

Capitolo primo

«*Les Neuf Preux*»: genesi del tema letterario

Nella tradizione letteraria cortese, consolidata nei secoli XI e XII, attraverso la *chanson de geste*, il romanzo e la lirica d'amore, si individuano precise linee tematiche che mettono capo al *topos* dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses*¹. Le prime testimonianze di impiego del genere si riscontrano già verso la metà del secolo XI in testi provenienti dall'area anglosassone; tuttavia dalla metà del Duecento in poi si registra una produzione di opere, in larga misura di origine francese, che costituiscono le basi della fortuna di questo motivo. Un testo in particolare diede origine al tema letterario così come oggi lo conosciamo: i *Voeux du paon* di Jacques de Longuyon, in cui la sequela dei prodi assume la forma canonizzata dei nove eroi, divisi in tre triadi di pagani (Ettore, Alessandro e Cesare), giudei (Giosuè, Davide e Giuda Maccabeo) e cristiani (Artù, Carlomagno e Goffredo di Buglione). È a partire da quest'opera, infatti, che il ciclo dei Prodi si diffuse ed ebbe notevole fortuna tanto in ambito poetico che figurativo. Si pensi ai versi tratti dal *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, iscritti nei riquadri sottostanti le figure dei

¹ Premetto che non è mia intenzione indagare nel dettaglio le motivazioni che spingono tuttora i critici letterari francesi a discutere sulle origini della *courtoise* e dei valori a essa correlati, rischiando di entrare nel merito di un dibattito non definito e ancora in corso. Il mio lavoro, infatti, consiste nell'esame di alcune testimonianze letterarie, principalmente di area transalpina, con l'esclusiva finalità di comprendere come una serie di temi di matrice cortese confluiscono nella formazione e stabilizzazione del *topos* letterario dei *Preux*. Per avere un quadro più preciso della questione si veda *Courtoise et société de cour au Moyen Âge*, in *HFL*, t. I, *Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI siècle*, pp. 622-644.

Nove Prodi e delle Nove Eroine, affrescate nel Castello della Manta²: singolare esempio di «visibile parlare»³ in cui il motivo poetico si inserisce armonicamente nella superficie dipinta, dando voce alle immagini.

Nonostante i numerosi esempi che tra i secoli XI e XV contribuiscono a delineare lo sviluppo cronologico del *topos*, ancora oggi è difficile trovare un'esatta collocazione del tema nelle tradizionali categorie letterarie. La definizione di genere letterario riferita alla sequela dei *Preux*, infatti, non è ancora del tutto accettata dalla critica francese e neppure riconosciuta dagli studiosi italiani; in parte a causa delle scarse e frammentarie attestazioni in ambito letterario, ma soprattutto per via dell'eccessiva versatilità di questo tema che si presenta in diversi modi e con differenti intenzioni nelle poche testimonianze a noi pervenute, senza rispondere a un preciso canone stilistico. Lo studio del tema si è concentrato soprattutto sulla definizione del *Dit des IX Preux*, inteso come forma di poesia, le cui prime testimonianze sono attestate intorno al secolo XIV, che canta le virtù e celebra le imprese di tre eroi pagani (Ettore, Alessandro e Cesare), tre eroi giudei (Giosuè, David e Giuda

² Per quanto riguarda gli studi finora condotti sul *Chevalier Errant* in relazione allo sviluppo del tema letterario dei prodi si veda A. M. Finoli, "Le donne, e' cavalier ...": il 'topos' dei Nove Prodi e le Nove Eroine nel "Chevalier Errant" di Tommaso III di Saluzzo, «Il confronto letterario», VII (1990), pp. 109-122; A. M. Finoli, *Un gioco di società, 'le roi qui ne ment', e 'le demandes en amour' nel «Chevalier Errant» di Tommaso III di Saluzzo*, «Studi Francesi», 80 (1983), pp. 257-264. Per quanto riguarda invece la scrittura della rappresentazione pittorica degli eroi e delle eroine del castello della Manta nel Marchesato di Saluzzo si vedano gli studi di M. Piccat, *Le scritte in volgare dei prodi e delle eroine della sala affrescata nel castello della Manta*, in «Studi piemontesi», XX, 1991, pp. 141- 166; M. L. Menghetti: 'Sublimus' et 'humilis': due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta, in *Visibile parlare*, pp. 397-408.

³ A proposito del visibile parlare si veda quanto detto nel *Capitolo secondo* del presente lavoro.

Maccabeo) e tre eroi cristiani (Artù, Carlo Magno e Goffredo di Buglione)⁴. Il mio intento è quello di risalire, attraverso l'esame delle opere prodotte nell'ambito della letteratura d'Oltralpe, in cui troviamo l'impiego del tema, a una definizione più dettagliata dei motivi che confluiscono nel *topos* dei Nove.

I

La tradizione letteraria cortese nell'Europa medievale

A partire dal secolo XI, in Europa, inizia a farsi strada, nell'ambito dell'epica feudale e della letteratura di corte, il gusto per il racconto delle gesta di eroici cavalieri e valorosi re. In Francia questa tendenza portò alla realizzazione del nuovo genere letterario della *chanson de geste*, che trattava principalmente delle imprese di cavalieri e vassalli vissuti al tempo di re Carlomagno⁵. Il genere della *chanson*, diffusa prima di tutto nell'ambiente giullaresco, grazie alla tradizione orale, si consolidò successivamente attraverso l'opera amanuense degli scribi nei monasteri⁶. Questo tema, per la

⁴ Cfr. S. I. James, *Dit des Neuf Preux*, in *DLF*, p. 386; Piccat, *Le scritte in volgare*, cit., p. 142; P. Meyer, *Lez dis des IX preus*, «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», II, 1876, pp. 90-93. Gli studi di Meyer sono ricordati anche da F. Novati, *Prefazione*, in *Istoria di Patroclo e d'Insidoria. Poemetto popolare in ottava rima non mai pubblicato*, a cura di F. Novati, Torino, Società Bibliofila 1888, p. XI, n. 1.

⁵ Come a esempio Orlando, il cavaliere dell'esercito franco, le cui gesta sono materia letteraria della *Chanson de Roland*, primo esempio di impiego del genere letterario della *chanson*, scritta intorno alla metà del secolo XI.

⁶ Sullo sviluppo del genere epico della *chanson* cfr. G. Macchia, *Le «chanson de geste»*, in *LeFr.*, vol. I, *Dal Medioevo al Settecento*, pp. 51-62; M. Zink, *La letteratura francese nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 37-50. Si veda M. L. Menghetti, *La nascita delle letterature romanze*, in *SLeIt.*, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice 1995, pp. 186-188. Per quanto riguarda la trasmissione orale delle *chansons* si veda *HFL*, t. I, cit., pp. 203-209.

capacità di incarnare tanto i valori laici, come l'eroismo e l'attaccamento alla patria, quanto le virtù morali (difesa della fede cristiana e lotta contro gli infedeli), divenne presto uno dei canali preferenziali della letteratura "ufficiale", volta a propagandare il sistema sociale, politico ed economico promosso dalle corti del tempo. Se nella *fabula* è raccontata la lotta tra *le roi chrétien* e gli infedeli, il nucleo narrativo delle *chansons* coincide in realtà con lo scontro tra gruppi sociali: «la *chanson de geste* – sottolinea Maria Luisa Menghetti – rispecchia in maniera abbastanza realistica la situazione della classe dominante dell'Europa occidentale dalla seconda metà del secolo XI a tutto il secolo successivo. Anzi, spesso nell'epica sono proprio i contrasti tra sovrano e vassalli a venire in primo piano, costituendo il vero fulcro della vicenda narrata»⁷.

Accanto alla *chanson*, e leggermente in ritardo rispetto a essa, si sviluppa un altro genere letterario che ebbe notevole fortuna nel Medioevo occidentale: il romanzo. Argomento dei romanzi non è più quello tratto dai racconti delle gesta di Carlo e dei suoi cavalieri, bensì, le storie del ciclo troiano, tebano e alessandrino, e particolarmente in Inghilterra del ciclo bretone⁸. Così nascono opere come il *Roman de Troie*, di Benoît de Saint-Maure, il *Roman de Thèbes*, l'*Enéas*, o il *Roman de Brut* di Robert Wace, in cui è narrata la leggenda di re Artù, simbolo del sovrano perfetto, fondatore insieme ai suoi cavalieri di un regno di pace e giustizia. Dietro la figura di Brut, nipote di Enea, di Artù e dei suoi cavalieri si nasconde l'immagine della

⁷ Cfr. *ivi*, p. 187

⁸ J. C. Payen, *Il romanzo nei secoli XII e XIII*, in *SLF*, vol. I, *Dalle origini al 1789*, pp. 112-145.

dinastia normanna dei Palageneti che mira a rendersi autonoma e indipendente dal re di Francia, a cui era legata da vincoli di vassallaggio; l'idea di recuperare un passato leggendario di un'Inghilterra conquistata dai troiani, era funzionale al piano di Enrico II di consolidare l'autonomia inglese dotandola di un passato glorioso e mitico⁹. Le storie del ciclo arturiano si fondono, in testi come la *Vulgate*¹⁰, alla leggenda, circolante sempre nei secoli XII e XIII, del ritrovamento del Santo Graal. Il gusto per il racconto delle imprese di questi personaggi, difensori della fede in Cristo, capaci di incarnare le virtù morali e fisiche e di essere i protagonisti di intense vicende amorose, costituisce l'argomento dei romanzi cortesi. Questi temi, come abbiamo visto, risultarono particolarmente adatti a ricordare gli antichi valori della cavalleria, condivisi nell'ambito del sistema di corte che ne fece, seppur in modi diversi¹¹, programma di propaganda politica. Mentre il sistema di valori di riferimento sembra non essere mutato, accanto all'argomento storico (cantato dall'*epos* degli *chansonniers*), si fa avanti il gusto per il racconto fantastico e gli eventi storici si arricchiscono di *fabuleux*¹². In questo clima di favolosità è

⁹ Cfr. Menghetti, *La nascita delle letterature romanze*, cit., pp. 193-194.

¹⁰ La *Vulgate*, opera scritta in area francese tra il 1215 e il 1235, si compone di cinque testi: l'*Estoire* del *Saint Graal*, *Merlin*, tratti entrambe dai romanzi di Robert de Boron (autore della trilogia di romanzi che comprendeva il *Roman de l'Estoire du Graal*, il *Merlin* e il *Perceval*) *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* e *Mort Artu*.

¹¹ Come ho già detto, in Inghilterra era volere del re Enrico II che la storia della terra anglosassone affondasse le sue radici nel mito per giustificare l'autonomia del regno dalla Francia.

¹² Il termine, che indica l'elemento favoloso e fiabesco all'interno del *roman*, si differenzia dal vocabolo *fabliaux*, identificante il genere letterario in versi che tende, in tono burlesco, a raccontare delle avventure buffe (cfr. J. C. Payen, *Il «fabliaux» e il «Roman de Renart»*, in *SLF*, vol. I, pp. 172-176), bensì l'aspetto del fantastico nella letteratura romanzesca: «Sembra che una materia eroica venga qui a essere contaminata da un'altra, tutta favolosa e incredibile [...] Nelle *chanson de geste* anche l'avventura rispecchiava fantasticamente un dramma politico e religioso: l'impostazione seria e spesso tragica della materia esprimeva

stato realizzato, nella seconda metà del secolo XII, il *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernay, non unico, ma di certo il più esemplare romanzo del ciclo alessandrino¹³, in cui la figura di Alessandro Magno tende ad assumere dei connotati leggendari e si arricchisce di un passato “mitico”¹⁴.

Parallelamente allo sviluppo dell'epica e del romanzo, si registra nel nord Europa, a partire dalla Francia (per poi diffondersi nell'area occitana, in Inghilterra, in Catalogna e nei regni di Castiglia e Portogallo e successivamente anche in Germania), la tendenza a rivalutare nell'ambito della letteratura cortese i rapporti sociali, particolarmente la relazione amorosa¹⁵, che non viene più percepita nei termini di un legame carnale, ma nella sua accezione più intellettuale e spirituale. L'amore, definito “cortese”, perché strettamente connesso alle dinamiche relazionali vissute all'interno della corte, diviene mezzo di elevazione morale dell'individuo. Questo sentimento, oggetto della lirica trobadorica oltre che del romanzo cortese, affondava le radici nell'amore adultero, visto come unica forma di purificazione per l'amante. È per questo che alcuni dei personaggi dei romanzi

una partecipazione morale del poeta, che cantava per un pubblico appassionato: il romanzesco era contenuto entro i limiti di una umanità viva e votata alla lotta» (G. Macchia, *La letteratura cortese*, in *LeFr.*, vol. I, p. 78).

¹³ Sulla figura di Alessandro nella letteratura medioevale si veda P. Meyer, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen âge*, Paris, F. Vleweg 1886, rist. anast. Genève, Slatkine Reprints 1970, 2 voll.; D. J. A. Ross, *Alexander historiatus. A Guide to medieval illustrated Alexandre Literature*, Frankfurt am Main, Athenäum 1988; *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, a cura di P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla e M. Liborio, Milano, Mondadori 1997.

¹⁴ Si pensi alla discesa di Alessandro nel fondo del mare, o la sua salita in Paradiso, o ancora alla visione della *fontaine de Jouvence*. L'insieme di queste imprese, alcune reali altre piuttosto improbabili (come l'arrivo di Alessandro alle colonne d'Ercole) alimenteranno a lungo le leggende intorno alla figura del re macedone; è significativo come le ritroveremo nel componimento di Alessandro nella corona di sonetti che descrive gli uomini illustri di Castel Nuovo a Napoli.

¹⁵ Menghetti, *La nascita delle letterature romanze*, cit., p. 192.

di Chrétien de Troyes, *Lancelot* e *Cligès*, come anche il protagonista del *Tristan*, sono cavalieri che vivono relazioni d'amore con donne sposate: Lancillotto con Ginevra, moglie di Artù, Tristano con Isotta, moglie di Marco re di Cornovaglia, Cliges con Fenice, moglie di suo zio Alis.

E non è un caso che un contemporaneo di Chrétien de Troyes, Andrea Cappellano, verso la fine del secolo XII alla corte di Francia, abbia scritto il *De Amore*, un'opera in cui metteva in luce la concezione dell'amore adultero come forma sublime del rapporto tra uomo di corte e dama¹⁶. Il trattato di Cappellano ebbe fortuna anche in Italia e influenzò enormemente la poetica dell'amore nella letteratura toscana del primo Trecento¹⁷. Anche Dante, ricordo, affronta la questione dell'amore extraconiugale, nel celebre canto V dell'*Inferno*, dove tra le tante anime dei lussuriosi¹⁸, incontra Paolo e Francesca, condannati a vagare in una «bufera infernal, che mai non resta»¹⁹ per la colpa che commisero in vita. Il poeta, tuttavia, pur consapevole del destino infernale che spetta ai colpevoli di adulterio, si mostra compassionevole nei loro confronti, quasi a capire la loro situazione come frutto di quell'ideale cortese che aveva già unito Ginevra e Lancillotto: «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse»²⁰; così il libro diventa metonimia,

¹⁶ Cfr. M. A. Liborio, S. De Laude, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci 2004, pp. 132-134.

¹⁷ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI 1994, p. 34.

¹⁸ Nella schiera compaiono una serie di uomini e donne famose dell'antichità e del mito, i quali furono travolti da un'insana passione amorosa che li condusse a un destino tragico: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride e Tristano; alcuni di questi personaggi li troviamo anche nei sonetti napoletani, si pensi ad Achille, alla coppia Paride-Elena, o a Didone che viene citata nel sonetto di Enea.

¹⁹ *Inf.* V, 31.

²⁰ *Inf.* V 137.

rappresentando l'intera tradizione letteraria dal romanzo cortese alla lirica d'amore.

Possiamo dunque affermare che la componente amorosa, mista alle *aventures*²¹, le prove che il cavaliere deve compiere per dimostrare il suo valore, sono caratteristiche fondanti della letteratura cortese medievale che pone le sue basi nelle virtù eroico-cavalleresche. Per quanto possano sembrare indipendenti tra loro, i generi letterari finora trattati ci offrono una visione molto concreta dei valori della cavalleria medievale: l'eroismo e l'amore. Il fenomeno letterario, che vede il cavaliere protagonista, è in realtà frutto dell'ascesa sociale della cavalleria²² che in questo periodo tenta di «gestire del proprio *status* mediante l'imposizione a tutta la classe aristocratica del sistema di regole di comportamento da essa elaborato e al quale facevano cassa di risonanza soprattutto i *clerics*, gli uomini di cultura legati alle corti signorili, che si trovavano spesso a condividere la condizione subordinata dei cavalieri»²³. Le *chansons*, i romanzi cavallereschi e la lirica trobadorica costituiscono quelle fonti – come le definisce Cardini – «attraverso le quali la società cavalleresca sembra averci lasciato, se non proprio un autoritratto di sé, almeno un “ritratto su commissione”»²⁴.

²¹ Sull'impiego del termine *aventure* nella letteratura romanza si veda Menghetti, *La nascita delle letterature romanze*, cit., pp. 198-199.

²² Sulla cavalleria, intesa come fenomeno socio-politico e militare si veda F. Cardini, *La tradizione cavalleresca nell'occidente medievale*, in «Quaderni Medievali», II (1976), pp. 126-142.

²³ Menghetti, *La nascita delle letterature romanze*, cit., p. 193; del prestigio acquisito dalla cavalleria nel secolo XI ne parla Cardini, *La tradizione cavalleresca*, cit., p. 127.

²⁴ *La tradizione cavalleresca*, cit., p. 129.

Come da un lato la componente epica delle *chansons*, la lotta per difendere i valori fondanti della cavalleria medievale, e dall'altro l'amore cortese, cantato dalla lirica trobadorica e connesso al nuovo modo di vedere il rapporto tra uomo e donna, sublimato nell'amore adultero, contribuirono alla formazione di quel sostrato culturale che pose le basi per la nascita e lo sviluppo di una nuova letteratura di corte nei secoli XIII e XIV. È in questo ambiente socio-culturale che prende forma nella metà del secolo XIII il tema letterario dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* in cui confluiscono sia i valori della cavalleria medievale sia quelli dell'amore cortese.

Va detto però che inizialmente, almeno fino alla stabilizzazione del tema, l'argomento amoroso sembra non influire particolarmente, mentre prevale, soprattutto nei primi testi, l'elemento didascalico dell'*exemplum* morale. Successivamente, si potrebbe dire a partire dal momento in cui la componente femminile entra a far parte del canone dei *Neuf* con l'accostamento delle Eroine ai Prodi, in testi come il *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo o l'*Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preuses* di Sébastien Mamerot, la tematica amorosa inizia ad acquisire un posto rilievo nel processo di trasmissione del *topos*. La presenza delle donne nel corteo delle celebrità stimola ulteriormente una riflessione di tipo etico: in molti casi, infatti, si registra una certa similarità del tema con alcuni motivi letterari cari alla tradizione medievale come i "vinti d'amore", l'"allegra brigata" di giovani spensierati, la Fontana di Giovinezza (correlata al leitmotiv del giardino fiorito, come *locus amoenus*, che fa da cornice al ciclo dei prodi e delle eroine

del *Chevalier Errant*, ma già presente nel *Roman d'Alexandre*), la *femina vana* e infine il *triumphus mortis*²⁵.

Contemporaneamente alla diffusione della letteratura cavalleresca e della lirica d'amore di ambito cortese, si sviluppa nel Trecento un altro filone: quello della produzione letteraria morale e didascalica²⁶. Questo genere comprende sia testi di carattere spirituale e di divulgazione religiosa, realizzati in ambiente monastico ed ecclesiale, testimonianze personali di conversione, sia traduzioni di testi antichi che venivano riletti e reinterpretati in chiave cristiana²⁷.

All'interno della vasta produzione didascalica un posto di rilievo è occupato dalla letteratura esemplare. L'importanza dell'*exemplum*, nella trattatistica medioevale, risiede nella capacità di veicolare contenuti complessi ed essere accessibile a un pubblico vasto: «al procedimento deduttivo, rigorosamente formale, della dimostrazione, il predicatore e il trattatista può dunque vantaggiosamente anteporre il meccanismo induttivo dell'esempio, inteso quale proposta di un'azione o di un detto (*factum vel dictum*) a vario titolo memorabile, e che per i suoi connotati intrinseci (autorità dei personaggi coinvolti o della fonte) si impone come modello di comportamento anche per

²⁵ Per i motivi letterari si veda Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., pp. 11 sgg.

²⁶ G. Baldassarri, *Letteratura devota, edificante e morale*, in *SLeIt.*, cit., vol. I, pp. 211-326.

²⁷ Queste opere sono appunto definite "moralizzazioni", poiché il testo originale perde il suo significato originale, e il significante viene riadattato e fornito di un contenuto cristiano. Molte sono le operazioni di riscrittura, traduzione e commento ai testi antichi: si pensi al commento all'*Eneide* di Bernardo Silvestre, a Giovanni del Virgilio, o all'*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire. Tuttavia anche se il principio è sempre quello della cristianizzazione di significati profani, la differenza rispetto all'*exemplum* riguarda la destinazione e la funzione del testo: l'*exemplum* infatti era uno strumento dei predicatori ed era destinato a un pubblico più basso, non certo ai dotti.

il presente»²⁸. La componente didascalica è fortemente presente nella letteratura medievale, e non soltanto a livello ecclesiastico²⁹; la scelta di narrare le imprese gloriose dei cavalieri, l'importanza che assumono virtù come la saggezza, la prudenza e la giustizia, cui si aggiungono le qualità cavalleresche come la nobiltà d'animo, la grandezza e la forza fisica.

