicus in infirmitate... (n. 29); [L'amico nel bisogno e il medico nella malattia...]²⁰

Falsus testis tres personas offendit... (n. 34); [Il falso testimone offende tre persone]

all'invettiva con corredo di *auctoritas*²¹:

Iudices et omnes potestates qui minoribus suis conturbaciones faciunt in eterno incendio ardebunt. Testante domino per Esaiam profetam: – Iratus sum super populum meum... – (n. 35).

[I giudici e tutti gli uomini di potere che fanno soffrire i loro inferiori bruceranno nell'incendio eterno. Testimone Dio con le parole di Isaia: – Sono irato con il mio popolo...]

Ma l'interesse del *collector* è rivolto soprattutto al mondo animale, quello dei *Bestiari* e della favolistica classica.

²⁰ Il "detto" è sintatticamente e semanticamente esemplato sulla lettera dell'*Ecclesiaste* e dei *Proverbi* (19.4), capitoli "laici" della Bibbia, verificabili nella prassi mondana, a cui il redattore attinge più volentieri.

²¹ Sono i momenti che più ricordano la predica; come la lunga omelia del n. 6. Le *auctoritates* scritturali si ritrovano soprattutto negli esempi dei bestiari: anche in questo perciò ci si avvicina ai tramiti cristiano-enciclopedici del *Physiologus*, con i continui inserti biblici come *probatio* delle qualità degli animali.

Come nei primi²², l'autore si sofferma sulle svariate nature dei singoli animali, fornendo per ciascuna l'"etimologia" canonica, talora però con varianti che tradiscono una mentalità pratica a sfavore dei dettagli mitico-pagani; così, nella descrizione del parto dell'elefantessa che

intrat in magnam aquam et ibi facit filium suum ne cadat in terram, quia si caderet in terra statim moreretur (n. 7);²³

[entra in un grande specchio d'acqua e lì fa nascere suo figlio perché non cada per terra perché se cadesse in terra morirebbe subito]

ed è solo la disattenzione dei marinai che provoca il naufragio delle navi trascinate dalle sirene:

[Sirene] cantant sic dulciter quod nautes vadunt ad illas et pre nimia dulcedine cantus dormiunt: aut rompuntur naves aut nulatenus possunt evadere nautes aut pereunt (n. 6).²⁴

[Le sirene cantano così dolcemente che i marinai vanno verso di loro e per la grande dolcezza del canto si addormentano; e le navi si rompono o comunque i marinai non possono salvarsi e così muoiono.]

La maggior parte delle favole deriva dalla tradizione di Fedro e Aviano, ma è singolare che la stessa scelta si ritrovi nella silloge volgare edita da Goldstaub-Wendringer²⁵.

Rimane la novellistica vera e propria che, per avere a protagonisti monaci ed eremiti, rientra nella tradizione delle *Vitae patrum*²⁶. Varrà la pena notare che l'atteggiamento del novellista verso il mondo dei religiosi è sostanzialmente neutrale, senza che vi si possa individuare una polemica o ironia anticlericale né un'esaltazione degli uomini di chiesa, e che questi *nova* sono

²² È interessante un confronto con il *De bestiis*, attribuito a Ugo da S. Vittore (non considerato da Tobler nei suoi rinvii alla tradizione), di cui il bestiario hamiltoniano sembra spesso una riduzione popolareggiante.

²³ La tradizione spiega invece l'usanza come difesa dal *draco* pronto ad aggredire il piccolo.

²⁴ TOBLER, *Lateinische Beispielsammlung*, cit., p. 61, n. 3, avverte in *aut* un errore del copista per *et*. Bisogna invece tener conto della confusione mediolatina tra le due congiunzioni (cfr. K. STRECKER, *Introduction à l'étude du latin médiéval*, traduite de l'allemand par P. van de Woestijne, Genève, Droz-Lille, Giard, 1948³, p. 39). Semmai l'errore potrebbe essere: *<it>aut... aut*.