Il concetto di esemplarità di personaggi o, per estensione, di imprese da loro compiute, è una componente essenziale nel processo di ricostruzione del tema dei *Preux* e delle *Preuses*³⁰. Come vedremo, infatti, nella maggior parte dei casi i personaggi che figurano nei cortei di uomini e donne famose sono scelti in virtù della loro capacità di rappresentare qualità morali o fisiche.

II

L'origine del tema nella letteratura d'Oltralpe

La diffusione del tema, come abbiamo visto, è strettamente connessa agli sviluppi della lirica trobadorica e della letteratura cavalleresca. Certamente l'ambito di corte stimolò poeti e letterati del tempo a identificare nei valori della cavalleria medievale dei modelli di riferimento comportamentali utili a delineare la figura di "uomo di corte", principale

²⁸ Baldassarri, *Letteratura devota*, cit., p. 241-242.

²⁹ La letteratura esemplare era certamente legata alla predicazione in pubblico, strettamente legata all'aneddotica moraleggiante di matrice evangelica. Numerose sono le raccolte di *exempla* e di *sermones* prodotte in ambiente monastico, nati con la funzione di prontuari per la predicazione sacerdotale (cfr. Liborio, De Laude, *La letteratura francese medievale*, cit., pp. 209-211).

³⁰ Sulla funzione esemplare del *topos* si veda K. J. Hölting, *Die «Nine Worthies»*, «Anglia», LXXVII, 1959, p. 279.

protagonista delle vicende amoroze e avventurose dei romanzi e delle *chansons*, generi prediletti della letteratura transalpina. È nell'Europa d'Oltralpe, infatti, che il *topos* dei *Preux* e delle *Preuses* prende avvio, e precisamente in Francia.

I primi studi sulla diffusione del genere furono condotti nella seconda metà del secolo XIX; le indagini si concentrarono oltre che sulla divulgazione in ambito letterario anche sull'impiego del *topos* nell'entourage artistico³¹. Paul Meyer in particolare³² si occupò di individuare l'origine del tema e fu il primo ad attestarne l'impiego già intorno alla prima metà del secolo XIV, precedente, quindi, alle attestazioni sia letterarie che iconografiche risalenti alla seconda metà del XIV e al secolo XV, già note alla critica³³. Meyer, spostando il campo d'indagine sul versante storico e antropologico, riuscì a

³¹ Cfr. J. Renouvier, *Les origines de la gravure en France*, «Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité», II, 1859, pp. 5-22; J. Guiffrey, *Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des Preux et des Preuses au XV siècle*, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», X, 1879, pp. 97-110; J. J. Rorimer, M. B. Freeman, *Nine heroes tapestries at the Cloisters*, New York, The Metropolitan Museum of Art 1960. A proposito dell'origine e della diffusione del genere letterario si vedano gli studi di P. Meyer, *Les Neuf Preux*, «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», IX, 1883, pp. 45-54; G. Mombello, *Les Complaintes des IX Malheureux et des IX Malheureuse. Variations sur le thème des Neuf Preux et du «Vado mori»*, «Romania», LXXXVII, 1966, pp. 346-378; Hölting, *Die «Nine Worthies»*, cit., pp. 279-309. Per quanto riguarda l'impiego del genere in ambito poetico si veda R. S. Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, «Modern Philology», XV, 4, 1917, pp. 19-27; *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre suivi de The Debate Between the heralds of England and France by John Coke*, édition commencée par Léopold Pannier et achevée par M. Paul Meyer, Paris, Firmin-Didot (Société des anciens textes français) 1877, pp. 127-129; H. Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst*, Göttingen, Vandenhoeck & Reprecht 1971; *PA*, vol. I, *Appendix. Texts illustrative of «The Nine Worthies», etc*; Ross, *Appendix I. Alexander in the Nine Worthies*, in *Alexander Historiatus*, cit., pp. 123-127.

³² *Les Neuf Preux*, cit., pp. 45-54.

³³ Si veda a questo proposito Guiffrey, *Note sur une tapisserie*, cit., pp. 97-110. Guiffrey, risalendo alle origini della diffusione del tema in ambito artistico, individua le prime forme di rappresentazione dei prodi e delle eroine in alcuni arazzi del 1360-1370.

riconoscere nel racconto, presente in una cronaca cittadina, di un corteo di cavalieri avvenuta ad Arras nel 1326³⁴, un primo nucleo di eroi che andò successivamente a confluire nella sequela dei *Neuf Preux*. Nel testo sono presenti gli eroi cristiani Carlomagno, Artù e Goffredo di Buglione, l'eroe pagano Ettore e i tre giudei Giosuè, Giuda Maccabeo e Davide; questa presenza seppure parziale degli eroi dimostra, secondo lo studioso, la diffusione del genere nell'area transalpina³⁵.

Lo studioso, inoltre, individua nei *Voeux du paon*³⁶ di Jacques de Longuyon, un *troubadour* di area francese³⁷, la prima vera attestazione

³⁴ Il racconto fa parte della cronaca della città di Valenciennes, presente nel ms. 5269 della Bibliothèquede de l'Arsenal, e pubblicata in un primo momento da Jean Alexandre Buchon insieme a una porzione considerevole di tale codice sotto il titolo di *Chronique de Flandre*, che faceva parte di un'opera più imponente comprendente numerose cronache di città francesi (*Choix de chroniques et mémoires sur l'Histoire de France, avec notes et notices par J. A. C. Bouchon, Paris, Desrez 1839*, il brano che racconta della sfilata si trova a pp. 621-622). Successivamente la stessa cronaca è stata pubblicata in un'edizione più completa dal barone Kervyn de Lettenhove con il titolo di *Récits d'un bourgeois de Valenciennes* (Bruxelles, Académie royale de Belgique 1877, pp. 52-53). Il testo completo della cronaca riguardante la sfilata di Arras è pubblicato anche in Meyer, *Les Neuf Preux*, cit., pp. 47-48. Va detto che Meyer, dopo aver esaminato dettagliatamente il manoscritto contenente la *Chronique de Flandre* corregge la data al 1336, mentre sia nell'edizione del 1839 che in quella del 1877 compare la data 1326 (*Ivi*, p. 47, n. 1). I cavalieri presenti alla sfilata sono in realtà tre giudei, tre saraceni e tre cristiani; nella sequela compare anche Ettore, presentato dopo i tre saraceni. Tutti gli eroi sono descritti secondo gli abiti da loro indossati per la parata e gli emblemi nobiliari portati in processione. Della processione ne parla anche Hölzgen, *Die "Nine Worthies"*, cit., p. 290; sull'importanza della sfilata nell'immaginario figurativo del tema dei Prodi si veda Freeman, *Nine heroes*, cit., pp. 4-5; M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi 1985, p. 109.

³⁵ «Ce texte – sostiene Meyer – prouve au moins que l'histoire des Neuf Preux était fort répandue dans la France du Nord, en 1336» (*Les Neuf Preux*, cit., p. 48).

³⁶ L'edizione critica a cura di R. L. G. Ritchie è contenuta in *The Buick of Alexander or the Buick of the Most Noble and Valiant Conquerour Alexander the Grit*, by John Barbour, Archdeacon of Aberdeen, Edited in Four Volumes, from the Unique Printed Copy in the Possession of the Earl of Dalhousie, with Introductions, Notes and Glossary, Together with the French Originals ("Li Fuerres de Gadres" and "Les Voeux du paon") Collated with Numerous Mss., voll. II-IV, Edinburgh et London, Blackwood 1929.

dell'impiego della serie completa dei prodi: tre pagani (Ettore, Alessandro e Cesare), tre giudei (Davide, Giosuè e Giuda Maccabeo) e tre cristiani (Artù, Carlomagno e Goffredo di Buglione)³⁸. L'opera, commissionata al poeta da parte di Thibaud vescovo di Liege prima del maggio 1312³⁹, si ricollega al ciclo cavalleresco del romanzo alessandrino, in quanto riporta episodi legati alle gesta di Alessandro il Grande⁴⁰ e per molti aspetti si ricollega al *Roman d'Alexandre*⁴¹. La narrazione è collocata subito dopo l'episodio della prise de Defur, quando Alessandro parte per soccorrere Gadifer e Bétis suo figlio, catturati dai greci in battaglia. Il titolo *Voeux du paon* è tratto dall'episodio accaduto all'interno dello Château de Phésou: Cassamus, zio di Gadifer e Bétis, richiama delle storie raccontate oralmente, le *voeux*, su un nobile uccello. Il pavone costituisce il banchetto preferito nei pasti conviviali, in cui i cavalieri-commensali discorrono, attraverso le "voci", di valori cortesi. Il

³⁷ Sulla figura di Jacques de Longuyon, di cui ben poco si conosce, si vedano: A. Thomas, *Jacques de Longuyon trouvère*, in *HLF*, pp. 1-35; S. Lefèvre, *Jacques de Longuyon*, in *DLF*, pp. 734-736.

³⁸ La sequenza dei prodi è in corrispondenza dei versi 7484-7579, pubblicati nel volume IV dell'edizione di Graeme Ritchie, pp. 402-406. Anche Meyer riporta interamente nel suo saggio i versi dei *Preux*; tuttavia egli non fa riferimento all'edizione critica, non ancora conosciuta, bensì li estrapola direttamente dal ms. 1590 della Bibliothèque Nationale de France, cc. 141 e sgg. (*Les Neuf Preux*, cit., pp. 49-52). Sull'importanza del testo nella diffusione del tema dei prodi si veda anche Lefèvre, *Jacques de Longuyon*, cit., p. 735; S. I. James, *Dit des Neuf Preux*, in *DLF*, p. 386; Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., p. 19; Mombello, *Les complaintes*, cit., p. 349; Höltgen, *Die "Nine Worthies"*, cit., pp. 280-281; Ross, *Appendix I. Alexander in the Nine Worthies*, in *Alexander Historiatus*, cit., pp. 123.

³⁹ Varie sono le ipotesi sulla datazione dell'opera, che comunque si colloca agli inizi del secondo decennio del secolo XIV. Mombello, sulla base dell'edizione critica di Ritchie, ribadisce la datazione dell'opera al 1313 (*Les Complaintes*, cit., p. 349); in realtà *Les Voeux du paon* fu scritto prima del maggio 1312, data della morte del vescovo Thibaud (cfr. Lefèvre, *Jacques de Longuyon*, cit., p. 734).

⁴⁰ Sulla relazione tra il *Voeux* e i romanzi del ciclo alessandrino si veda P. Meyer, *Alexandre le Grand*, cit., pp. 267-272; Ross, *Alexander Historiatus*, cit., p. 18; Höltgen, *Die "Nine Worthies"*, cit., p. 285.

⁴¹ Cfr. Lefèvre, *Jacques de Longuyon*, cit., p. 734.

testo raccoglie una serie di eventi che spaziano dalla narrazione di imprese eroiche, battaglie e duelli, al racconto di sontuosi banchetti e conversazioni galanti in cui si discorre anche di amore, che collocano i *Voeux* nell'ambito della letteratura di corte. Anche la forma metrica, in versi alessandrini monorima, è quella propria della *chanson de geste*.

L'opera di Longuyon ebbe molta fortuna nei secoli XIV e XV, tanto che fu proseguita da due poeti del nord della Francia: Jean le Court detto Brisebarre de Douai autore del *Restor du paon*, poema in versi alessandrini composto prima del 1340 (data della morte di Brisebarre) e Jean de le Mote, conosciuto per aver composto il *Parfait du paon* realizzato nel 1340, su richiesta dell'orafo Simon de Lille⁴². Il testo dei *Voeux*, conservato in più di trenta manoscritti, fu divulgato e conosciuto, oltre che in Francia, in tutto il nord Europa, come testimoniano le numerose traduzioni in lingua scozzese, inglese, spagnola, nederlandese e tedesca⁴³. Grazie al recente ritrovamento di un manoscritto contenente l'opera di Longuyon nella Biblioteca di Cassino sappiamo inoltre che il testo era conosciuto in Italia⁴⁴, notazione questa che

⁴² Cfr. A. Thomas, *Jean Brisebarre, trouvère*, in *HLF*, pp. 35-66 e C. Langlois, *Jean de le Mote, trouvère*, in *Ivi*, pp. 66-86; R. Bossuat, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen âge*, Melun, Librairie d'Argences, 1951, p. 397. Si vedano inoltre Mombello, *Les Complaintes*, cit., p. 349; Meyer, *Les Neuf Preux*, cit., p. 49; Id., *Alexandre le Grand*, cit., vol. II, pp. 269-270.

⁴³ Il testo in lingua scozzese, composto nel 1438, è conosciuto con il nome di *The buik of the most noble and valizeand conquerour Alexander the Great*, cit., voll. I-IV; il brano contenente i prodi è riportato anche in *PA*, vol. I, *Appendix VII*. Sulla diffusione dell'opera di Longuyon si veda anche Mombello, *Les Complaintes*, cit., p. 349-350, e soprattutto Thomas, *Jacques de Longuyon trouvère*, *HLF*, pp. 24-35 (per lo studio sulle traduzioni e sulle imitazioni in lingua straniera si veda pp. 30-35); Lefèvre, *Jacques de Longuyon*, cit., p. 735; *PA*, vol. I, *Preface*, p. 3.

⁴⁴ G. Brunetti, *Un testimone dei "Voeux du Paon" in Italia*, «Studi mediolatini e volgari», 46 (2000), pp. 7-34.

risulta importante ai fini della ricostruzione degli sviluppi del tema dei Prodi in ambito napoletano.

Les Voeux du paon, in realtà, non fu la prima testimonianza d'impiego del tema; fu tuttavia il primo esempio, finora conosciuto, di canonizzazione della sequela dei *Neuf Preux*, con la scelta delle tre triadi di pagani, giudei e cristiani. Già Meyer aveva evidenziato come il motivo letterario dei Prodi, seppure in una forma ancora non stabilizzata, è presente in una cronaca che comprende tutti i re di Francia dall'assedio di Troia fino al 1243⁴⁵, la *Chronique rimée* di Philippe Mousket, scritta dopo il 1251⁴⁶. Il testo, anello di congiunzione tra la fonte principale del tema e la sua effettiva stabilizzazione nel canone dei Nove come la conosciamo oggi, presenta una proto-sequela dei *Preux*, in cui possiamo ritrovare espressa in nuce l'idea di Longuyon, vale a dire la scelta delle tre tipologie di *viris* (pagani, giudei e cristiani) di cui compariranno solo tre dei più valorosi: *Des .iij. lois vous sai je bien dire / Les .iij. mellors, tot sans desdire*⁴⁷. Per la verità in questi pochi versi sono presenti

⁴⁵ Mousket nella definizione dei termini storiografici della sua cronaca si rifà alla tradizione dei *chroniqueurs* che avevano stabilito l'inizio della storia della monarchia francese con la disfatta di Troia (cfr. R. Mantou, *Philippe Mousket*, in *DLF*, p. 1146).

⁴⁶ La data del 1251, stabilita come termine *post quem* per la realizzazione dell'opera, è data dalla composizione di un altro testo, una cronaca cittadina scritta da Alberic de Troisfontaines, fonte diretta della *Chronique rimée* (cfr. J. Nothomb, *La date de la chronique rimée de Philippe Mousket*, «Revue belge de philologie et d'histoire», 4, 1925, pp. 77-89). Sulla vita di Mousket ben poco si conosce, probabilmente la presenza di un solo manoscritto contenente il testo della *Chronique rimée* porta alla considerazione che l'opera non fosse ancora terminata al momento della morte dell'autore, avvenuta nel 1283 (cfr. Mantou, *Philippe Mousket*, cit., p. 1146). Per quanto riguarda il titolo *Chronique rimée*, fu attribuito dal primo editore del testo completo, il barone di Reiffenberg (cfr. *Chronique rimée de Philippe Mousket, publiée, pour la première fois avec des préliminaires, un commentaire et des appendices*, par le Baron de Reiffenberg, Bruxelles, Hayez 1845, 3 voll.).

⁴⁷ *Chronique rimée de Philippe Mousket*, cit., vol. I, p. 305, vv. 7672-7673. I versi 7672-7689 della *Chronique rimée* di Philippe Mousket sono stati ripresi e pubblicati anche da Meyer, (*Les Neuf Preux*, cit., pp. 53-54), il quale, tuttavia, non fa alcun riferimento

solo due dei nove uomini che faranno parte, dai *Voeux du paon* in poi, del canone letterario; l'idea di fondo, tuttavia, è la medesima: qui a ricordare le tre tipologie sono Uggeri il Danese e Orlando, famosi paladini di Carlo Magno, *li mieudres crestiens*⁴⁸, Ettore, eroe troiano, *Li mioudres paiens*⁴⁹ e Giuda Maccabeo, *Li mioudres juis*⁵⁰; se consideriamo anche Carlomagno, continuamente richiamato nel testo della *Chronique*, sono tre i prodi che successivamente entreranno a far parte della rosa dei *Neuf*. Mousket fu dunque il primo a canonizzare in «gruppi d'onore»⁵¹ la triade di eroi pagani, giudei e cristiani, ma non solo: nella *Chronique* compare anche il titolo di *preus* al verso 7682 in riferimento al più valoroso tra i giudei, ossia Giuda Maccabeo⁵².

Se il testo di Mousket diede certamente inizio alla diffusione del tema dei prodi, va detto anche che una testimonianza analoga la ritroviamo nell'opera di un *troubadour* marsigliese contemporaneo di Longuyon, Rostanh Berenguier, il quale in una *chanson* aveva già scelto sei personaggi esemplari, di cui cinque tratti dalla Bibbia (Lot, Giobbe, Salomone, Abramo, Simeone) e uno dalla storia antica (Alessandro), per rappresentare una serie di virtù che

all'edizione curata dal Baron de Reiffenberg ma trascrive i versi dal Ms. Harl. 200 del British Museum di Londra (c. 140 v).

⁴⁸ *Ivi* v. 7675. Il lemma *mioudres*, scelto al posto di *mieudres* (del v. 7675), in corrispondenza dei versi 7676 e 7682, compare sia nell'edizione critica della *Chronique* e nella successiva citazione di Mombello (*Les Complaintes*, cit., p. 348), sia nella trascrizione di Meyer (*Les Neuf Preux*, cit., p. 54). Nella trascrizione del passo presente nell'appendice al testo PA, *Appendix V*, viene invece utilizzato *mieudres* per tutti e tre i luoghi del testo. Vale la pena sottolineare che Mousket in altri passi della *Chronique* utilizzi al posto di *mieudres* o *mioudres* il termine *miouds* (cfr. *DHALF*, vol. IX, p. 387).

⁴⁹ *Chronique rimée de Philippe Mouskes*, cit., vol. I, v. 7676.

⁵⁰ *Ivi* v. 7682.

⁵¹ Cfr. L. Rossi, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, in *SLeIt*, vol. 2, *Il Trecento*, p. 901.

⁵² Cfr. a questo proposito anche Meyer, *Les Neuf Preux*, cit., p. 53; Mombello, *Les complaintes*, cit., p. 348.

appartenevano a Fouque de Villaret, gran maestro dell'ordine degli Ospedalieri tra il 1307 e il 1319⁵³.

Finora parlando dell'origine del tema e della sua canonizzazione nei *Voeux du paon* di Jacques de Longuyon, ho solo velocemente accennato all'enorme fortuna che il testo ebbe in nord Europa. Si può dire che è a partire da questa opera che in Inghilterra, in Germania e soprattutto in Francia si diffuse il *topos* dei *Preux*. Al di là del successo riscosso dall'intero testo, di cui le imitazioni e le traduzioni che ne furono fatte sono chiaro segno⁵⁴, abbiamo ulteriore testimonianza della sopravvivenza e della diffusione del *topos* letterario dei *Neuf Preux*, che a partire dall'opera di Longuyon inizia a costituire un nucleo testuale a sé stante. Un primo segno dell'autonomia del "genere" è individuabile in una serie di testimonianze letterarie della seconda metà del secolo XIV, alcune delle quali sono già state elencate da Mombello⁵⁵: il *Lyvre Royale*, composto da Jean de Chavenges tra il 1345 e il 1349⁵⁶, *La Prise d'Alexandrie*, poema storico del lirico Guillaume de Machaut⁵⁷ scritta

⁵³ P. Meyer, *Les deniers troubadour de la Provence. D'après le chansonnier donné a la Bibliothèque Impériale par M.Ch. Giraud*, Paris, Franck 1871, pp. 73-95, i versi che ci interessano si trovano a pp. 85-86; sul rapporto tra la serie di *exempla* citati da Berenguier e l'evoluzione del tema dei prodi si veda Id., *Les Neuf Preux*, cit., p. 53.

⁵⁴ Ricordo la traduzione in lingua scozzese che ho citato precedentemente, cfr. *supra*, p. 15, n. 53, e i due testi francesi del *Restor du paon* e del *Parfait du paon* che ne sono in parte imitazione e in parte ideale prosecuzione.

⁵⁵ Cfr. *Les Complaintes*, cit., pp. 350-351.

⁵⁶ Cfr. R. Bossuat, *Jean Gaulart de Chavenges*, in *DLF*, p. 781; C. Langlois, *Jean Gaulart, de Chavenges*, in *HLF*, pp. 159-169.

⁵⁷ Cfr. *Guillaume de Machaut*, in *DLF*, pp. 630-636. Per l'edizione critica si veda *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre I de Lusignan, par Guillaume de Machaut*, publiée par la premier fois pour la Société de l'Orient Latin par L. M. de Mas Latrie, Genève, Imprimerie Jules-Guillaume Fick 1877. La vasta produzione letteraria di Guillaume de Machaut si concentra principalmente su temi di natura cortese, nella quale rientrano anche i *Neuf Preux*, come esempi di virtù fisiche o morali che incarnano. Il tema degli *exempla*, per la verità, lo ritroviamo espresso anche in una raccolta di liriche ancora non catalogate,

dopo il 1369⁵⁸, il *Chevalier Errant* di Tommaso III Marchese di Saluzzo, scritto alla fine del secolo XIV, il *Livre de Léesce*, scritto tra il 1373 e il 1387 da Jehan Le Fèvre, in cui compaiono per la prima volta le Neuf Preuses⁵⁹, due ballate di Eustache Deschamps⁶⁰, e infine *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre*⁶¹ scritto tra il 1455 e il 1460⁶².

intitolata *La Louange des dames*, nella quale egli usa di frequente il paragone con esempi antichi o biblici, come Giasone, Ercole e Teseo (cfr. Cfr. *Guillaume de Machaut*, in *DLF*, p. 632).

⁵⁸ Cfr. *Guillaume de Machaut*, in *DLF*, p. 634. *La Prise d'Alexandrie* si presenta nella forma metrica del poema in versi ottosillabi e tratta delle imprese di Pierre I de Lusignan, re di Cipro e di Gerusalemme. Le vicende narrate partono dalla giovinezza del re fino al racconto della crociata, intrapresa nel 1363, che lo portò alla conquista della città di Alessandria, nell'autunno del 1365. Il poema si conclude con la morte di Pierre I de Lusignan, assassinato nel 1369. Benché l'opera di Machaut risenta dell'influenza del modello letterario della cronaca, per via della materia trattata, lo scrittore sfrutta il personaggio storico per poter trattare delle virtù e dei valori cortesi. In questo ambito si inserisce l'*incipit* del racconto che è collocato nell'atmosfera mitica della nascita del re, a cui erano presenti Marte e Venere, dotato di tutte le virtù appartenute ai nove prodi: «Ce sont li bon roy Alixandres / Qui conquist Angleterre et Flandres, / E tant quist terre et mer parfonde / Qu'il fu seigneur de tout le monde; / Hector et Caesar Julius, / Et puis Judas Machabeus; / David, Josué, Charlemainne, / Et Artus, qui ot mult de peinne, / Et dux Godefroy de Buillon, / Qui, par son or et son billon, / Son scens, sa force et sa vaillance, / Et de son grant bien l'excellence, / Mist tout en sa subiection / La terre de promission, / Ou au mains la plus grant partie; / En la fin y laissa la vie» (vv. 47-62).

⁵⁹ Nel testo la protagonista, Dama Léesce, personificazione della Gioia, difende le donne contro l'invettiva misogina che dominava nella Francia del secolo XIV. Per dimostrare la virtù e la *vaillance* delle donne la Dama illustra un catalogo di donne coraggiose e audaci più degli uomini, in cui compaiono le Nove Eroine. Per questo modello Le Fèvre si ispirò probabilmente ai racconti di storia antica e – come sottolinea Sophie Cassagnes-Brouquet – soprattutto all'*Histoire ancienne jusqu'à César*, un testo che raccoglie eventi tratti dalla storia antica e biblica, scritta da un anonimo cortigiano presso la corte di Lille nel secolo XIII. Cfr. *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés», 20, 2004, p. 172.

⁶⁰ Cfr. *Eustache Deschamps*, in *DLF*, pp. 429-432; Mombello, *Les complaints*, cit., p. 350 n. 6. Deschamps, nato intorno al 1346, fu allievo di Guillaume de Machaut, dalla cui poetica fu molto influenzato. Ricoprì dal 1372 in poi molte cariche amministrative presso la corte, che frequentò assiduamente sin dalla giovinezza; questo ambiente certamente lo influenzò nella scelta delle tematiche letterarie di gusto tipicamente cortese. Dell'ingente produzione letteraria del poeta possediamo oltre 82000 versi, che sono stati raccolti dopo la sua morte, avvenuta nel 1407, dal suo amico Arnaud de Corbie e dal copista Raoul Tainguy. Le ballate contenenti i versi con i prodi sono la numero XII (vv. 1-7), che si data al 1386, e la numero XCIII, composta tra il 1389 e il 1396, quest'ultima comprende anche i versi con le eroine.

A questo elenco aggiungerei anche la *Cité des Dames* di Christine de Pizan⁶³, allieva di Deschamps; un'opera che mi sembra utile ricordare, non per un legame con la tradizione dei prodi, ma per il valore del messaggio in essa contenuta. Il testo, concluso nel 1405, è infatti dedicato all'onore delle donne, tema caro all'autrice che ne tratterà anche nel *Livre de trois vertus*. Christine, consapevole del ruolo giocato dalla donna nella società e dell'importanza che rivestono l'onore e la virtù morale, descrive i personaggi della corte femminile come esempi di tali qualità: *Raison*, *Justice* e *Droiture* regolano, insieme alla *Prudence mondaine*, l'amministrazione della giustizia e la vita sociale

Entrambi i componimenti sono raccolti nel gruppo delle *Balades de moralitez*, il numero XII è intitolato *Contre les vices du temps* mentre il numero XCIII, *Il est temp de faire la paix*. Cfr. *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque Nationale par le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, Paris, Didot 1878-1904, voll. I-XI, le ballate sono nel vol. I (1878) a p. 86 (XII) e p. 199 (XCIII).

⁶¹ Cfr. l'edizione critica curata da Meyer citata *supra*, p. 12 n. 31. L'opera, composta inizialmente dal solo testo francese *Le Débat des heraulx d'armes de France et d'Angleterre*, fu scritta con lo scopo di dimostrare la superiorità della Francia rispetto all'Inghilterra. Intorno alla metà del secolo XVI l'inglese John Coke, che si trovava nella città di Bruxelles con l'incarico di segretario della Compagnia dei mercanti avventurieri, trovò questo libretto nella bottega di un tipografo. Indignato per la pubblicazione del libello, a suo dire «composé avec une profonde malveillance» (cfr. *Le Débat*, cit., *Préface*, p. XXV), decise di confutarlo, pubblicando nel 1549 *The Debate betwene the heraldes of Englande and Fraunce* in tre lingue: francese, inglese e fiammingo (cfr. *Le Débat*, cit., *Préface*, p. XXVI). I prodi sono presenti in entrambi i testi con una sola differenza: mentre nel *Débat* francese sono nominati solo i nove valorosi, nel *Debate* inglese accanto agli eroi tradizionali compaiono altri prodi tratti dal mito, dalla tradizione epico-cavalleresca e dalla storia inglese. Interessante notare come nelle due descrizioni i prodi sono introdotti da un'ecfrasi letteraria in cui la Prudenza discorrendo sul tema dell'onore degli uomini fa riferimento alle loro immagini ricamate sugli arazzi. La notazione sulla rappresentazione figurata degli eroi è secondo Meyer un preciso rimando alla xilografia di Metz, realizzata tra il 1421 e il 1430, e da lui considerata la più antica testimonianza figurativa dei *Neuf Preux* (cfr. *Le Débat*, cit., *Notes sur Débat français*, p. 127, n. 4).

⁶² Cfr. *Les Complaintes*, cit., p. 353.

⁶³ F. Autrand, *Christine de Pizan et les dames à la cour*, in *Autour de Marguerite d'Écosse: reines, princesses et dames du 15e siècle*, actes du colloque de Thouars (23-24 mai 1997), édités sous la direction de Geneviève et Philippe Contamine, Paris, H. Champion 1999, pp. 19-31. Sulla figura di Christine de Pizan si veda R. Pernoud, *Storia di una scrittrice medievale: Cristina da Pizzano*, Milano, Jaka Book 1996.

all'interno della corte. Quest'opera, pur non presentando la sequela tradizionale dei *Neuf Preux*, pone l'accento sul carattere esemplare dei personaggi che vivono nell'ambiente cortese, i quali si dimostrano latori di valori universalmente validi e dunque *exempla virtutis*. È in quest'ottica che la *Cité des Dames* costituisce un passo significativo verso l'inclusione dell'universo femminile nel canone dei Nove⁶⁴.

Nella raccolta di testi finora elencati, bisogna annoverare un'opera che costituisce una sorta di summa della tradizione dei Prodi in area franco-fiamminga: l'*Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preuses* di Sébastien Mamerot⁶⁵, composta tra il 1460 e il 1468⁶⁶ su commissione di Louis de Laval, governatore del Dauphiné, di Genova e di Champagne⁶⁷, il cui programma originario prevedeva rispetto al canone dei Nove Prodi e delle Nove Eroine⁶⁸ l'aggiunta di altre due figure, una femminile (Giovanna d'Arco) e una maschile (Bertrand du Guesclin). Entrambi questi personaggi erano legati alla

⁶⁴ Nell'elenco di donne famose, presente nel *Livre de la Cité des Dames*, sono presenti sette delle nove eroine che andranno a costituire il canone delle *Neuf Preuses* (cfr. Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 173).

⁶⁵ Per quanto riguarda il rapporto del testo con la tradizione dei Prodi e delle Eroine si veda Sébastien Mamerot, in *DLF*, pp. 1365-1366; L. Ramello, *Le mythe revisité: l'«Histoire des neuf preuses» de Sébastien Mamerot*, in *Reines et princesses au Moyen Age: actes du cinquième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry, 24-27 novembre 1999*, études recueillies et mises en page par M. Faure, Montpellier, Publications Montpellier 3, Université Paul-Valéry, 2001, pp. 619-631; Ross, *Appendix I. Alexander in the Nine Worthies*, in *Alexander Historiatus*, cit., pp. 124-125; Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 173.

⁶⁶ *Ivi* p. 619.

⁶⁷ Mamerot svolgeva presso la corte di Louis de Laval l'incarico di cappellano e di traduttore. A lui si deve l'importante opera di traduzione in lingua francese del *Romuleo* di Benvenuto da Imola, realizzata nel 1466; cfr. Benvenuto da Imola, *Le Romuleon en francois, traduction de Sebastien Mamerot*, édition critique, introduction et notes par F. Duval, Genève, Librairie Droz 2000.

⁶⁸ Le eroine sono Teuta, Tomiride (o Tamaris), Pentesilea, Delfile, Sinope, Semiramide, Lampeto, Ippolita e Menalippe.

casata dei Laval: il ricordo della prima era particolarmente caro alla famiglia, mentre con il condottiero di Francia c'era un rapporto di parentela; Bertrand du Guesclin nel 1374 aveva infatti sposato in seconde nozze la nonna di Louis de Laval⁶⁹. Questi due testi non sono mai stati trovati, probabilmente non furono neppure scritti; della presenza di Bertrand du Guesclin nella schiera di eroi abbiamo però una precedente testimonianza conservata in un'epistola in versi latini, scritta nel 1451 da Antonio d'Asti, segretario del re di Francia Carlo d'Orleans, e indirizzata a Giovanni IV marchese del Monferrato, in cui descrive il ciclo iconografico di statue che decoravano il Castello di Coucy, realizzate durante il regno di Luigi d'Orleans intorno al 1387⁷⁰.

La scelta di affiancare delle donne ai tradizionali eroi non è una novità: sia Jean de Bueil nella *Jouvencel*⁷¹ che Tommaso III di Saluzzo nel *Chevalier Errant*⁷² avevano inserito accanto ai prodi le eroine e, ancora prima di loro, Jehan Le Fèvre nel *Livre de Léesce* ed Eustache Deschamps nella ballata XCIII⁷³. Tuttavia Mamerot sentì la necessità di dare a questi personaggi un rilievo particolare, non dedicando solo alcuni versi, ma scrivendone appunto la

⁶⁹ Cfr. Sébastien Mamerot, in *DLF*, p. 1366.

⁷⁰ Dalla descrizione si evince che le sculture erano poste su delle mensole Mombello, *Les Complaintes*, cit., p. 352; Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., pp. 22-23; Rorimer, Freeman, *Nine heroes*, cit., pp. 5-6. Sulla descrizione della sala si veda E. A. Lefevre-Pontalis, «*Le château de Coucy*», Introduction historique de P. Lauer, Paris, Laurens 1900, pp. 76-78.

⁷¹ Cfr. Ramello, *Le mythe revisité*, cit., p. 621 n. 16.

⁷² Le eroine sono presenti tutte con l'aggiunta di Etiope (si veda, per la parte in prosa, le righe 4682-4698, e i versi 9530-9603), quest'ultima compare al posto di Menalippe nel ciclo figurativo del Castello della Manta.

⁷³ Cfr. *supra* p. 19 n. 57. In questo componimento al posto di Lampeto compare Marpesia, altra regina delle Amazzoni. Si veda anche Ramello, *Le mythe revisité*, cit., p. 622.

storia⁷⁴. L'*Histoire des Neuf Preux* ebbe da subito notevole fortuna: si pensi al ms. 12598 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in cui sono contenute alcune biografie dei *Neuf Preux*, ciascuna accompagnata dalla relativa immagine dell'eroe a cavallo. Questo scritto, che si data al secolo XVIII, ma che probabilmente è una copia di un manoscritto del secolo XV⁷⁵, pur non ricalcando alla lettera l'*Histoire* di Mamerot ne condivide l'intento biografico.

Bisogna infine citare, a coronamento di questa rassegna, un testo che rappresenta il perfetto connubio tra tematica trionfale e motivo dei Prodi: *Le Triomphe des Neuf Preux*. L'opera, in prosa, fu scritta intorno tra il 1483 e il 1487 da un anonimo francese⁷⁶, e venne anche tradotta in lingua spagnola nel 1530 con il titolo *El triumpho de los nueve mas preciados varones de la Fama*⁷⁷. I nove uomini appaiono allo scrittore in sogno, secondo un *topos* caro alla letteratura medievale, introdotti dalla figura allegorica di Dama Trionfo. La donna, accompagnata dalla sua ancella Fama, affida all'autore il compito di scrivere la storia dei Prodi, di tramandarne le gesta. Ricordo che sia Petrarca, nel *Triumphus Fame*, sia Boccaccio nell'*Amorosa Visione* avevano unito il

⁷⁴ Per delineare nel dettaglio ogni singolo personaggio Mamerot si servì di molteplici fonti letterarie del Medioevo: dall'*Historiarum liber* di Orose al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure. A questo proposito si veda l'accurato lavoro di confronto tra il testo e le fonti operato da Laura Ramello (*Le mythe revisité*, cit., pp. 624 sgg.).

⁷⁵ Cfr. Ross, *Appendix I. Alexander in the Nine Worthies*, in *Alexander Historiatus*, cit., p. 127.

⁷⁶ La datazione è data da alcuni elementi certi: la dedica dell'opera è a Carlo VIII la cui ascesa al trono nel 1483 costituisce il termine *post quem*, mentre la sua pubblicazione avvenuta nel maggio del 1487 ne stabilisce la conclusione (cfr. *Ivi*, p. 125).

⁷⁷ Il testo, tradotto da Antonio Rodrigues, uomo d'armi di Giovanni III di Portogallo, e dedicato al suo Signore, viene pubblicato per la prima volta nel 1530 a Lisbona. Suiccessivamente uscì un'edizione dell'opera in castigliano, pubblicata prima da Juan Navarro a Valencia, nel 1532, e poi a Barcelona nel 1586 da Pedro Malo, con una dedica a Juan Pacheco Giron Conte di Montalbán. Cfr. *Ivi*, pp. 126-127.

tema degli uomini illustri al motivo della Gloria Mondana⁷⁸. Il legame tra tematica trionfale e *topos* dei Prodi si ritrova frequentemente anche in ambito artistico dove la celebrazione del potere politico fa da cornice alla rappresentazione figurativa degli *exempla virtutis*⁷⁹.

Spostando il campo di indagine dalla Francia alla Gran Bretagna possiamo analizzare alcune testimonianze abbastanza precoci, rispetto ai testi francesi finora esaminati, che farebbero pensare ad uno sviluppo autonomo del tema, almeno per i primi secoli. Infatti, salvo per alcune opere di chiara ascendenza francese, come *The Parlement of thre ages*⁸⁰, poema della seconda metà del secolo XIV⁸¹ nella cui *Appendice* è contenuto il più completo elenco di testi poetici sui Nove Prodi (*Nine Worthies*)⁸², la produzione letteraria anglosassone tra i secoli XI e XIV sembra seguire un proprio filone tematico, che si discosta per alcuni aspetti dal modello transalpino⁸³. Di opinione contraria è Horst Schroeder, che tende ad escludere un'origine anglosassone del motivo letterario, concentrando l'attenzione sull'importanza che ebbe *Les Voeux du paon* nella trasmissione del tema in Europa occidentale. La mia ipotesi sulla presenza di una linea di sviluppo autonoma del *topos* in Gran

⁷⁸ Si veda a questo proposito quanto sarà osservato *infra* nel capitolo terzo.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Il testo segue il modello tracciato dai *Voeux du paon* di Longuyon, che come abbiamo visto si diffuse capillarmente nell'Europa occidentale, in Inghilterra e Scozia.

⁸¹ «The Parlement is a sort of summary of longer poems an epitome reminiscent of lines and passages in the chief alliterative poems of the second half of the fourteenth century» (*PA*, vol. I, p. 2); si veda anche Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., p. 19.

⁸² L'edizione critica del testo pubblicata da Gollancz è corredata da una ricca appendice in cui confluiscono una serie di testimonianze letterarie dei *Nine Worthies* estrapolate da testi di diversa provenienza (principalmente di area anglosassone) e raccolte in un unico indice. Si vedano a questo proposito anche gli studi di Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., pp. 19-27, e Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies*, cit.

⁸³ Cfr. *Der Topos der Nine Worthies*, cit., pp. 29-30.

Bretagna prende in considerazione la funzione cardine che il testo di Longuyon ha ricoperto nel processo di sviluppo del ciclo dei *Preux*, tuttavia non esclude la possibilità che vi sia una diffusione parallela, e in alcuni casi precedente, in altre aree dell'Europa.

Probabilmente nella metà del secolo XIII anche in area anglosassone, come in Francia, inizia a farsi strada la necessità di portare in corteo, di mettere in scena, valori e virtù incarnandoli in personaggi ritenuti “illustri” per antonomasia: da Prodi appunto. Una testimonianza di quanto ho appena affermato è presente in un brano del *De Mundi Vanitate*, un poema in lingua latina attribuito a Walter Map, scrittore gallese del secolo XII⁸⁴. I Prodi sono otto, quattro della tradizione biblica e quattro uomini antichi; dei Nove, però, è presente solo Giulio Cesare. È interessante notare come tra i giudei compaiano due figure che risulteranno molto significative nello studio della trasmissione del motivo in area italiana: Sansone, qui ricordato per la forza invincibile, e il nobile Salomone. Entrambi, infatti, sono presenti nella corona di sonetti dei nove uomini famosi di Castel Nuovo. E ancora Salomone, al fianco di Alessandro, Ettore e Paride figura in un inno latino del secolo XI, intitolato *Death takes all*⁸⁵, nella traduzione inglese presente nell'edizione critica curata da John Addington Symonds⁸⁶. Questo inno è particolarmente significativo dal

⁸⁴ Il testo completo è pubblicato in *The latin poems commonly attributed to Walter Mapes*, collected and edited by T. Wright, London, Printed for the Camden Society 1841, pp. 147-148. Ricordo che i versi riguardante i Prodi (13-20) sono trascritti anche nel *Parlament of thre ages*, cit., vol. I, *Appendix II*.

⁸⁵ «Alexander ubi, rex maximus? / Ubi Hector, Troiae fortissimus? [...] Ubi Salomon, prudentissimus? / Ubi Helena Parisque roseus?» (vv. 19-20, 22-23).

⁸⁶ J. Addington Symonds, *Wine, Women and Song. Student's song of the Middle Ages*, New York, Dover Publication 2002 (1884), p. 158, il componimento è il numero 56, lo ritroviamo pubblicato anche in *PA*, vol. I, *Appendix I*.

momento che a coronamento di un discorso sulla vanità della gloria mondana e delle virtù terrene vengono chiamati in causa proprio i personaggi illustri, dotati ciascuno di una qualità che in vita li ha resi unici, ma che in punto di morte ha mostrato la sua inconsistenza: così Alessandro Magno viene ricordato per essere stato un grande re, Ettore per la sua forza, Elena e Paride per l'amore che li unì e, infine, il re Salomone noto per la sua saggezza e prudenza. Anche se nel componimento gli eroi presenti sono otto, di cui peraltro solo due (Alessandro ed Ettore) rientrano nel canone, possiamo affermare che nel processo di diffusione del tema letterario esso è da ritenersi il primo esempio di impiego del *topos*, comparso più di un secolo prima della citata *Chronique rimée* di Philippe Mousket, ritenuta finora la primitiva testimonianza. Questo inno è oltremodo importante anche perché stabilisce una relazione tematica tra gli uomini illustri e altri motivi particolarmente cari alla letteratura esemplare del Medioevo: quello della *vanitas* della Gloria mondana e del *Triumphus mortis*.