²⁵ *Ein tosco-venezianischer Bestiarius*, hrsg. und erläutert von M. GOLDSTAUB und R. WENDRINGER, Halle a. S., Max Niemeyer, 1892, pp. 65-71. I testi si corrispondono anche nell'ordine: Ham. nn. 10-15 = G.-W. nn. I-VI; Ham. nn. 39-41 = G.-W. nn. VIII-X. Il testo XI della raccolta volgare è più ampio del corrispondente n. 19 latino. L'unica discrepanza è la favola del lupo e dell'agnello (n. VII) che manca alla nostra silloge.

²⁶ Il TOBLER, *Lateinische Beispielsammlung*, cit., p. 85 ne dà i corrispondenti nella versione francese.

usati in direzione di una morale civile: il significato della vicenda del monaco *qui habebat magnum desiderium de femina* (n. 17) è che

quando aliquis est in magna tribulacione, nos debemus succurrere illum et dare ei adiutorium sicut fecit vetulus monacho, et nos debemus sic succur[e]re aliis in tribulacionibus suis.

[se qualcuno soffre molto, lo dobbiamo soccorrere e dargli aiuto come fece il vecchio col monaco, e allo stesso modo noi dobbiamo soccorrere gli altri nelle loro sofferenze.]

Il risultato complessivo è quello di uno zibaldone che disorienterebbe i narratologi per l'assoluta mancanza di organicità. Difficile ricavarne schemi narrativi uniformi perché alla narrazione vera e propria si preferisce l'emblematicità di oggetti o situazioni facilmente ritagliabili all'interno di strutture più ampie. Anche là dove prevale il racconto (nn. 16-18, 24), è evidente una sceneggiatura che ripartisce la storia in episodi pressoché autonomi. Tutto insomma sembra predisposto per l'iconografia.

Se prendiamo ad esempio la novella citata del monaco «*qui habebat magnum desiderium de femina*», essa appare suddivisa nel testo in 8 scene – ognuna introdotta dai verbi di moto *ivit, venit, reversus est* – con due attori ciascuna (*monachus* e *presbiter*, *monachus* e *demon*, *monachus* e *vetulus*), salvo la prima che presenta la situazione iniziale (*monachus, presbiter* e *filia eius*). Il miniaturista semplifica, mantenendo però la bipartizione della storia (tentazione e riscatto del monaco). Ne risultano quattro scene: la prima di presentazione a tre personaggi (con relativa didascalia sovrapposta ai singoli personaggi: *monachus – presbiter qui dat filiam suam monacho*); la seconda col monaco e il pagano a colloquio; le altre due che raffigurano l'incontro tra il monaco e il vecchio saggio e la salvezza del primo a opera del secondo.

fig. 4

Lo stesso vale per la storia dell'eremita e della *femina qui vult traere ipsum de monasterio*²⁷. Qui poi, nelle due scene centrali (la donna entra nella cella dell'eremita; l'eremita si brucia la mano per resistere al desiderio) è rappresentato anche il sentimento (la tentazione, convenzionalmente, il *diabolus*) che sottostà alla vicenda. Il che porta ancora alla distinzione *storia* (cioè ciò che realmente si legge)/*figura* (cioè il significato profondo, allegorico-simbolico) cui si è accennato e che caratterizza la maggior parte degli *exempla* o dei ritratti animali.

fig. 5

²⁷ Così, la didascalia posta sopra la figura femminile.

6. L'interpretazione allegorica o morale è ovviamente la base su cui è fondata questa galleria di personaggi e fatti. Un'esigenza, per il narratore, che è avvertita e rispettata dal disegnatore, almeno dove lo spazio lo consenta. Soprattutto quando l'apologo è costruito sullo schema classico: dato iniziale → evento → significato²⁸. Alla rappresentazione particolareggiata dei primi due momenti l'artista fa allora seguire l'interpretazione figurale (nel senso auerbachiano del termine) secondo un codice iconografico che ha precise motivazioni storico-culturali.

fig. 6

L'*exemplum* (n. 12) dell'albero che, abbattuto dal vento, viene trascinato tra le canne della palude che sono state risparmiate perché, lasciandosi piegare, hanno saputo resistere alle forze della natura è un monito per i superbi che vogliono opporsi ai superiori. Nella striscia sovrastante vediamo: l'albero che cerca di resistere al vento; l'albero che galleggia nella palude tra le canne flessibili; un *homo humilis* che si piega di fronte all'*homo fortis* in veste di soldato (così le rispettive didascalie sovrastanti).