Un altro testo che rientra in quella che potremmo definire la “linea anglosassone” è il *Cursor Mundi*, poema inglese dei primi anni del Trecento⁸⁷. Anche questo testo presenta, come molti altri, una scelta tematica autonoma: dei nove uomini famosi, infatti, ne sono presenti solo quattro: Alessandro,

⁸⁷ I versi dei prodi sono contenuti nel prologo del testo. Per l'edizione si veda *Cursor mundi. A Northumbrian poem of the 14. Century*, Edited from British Museum ms. Cotton Vespasia A. 3., Bodleian ms. Fairfax 14, Gottingen University Library ms. Theol. 107, Trinity College Cambridge ms. R. 3.8, by R. Morris, London, Oxford University Press 1961-1966; cfr. anche *PA*, vol. I, *Appendix IV*. Della presenza del *topos* dei Prodi nell'opera ne parla anche Höltgen, *Die “Nine Worthies”*, cit., p. 283; Mombello, *Les Complaintes*, cit., p. 348. Mombello, in particolare, evidenzia come questo testo appartenga ad una linea parallela di sviluppo del tema, indipendente rispetto alla diffusione del motivo in area francese.

Cesare, Artù e Carlomagno⁸⁸. L'autore doveva essere certamente a conoscenza del tema dei Prodi, ma con molta probabilità non aveva letto ancora l'opera di Longuyon. Come abbiamo visto, il *topos* era presente nella *Chronique rimée* di Mousket; tuttavia neppure questa sembra essere stata la fonte diretta del *Cursor Mundi*. Gli eroi della *Cronique* sono solo tre: Uggeri il Danese, Ettore e Giuda Maccabeo, dei quali nessuno è presente nel *Cursor Mundi*; mentre Alessandro e Giulio Cesare erano già noti nel panorama letterario inglese di fine Duecento.

Tra le opere che contengono un primo nucleo di eroi vale la pena di menzionare anche un componimento lirico, attribuito a Thomas de Hales, letterato appartenente all'ordine dei frati minori di San Francesco d'Assisi, e intitolato *A Luue Ron*⁸⁹. Il testo edito, contenuto nella seconda parte ms. 29 del Jesus College di Oxford, cc. 187a-188b, fu composto tra il 1259 e il 1300⁹⁰. Qui troviamo espressi in una mirabile fusione il tema del *contemptus mundi*⁹¹

⁸⁸ Gli uomini sono quattro e non sei (tre pagani e tre cristiani) come ha invece affermato Gollancz (*PA*, vol. 1, *Preface*, p. 5).

⁸⁹ L'attribuzione parte dall'analisi della rubrica che l'editore riporta così: «Incipit quidam cantus quem composuit frater Thomas de hales de ordine fratrum Minorum. ad instanciam cuiusdam puelle deo dicata» (cfr. *An Old English Miscellany, containing A Bestiary, Rentish Sermons, Proverbs of Alfred, Religious Poems of the thirteenth century*, from manuscript in the British Museum, Bodleian library, Jesus College Library, etc., edited with Introduction and Index of Words by the Rev. Richard Morris, London, N. Trübner & Co. 1872, p. 93). I versi di Paride, Ettore e Cesare sono pubblicati anche in *PA*, vol. I, *Appendix III*.

⁹⁰ Per quanto riguarda la datazione e l'attribuzione si veda. B. Hill, *The "Luue-Ron" and Thomas the Hales*, «The Modern Language Review», LIX n. 3 (1964), pp. 321-330. Il componimento, a differenza di quanto afferma Gollancz, che lo data a prima del 1240, si colloca tra il 1259 e il 1300, arco che corrisponde alla datazione della seconda parte del manoscritto.

⁹¹ Questo motivo in particolare si riallaccia con alcuni temi molto cari alla predicazione medievale: quello della *vanitas* e del *memento mori*, che spingevano il fedele a riflettere sulla caducità della vita e sull'inconsistenza dei piaceri terreni. Ricordo a proposito l'opera letteraria di Lotario dei Conti di Segni, futuro papa Innocenzo III, denominata appunto *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis*, scritta verso la fine del secolo XIII.

con il motivo della *sponsa Christi*⁹², attraverso i quali l'autore ricorda la caducità dell'amore terreno e del potere che conduce alla gloria. In questa cornice si collocano le figure di Paride ed Elena, Tristano e Isotta, Ettore e Cesare. Anche questa lirica, che è stata giustamente definita da Betti Hill «an uncomplicated and charming piece of brotherly advice»⁹³, si collega con il tema dell'esemplarità degli uomini illustri.

Possiamo ritenere parte di questo filone “didascalico” anche altri due componimenti poetici, entrambi datati tra la fine del secolo XIV e la prima metà del XV: *This warl is vera vanite*⁹⁴, in cui compare la sequela dei prodi con l'aggiunta di Sansone e Salomone, che diventano due costanti esemplari nella definizione della *vanitas* mondana, e la canzone *Wourdly mutabilite*⁹⁵, attribuita al poeta inglese John Lydgate; anche qui sono descritti più di nove eroi, che comunque non corrispondono a quelli tradizionali: accanto ai personaggi maschili di Sansone, Melchisedec, Abramo, Giosuè, Assalone, Mosè e altri, figurano alcune donne tratte dal mito (Didone, Alcesti, Elena e Penelope) e dalla Bibbia (Ester, Giuditta e Candace). Nello stesso periodo si collocano altre testimonianze letterarie in cui è presente l'intera sequela dei *Neuf Preux*: il componimento poetico conosciuto come *Ane Ballet de novem nobilibus*⁹⁶, risalente al 1440, nove distici in rima baciata del secolo XV⁹⁷ e

⁹² *The “Luue-Ron” and Thomas the Hales*, cit., p. 321.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *PA*, vol. I, *Appendix IX*; Hölftgen, *Die “Nine Worthies”*, cit., p. 299.

⁹⁵ *PA*, vol. I, *Appendix XI*. Il testo è tratto dal ms. Harl 2255 della British Library, cc. 128b-131a.

⁹⁶ *PA*, vol. I, *Appendix X, XIII-XVI*.

⁹⁷ I versi, contenuti in un manoscritto posseduto da Errico IV d'Inghilterra (Ms., Tanner 407 della Bodleian Library di Oxford), furono trascritti per la prima volta da Joseph Ritson nel

alcuni versi latini⁹⁸ riportati in un *fly leaf*, datato al 1450 circa, inserito nel manoscritto Harvard della Harvard University Library di Cambridge⁹⁹.

Ancora di produzione anglosassone, scozzese per la precisione, è il poema allitterativo *Golagros and Gawayne*, del 1470 circa¹⁰⁰; anche in questo caso la scelta dei prodi si discosta dal modello tradizionale e ritroviamo al posto dei cristiani Artù, Carlomagno e Goffredo di Buglione, gli eroi biblici Sansone e Salomone¹⁰¹. La presenza dei personaggi nel testo, in collegamento con il tema della Fortuna, dimostra che l'autore era certamente a conoscenza del poema *Morte Arthure*, tra i più importanti del ciclo arturiano, assegnato all'ultimo quarto del secolo XIV¹⁰². L'episodio che suscita maggiore interesse è noto come *The Interpretation of Arthur's Dream*, e si trova descritto nei

volume *Remarks, critical and illustrative on the text and notes of the last edition of Shakespeare*, London, Printed for J. Johnson in St. Pauls Church-Yard 1783, pp. 503-504; cfr. anche *PA*, vol. I, *Appendix XIII*.

⁹⁸ Cfr. F. N. Robinson, *On two manuscripts of Lydgate's Guy of Warwick*, in *Studies and Notes in Philology and Literature*, vol. V, *Child Memorial*, volume published under the direction of the Modern Language Departments of Harvard University, Ginn & Company, Tremont Place, Boston 1896, p. 180 n. 2; *PA*, vol. I, *Appendix XVI*.

⁹⁹ Il manoscritto contiene l'opera di John Lydgate *Guy of Warwick*; cfr. Robinson, *On two manuscripts of Lydgate's Guy of Warwick*, cit., p. 180.

¹⁰⁰ *The Knightly Tale of Golagros and Gawayne* in *Scottish alliterative poems in riming stanzas*, edited with introduction, appendix, notes, and glossary by F. J. Amours, Edinburgh and London, William Blackwood and sons 1897, pp. 1-46, le descrizioni dei prodi si trovano ai vv. 1233-1238.

¹⁰¹ *Ivi* p. 284 note ai versi 1233-35. I tre eroi cristiani sembrerebbero essere stati sostituiti da Salomone e Sansone.

¹⁰² La data dell'opera è tanto incerta quanto l'identità del suo autore. Il termine *ante quem* è stabilito al 1440, anno in cui venne realizzata l'ultima copia manoscritta, il codice 91 della Cathedral Library di Lincoln; inoltre sappiamo che il testo sicuramente fu scritto dopo il primo decennio del sec. XIV, periodo in cui fu composto il *Voeux du paon*, che ne costituisce una delle principali fonti. Con molta probabilità, come afferma Valery Krishna, la data del poema si colloca intorno al 1385. Cfr. *The alliterative Morte Arthure: a critical edition*, edited with an introduction, notes and glossary by V. Krishna, New York, Burt Franklin & Co. 1976, p.12.

versi 3408-3439¹⁰³: durante un sogno il re immagina di vedere alcuni eroi che cercano di ottenere un seggio sulla ruota della dea Fortuna senza però alcun risultato. La mattina seguente il filosofo di corte fornisce l'interpretazione di quella visione: i famosi personaggi apparsi in sogno ad Artù sono proprio i prodi della tradizione¹⁰⁴. Il legame tra il ciclo dei *Preux* e il tema della Ruota della Fortuna tornerà in un altro testo proveniente dall'area Transalpina: il *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo.

III

Il “Chevalier Errant” di Tommaso III di Saluzzo

Il *Chevalier Errant* costituisce un documento fondamentale per la ricostruzione del motivo letterario dei *Neuf Preux*, nell'ambito della letteratura subalpina¹⁰⁵. L'opera, in forma del prosimetro, è stata ricondotta da Piccat al

¹⁰³ Sul rapporto tra il ciclo dei *Preux* e il poema arturiano si veda *The alliterative Morte Arthure*, cit., p. 197 note ai vv. 3408-3439; Höltingen, *Die “Nine Worthies”*, cit., pp. 298-299. Il passo dell'interpretazione del sogno è riportato anche in *PA*, vol. I, *Appendix VIII*.

¹⁰⁴ I primi sei che vede sono Alessandro, Ettore, Cesare, Giosuè, Davide e Giuda Maccabeo; dopo di loro ce ne sono altri due che appaiono nel sogno mentre tentano di scalare la vetta che conduce alla dea: questi sono Carlomagno e Goffredo di Buglione.

¹⁰⁵ Sulla presenza del *topos* dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* nel *Chevalier Errant* si vedano A. M. Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*»: il '*topos*' dei Nove Prodi e le Nove Eroine nel “*Chevalier Errant*” di Tommaso III di Saluzzo, «Il confronto letterario», VII (1990), pp. 109-122; Id., *Un gioco di società, 'le roi qui ne ment', e 'le demandes en amour' nel «Chevalier Errant» di Tommaso III di Saluzzo*, «Studi Francesi», 80 (1983), pp. 257-264; Mombello, *Les complaintes*, cit., p. 350. Al testo del *Chevalier Errant* è legata anche la realizzazione degli affreschi nella Sala baronale del Castello della Manta, nel Marchesato di Saluzzo. Le pitture della sala, che ripercorrono alcuni temi dell'opera di Tommaso (i Prodi e le Eroine, la Fontana di Giovinezza), vennero realizzate alcuni decenni dopo la composizione del *Chevalier Errant* (cfr. *infra* capitolo terzo).

genere dell'autobiografia cavalleresca¹⁰⁶: in essa l'autore racconta le antiche origini del marchesato di Saluzzo, dando voce per primo alla «narrazione di un viaggio virtuale tra realtà e finzione, di tradizione dantesca, sviluppata con una tecnica narrativa decisamente innovativa nel suo intreccio, creando un'alternanza discontinua tra prosa e versi»¹⁰⁷. Nei secoli XV e XVI nelle corti europee si assiste a un ritorno della nobiltà agli antichi valori della cavalleria, a una rivalutazione dal punto di vista socio-culturale della figura del cavaliere. Anche in ambito artistico e letterario ritorna in auge il mito dell'eroe cavalleresco, virtuoso, dotato di onore e capace di compiere mirabili imprese¹⁰⁸. È in questo clima che cresce e si forma la personalità e il gusto letterario di Tommaso, figlio primogenito di Federico II di Saluzzo ed erede di una nobile dinastia familiare¹⁰⁹. La scelta da parte del marchese di realizzare un'opera letteraria di tale portata fu probabilmente dettata dal desiderio di

¹⁰⁶ Cfr. M. Piccat, *Tommaso III, Marchese Errante: l'autobiografia cavalleresca di un Saluzzo*, in *CE*, p. 14.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Chiaro esempio di attaccamento ai valori cavallereschi è la descrizione, presente nel *Chevalier Errant*, della giostra avvenuta a Saint-Denis nel 1389 (*CE*, rr. 3383-3393); attraverso il racconto di questo evento, a cui Tommaso quasi certamente partecipò, ci può far comprendere il legame dell'autore con il mito dell'eroe appartenente al mondo della cavalleria medievale, in cui «la distinzione/disuguaglianza sociale celebrava la propria identità attraverso riti di forte impatto visivo (colori, simboli, gesti)» (Piccat, *Tommaso III*, p. 27). È evidente il collegamento con la letteratura cortese che, «nata come forma di intrattenimento per la categoria dei cavalieri, era andata infatti trasformandosi in fonte di ispirazione per la messa in scena di rituali sociali [come le giostre] che puntigliosamente ne ricalcavano esempi e vicende» (*Ivi*, p. 28). È in questo contesto che si colloca la produzione letteraria di corte, che privilegia il romanzo cavalleresco e con esso tutta una serie di elementi letterari che ne fanno parte, come il tema dei Prodi e delle Eroine o della giostra cavalleresca appunto. Sul motivo della giostra come esempio della celebrazione della cultura cavalleresca da parte di Tommaso si veda anche L. Povero, *Valerano di Saluzzo tra declino politico e vitalità culturale*, in *La sala baronale del Castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano, Olivetti 1992, p. 22.

¹⁰⁹ Tommaso nasce tra il 1345 e il 1359, probabilmente nel 1356, e muore nel 1416; succede al governo del Marchesato nel 1396 dopo la morte del padre.

entrare a far parte dell'entourage della corte francese, come portavoce di quei valori della nobiltà e dell'antica cavalleria da lui decantati. Tuttavia la motivazione principale era legata a ragioni di opportunità politiche, dato che Tommaso III negli anni 1389-1390 portava avanti l'alleanza con la Francia per garantire l'autonomia politica del marchesato di Saluzzo¹¹⁰. In quel periodo, infatti, la casata saluzzese tentava di rendersi indipendente dall'influenza politica dei Savoia, che avevano esercitato la loro egemonia sul territorio sin dai tempi di Bonifacio "del Vasto", marchese di Saluzzo a cavallo tra i secoli X e XI¹¹¹. L'ostilità di Tommaso nei confronti di Amedeo III di Savoia si percepisce anche al livello della trama narrativa del *Chevalier Errant*: mentre il vengono esaltate la figura di Carlo VI, esempio di lealtà e onore, la regina Isabella di Baviera e i principi di sangue reale, i membri della casata dei Savoia sono decisamente tenuti in scarsa considerazione.

Ben si capisce, dunque, il contesto in cui Tommaso scrisse quest'opera; a tale proposito afferma Piccat: «un testo quale *Le Livre du Chevalier Errant* [...] rappresentò probabilmente lo sforzo estremo di affermare, ad alta voce, l'esistenza di un legame antico e forte tra Saluzzo e Parigi, lo spessore di una medesima cultura di riferimento, la volontà di conservare le antiche e comuni tradizioni giuridiche e cavalleresche, sollecitando la difesa di un territorio e di una famiglia marchionale ligie da sempre alla legittimità dell'unica e alta sovranità riconosciuta, quella francese»¹¹². Il suo intento e l'intento dell'opera è dunque quello di far rivivere i valori e le tradizioni cavalleresche nell'ottica

¹¹⁰ Cfr. Piccat, *Tommaso III, Marchese Errante*, cit., p. 9; Povero, *Valerano di Saluzzo*, pp. 14-17.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 9-10.

¹¹² Cfr. *Tommaso III, Marchese Errante*, cit., p. 11.

di dimostrare la propria *vaillance* e capacità di incarnare quelle virtù: «Tommaso – scrive ancora Piccat – come i cavalieri erranti degli altri paesi, si impegnò preso a seguire l’“*aventure*” della propria esistenza, deciso a interpretare, giorno per giorno, il ruolo del nobile principe, nella certezza che le qualità del cavaliere aristocratico, puro e leale, avrebbero finito sempre col vincere le possibili contrarietà, assicurando una fama senza confini e senza tempo»¹¹³.

In questa ottica la serie dei Prodi e delle Eroine si inserisce perfettamente all’interno della cornice narrativa¹¹⁴. Dopo il lungo soggiorno presso la corte del dio Amore, il Cavaliere con la sua compagnia raggiunge la dimora della più importante e temuta tra le dame: quella di Fortuna. La sua sede è situata su una rocca altissima da cui la Signora può vedere il mondo intero senza che nulla possa sfuggire al suo sguardo; la fortezza è disposta su terrazze, nelle quali sorgono meravigliose e opulente abitazioni che aumentano in splendore e magnificenza in proporzione alla loro vicinanza al trono della Fortuna. La rocca a struttura piramidale, composta da vari piani che vanno restringendosi dal basso verso l’alto, ricorda molto da vicino la struttura dello *Chateau de Fortune* presente nel *Livre de la Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan; l’ipotesi di Finoli che il testo della Pizan possa essere una delle fonti letterarie di riferimento per la costruzione castellare presente nel *Chevalier Errant*¹¹⁵ si rivela poco convincente. Come la studiosa stessa pone in evidenza

¹¹³ *Ivi*, p. 6.

¹¹⁴ Il testo narra delle *aventures* e delle imprese compiute dal Cavaliere Errante e dalla sua compagnia all’interno dei regni di Amore, Fortuna e Conoscenza.

¹¹⁵ Finoli, «*Le donne, e’ cavalier...*», cit., p. 118.

il *Livre de la Mutacion de Fortune* viene composto tra il 1400 e il 1403¹¹⁶, dunque alcuni anni dopo la presunta data di realizzazione dell'opera saluzzese, che con molta probabilità fu composta intorno agli anni '90 del secolo XIV¹¹⁷. Molto più persuasivo è il riferimento alla descrizione presente nel *Roman de la Rose*, opera nota a Tommaso e costante modello di riferimento nella stesura del *Chevalier Errant*¹¹⁸.

La Dama si trova nel punto più alto della rocca, seduta su due leoni, con in mano una mela d'oro e in testa una corona imperiale. Ai lati del suo trono sono posti una serie di seggi, alcuni occupati da alti dignitari della corte imperiale e papale, altri invece vuoti; è proprio da questi posti che il Cavaliere, rintoccata l'ora di mezzogiorno, vede precipitare uno stuolo di personaggi (principi, re, prelati) ai piedi della rocca e contemporaneamente vede occupare quei seggi da persone più umili. Dopo aver assistito al rituale di detronizzazione, proseguendo la sua visita nel Palazzo di Dama Fortuna, il protagonista si ritrova in un luogo particolare dove avevano sede gli Eletti, chiamato così «car la estoient les sieges des .ix. eleuz [...] de quoi on treuve que de chascune loy furent troys eleuz, et meilleurs en toutes choses

¹¹⁶ *Ibid.*, n. 21.

¹¹⁷ La datazione dell'opera non è ancora certa; Piccat mette in relazione la composizione del testo con le intenzioni politiche di Tommaso che negli anni 1389-1390 cercava di stabilire forti alleanze politiche con il re di Francia, Carlo VI, per raggiungere l'indipendenza del marchesato di Saluzzo rispetto alla dominazione dei Savoia (Piccat, *Tommaso III, Marchese Errante*, cit., p. 9).

¹¹⁸ Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 118. Il nesso è con la parte del romanzo scritta da Jean de Meun e in particolare nel capitolo in cui è descritto il rovesciamento della Ragione proprio tramite gli effetti della Fortuna. Un collegamento ancora più immediato potrebbe essere con il «nobile castello» (*Inf.* IV 106) in cui Dante colloca gli *spiriti magni* del Limbo: anch'esso, infatti, è difeso da mura imponenti ed è sede di personaggi illustri.

communement»¹¹⁹; i nove sono i tre giudei Davide, Giuda Maccabeo e Giosuè, i tre pagani Ettore, Alessandro e Cesare, e i tre cristiani Artù, Carlomagno e Goffredo di Buglione. In un'altra sala dello stesso palazzo si trovano i seggi delle Nove Eroine, che furono rese tanto famose dalle loro imprese da essere paragonate ai Nove Prodi; le nove donne sono: Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiopia, Lampeto, Tomiride e Teuta e Pentesilea¹²⁰. Dei diciotto troni alcuni non sono occupati: Pentesilea, Ettore, Cesare, Alessandro, Giuda Maccabeo e Artù, infatti, figurano tra i precipitati¹²¹.

La scelta di includere tra i caduti anche gli Eletti, esempi virtuosi della nobile condotta cavalleresca, sottende l'intento didascalico di Tommaso, che vuole mostrare la mutabilità della fortuna e dunque l'inconsistenza della gloria terrena. L'inserimento dell'immagine cara alla letteratura didascalica medioevale della Ruota della Fortuna, che abbiamo già visto comparire abbinato al tema dei *Preux* nel poema inglese *Morte Arthure*¹²², prende nel *Chevalier Errant* una connotazione decisamente autobiografica, evidenziando il vero intento dell'opera, che si presenta come «una presa di posizione nei confronti dell'identità cortese e cavalleresca, in un regno di specchi, facile immagine dell'entourage regale, voluta per ottenere al suo autore un ruolo ed una presenza che le condizioni di nascita o i giochi alterni della fortuna non riuscivano più a garantire nel tempo»¹²³. Le dinamiche familiari, in cui prevale l'interesse personale e la riflessione sui valori autentici della cavalleria,

¹¹⁹ CE, r. 4810.

¹²⁰ CE, vv. 9530-9603.

¹²¹ CE, vv. 9326-9329, 9346-9357, 9362-9365, 9370-9373.

¹²² Cfr. anche Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 117.

¹²³ Cfr. Piccat, *Tommaso III, Marchese Errante*, cit., p. 21.

costituiscono, dunque, le basi della scelta letteraria di Tommaso, che affonda le sue radici nell'epica cortese e nella cultura dell'*exemplum*.

Per quanto riguarda le fonti del poema, è interessante notare come al di là del costante richiamo alla tradizione d'Oltralpe, Tommaso faccia riferimento, soprattutto per la costruzione di alcuni personaggi storici e mitologici, a testi come il *De viris illustribus* di Petrarca, il *De casibus virorum illustrium* e il *De mulieribus claris* di Boccaccio a lui pervenute tramite volgarizzamenti francesi. La critica solo recentemente ha riconosciuto ed evidenziato il legame importante che intercorre tra il testo di Tommaso e le fonti italiane¹²⁴, che invece appare tutt'altro che secondario. Bisogna segnalare che Tommaso III di Saluzzo, oltre ad attingere al *De viris* come fonte letteraria, cita altre opere di Petrarca all'interno del testo: nell'episodio della caccia del cervo il Cavaliere, dopo aver ucciso l'animale nei pressi di una fontana, nota che quella *belle beste et merveilleuse* indossava un collare con pietre preziose incastonate e iscritta una frase «Non me touchier, car je suis a Cesar, le fort empereur»¹²⁵. Il rimando al sonetto 190 dei *RVF* è chiaro: la candida cerva di Petrarca è certamente ripresa nella figura del cervo del *Chevalier Errant*.

Va detto poi che se per il corteo dei Prodi e delle Eroine i modelli letterari sono certamente i *Voeux du paon* di Jacques de Longuyon e la ballata

¹²⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 19; Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 116. Precedentemente, tenendo in considerazione il legame del marchesato di Saluzzo con la cultura transalpina, si riteneva che le uniche fonti letterarie del *Chevalier Errant* fossero quelle francesi (cfr. Povero, *Valerano di Saluzzo*, cit., p. 21).

¹²⁵ *CE* rr. 9291-9292.

XCIII di Eustache Deschamps¹²⁶, nello strutturare l'impianto allegorico e didascalico del poema Tommaso guarda alla tradizione italiana. Si può constatare a questo proposito come il tema dell'incontro del Cavaliere con personaggi illustri nel Palazzo della Fortuna corrisponda all'episodio descritto nell'*Amorosa visione* di Boccaccio¹²⁷, in cui il protagonista, giunto nel Palazzo della Fama, vede dipinte intorno alla figura giottesca della Gloria Mondana un corteo di persone illustri dell'antichità e del mondo più o meno contemporaneo¹²⁸. Un simile parallelismo si può fare anche in merito alla rappresentazione di Madame Fortune: nel *Chevalier Errant*, la figura corrisponde perfettamente al *topos* tradizionale della Fortuna personificata, che da Boezio in poi trova una sua precisa connotazione iconografica: generalmente accompagnata dal simbolo della ruota a cui sono appese delle figure umane (vittime del mutevole gioco della dea), la Fortuna compare sempre alata, vestita con abiti regali, con il globo d'oro nella mano sinistra e lo scettro nella destra¹²⁹. Troviamo un'immagine simile nella raffigurazione della Fama di Boccaccio: la dea, adornata con vesti sontuose, appare in trionfo su

¹²⁶ Questo soprattutto per la serie delle *Preuses* che, non essendo ancora presenti nell'opera di Longuyon, Tommaso vide certamente nel componimento di Deschamps. La nuova visione del ruolo della donna nella società, che prende avvio proprio dall'opera di Deschamps, ha riscosso nel XIV secolo una grande popolarità: oltre che nella produzione letteraria francese (tra cui è presente la *Cité des Dames* di Christine de Pizan), la ritroviamo anche nel *De claris mulieribus* di Boccaccio, e in parte anche nell'*Amorosa visione* (cfr. Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 116-119).

¹²⁷ Sulla relazione tra il *Chevalier Errant* e l'opera di Boccaccio si veda Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 109.

¹²⁸ Ricordo che il motivo ecfrastico delle immagini dipinte nel Palazzo della Fama ritorna anche nel poema di Geoffrey Chaucer, *The House of Fame*, scritto intorno al 1383 (cfr. I, 119; III, 94-109 e 203-214). Sul parallelismo tra l'opera del poeta inglese e il testo dell'*Amorosa visione* si veda J. Von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (sec. IV-XV)*, a cura di J. Véggh, Firenze, Le Lettere 1992, pp. 322-324 e 352-367.

¹²⁹ Cfr. M. Battistini, *Fortuna*, in *Simboli e allegorie*, Milano, Electa 2003, pp. 310-315.

un carro trainato da cavalli, mentre tiene il pomo d'oro (simbolo imperiale della sua potenza su tutto il mondo) nella mano sinistra e la spada, emblema della forza, nella mano destra. Tommaso descrive la Fortuna come una donna assisa su un trono di leoni, con in mano una mela d'oro e in testa una corona imperiale. La miniatura presente nel codice parigino contenente il testo del *Chevalier Errant* (fig. 9)¹³⁰ fornisce maggiori dettagli: la Dama, dotata di due imponenti ali, è raffigurata con il pomo nella mano destra mentre con la sinistra afferra lo scettro regale. Questa immagine corrisponde perfettamente alla tradizionale iconografia della Fortuna¹³¹. Nel Medioevo la rappresentazione della dea alata non era dissimile dalla raffigurazione della Gloria Mondana, che compare dunque con caratteristiche molto simili. Sia la Fortuna che la Fama, inoltre, compaiono nella letteratura trionfale come dominatrici della sfera mondana, capaci di ribaltare la sorte degli uomini o renderne eterna la gloria. In Petrarca, nel *Triumphus Fame*, la personificazione della Gloria compare in trionfo accompagnata da uno stuolo di personaggi illustri tratti dalla storia romana e greca, dal ciclo troiano e dagli episodi biblici. Petrarca, nella lunga e complessa fase di stesura del *Triumphus Fame*, inserisce nella serie dei *viris illustribus* anche gli eroi della tradizione francese dei *Neuf Preux*: così accanto al progetto canonico¹³² dell'opera che comprende

¹³⁰ BnF ms. fr. 12559, c. 118v.

¹³¹ Cfr. *supra* p. 33-34.

¹³² La stesura del capitolo è tra le più problematiche dell'opera dei *Trionfi*. Il *Triumphus Fame* è diviso in tre parti, rispettivamente *TF* I, II e III; accanto a questo blocco testuale si affiancano altri due componimenti, indicati convenzionalmente come *TF* Ia e IIa. Nel primo dei due abbozzi è presente una sequela molto ampia e varia di uomini illustri, che Petrarca sdoppia e arricchisce in *TF* I e II. Possiamo infatti notare che mentre in *TF* I la rassegna è unicamente di uomini romani (in cui rispetto al progetto iniziale mancano gli antichi personaggi laziali), nel *TF* II compaiono gli ebrei, le donne e i moderni, a cui vengono aggiunti i sovrani orientali.

le figure di Cesare, Ettore, Alessandro Magno, Giuda Maccabeo, Carlomagno, e Goffredo di Buglione, nell'abbozzo *TF Ia* compare la sequela ordinata dei prodi: i pagani Cesare¹³³, Ettore¹³⁴ e Alessandro¹³⁵; gli ebrei Davide, Giuda Maccabeo e Giosuè¹³⁶; e infine i cristiani Artù e Carlomagno¹³⁷. Nella rassegna di personaggi illustri sono presenti anche le due eroine: Pantasilea e Ippolita¹³⁸.

Sempre nell'ambito delle fonti italiane del *Chevalier Errant* si nota che il passo del poema in cui si racconta dell'ingresso del Cavaliere nel *Palais aux Esleuz*¹³⁹, dove avviene l'incontro con i Prodi e le Eroine, ripercorre sostanzialmente il motivo efrastico della *gran sala*¹⁴⁰ boccacciana, *topos* che ritorna anche nella corona di sonetti di uomini illustri composti per il salone di Castelnuovo a Napoli¹⁴¹. Il motivo della sala dipinta o dell'immagine che parla è frequentemente accompagnato dalla presentazione di figure esemplari che, attraverso il racconto esperienziale, veicolano contenuti positivi con la finalità didascalica di indurre il lettore/osservatore a seguire o a evitare il proprio modello morale che rappresentano. Già Dante nel canto X del *Purgatorio*, quando affronta il peccato della superbia, descrive il girone con un'immagine

¹³³ *TF Ia*, 23-24.

¹³⁴ *Ivi*, 136.

¹³⁵ *Ivi*, 160.

¹³⁶ *Ivi*, 157-159.

¹³⁷ *Ivi*, 163.

¹³⁸ *Ivi*, 145-147.

¹³⁹ *CE*, r. 4811.

¹⁴⁰ *AV (A) IV*, 9.

¹⁴¹ Come troviamo scritto nella rubrica del manoscritto Laurenziano Redi 184, c. 124: «Sonetti composti per [] il quale essendo nella sala di Re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi uomini ehi fe' a ciascuno il suo sonetto chome qui appresso».

emblematica, che definisce come *visibile parlare*¹⁴²: riquadri istoriati, rilievi marmorei in cui le figure scolpite parlano. Ed è in questo girone, al canto XI, che il poeta incontra Oderisi da Gubbio, uno dei più celebri miniatori del tempo, scelto come esempio dell'artista orgoglioso che crede, con la sua opera, di vincere i tempi e la fama. Il discorso moralistico dell'immagine parlante è, anche in questo caso, chiaramente rivolto a ricordare la vanità delle glorie mondane e sulla loro breve durata.

Nell'*Amorosa Visione*, modello letterario di Tommaso, la scelta da parte di Boccaccio di immaginare delle figure dipinte sulle pareti della sala, che parlano al lettore, come il rimando al tema della vanagloria affidato alla presentazione di personaggi del mito e della storia, è un chiaro riferimento al *visibile parlare* dantesco: «È sopra tutti a Dante che il Boccaccio ricorre per conferire un tono più nobile e spirituale al poema. Vi ricorre per inserire nuovi elementi che si rivelano subito danteschi (il Castello, le scritte, la raffigurazione della Fortuna), per scegliere di dare rilievo a figure storiche e leggendarie, per variare la tecnica di presentazione dei personaggi»¹⁴³.

Come si può notare il testo del *Chevalier Errant*, nel quale confluiscono i motivi tipici dei *Preux* e delle *Preuses*, del *Triumphus virtutis*, della Gloria Mondana, sembra non discostarsi particolarmente dalla tradizione dell'*exemplum* portata avanti da Boccaccio e Petrarca¹⁴⁴: nell'esaltazione della virtù, incarnata da personaggi famosi del mito e della storia, e nel continuo rinvio alla *mutatio fortunae*, l'opera risponde perfettamente ai canoni della

¹⁴² Pg. X 95.

¹⁴³ V. Branca, *Introduzione*, in *AV*, p. 11.

¹⁴⁴ Penso soprattutto ai *Triumphs*, ma anche al *De viris illustribus*.

letteratura allegorica e didascalica del Medioevo¹⁴⁵: «Inserendo il *topos* dei Nove Prodi e delle Nove Eroine in questo contesto, Tommaso ne rifiuta la funzione diciamo così eroico-mondana e finisce a con il ricollegarlo a quella che secondo alcuni studiosi era stata la sua origine, l'*exemplum* della gloria mundana destinata a perire»¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Ricordo che l'intento didascalico e morale pervade l'intero racconto del *Chevalier Errant*, che si presenta con la sua varietà e ricchezza di riferimenti alla letteratura esemplare: il viaggio attraverso i regni della Conoscenza, dell'Amore e della Fortuna, l'incontro con personaggi celebri che si distinsero per le proprie qualità o i propri vizi, le considerazioni sul buon vivere e il buon morire, la condanna del peccato e l'esaltazione delle virtù cristiane, il buon giudizio ecc.

¹⁴⁶ Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 119.

Capitolo secondo

Il rapporto tra parola e immagine nel Trecento

Prima di definire il forte legame tra i sonetti napoletani che descrivono l'affresco perduto di Castel Nuovo rappresentante i *Nove Uomini Illustri* e la tradizione letteraria e iconografica del *topos* francese dei *Neuf Preux* è necessario indagare alcuni aspetti del rapporto che intercorre tra arte e letteratura nel Trecento. In entrambe i casi, infatti, la relazione tra testo scritto e immagine si rivela determinante ai fini della comprensione del motivo artistico e letterario. Tanto nelle didascalie presenti sulle figurazioni (note come “visibile parlare”) quanto nelle lunghe efrasi letterarie che descrivono i motivi iconografici, parola e immagine si fondono, dando luogo a opere significative sia da un punto di vista storico-artistico che critico-letterario.

Partendo dal termine “visibile parlare” ribadisco, stando a quanto già detto da Claudio Ciociola¹⁴⁷ e Giovanni Pozzi¹⁴⁸, che non indica il «visibile parlare» dantesco di *Pg.* X 95 (celebre passo efrastico in cui il poeta si trova di fronte a dei rilievi parlanti) ossia «un parlare che non si percepisce con l'udito, ma con la vista»¹⁴⁹, bensì quei «felici connubi di parole e disegni dove le prime si trovano iscritte nei secondi»¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Visibile parlare*, in *Visibile parlare*, p. 7; a proposito degli studi condotti da Claudio Ciociola sul tema si veda anche «*Visibile parlare*»: *agenda*, Cassino, Università degli studi, (già «*Rivista di letteratura italiana*», VII [1989], pp. 9-77), 1992.

¹⁴⁸ G. Pozzi, *Dall'orlo del “visibile parlare”*, in *Visibile parlare*, p. 15.

¹⁴⁹ Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chivacci Leonardi, Milano, Mondadori 1997, commento a X 94.

¹⁵⁰ Pozzi, *Dall'orlo del “visibile parlare”*, cit., p. 15.

Gli studi finora condotti sull'argomento spaziano da questioni che riguardano più genericamente le modalità in cui la parola trova spazio nella composizione scritta (il supporto, il luogo in cui la scritta è collocata, se sulla cornice o sulla tela), ad argomenti che nel dettaglio si riferiscono all'area linguistica e filologica (scelta del volgare o del latino, tipologie di grafie impiegate)¹⁵¹. Ciò che mi preme sottolineare in questa sede è inerente a un'altra sfera d'interesse: la semantica, il significato e quindi la funzione comunicativa che queste scritte assumono all'interno del contesto pittorico.

Sempre nell'ambito del rapporto tra testo scritto e opera d'arte si sviluppa un'altra forma di letteratura per immagini: l'*ecphrasis*. Parlando di "poesia per pittura", infatti, entriamo nel campo dell'ecfrasi letteraria, ossia di quel processo retorico che, come sostiene Venturi, «traduce in descrizione letteraria un'opera visiva»¹⁵², mettendo in relazione il sistema linguistico scritturale con quello visuale. Il legame di questa forma descrittiva tanto con la sfera letteraria quanto con l'ambito artistico ha posto recentemente il problema di una modellizzazione dell'ecfrasi, in parte risolta dall'affermazione dello stesso Venturi che riconduce il processo di *descriptio* letteraria di immagini prevalentemente all'ambito della parola, e dunque alla sfera letteraria: «un'ecfrasi che si pone come argomentazione letteraria e non come strumentale al visivo»¹⁵³. La ragione dell'affermazione di Venturi si trova nello statuto costitutivo di questo "genere letterario", il cui termine va ben

¹⁵¹ Cfr. A. Petrucci, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in *Visibile parlare*, pp. 45-58; P. D'Achille, *Didascalie e 'istorie' quattrocentesche nel Lazio*, in *Visibile parlare*, pp. 223-260; B. Breviglieri, *Il volgare nelle scritture esposte bolognesi. Memorie e costruzioni di opere d'arte*, in *VP*, pp. 73-99.

¹⁵² G. Venturi, «Introduzione». *Le ragioni dell'ecfrasi (letteraria)*, in *Ecfrasi*, Tomo I, p. 10.

¹⁵³ *Ivi*, p. 13.

oltre la semplice descrizione iconografica, stabilendo un nesso semiologico tra segno scritto e segno iconico.

Entrambe le tipologie di letteratura per immagine assumono un ruolo importante nel processo di formazione e sviluppo di alcuni temi cari alla tradizione cortese medioevale, e in particolare nella diffusione iconografica del motivo letterario dei *Nove Prodi*.

I

Il «visibile parlare» nell'arte e nella letteratura del Trecento

In occasione del Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Cassino nel 1992 Pozzi si è occupato di studiare le varie situazioni comunicative che si creano nella relazione scrittura-pittura e l'impatto di questa sull'osservatore¹⁵⁴. Dei contesti individuati uno risulta essere particolarmente interessante: quello che fa da cornice al dialogo diretto tra il personaggio in scena e personaggio fuori scena; in questo caso la conversazione «crea mediante un discorso pure mimetico una situazione didattica o parentetica (linguisticamente parlando un atto perlocutorio)»¹⁵⁵; laddove per “atto perlocutorio” si intende l'atto di

¹⁵⁴ Pozzi, *Dall'orlo del “visibile parlare”*, cit., p. 26. Lo studioso affronta i vari aspetti della situazione comunicativa nel rapporto tra parola e immagine, e individua altre forme di comunicazione, di cui riporto solo i punti *b*, *c*, e *d*: «il colloquio di personaggi in scena realizza un discorso mimetico e crea una situazione teatrale; il discorso del personaggio fuori scena al personaggio in scena crea, sempre sul filo del discorso mimetico, la situazione della preghiera; se preghiera di petizione, un atto perlocutorio, se preghiera di lode, un atto illocutorio; il discorso di un personaggio fuori campo a un destinatario fuori campo crea sul filo di un discorso diegetico una situazione didascalica (atto cognitivo)».

¹⁵⁵ *Ibid.*

produrre, intenzionalmente o meno, attraverso la parola, degli effetti sull'interlocutore. Questa forma di comunicazione tra immagine dipinta e fruitore dell'opera può essere identificata con la "relazione educativa" che si crea tra il personaggio effigiato e il lettore/osservatore, in cui la *mimesis* teatrale vede protagonisti l'emittente-attore e il destinatario-spettatore.

La funzione didascalica dell'iscrizione, che completa il significato dell'immagine, testimonia una forte interdipendenza tra testo scritto e rappresentazione figurata. Questa condizione, tuttavia, si viene a creare sia nel caso in cui l'affresco sia accompagnato da didascalie che ne illustrano il contenuto, e quindi ne indicano il valore morale, sia nel caso inverso in cui in un manoscritto compare, di fianco al testo, una miniatura che guida il lettore alla comprensione del messaggio in esso contenuto¹⁵⁶. La figurazione presente nei codici manoscritti, infatti, assume la funzione di complemento della scrittura sia nel caso di miniature decorative (come a esempio l'ornamento delle lettere iniziali, animate da figure vegetali o antropomorfe), sia nel caso di una preponderanza del disegno rispetto al testo, occupando interi fogli del manoscritto e costituendo in tal modo dei veri e propri quadretti preziosi¹⁵⁷. La presenza delle immagini, infatti, soprattutto se si tratta di opere a carattere

¹⁵⁶ *Ivi*, pp. 38-39.

¹⁵⁷ Per quanto riguarda la relazione tra immagine e testo nei testi liturgici si veda lo studio di Lamberto Crociani, *Parola-immagine: il rapporto di complementarità delle miniature del I responsorio del I notturno e dell'«introitus missae» per la comprensione del «dies liturgicus»*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del 3° Congresso di storia della miniatura, a cura di M. Ceccanti e M. C. Castelli, con una nota sul restauro dei codici della Biblioteca Comunale dell'Accademia Etrusca esposti in occasione del convegno, Firenze, L. S. Olschki 1992, pp. 113-127. Lo studioso mette in evidenza come a partire dal Concilio di Nicea del 787 d. C. viene definitivamente sancito lo stretto rapporto di complementarità tra parola e immagine nella liturgia cristiana.

liturgico, ma non solo¹⁵⁸, serve sia da ‘rinforzo’¹⁵⁹ che dà ausilio alla comprensione del concetto. Se da un lato, come abbiamo visto, il nesso parola-immagine è molto forte, tanto che la prima costituisce significato pregnante della seconda, d’altro canto la presenza della componente figurativa si rivela, in alcuni casi, indispensabile per accedere al valore intrinseco dell’opera letteraria¹⁶⁰. Questo legame semantico che si crea tra scrittura e figurazione è riconducibile alla funzione paratestuale del testo iconico, in cui il testo stesso guida alla comprensione del messaggio in esso contenuto o è portatore di un significato “altro” nascosto dietro l’immagine¹⁶¹.