La capra che ha salva la vita restando sulla cima del monte e resistendo agli allettamenti del lupo (n. 13) insegna a guardarsi dagli ingannevoli inviti del nemico:

Lupus significat illum hominem qui non potest alium apprehendere per suam virtutem et vult eum ducere ad locum ubi non sit securus et ubi poscit eum apprehendere. Sed sicut capra non voluit credere lupum, sic nos non debemus credere inimicis nostris qui volunt nos ducere ubi non siamus securi.

[Il lupo significa l'uomo che non può prenderne un altro con la sua forza e vuole portarlo in un luogo dove non sarebbe sicuro e dove possa conquistarlo. Ma come la capra non volle credere al lupo, così noi non dobbiamo credere ai nostri nemici che vogliono portarci dove non siamo sicuri.]

fig. 7

Qui storia e morale sono risolti figurativamente con perfetta specularità, mentre è ancora l'iconografia bellica che traduce la morale: da una parte la capra rigorosamente indicata dall'etichetta sovrapposta (*capra*) che guarda dall'alto di una montagna il *lupus* che con sorriso ipocrita accenna all'erba che gli sta vicino, a valle; dall'altra dei soldati in una fortezza elevata si

²⁸ Si potrebbe forse adattare lo schema «(virtualità) → attualizzazione → (scopo raggiunto)» di C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 39, estraibile dal racconto lineare, monosemico, per così dire, cioè condotto su un unico piano di significazione reale, alla forma

virtualità superficiale → attualizzazione → realtà latente

perché nell'*exemplum* medievale composito, a due livelli (istoriale e figurale), si realizza una struttura in certo modo circolare, in cui il terzo momento induce ad una rilettura «profonda» dei precedenti. Da qui l'etichetta «realtà latente», come compendio ipografico, da estrapolare, di virtualità e «attualizzazione».

difendono da un gruppo di cavalieri che con gesto falsamente amichevole li invitano a scendere.

Per quanto ingenuo e vernacolare, il linguaggio figurativo esprime col proprio repertorio formale (i gesti, le dimensioni²⁹, gli attributi) tutti i valori che insieme costituiscono la morale, ortodossa ma realistica, del narratore (e del suo “pubblico”). Obbedienza alla legge divina, fiducia in Dio e operosità, solidarietà e amicizia, ma anche egoismo e diffidenza verso il falso amico, mutevolezza della fortuna, misura e rispetto del proprio ruolo, condanna della superbia e opportuna accondiscendenza verso i potenti sono simboleggiati, con economia di mezzi, da un piccolo mondo di figure topiche e familiari: Cristo, il vescovo, il personaggio seduto (il potere o la ricchezza), l'uomo in ginocchio (l'umiltà), il *miles* (la superbia o la superiorità fisica), il contadino (la laboriosità, ma anche l'umiltà).

7. Ma il nostro *pictor* o piuttosto disegnatore non è solo un artigiano. Le sue interpretazioni strutturali dei testi, già citate, non sono casi sporadici, perché egli procede guidato dallo stesso *habitus* esegetico-classificatorio che anima lo scrittore, disponendo le immagini secondo il canone della simmetria e della successione logica. Tentiamo ora di seguirne il metodo.

Il racconto lungo (nn. 16-18, 24) è sempre reso figurativamente da quattro scene – I. II. III. IV. – che traducono le fasi pertinenti, critiche, della novella e si mantengono sul puro piano istoriale, perché la vicenda dei protagonisti (uomini) è per se stessa, anche nella sua realtà particolare, simbolo della vicenda morale dell'umanità.