Il ruolo esercitato da un testo poetico (come le iscrizioni a esempio) in una pittura non è dunque di replica o illustrazione del messaggio dipinto, bensì di suo completamento:

¹⁵⁸ Va detto che l’impiego di immagini nei codici dei secoli XIV e XV non era prerogativa assoluta dei testi sacri, ma anche di numerose opere letterarie che ebbero una notevole fortuna non solo in Italia ma anche nel nord dell’Europa. Penso soprattutto alle opere di Boccaccio, che furono trasmesse da numerosi codici miniati nelle Fiandre, in Inghilterra, Francia, Spagna e Germania. Cfr. a questo proposito M. H. Tesnière, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. III, pp. 3-17; C. Reynolds, *I codici del Boccaccio illustrati in Inghilterra*, in *Ivi*, pp. 267-286.

¹⁵⁹ Riprendendo la tripartizione dei ruoli della figurazione (di interpretazione, di rinforzo e di illustrazione) all’interno del manoscritto operata da Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto, Bente Klange Addabbo analizza, all’interno dei manoscritti di epoca romanica, la funzione detta di ‘rinforzo’: indipendentemente dall’argomento trattato, la presenza delle iniziali miniate nell’incipit serve a rinforzare il contenuto del testo, «in una sorta di ritmica presenza che potrebbe essere paragonata alle decorazioni scolpite che sottolineano i punti strutturalmente importanti di un edificio romanico, come portali, capitelli e transenne nelle chiese cattedrali del tempo» (*Rapporti tra testo scritto e contenuto figurato nel codice romanico: il caso del ms. F I 8 della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (Remigii Remensis in Matheum)*), in *Il codice miniato*, cit., p. 86).

¹⁶⁰ D. A. Covi, *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting*, (Ph.D. Diss., 1958), New York-London, Garland 1986.

¹⁶¹ Sulla funzione della sintassi paratattica dell’immagine nella comprensione del testo scritto si veda N. Bock, *Titoli, immagini e testo*, in *Figura e racconto*, p. 248.

la poesia *per* pittura – afferma Flavio Brugnolo – non è qualcosa di esogeno, al limite di accessorio, ma fa parte integrante del dipinto: non ‘ripete’ il messaggio di questo, ma semmai lo completa. A loro volta le immagini amplificano e precisano il loro discorso mediante le iscrizioni. Questo non vuol dire che i dipinti illustrino, ossia visualizzino, i testi delle iscrizioni come se questi costituissero la loro ‘fonte’ [...]. Al contrario, come testi autonomi questi ultimi perdono il loro vero significato, giacché esso si manifesta solo in riferimento all’immagine ed è, per così dire, verificato da questa¹⁶²

Nella “poesia per pittura”, dunque, si verifica una simbiosi autentica tra opera letteraria e pittorica in cui testo poetico e immagine dipinta diventano unità inscindibile, non esaminabile singolarmente; questo avviene anche nel caso in cui l’iscrizione possiede originariamente un valore letterario e comunicativo autonomo: «queste funzioni – afferma ancora Brugnolo – possono essere svolte anche da iscrizioni poetiche originariamente indipendenti e autosufficienti, non concepite per accompagnare o illustrare un dipinto»¹⁶³. Nel connubio tra arte e letteratura, quindi, può accadere che il testo poetico possieda una propria autonomia semantica rispetto alla figurazione che lo contiene¹⁶⁴. In questo caso, tuttavia, il senso originario dell’iscrizione

¹⁶² F. Brugnolo, “Voi che guardate ...”. *Divagazioni sulla poesia per pittura nel Trecento*, in *Visibile parlare*, pp. 309-310.

¹⁶³ *Ivi*, p. 309.

¹⁶⁴ Lo stesso concetto può essere esteso alle opere d’arte, valutabili indipendentemente dalle iscrizioni che le accompagnano, come spesso accade nelle miniature che non si limitano a illustrare il testo ma ne anticipano il contenuto fornendone un’interpretazione figurativa che la rende autonoma (cfr. in proposito Bock, *Titoli, immagini e testo*, cit., p. 235). Per quanto riguarda il concetto di “autonomia semantica” dell’opera d’arte, correlato alla ricerca di una semiologia della pittura, si veda lo studio di Cesare Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell’arte*, Torino, Einaudi 2003.

all'interno dell'opera figurativa si integra con l'immagine e non può più essere concepito senza.

Torniamo ora alla definizione di *visibile parlare* che, come ho già detto, non va inteso nel senso dantesco di *effigies loquitur*, bensì come relazione tra immagine e iscrizione in essa contenuta. Certamente se ci fermiamo a considerare gli innumerevoli esempi di “poesia per pittura” offerti dall'arte medioevale e rinascimentale, ci renderemo conto della enorme quantità di iscrizioni presenti nelle pitture. Le prime manifestazioni di questo *visibile parlare*, in realtà, hanno un'origine ben più remota rispetto all'arte Tre – Quattrocentesca. Già nella famosa iscrizione posta sull'affresco della cripta di San Clemente a Roma, dell'ultimo decennio del sec. XI, questo connubio tra parola e immagine si realizza mirabilmente. Sergio Raffaelli, che si è occupato di studiare vari livelli di comunicazione testuale dell'affresco altomedioevale, offre una lettura dell'immagine in rapporto ai *tituli*¹⁶⁵. Lo studioso stabilisce una differenza tra didascalia ‘testuale’, ‘cotestuale’ e ‘contestuale’, che nel caso dell'iscrizione di San Clemente sono compresenti: «la didascalia testuale integra attivamente e sostanzialmente la componente figurativa (dove la sua collocazione abituale non oltre i bordi del campo pittorico): può essere informale come lo sono le battute in volgare, oppure formalizzata come la frase in latino [...] La didascalia cotestuale, ovviamente del tutto integrata nel testo, è puramente esplicativa, formula i propri nomi di persona [...] o di luogo [...] ma anche il ‘tema’ della raffigurazione [...] La didascalia contestuale è solitamente costituita da dediche [...], da esortazioni [...], e da

¹⁶⁵ Raffaelli, *Sull'iscrizione di San Clemente. Un consuntivo con integrazioni*, in F. Sabatini-S. Raffaelli- P. D'achille, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, Roma, Bonacci 1987, pp. 35-66.

transcodificazioni verbali, talora integrative della rappresentazione iconica, allorché chiamano in causa il fruitore del dipinto»¹⁶⁶. Mentre le prime due forme di iscrizione sono più immediate, l'ultima forma di didascalia, quella contestuale, rientra nel campo semantico e iconologico ed è dunque percepibile a un livello nascosto. Questa distinzione tra le tipologie di scritte esposte viene ripresa da Paolo D'Achille¹⁶⁷; lo studioso precisa che nel caso delle didascalie 'testuali' e 'cotestuali', l'impiego del volgare come lingua dell'iscrizione conferisce al testo un qualità specifica, che coincide con il valore didascalico e morale del contenuto. Questa ipotesi si verifica, secondo Brugnolo, soprattutto quando il tema del dipinto riguarda la *vanitas vanitatum*, ossia in soggetti come il *triumphus mortis*, il Giudizio universale o l'Inferno dove le scritte «costituiscono un necessario completamento perché la pittura possa servire di monito al maggior numero di fedeli»¹⁶⁸. Questo concetto, affermato da San Tommaso d'Aquino e ribadito da Guillaume Durand in riferimento alle immagini sacre, insiste sulla considerazione che la pittura, *Biblia pauperum*, si rivela più adatta a *movere animum* rispetto alla poesia¹⁶⁹. In questo contesto assume maggiore significato la scelta delle didascalie in volgare; afferma in proposito Claudio Ciociola: «Già Agostino aveva del resto vantato la memorabilità di un *titulus* metrico, sottolineandone le caratteristiche

¹⁶⁶ *Ivi* pp. 45-46. Sul rapporto tra l'iscrizione e la sua collocazione all'interno della figurazione si veda anche M.M. Donato, *Un ciclo pittorico ad Ascanio (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo*, «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII [1988], pp. 1265-1266.

¹⁶⁷ *Didascalie e 'istorie'*, cit., pp. 226-227.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 231.

¹⁶⁹ S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *SAI*, vol. III, pp. 222-223.

di concisione e ‘pubblicità’»¹⁷⁰: in tal senso le iscrizioni sui muri delle chiese, dei palazzi pubblici o privati assumono la valenza di «codice squadernato a tutti i leggenti»¹⁷¹. Nel Medioevo le didascalie, particolarmente se inserite nel contesto di pitture religiose, servivano come guida al pubblico analfabeta, che aveva in tal modo la possibilità di capire il significato delle immagini; ne veicolava i contenuti narrativi, accompagnando l’osservatore nella corretta interpretazione della figurazione e controllando la «license of painters»¹⁷².

La scelta linguistica del volgare, pertanto, serve a favorire la fruizione immediata del messaggio; ed è per questo che si ritrova frequentemente impiegata in opere che rappresentano la mutevolezza della fortuna o l’inutile ricerca della gloria e dei piaceri mondani, affrescate nelle stanze di rappresentanza dei palazzi comunali o signorili, facilmente visibili dal vasto pubblico. Questo è il caso di alcuni temi che nel corso del Medioevo ebbero particolare fortuna nell’ambito delle arti e delle lettere: il giardino d’amore, l’allegra brigata, la Fontana di Giovinezza, il *Triumphus Famae*, e tra questi figurano anche i cicli di donne e uomini famosi. La maggior parte di questi motivi topici ha origine nella letteratura cortese ed è espressione di quelle virtù cavalleresche, come l’amore, la giovinezza e il coraggio e la gloria, che erano divenute i valori fondanti della società medioevale¹⁷³.

La preferenza per le scritte in lingua volgare nelle pitture è dunque direttamente collegata all’esigenza di trasmettere dei valori morali attraverso

¹⁷⁰ Ciociola, «*Visibile parlare*», cit., p. 11.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² H. L. Kessler, «*To curb the license of painters*»: the functions of some captions in the construction and understanding of pictured narratives, in *Figura e racconto*, p. 39.

¹⁷³ Sulla presenza di scritte volgari esposte negli affreschi di soggetto cavalleresco o raffiguranti tematiche cortesi si veda *infra*, capitolo secondo, paragrafo secondo.

gli *exempla* figurati: si pensi al *Trionfo della Morte* dipinto da Buonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa¹⁷⁴ in cui lo schema della terza rima dantesca è usato per illustrare motivi letterari e pittorici presenti nell'affresco: dall'allegria brigata nel giardino di matrice cortese¹⁷⁵, alla Fontana di Giovinezza e all'incontro dei tre vivi con i tre morti, temi ampiamente diffusi nell'arte italiana del secolo XIV¹⁷⁶. Le scritte in volgare compaiono anche, insieme a delle didascalie in latino, nell'affresco del *Buono e cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti, dipinto per la Sala dei Nove nel Palazzo Pubblico di Siena; singolare caso di impiego di bilinguismo in cui le parti in latino, meno consistenti rispetto alle annotazioni in volgare, erano chiaramente rivolte a un pubblico erudito¹⁷⁷. Ancora più rilevante il fatto che questo genere di iscrizioni si trovano nelle raffigurazioni dei cicli di uomini illustri, di Prodi ed Eroine, di temi a carattere cortese. Questo è il caso degli affreschi presenti nella sala baronale del castello della Manta in cui al tema dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* si abbina il motivo della Fontana di Giovinezza¹⁷⁸; nel Castello della Manta abbiamo inoltre due registri stilistici ben diversi che identificano

¹⁷⁴ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 100-165; Ead., *Gardens in Italian literature during the thirteenth and fourteenth centuries*, in *The Italian Garden. Art, design and culture*, a cura di J. Dixon Hunt, Cambridge, University Press 1996, pp. 5-33; J. Von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «La Critica d'arte», III (1938), pp. 86-89; Petrucci, *Il volgare esposto*, cit., p. 54.

¹⁷⁵ Cfr. Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., pp. 33-34 e 69-70.

¹⁷⁶ Il tema dell'Incontro tra i vivi e i morti, che trova la sua rappresentazione all'interno del Trionfo della Morte, si diffuse soprattutto in centro Italia, (cfr. Brugnolo, *Didascalie e 'istorie'*, cit., p. 227); per quanto riguarda la Fontana di Giovinezza questo motivo, di origine cortese, spesso si trova raffigurato sugli arazzi, nelle miniature o su dipinti all'interno di giardini fioriti (*horti conclusi*), o alla presenza di giovani amanti.

¹⁷⁷ Petrucci, *Il volgare esposto*, cit., p. 53.

¹⁷⁸ Sulle scritte in volgare apposte sull'affresco della Sala baronale della Manta si vedano gli studi di Piccat, *Le scritte in volgare*, cit., pp. 141- 166; Menghetti: *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., pp. 397-408.

precisamente i destinatari del messaggio: quello dei diciotto personaggi illustri, che si potrebbe definire uno stile alto¹⁷⁹, indirizzato all'aristocrazia, e quello della Fontana che presenta invece uno stile più basso accompagnato da didascalie in volgare, rivolto a un più vasto pubblico¹⁸⁰. L'esempio degli affreschi della Manta ci pone dinnanzi a un ulteriore interrogativo: se, nell'ottica di esprimere attraverso le iscrizioni dei contenuti educativi, siano più efficaci i versi o le didascalie in prosa. «In genere – afferma Brugnolo – le iscrizioni in versi sono finalizzate all'illustrazione del significato 'morale' o spirituale del dipinto e alla definizione della sua funzione, anche pragmatica: non per nulla la poesia per pittura in volgare nasce per figurazioni allegorico-politiche di ambito laico [...]. La prosa invece è piuttosto descrittiva e narrativa (traduce in parole ciò che è rappresentato nel dipinto), laddove non si tratti di citazioni dalle Scritture o dai Padri»¹⁸¹. Questo è quello che avviene in Italia, e particolarmente in Toscana¹⁸², a partire dai primi anni del Trecento, quando iniziano a comparire scritte in versi che accompagnano dipinti e ne illustrano il contenuto: si pensi alle iscrizioni della giottesca Cappella degli Scrovegni a Padova, al già citato affresco di Buffalmacco nel Camposanto pisano e alla *Maestà* nel Palazzo Pubblico di Siena dipinta da Simone Martini¹⁸³; quest'ultimo in particolare rientra nei casi di bilinguismo, già citati,

¹⁷⁹ I cartigli apposti sotto le figure sono scritti in francese antico, una lingua più colta ed elevata.

¹⁸⁰ Sul rapporto tra i *tituli* in volgare e i temi dei due affreschi si veda *infra*, capitolo terzo, paragrafo secondo.

¹⁸¹ “*Voi che guardate ...*”, cit., p. 306 n. 4.

¹⁸² Petrucci, *Il volgare esposto*, cit., pp. 54-55.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 310-311; sui diversi tipi di scritte esposte presenti nella *Maestà* si veda G. Valerio, *Sull'iscrizione della “Maestà” di Simone*, «Studi medievali», s. III, XXVII (1986),

in cui è impiegato da un lato il volgare, usato per la composizione delle terzine chiaramente rivolte alla popolazione senese, dall'altro lato il latino, adoperato per le scritture ufficiali, indirizzate a un pubblico più colto¹⁸⁴.

II

Il narrare per immagini nella letteratura italiana del Trecento

Riprendendo l'affermazione di Brugnolo sull'autonomia semantica del testo scritto rispetto al testo pittorico¹⁸⁵ è possibile individuare in questa forma di indipendenza un altro fenomeno letterario che si basa sulla relazione testo-immagine: l'*ekphrasis*. Nella determinazione delle caratteristiche intrinseche di quella che possiamo definire la "letteratura ecfastica" una parte importante è costituita dal valore didascalico della scrittura. Bisogna precisare che non sempre questa operazione letteraria è stata caricata di una valenza morale. In Virgilio, a esempio, la descrizione delle opere d'arte, che pure occupa un posto di rilievo, è finalizzata alla restituzione della memoria visiva ignorando – come mette in luce Lucia Battaglia Ricci – «la forza comunicativa ed educatrice dell'immagine, non invece il suo potere emozionale e catartico»¹⁸⁶. Se per Virgilio le immagini hanno valore celebrativo e non didascalico, lo stesso non può dirsi per gran parte della letteratura ecfastica medioevale che

pp. 147-162; F. Brugnolo, *Le terzine della "Maestà" di Simone Martini e la prima diffusione della "Commedia"*, «Medioevo romanzo», XII (1987), pp. 135-154.

¹⁸⁴ Petrucci, *Il volgare esposto*, cit., pp. 52-53.

¹⁸⁵ Cfr. *supra*, p. 47.

¹⁸⁶ L. Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del «Purgatorio», in *Ecfraasi*, Tomo I, p. 47.

ricosce nella *descriptio* iconografica un importante veicolo di trasmissione di contenuti esemplari.

Un chiaro esempio di utilizzo in tal senso dell'ecfrasi letteraria è la descrizione della cornice dei superbi nel *Purgatorio* dantesco. La rappresentazione occupa ben tre canti della seconda cantica, dal X al XII, e assume forme e contenuti diversi: nel canto X si apre la narrazione del percorso di Dante attraverso la prima delle sette cornici che circondano la montagna del Purgatorio, dove compiono il viaggio penitenziale le anime dei superbi. Sulla parete della cornice Dante vede esposti altorilievi marmorei che raffigurano tre esempi di umiltà: la scena dell'Annunciazione dell'Angelo a Maria (vv. 49-54), l'immagine dell'Arca dell'Alleanza (vv. 55-66) e infine l'episodio della pietà che ebbe l'Imperatore Traiano nei confronti di una vedova (vv. 67-93); questi *exempla* figurati hanno il precipuo scopo di guidare il processo di conversione dell'osservatore/lettore¹⁸⁷. Un secondo brano è presente nel canto XI, dove è descritto l'incontro tra Dante e il miniatore Oderisi da Gubbio (vv. 94-99), scelto come esempio di artista superbo che aveva creduto nella capacità della sua arte di renderlo immortale. Anche se non vi è una vera e propria descrizione di opere d'arte, l'incontro del poeta con l'artista lascia spazio alla riflessione sull'inconsistenza delle glorie mondane e della ricerca della fama terrena. Un'ultima lunga sezione ecfraistica è contenuta nel canto XII, in cui è presente la rappresentazione del pavimento

¹⁸⁷ Sull'impiego da parte di Dante della tecnica ecfraistica in *Purgatorio* X si veda G. Venturi, *Una «Lectura Dantis» e l'uso dell'ecfrasi: «Purgatorio X»*, in *Ecfrasi*, Tomo I, pp. 15-31. Venturi mette in evidenza come nel canto X del *Purgatorio* «non è solo questione di ecfrasi, bensì di un intreccio di tecniche conoscitive, o meglio ri-conoscitive, che Dante elabora a partire da una serie di processi mentali che hanno il loro più autorevole referente nell'*exemplum*» (*Ivi*, p. 15).

istoriato con bassorilievi che illustrano esempi di superbia punita. I riquadri sono tredici e illustrano storie tratte dalla Bibbia e dalla mitologia classica; le prime dodici figurazioni hanno per protagonisti singoli personaggi: Lucifero (vv. 25-27), Briareo (28-30), Apollo, Pallade e Marte (vv. 31-33), Nembròt (vv. 34-36), Niobe (vv. 37-39), Saul (vv. 40-42), Aracne (vv. 43-45), Roboamo (vv. 46-48), Alcmeone (vv. 49-51), Sennacherib (vv. 52-54), Ciro (vv. 55-57) e Oloferne (vv. 58-60). L'ultimo bassorilievo si aggiunge al ciclo numericamente completo dei dodici *exempla*, quasi a rompere l'armonia simbolica, occupando un posto di rilievo e concludendo in sé il *climax* dell'azione: è il riquadro che presenta il tragico episodio dell'incendio di Ilio, in cui non solo una figura ma un'intera città è condannata alle fiamme a causa del suo orgoglio¹⁸⁸. La sequenza dei tredici rilievi istoriati sono stati concepiti da Dante come un lungo ciclo iconografico che servisse da monito morale e che accompagnasse ancora una volta la riflessione esistenziale volta alla conversione dello spettatore-Dante e del lettore¹⁸⁹; afferma a questo proposito Lucia Battaglia Ricci: «l'insieme è stato concepito dallo scrittore come un vero e proprio programma iconografico, che organizza il sistema di rappresentazioni tradite dai testi scritti, sottoposti a un preciso processo di selezione, concentrazione plastico-drammatica e tipizzazione in senso morale dei dati per tradurre la scena conclusiva di ognuna di quelle storie in un'immagine potente e sintetica»¹⁹⁰. Riaffiora, nella concezione delle immagini che guidano il credente nel cammino penitenziale, l'idea platonica

¹⁸⁸ Anche in altri luoghi della Commedia (*Inf.* I 75 e XXX 14) Troia è assunta dal poeta quale massimo esempio di presunzione raggiunta dall'uomo.

¹⁸⁹ Cfr. *supra*, pp. 39-40.

¹⁹⁰ «Come [...] le tombe terragne portan segnato», cit., pp. 51-52.

dell'arte capace di riportare in vita la memoria storica: «guardare l'opera d'arte significa richiamare alla mente, 'vedere', i fatti rappresentati come fossero presenti»¹⁹¹.

Quella di Dante, dunque, è un'ecfrasi «con spettatore»¹⁹², che coinvolge direttamente il lettore nella scena e lo aiuta alla comprensione del messaggio didascalico in essa contenuto. La cultura figurativa dantesca non si limita però ai soli brani ecfraistici del *Purgatorio*, in tutta la *Commedia*, e particolarmente nella costruzione dell'*Inferno*, egli attinge continuamente dall'immaginario visivo coevo¹⁹³, e carica di significato morale ogni grafema iconico-verbale¹⁹⁴.

Diversamente da Dante, Petrarca nel terzo libro dell'*Africa* recupera appieno il modello ecfraistico virgiliano: la descrizione delle pitture, raffiguranti gli dei dell'antichità, che ornano la sala del trono del palazzo di Siface¹⁹⁵, è infatti modellata sull'illustre episodio di Enea di fronte ai dipinti di Cartagine¹⁹⁶. La similitudine tra il testo dell'*Africa* e l'*Eneide* non risiede solo nella scelta della descrizione di immagini dipinte (e non scolpite come nella *Commedia*); Petrarca, come sottolinea Guthmüller, «vuole far rivivere lo stile

¹⁹¹ Ivi p. 58.

¹⁹² Venturi, *Una «Lectura Dantis»*, cit., p. 24.

¹⁹³ Del rapporto tra Dante e la tradizione figurativa coeva tratta L. Battaglia Ricci, "Vidi e conobbi l'ombra ci colui". *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Edizioni Unicopli 2006, pp. 49-80. Per quanto riguarda la cultura iconografica dantesca si veda anche M. Ciccuto, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in Id., *Figure d'artista*, Firenze, Cadmo 2002, pp. 13-53.

¹⁹⁴ Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato», cit., pp. 57.

¹⁹⁵ *Afr.* III, 212 sgg.

¹⁹⁶ *Aen.* I 482.

poetico e lo spirito dell'antico poema eroico»¹⁹⁷. E infatti di «stile poetico» si parla: l'ecfrasi di Petrarca, a differenza della descrizione delle immagini nel *Purgatorio*, non intende trasmettere messaggi edificanti. Ancora Guthmüller, che si è occupato di analizzare la figura della Venere petrarchesca di *Africa* III, 212-223 in rapporto con la tradizione classica e contemporanea, afferma: «Petrarca elimina le interpretazioni moraleggianti e didascaliche e conserva solo gli elementi raffigurabili, i topoi visivi. Per lui le immagini degli dei non servono soltanto a veicolare dei contenuti, ma vanno rappresentate per il loro valore intrinseco»¹⁹⁸. L'utilizzo petrarchesco dell'ecfrasi letteraria dunque, modellata sull'esempio virgiliano e più genericamente sulla tradizione ecfraistica antica, si concentra maggiormente sull'impiego dei *topoi* visivi¹⁹⁹.

Il rapporto di Petrarca con le immagini è fortemente condizionato dalla concezione platonica della figura, intesa come idea, *imago* sfuggente carica di potere simbolico, e dalla consapevolezza dell'incapacità dell'artista di afferrare con la sua opera un tale simulacro: solo la Natura può dar vita ai corpi, l'arte può ricordare la vita attraverso la memoria degli eventi

¹⁹⁷ B. Guthmüller, «*Pictura poetica Veneris*». *Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*, in *Ecfrasi*, vol. I, p. 67.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 74.

¹⁹⁹ Tra i *topoi* che ricorrono più frequentemente nelle opere di Petrarca ricordo quello del *vultus vivens*, dell'immagine a cui manca la parola per sembrare viva: si pensi all'immagine di sant'Ambrogio descritta come «pene vivam et spirantem [...] vox sola defuerit» (*Fam.* XVI 11, 12-13) o ai termini in cui elogia i cavalli bronzei di S. Marco a Venezia: «Locus est ubi quattuor illi enei et aurati equi stant, antiqui operis at preclari, quisquis ille fuit, artificis, ex alto pene vivi adhinnientes ac pedibus obstrepentes» (*Sen.* IV 3, 4); ancora nel *De Remediis* I 40, 8 parla di «vultuum spirantium liniamenta». Sull'impiego del *topos* petrarchesco si veda M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350- 1450*, Milano, Jaca Book 1994, pp. 77-80.

rappresentati²⁰⁰. Il dilemma petrarchesco non trova soluzione neppure nell'opera dell'amico pittore Simone Martini, il quale, seppure nel dipingere il ritratto di Laura fu ispirato dall'*alto concetto*²⁰¹, non riuscì a dare all'immagine *voce ed intelletto*²⁰². Ed è per questo che Petrarca conferisce al segno iconico un valore simbolico, la capacità di rappresentare dei *signa* traslati, ma non ne riconosce del tutto la finalità educativa.

Questo discorso, tuttavia, vale per l'impiego del modello efrastico²⁰³; in altre occasioni il poeta mostra di conoscere e utilizzare con intento didascalico il potere evocativo delle immagini: basti pensare ai *Trionfi*, «un'opera di più o meno esplicite intenzioni devozionali e/o edificanti»²⁰⁴ in cui l'immaginario dei cortei romani fa da cornice a scene allegoriche rivisitate in chiave morale. La tradizione letteraria e figurativa serve a Petrarca da spunto per una nuova interpretazione dei motivi tratti dal repertorio classico e medievale: si pensi alla raffigurazione di “Amore cieco”, nel *Triumphus Pudicitie*, all'immagine dell'allegra brigata nel *Triumphus Mortis*, e ancora alla sfilata di uomini famosi nel *Triumphus Fame*²⁰⁵.

²⁰⁰ Con il termine “rimembranza”, ricordo, Platone individua il processo di apprendimento dell'uomo.

²⁰¹ *RVF* 78, 1.

²⁰² *Ivi* 78, 4.

²⁰³ Come accade nella *Senile* a Urbano V, dove il poeta si paragona alle statue di Fidia e Policleteo per descrivere il proprio stato d'animo, paragonabile a un corpo quasi morto, incapace di provare sensazioni: «nullus intellectus in anima, nullus sensus in corpore» (*Sen.* XI 17).

²⁰⁴ L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurative*, in *I Trionfi di Francesco Petrarca*, Gargano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Milano 1999, p. 275.

²⁰⁵ Sul motivo degli uomini illustri si veda *infra*, capitolo quarto.

Molto più intenta alla trasmissione dei valori esemplari è la lunga ecfrasi dell'*Amorosa Visione* in cui confluiscono le conoscenze enciclopediche di Boccaccio che spaziano dalla mitologia alla storia, dalla letteratura all'immaginario figurativo. Lo sviluppo del lungo brano descrittivo inizia al canto IV con la rappresentazione della sala del trionfo della Gloria Mondana, tanto «bella» da indurre l'autore a pensare che nessun ingegno artistico, se non quello di Giotto, può averla dipinta²⁰⁶. Va detto che Boccaccio in più occasioni loda l'abilità dell'artista fiorentino, di cui riconosce il merito di aver riportato la pittura alla fama d'un tempo²⁰⁷. La stima del poeta verso l'arte non si esaurisce con l'elogio a Giotto, ma va ben oltre: egli, infatti, è consapevole della capacità espressiva delle arti figurative e della possibilità di trasmettere contenuti edificanti attraverso le immagini o la descrizione di immagini. Boccaccio – come afferma Vittore Branca – tentò di creare una narrativa «orchestrata insieme in parole e immagini: come vedeva nelle *biblie pauperum* e nell'agiografia o in cronache di città, e in generale in quella [...] *laicorum*

²⁰⁶AV (B) IV, 10-18: «Chiara era, bella e rifulgente d'oro, / d'azzurro e altri color così dipinta / che vincea la materia il bel lavoro. / Humana man non credo che sospinta / mai fosse in a tanto ingegno quanto in quella / mostrante ogni figura lì distinta, / eccetto de da Giotto, al qual la bella / Natura parte di sé somigliante / non occultò nell'arte in che suggella».

²⁰⁷*Decameron* VI 5, 5-7: «avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»; Giotto è citato anche in *Genealogie* XIV 6: «Sed deprecor, si Praxiteles aut Phydias, scultura doctissimi, impudicum sculpsent Pryapum in Yolem noctem tendentem potius quam spectabilem honestate Dianam, aut si pingat Apelles, seu noster Ioctus, quo suo evo non fuit Apelles superior, Martem seu Veneri inmiscerent potius quam Iovem diis ex trono iura prebentem, has artes damnandas fore dicemus? Solidissimus esset fateri!», e nello *Zibaldone «Magliabechiano»* (Firenze, Biblioteca Nazionale, ms B. R. 50, c. 232v) lo include tra gli uomini illustri. Sul rapporto tra Boccaccio e il pittore fiorentino si veda C. Gilbert, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in *Boccaccio Visualizzato*, vol. I, pp. 146-147.

litteratura, specialmente in quella epica o romanzesca»²⁰⁸; ed è per questo che nell'organizzazione dei contenuti efrastici Boccaccio si ispira oltre che a modelli letterari anche a esempi figurativi italiani e transalpini.

Partendo dalle fonti letterarie dell'*Amorosa Visione*, un importante punto di riferimento nella realizzazione dell'ecfrasi è l'illustre precedente dantesco della *descriptio* scultorea che occupa i canti X, XI e XII del *Purgatorio*. In *AV* (B) VI, 25-27, la Guida rivolgendosi al poeta afferma: «E' ci è altro qui a veder che tu non vedi! / Tu hai costì veduto, volgi omai / gli occhi a quel mondan romore eredi», i versi sono un rimprovero a Boccaccio per aver nutrito nei confronti di Dante un'ammirazione mondana che nulla giova all'itinerario spirituale che sta conducendo; l'invito a volgere lo sguardo oltre la fama, che è destinata a perire in quanto mutevole, è modellato sull'esempio dantesco di *Pg.* XI 100-102: «Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato»²⁰⁹. Il riferimento a questo verso della *Commedia* non è casuale; in quel luogo del testo, ricordo, Dante è nel pieno della descrizione della cornice dei superbi e ha appena riconosciuto tra le anime del *Purgatorio* quella di Oderisi da Gubbio, il famoso miniatore che credette con la sua arte di raggiungere la fama che rende immortali. Così il richiamo di Dante alla vanità delle glorie mondane viene ripreso da Boccaccio, che coglie l'occasione per ricordare il carattere spirituale del suo viaggio. Questo dato avvalorava l'ipotesi che nelle intenzioni dell'ecfrasi boccacciana ci sia un voluto riferimento al

²⁰⁸ V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo Gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio Visualizzato*, vol. I, p. 6.

²⁰⁹ Per l'accostamento del verso boccacciano con *Pg.* XI, 100 si veda V. Branca, *Note al c. VI 22-36*, in *AV*, p. 590.

precedente dantesco, in cui le immagini scolpite dei superbi segnano una tappa del percorso penitenziale di Dante stesso, che doveva certamente riconoscersi in quella schiera. Così anche Boccaccio attraverso la visione dei dipinti sulle pareti della sala «bella», può illustrare il viaggio allegorico che sottende l'intento didascalico: figurazioni e personaggi esemplari accompagnano il poeta nel percorso morale che passa attraverso il Trionfo della Sapienza, della Fama, della Ricchezza, dell'Amore e della Fortuna.

Come ho premesso, tra le fonti di Boccaccio per la strutturazione della sua descrizione iconografica, va certamente annoverata la cultura figurativa contemporanea: tradizione iconica che lo stesso poeta poteva ammirare in opere d'arte come l'affresco giottesco raffigurante la *Gloria Mondana* nel palazzo di Azzo Visconti a Milano (1335), il *Trionfo della Morte* di Buffalmacco nel Camposanto pisano (1340-43), l'*Allegoria del Buon Governo* di Lorenzetti nel Palazzo pubblico di Siena (1338), i *Trionfi della Castità, della Povertà e dell'Obbedienza* dipinti dal Maestro delle Vele nella Basilica inferiore di Assisi (1316-18)²¹⁰, e aggiungerei anche il ciclo di *Uomini Famosi* nella sala regia di Castel Nuovo a Napoli, dipinto negli anni 1329-33²¹¹. Temi e motivi di origine trionfale che alludono alla fragilità e all'inconsistenza della gloria terrena, della fama, della popolarità di un destino su cui incombe perennemente la presenza della morte, si accompagnano al consiglio di guardare oltre la sfera mundana per orientarsi verso il vero bene (inteso non solo in senso cristiano ma esteso all'ambito politico e sociale).

²¹⁰ Per il rapporto tra la descrizione della sala «bella» e l'immaginario figurativo coevo si veda Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., pp. 11-35; Branca, *Introduzione*, cit., p. 9.

²¹¹ Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale*, cit., p. 281.

Il rimando alla sala viscontea e al patrimonio figurativo trecentesco costituisce un importante punto di riferimento nella comprensione della lunga ecfrasi di *Amorosa Visione*; bisogna considerare però che Boccaccio non guarda solo alla tradizione figurativa coeva. Com'è noto, infatti, uno dei modelli letterari impiegati dall'autore per la stesura dell'opera è il *Roman de la Rose* e, accanto a esso, la letteratura cortese d'Oltralpe. A questo proposito si è espressa Lucia Battaglia Ricci, che ha individuato in alcune opere di Boccaccio (tra cui l'*Amorosa Visione*, il *Filocolo* e il *Decameron*) l'impiego di *topoi* desunti dalla narrativa cortese e particolarmente dal *Roman de la Rose*²¹². Così l'immagine del "giardino fiorito", *locus amoenus* in cui giovani e fanciulle trovano riposo e ristoro dalle fatiche quotidiane, ricorda molto da vicino l'*hortus conclusus* della cultura cortese, cornice perfetta per gli incontri d'amore tra la dama e il suo cavaliere. Questo tema, mediato dai romanzi cavallereschi d'oltralpe, ebbe enorme fortuna letteraria e iconografica in Italia e particolarmente in Boccaccio.

Il tema dell'*hortus conclusus*, luogo edenico dell'*otium* letterario, in cui avviene l'incontro tra giovani che stimola la riflessione sul vivere umano, presente già in opere giovanili di Boccaccio come il *Filocolo* e la *Comedia delle ninfe fiorentine*, raggiunge il suo pieno sviluppo nel *Decameron*, di cui ne costituisce l'ambientazione narrativa²¹³. Il "ragionare nel giardino" assume nel *Decameron* una valenza didascalica, allorché si incrocia con il motivo

²¹² Cfr. Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., p. 70. Sui vari temi letterari mutuati dalla tradizione epico-cavalleresca dei romanzi e delle *chansons* si veda *ivi* da p. 69-76.

²¹³ Sull'impiego boccaccesco del tema dell'"allegra brigata nel giardino" e particolarmente sulla valenza didascalica assunta dal motivo nel *Decameron* si veda L. Battaglia Ricci, "Inventio" letteraria, immaginario figurativo e filigrane filosofiche: alle fonti del 'Decameron', «Levia Gravia», VIII (2006), pp. 17-39.

dell’allegria brigata di giovani spensierati, *topos* tradizionalmente associato al tema del *Thriumphus mortis*. Anche in questo caso il riferimento più immediato per Boccaccio è l’affresco del *Trionfo della Morte* nel Camposanto pisano, in cui alla brigata di giovani, riuniti in un piccolo *hortus conclusus*, colti dalla Morte mentre si dilettono in diverse attività “frivole”, si oppone l’immagine degli eremiti, suggerendo allo spettatore che la via da seguire non è quella dei piaceri mondani ma quella evangelica della rinuncia alle vanità²¹⁴.

Tuttavia nel *Decameron* questo accostamento assume una sfumatura di significato diversa rispetto al tradizionale richiamo cristiano del *memento mori*; l’invito rivolto ai giovani che per correre dietro ai piaceri fugaci della vita mondana, e in virtù della loro tenera età, dimenticano i veri valori, pone le radici nella cultura classica di Boccaccio. Epicuro, Diogene Laerzio e soprattutto Seneca sono i riferimenti principali della riflessione decameroniana sulla morte, che stimola il poeta a considerare il nesso morte-diletto non nell’ottica penitenziale cristiana ma nella visione stoica di un incoraggiamento ad assecondare la natura. Afferma in proposito Lucia Battaglia Ricci:

il tema, epicureo e stoico, della meditazione della morte come mezzo per valutare il bene e il male e fondare i principi etici del vivere umano riconoscendo in natura e ragione i parametri irrinunciabili, sembra non dimenticare né l’assunto tutto epicureo, che chi ha riflettuto su morte e vita e vive riconoscendo nella soddisfazione dei bisogni naturali – ovvero in totale accordo con la

²¹⁴ Sul rapporto tra i temi espressi nell’affresco di Buffalmacco e le opere di Boccaccio si veda Battaglia Ricci, “*Inventio*” letteraria, cit., pp. 24-30; Ead., *Parole e immagini*, cit., pp. 11-35 e 69-81.

natura – il sommo bene affronta lieto la morte di cui sa demistificare il potere, né l'idea, tutta boccacesca, dell'immortalità concessa a chi “ragiona nel giardino”, ovvero è dedito all'*otium* fecondo della creazione poetica²¹⁵

Il tema della brigata nel giardino unito alla meditazione sulla morte mette in crisi il sistema di valori cortesi che aveva dominato fino a quel momento: *courtois*, *noblesse* ed eroismo lasciano spazio alla riflessione sul vivere umano e alla ricerca del piacere intellettuale²¹⁶. Nel superamento delle virtù eroiche Boccaccio dimostra tutta la sua erudizione in materia; i *topoi* sia letterari che iconografici desunti dalla cultura cortese sono infatti numerosi. Sempre nel *Decameron* troviamo il motivo dei giovani che discorrono su questioni amorose, desunto dal romanzo cavalleresco francese dei secoli XII e XIII. Il *topos* delle *demandes en amour*, è presente a esempio nel *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, dove si racconta che Alessandro Magno, per motivi di salute, non aveva potuto partecipare a una battaglia della guerra

²¹⁵ *Inventio*” letteraria, cit., p. 38.

²¹⁶ Com'è noto, Boccaccio nel *Decameron* ribalta il tradizionale sistema di valori cavallereschi, che non vengono più riconosciuti come privilegio dell'aristocrazia ma si ritrovano in ogni ambito e a ogni livello sociale; così l'amore, la cortesia e la nobiltà d'animo possono essere espressi anche dagli appartenenti al ceto medio della borghesia e finanche dalle persone più umili. Nel *Decameron* troviamo quella che è stata definita «ironizzazione letteraria» (V. Branca, *Giovanni Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*, in *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio (28-29-30 ottobre 1975)*, a cura di G. Ballerini, Bologna, Patron 1976, pp. 13-35) che non significa il ribaltamento e la dissacrazione dei precedenti modelli letterari (come quello cortese), bensì la rivalutazione e l'attualizzazione degli *exempla* tradizionali; scrive in proposito Vittore Branca: «il rinnovamento e la parodia non significano per il Boccaccio (come del resto non significavano nel Medioevo) dissacrazione o distruzione, ma solo rinnovamento e in certo senso riaccreditamento e omaggio alla persona o al testo ironizzato» cfr. Id., *Una chiave di lettura per il «Decameron. Contemporaneizzazione narrativa ed espressivismo linguistico»*, in G. Boccaccio, *Decameron*, p. XXXIX.

tra l'esercito del dio d'Amore e quello dei *gelous*²¹⁷, e che pertanto la dea d'Amore con il suo seguito era andata a fargli visita. In questa occasione Cassamus, che faceva parte della compagnia della dea, sollecita i nobili ospiti ad assolvere il "voto al pavone", ossia di promettere qualcosa in presenza dell'uccello di Giunone che poi era obbligato a mantenere²¹⁸. Dopo che tutti prestano "giuramento al pavone", la dea propone un gioco consistente nel formulare domande e risposte che abbiano come oggetto questioni amorose: arbitro e giudice di questo dibattito sono lo stesso Alessandro e la dea d'Amore²¹⁹. Una simile tradizione, come sottolinea Anna Maria Finoli, è presente in alcuni testi letterari che descrivono il gioco di società chiamato *le roi qui ne ment*, di cui il racconto presente nel *Chevalier Errant* costituisce una testimonianza aggiuntiva²²⁰. Il tema in effetti era già comparso nei *Voeux du paon*, romanzo del ciclo alessandrino scritto da Jacques de Longuyon, che fu probabilmente la fonte diretta del dialogo del *Chevalier Errant*: alcuni dei personaggi coinvolti nel gioco sono infatti anche protagonisti dell'opera di Longuyon e sebbene le domande poste non siano le stesse «*Les Voeux du paon* hanno con ogni probabilità fatto conoscere o richiamato alla memoria di Tommaso insieme il gioco del "roi qui ne ment" e le raccolte di domande e risposte, o, fors'anche gli hanno fornito le fonti letterarie di un costume

²¹⁷ Il tema della battaglia dei mariti gelosi si ritrova in un'altra opera a carattere allegorico della metà del secolo XIII: il *Chastel d'Amors*, un testo di cui è sopravvissuto solo un frammento composto da 180 versi *heptasyllabes* divisi in strofe *capcaudadas* in (cfr. L. Lazzerini, *Letteratura medievale in lingua d'Oc*, Modena, Mucchi 2001, p. 183).