La stessa formula è riservata alla breve narrazione biblica «Figura de Adam primo homine» (n. 31): benché in I. siano compresi i due livelli (letterale e figurale) – nel primo riquadro, sulla destra *Adam et Eva*, sulla sinistra la “figura” di Adamo, *Cristus* –, proprio Cristo è ritratto nell'atteggiamento del creatore che allunga la mano per far uscire Eva dal corpo di Adamo; cosicché la scena è ricondotta, di fatto, all'unico piano istoriale, sviluppandosi nelle scene successive delle due prime creature che osservate dal diavolo mangiano il frutto proibito, della loro cacciata dal paradiso e del seguente arrivo di Cristo loro salvatore.

Negli apologhi animaleschi (nn. 39, 41, 42, 44) lo schema è piuttosto I. II. III. 4., dove il numero arabo sta ad indicare lo scarto semico, l'*expositio moralis* resa dall'ultimo riquadro.

fig. 8

²⁹ Secondo la norma dell'iconografia anche murale, spesso i rapporti di forza sono espressi dalla diversa grandezza dei personaggi a confronto.

Ma la *fabula* breve (nn. 12, v. *supra*, 19, 40, 43) ci porta già alla distribuzione preferita: I. II. 3., proprio come l'*exordium*, la *narratio*, la *conclusio* della tradizione retorica anche recente, con il ritratto degli agenti in I., la scena narrativa, l'"attualizzazione" in II. e la traduzione morale in 3.

Partizione prediletta, come si diceva, che si estende poi ai testi tratti dai bestiari (nn. 4, 8, 25, 27, 36). In questo caso I. e II. ritraggono gli animali nei loro atteggiamenti più significativi, e 3. rappresenta il corrispondente figurale più comprensivo delle loro nature e spesso quello più vicino, nello schema compositivo, alle parti precedenti (I. II.). Per esempio, sopra il testo n. 8 («*Panthera est bestia multum pulchra*») troviamo:

fig. 9

- I. Una pantera "in posa", con la relativa didascalia soprastante *panthera*;
- II. Una pantera che *rugit* davanti a un gruppo di animali attirati – *bestie que curunt ad eam*, si legge sopra – dall'*odor* <qui> *exit de guture eius*;
3. Cristo davanti alle *gentes* <*quae*> *venerunt ad eum et crediderunt in eum*.

Nonostante le apparenze, rientra nella formula qui descritta anche il n. 7 (*Elefantēs...*) perché il disegno dell'elefantessa che partorisce (che equivarrebbe a una scena III.) è aggiunto in un secondo tempo (il ripensamento dell'illustratore è ben rilevabile dal disegno costretto entro il poco spazio disponibile) tra II. (l'elefante rovesciato che viene sollevato dall'elefantino) e 3. (*Cristus qui sublevavit Adam*, come dice la didascalia).

Attribuirei invece a incertezza compositiva (siamo all'inizio del florilegio e quindi alle prime prove iconiche) la sceneggiatura del testo n. 5. Nonostante l'*incipit* – «*Cervus habet duas naturas et duas figuras*» (c. 28v) – che potrebbe preludere ad una rigorosa esposizione bimembre, l'*exemplum* si articola col seguente ordine³⁰:

- A. [*Cervus*] *trait de foramine petre magnos serpentes et manducat illos*;
- B. *Tunc vadit cervus ille cum magno desiderio ad fontem aque et bibit multum et sic vincit venenum [quod bulit in ventre eius]*;
- β. *Sic nos quando super habundat odium aut ira vel aliquod aliud vicium debemus currere ad fontem vivum hoc est Cristum*;
- C. *Et aliam naturam habet cervus: quando natat cum aliis cervis ultra fluvium, in ordine natat, et unus tenet mentum in dorso alterius si esset centum aut plus semper sic natant. Et cum ille cervus qui vadit antea est fatigatus, postea vadit retro et stat apodiatum supra dorsum alterius, sic faciunt quando vadunt longe ad pascua...*
- γ. *Sic unusquisque cristianus si vult ire ad pascua Cristi, hoc est ad vitam eternam, debet portare pondus alterius...*

³⁰ Mi servo dell'alfabeto latino e di quello greco per indicare rispettivamente le parti istoriali e quelle figurali del testo, parallelamente ai numeri romani e arabi per l'illustrazione.