²¹⁸ *CE* rr. 3035- 3170.

²¹⁹ *Ivi* 3190-3222.

²²⁰ Cfr. Finoli, *Un gioco di società*, cit., p. 258.

mondano ancor in uso presso la società francese che egli aveva frequentato»²²¹.

Il gioco mondano del *debat en amour* costituisce nel romanzo cortese il momento di evasione che l'eroe si concede tra battaglie e *aventures*, analogamente a quanto avviene nel *Decameron*, dove la brigata di sette fanciulle e tre giovani si rifugiano in campagna per sfuggire alla peste e decidono di passare il tempo affrontando ogni giorno un argomento e raccontando ognuno una storia. La convivenza della brigata in questo *locus amoenus*, che fa da sfondo alle dieci giornate, è stabilita sulla base di precise regole. Tra canti, balli e giochi si inserisce il rituale di nomina del re o della regina della giornata, il cui compito è come nel *roi qui ne ment* quello di regolatore: all'eletto infatti spetta il compito di scegliere il tema della giornata e di definirne le regole. In questa cornice s'inserisce il soggetto principale dell'intera raccolta: l'amore che, oltre a essere la materia principale delle giornate, è anche il contenuto più importante²²². Come ho già detto precedentemente, nel *Decameron* sono presenti numerosi *topoi* desunti dalla cultura cortese, tra questi il motivo letterario e iconografico del giardino fiorito visto come luogo edenico, sfondo per piacevoli discussioni che hanno come oggetto diversi argomenti, e soprattutto l'amore. La scelta di questi temi per la cornice decameroniana fa pensare che anche Boccaccio guardò ai *Voeux du paon*, e alla tradizione cortese delle *demandes en amour*. Premetto che l'opera di Longuyon dalla data della sua composizione, nel 1312, in poi si diffuse in

²²¹ *Ibid.*

²²² Ricordo che nel proemio Boccaccio dedica l'opera alle donne che soffrono le pene d'amore e promette di dilettarle con novelle e *canzonette* (*Proemio*, 13) e dar loro utili consigli.

tutta l'Europa²²³ e anche in Italia. Non è casuale il ritrovamento del codice contenente parte dei *Voeux du paon* proprio in area napoletana dove, soprattutto nel periodo di regno di Roberto d'Angiò, dominava il gusto per la cultura cortese di origine francese. Un ulteriore dato che avvalorava l'ipotesi di un riferimento alle *demandes en amour* e all'opera di Longuyon da parte di Boccaccio nel *Decameron*, è la presenza nel *Filocolo*, opera napoletana del poeta, della descrizione di un'usanza molto simile a quella dei *Voeux du paon*²²⁴. Nel secondo libro, ai paragrafi 29-34, si racconta di come il re e la regina, genitori di Florio, per evitare che il figlio prenda in moglie Biancifiore, fanciulla dalle modeste origini, decidano di tramare un inganno contro la ragazza. La truffa consiste nel far credere che Biancifiore, durante un banchetto di corte, abbia tentato di uccidere il re con un pavone avvelenato. La scena della presentazione di questa pietanza segue l'usanza cavalleresca dei "voti al pavone":

E acciò che alcuno non prendesse questa opera men che buona presunzione, veggendolo più tosto recare a Biancifiore che ad alcuno altro scudiere o damigella, sì le dirai che a me e a tutti coloro i quali alla mia tavola meco sederanno, col paone in mano vada domandando le *ragioni del paone*, le quali se non da gentile pulcella possono essere adimandate²²⁵

e ancora:

²²³ Cfr. *supra*, capitolo primo.

²²⁴ Cfr. Brunetti, *Un testimone dei «Voeux du paon» in Italia*, cit., p. 17 n. 33.

²²⁵ *Fil.* II 29, 14. Il corsivo impiegato per i tre brani del *Filocolo* riportati è mio.

provvederemo di far apparecchiare un paone, il quale noi vogliamo fare davanti al re presentare e a' suoi baroni, acciò che ciascuno, facendo quello che a tale uccello si richiede, *si vanti* di far cosa per la quale la festa divenga maggiore e più bella²²⁶.

Scelta Biacifiore per servire questa portata, viene così preparata dalla regina:

ammastrandola che saviamente i *debiti del paone* adimandasse a tutti i baroni che alla tavola dimoravano, senza andare ad alcuno altro, e poi davanti al re posasse il paone, e ritornatesene, tenendo bene a mente ciò che ciascuno *si vantava*²²⁷.

Come si può notare Boccaccio utilizza diversi termini per descrivere il rituale cavalleresco dei “doni del pavone”, in cui la pietanza veniva servita esclusivamente ai nobili che in cambio dovevano fare una promessa (il *vanto* o voto) all'uccello. Dell'usanza dei voti al pavone in riferimento all'evento descritto nel *Filocolo* parla anche Quaglio, che tuttavia, riconduce il particolare ad un'innovazione di Boccaccio, non collegando direttamente l'episodio narrato alla tradizione cortese dei *Voeux*²²⁸.

In realtà ci sono alcuni dati che farebbero pensare a una chiara discendenza del tema dal *topos* francese. Innanzitutto la singolare descrizione della sala in cui viene predisposto il banchetto, presentata con una lunga

²²⁶ *Ivi* 33, 5.

²²⁷ *Ivi* 33, 8.

²²⁸ Cfr. le note all'edizione del *Filocolo* a cura di A. E. Quaglio, *Libro II, 33 note 7 e 11*, p. 778.

esposizione efrastica che ne mette in luce la sontuosità e il lusso, ma anche la presenza di rilievi marmorei che raffigurano «antiche storie»²²⁹: tra le immagini si vedono la distruzione di Tebe e della «superba Troia»²³⁰, le vittorie di Alessandro Magno, la battaglia di Farsalo tra Cesare e Pompeo, e altre ancora. Non è casuale, a mio avviso, la scelta di inserire qui la figura di Alessandro Magno, che è comunque presente all'evento, come nei *Voeux*²³¹, in ricordo dell'antico banchetto del pavone. E neppure casuale è l'impiego della tecnica efrastica che mette in relazione l'episodio del *Filocolo* con la precedente tradizione cortese e testimonia ulteriormente il legame di Boccaccio con la cultura cavalleresca. Il particolare della sala, inserito come un quadro nel contesto della narrazione, costituisce una digressione non priva di significato. Sappiamo infatti che Boccaccio era cosciente del potere evocativo delle immagini e non impiegava l'ecfrasi letteraria per dar sfoggio alla sua erudizione enciclopedica. Inoltre la composizione del *Filocolo*, com'è noto, risale agli anni napoletani di Boccaccio, in cui l'autore entrò in contatto con la cultura d'Oltralpe, ancora fortemente aderente ai valori cavallereschi, promossa dalla politica filo-francese di Roberto d'Angiò.

Sempre nell'ottica di una *renaissance* cortese è la scelta di motivi iconografici cari alla tradizione transalpina. Ho accennato velocemente come Boccaccio abbia deciso di ambientare il *Decameron* nella natura incontaminata della campagna, luogo edenico dove dedicarsi all'*otium* letterario. Il tema dell'*hortus conclusus* che ritroviamo nella produzione

²²⁹ *Ivi* 32, 2. Il brano occupa l'intero paragrafo 32.

²³⁰ *Fil.* II 32, 3. Notare anche qui come in Dante la città di Troia è scelta come massimo esempio di superbia collettiva; cfr. *supra*, p. 69.

²³¹ Per la descrizione dell'episodio si veda *supra*, capitolo primo.

letteraria francese, come nella già citata descrizione del *Giardino di Deduit* presente nel *Roman de la Rose*, ebbe notevole fortuna anche in ambito artistico. All'immagine del giardino si associa solitamente la fontana, anch'essa, simbolo edenico di ristoro dalle fatiche quotidiane, assume, nel contesto ameno della natura rigogliosa, il significato di fonte di giovinezza. La forma della fontana, frequentemente rappresentata nei dipinti e nelle miniature trecentesche all'interno di giardini fioriti, spesso chiusi all'esterno, è desunta dalla classica immagine del fonte battesimale: dipinta con colori freddi che rievocano il marmo dei battisteri, a forma esagonale, sovrelevata di due o tre gradini. L'iconografia della fontana gioca sul duplice significato che l'immagine assunse nel Medioevo: quello di fonte di giovinezza e sorgente di vita²³². A questo secondo significato si associa il concetto morale di matrice cristiana di rinascita e purificazione spirituale dell'uomo che avviene attraverso il sacramento del battesimo²³³.

Questi motivi, di origine cortese, presenti anche nella poesia toscana del Trecento²³⁴, sono presenti anche nell'immaginario letterario e figurativo di

²³² Cfr. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Milano, Mondadori 2002, pp. 35-38.

²³³ A questo proposito cito un dipinto raffigurante *Il Giardinetto del Paradiso*, datato al 1410 e prodotto nella zona dell'Alto Reno, forse a Basilea, dall'ignoto Maestro del Giardinetto del Paradiso. L'opera, conservata oggi presso lo Städtisches Kunstinstitut di Francoforte, mostra la Vergine con il Bambino e i santi in un *hortus conclusus*, simbolo di luogo paradisiaco e di verginità di Maria (H. M. Schmidt, *La committenza e le forme del gotico*, in *La pittura tedesca*, vol. I, a cura di G. Bott, Milano, Electa 1996, pp. 87-88). L'immagine, rappresentata all'interno del giardino chiuso da un muro di cinta, si presenta nei modi di una classica scena cortese, in cui i santi e gli angeli vestiti con abiti cortesi, sono intenti ai dilettoni piaceri dell'*otium*. Quello che mi preme notare è la rappresentazione di una figura femminile (una santa) intenta con un mestolo a prendere dell'acqua da una fonte. La scena simbolica richiama, a mio avviso, il sacramento del Battesimo e si ricollega all'idea della fonte come sorgente di vita.

²³⁴ Cfr. Battaglia Ricci, *Parole e immagini*, cit., p. 33.

Boccaccio. L'attenzione del Certaldese per il mondo delle arti figurative, infatti, non riguarda solo la scelta di inserire nei suoi testi descrizioni di opere d'arte o citazioni di pittori da lui conosciuti e stimati²³⁵, ma interessa il ruolo di *concepteur* dell'autore stesso. È noto, grazie agli studi di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, come Boccaccio si impegnasse nella decorazione miniata dei codici contenenti le proprie opere²³⁶. Uno di questi manoscritti (BNF, ms. It. 482) risulta particolarmente interessante, in quanto contiene un corpus di sedici miniature ricondotte dalla Ciardi Dupré alla mano di Boccaccio²³⁷. Il codice, opera del copista fiorentino Giovanni d'Agnolo Capponi²³⁸, è stato datato tra gli anni '70 e l'ultimo decennio del Trecento²³⁹, anche se la Ciardi Dupré grazie a una perizia stilistica eseguita sui disegni anticipa la datazione tra gli anni '60 e '70²⁴⁰. Degno di nota è il paragone della

²³⁵ Cfr. Gilbert, *La devozione*, cit., pp. 145-153.

²³⁶ Cfr. M. G. Ciardi Dupré dal Poggetto, *Il corpus dei disegni e cod. Parigino It. 482*, in *Boccaccio "visualizzato" dal Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», XXII, 1994, pp. 197-225; Id. *L'iconografia dei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. II, pp. 9 sgg.; Id., *I codici*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. II, schede nn. 1- 3 pp. 53-56.

²³⁷ Ciardi Dupré dal Poggetto, *Il corpus dei disegni*, cit., pp. 197-225; Id. *L'iconografia dei codici miniati*, cit., pp. 11-16. L'ipotesi è confermata nella stessa sede anche da Vittore Branca (*Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini*, cit., pp. 6-8).

²³⁸ Come risulta dalla firma apposta al f. 4v.

²³⁹ Si veda a questo proposito la scheda del manoscritto parigino redatta da Maria Cristina Castelli in occasione del censimento dei codici figurati boccacciani (*I codici*, cit., scheda n. 7, pp.66-72).

²⁴⁰ La datazione proposta è stata effettuata anche sulla base del riconoscimento, nei disegni, di alcuni monumenti presenti a Firenze negli anni 1357-59: come gli edifici disegnati alla c. 55v, tra i quali si individuano il vecchio campanile di Santa Reparata, distrutto nel 1357, presente nella stessa miniatura con il nuovo campanile, finito di costruire nel 1359; la facciata della chiesa di San Michele Visdomini, distrutta tra il 1359 e il 1368; o ancora la statuetta di *Venus pudica* disegnata al centro della fontana alla c. 4v, che ricorda una scultura che fu ritrovata a Siena e rimase collocata in piazza del Campo fino al 1357; La Ciardi Dupré ricorda anche l'analisi, condotta da Degenhart e Shmitt, sui costumi indossati dai personaggi effigiati che ricordano gli affreschi eseguiti prima del 1366 da Andrea da Firenze nel Cappellone degli Spagnoli (cfr. Ciardi Dupré dal Poggetto, *L'iconografia dei codici*

studiosa sul medesimo impiego della tecnica a penna e acquerello, sia da parte di Boccaccio nel ms. It. 482, che dal miniatore del manoscritto della Biblioteca Medicea Laurenziana, il Pluteo 62. 13, datato al 1357 e contenente *La Storia della distruzione di Troia* di Guido delle Colonne, accompagnata da illustrazioni. Le miniature contenute nel Pluteo 62. 13 rientrano nell'ambito della produzione di manoscritti a carattere fortemente narrativo, in cui accanto al racconto popolare domina il ricordo del mito cortese e cavalleresco; la posizione di Boccaccio disegnatore nei confronti di questa cultura figurativa è di rivalutazione e attualizzazione: «Il *Decameron* It. 482 si riallaccia a questa tradizione illustrativa, arricchendola però con annotazioni più reali e immediate»²⁴¹. Questo stile realistico domina nelle numerose scene figurate, in cui si vedono scorci di monumenti fiorentini, uomini e donne vestiti secondo i costumi dell'epoca.

Due miniature del ms. It. 482, a mio avviso, rimangono di gusto puramente cortese: una è l'immagine presente alla carta 4v, dov'è raffigurata l'allegra brigata nel giardino, la seconda, alla c. 5r, rappresenta l'incontro a cavallo tra la brigata e due personaggi cari alla letteratura cavalleresca: Lancillotto e Ginevra. Come ha notato Maria Cristina Castelli²⁴², le prime due illustrazioni del codice (cc. 4r e 5r), che corrispondono all'inizio della narrazione decameroniana (*Introduzione* I), differentemente dalle altre che restano fedeli al testo, racchiudono il contenuto dell'intera opera di Boccaccio;

miniati, cit., pp. 11-12). Ulteriore dato in favore di un'ipotesi di datazione *ante* 1365 è la presenza attiva del copista prima di quella data; da quel momento in poi, infatti, ad Agnolo Capponi furono dati numerosi incarichi pubblici, che ne rallenteranno il lavoro di amanuense (cfr. *Ivi*, p. 14).

²⁴¹ Ciardi Dupré dal Poggetto, *L'iconografia dei codici miniati*, cit., p. 12.

²⁴² *I codici*, cit., scheda n. 7 p. 71.

in entrambe le immagini sono infatti presenti due *topoi* desunti dalla cultura cortese: quella della coppia di amanti, protagonisti di uno del ciclo arturiano, che rappresentano qui l'intera epopea eroico-cavalleresca (significativo in questo caso l'incontro della brigata, che sancisce quasi un riconoscimento della nuova letteratura di Boccaccio da parte della tradizione), e quella della fontana, che non è realmente presente nella descrizione del *locus amoenus* dove i giovani si riuniscono per novellare, ma si rifà probabilmente alla fonte di giovinezza, tradizionale simbolo già esistente nel ciclo del romanzo alessandrino²⁴³, o all'immagine della fontana bianca, simbolo di Venere e dunque di amore, che è il soggetto principale del *Decameron* boccacciano²⁴⁴. Questa immagine, come ho già detto, nel Medioevo può avere un ulteriore significato didascalico di rinascita spirituale, che rimanda al sacramento del battesimo. È difficile immaginare che Boccaccio abbia voluto alludere alla purificazione dal male, benché il giardino rappresenti nel *Decameron* il luogo protetto, dove la peste non arriva, e in cui l'allegria brigata può raccogliersi per dedicarsi all'*otium* letterale e ai piaceri della vita ritirata. Bisogna tuttavia

²⁴³ L'immagine della fonte o Fontana di Giovinezza, che ha origini antiche nelle leggende di origine ebraica (come nel trattato di *Tamid* del *Talmud di Babilonia*), è stata anche associata nei romanzi del ciclo alessandrino all'episodio del viaggio fantastico di Alessandro Magno nel Paradiso Terrestre. Le basi di questa tradizione sono in un testo latino intitolato *Salamon didascalicus Iudeorum de itinere Alexandri Magni ad Paradisum*; sulla leggenda di Alessandro in Paradiso cfr. Meyer, *Alexandre le Grand*, cit., vol. II, pp. 46-51 e 356-357; Ross, *Alexander historiatus*, cit., p. 14. Per quanto riguarda l'abbinamento dell'episodio della Fontana di Giovinezza al viaggio paradisiaco del Macedone si veda Graf, *Miti*, cit., pp. 109-111.

²⁴⁴ Cito in proposito un dipinto attribuito a Mariotto di Nardo, pittore fiorentino attivo tra il 1396 e il 1424, che raffigura alcune scene tratte dal *Teseida delle nozze di Emilia*. Nell'immagine principale si vede Emilia corteggiata da Arcita e Palemone; i tre giovani sono seduti in un giardino fiorito e alle loro spalle si erge una fontana bianca che zampilla acqua, accanto alla quale giocano un coniglio e un cervo, simboli tradizionali dell'amore fedele e puro. Cfr. *I dipinti*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. II, scheda n. 56 (di S. Bellesi), pp. 197-198.

considerare l'affinità tra la fontana del ms. It. 482 e una figurazione presente nella scena tratta dall'*Ameto*, dipinta su un desco nuziale dei primi decenni del secolo XV, e che allude alla rinascita del giovane cacciatore che da uomo brutale diviene un gentiluomo²⁴⁵. Si osservi poi la stretta vicinanza di questi disegni con alcune miniature del *Filostrato* newyorkese (ms. M 371 – Ny, New York, Pierpont Morgan Library), di proprietà di Roberto d'Angiò, probabile copia di un originale realizzato per il re intorno agli anni '70 del Trecento²⁴⁶. Come è stato notato dalla Ciardi Dupré, questi disegni, realizzati con la medesima tecnica a penna e acquerello del *Decameron* parigino, sono paragonabili per stile e tipologia alle miniature di soggetto cavalleresco che circolavano a Napoli durante il regno angioino²⁴⁷.

La presenza di miniature, raffigurate nei manoscritti boccacciani, attesta l'interesse del Certaldese per le potenzialità comunicative dell'arte, espresso anche nella messa in gioco delle proprie abilità di *dessinateur*; nonché costituisce una ulteriore testimonianza di come l'autore fosse interessato alla cultura epico-cavalleresca sia dal punto di vista letterario che artistico.

²⁴⁵ Per la scheda del dipinto si veda *I dipinti*, cit., scheda n. 55 (di M. Rossi), pp. 194-196.

²⁴⁶ Ipotesi avanzata dalla studiosa Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto (*L'iconografia dei codici miniati*, cit., p. 48).

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 46-49. La componente "eroica" della cultura robertiana la troviamo infatti espressa, in termini figurativi, nei numerosi codici miniati di area napoletana, contenenti narrazioni e illustrazioni di storia antica, nonché di noti cicli cavallereschi, come la leggenda di Troia.

III

L'«ekphrasis» nella letteratura eroico-cavalleresca

Come è possibile notare, il “narrare per immagini” nella letteratura italiana del Trecento assume diverse forme: dalla *descriptio* iconografica all’impiego letterario di *topoi* desunti dall’ambito figurativo, l’ecfrasi si carica di un valore allegorico e nella maggior parte dei casi di contenuti educativi. L’importanza dell’immagine nel contesto della narrazione risiede, infatti, nelle capacità comunicative del segno iconico, in grado di trasmettere un’alterità semantica che prende forma nelle lunghe descrizioni allegoriche delle sale affrescate nei palazzi simbolici o, come nel caso del Purgatorio dantesco, in rilievi marmorei che decorano la cornice dei superbi.

Anche nella letteratura eroico-cavalleresca, a cui fa capo la tradizione dei Prodi e delle Eroine, la tecnica ecfrastica è adoperata per trasmettere, attraverso l’immaginario cortese, dei valori esemplari. Analizzando i modi e i temi della rappresentazione cavalleresca medioevale, con particolare riferimento al rapporto tra figura e racconto nella letteratura cortese, ci si rende conto che tali contenuti didascalici sono indirizzati a un pubblico principalmente aristocratico. Il tema dei *Preux* e delle *Preuses*, infatti, prende avvio e si sviluppa nell’ambiente di corte la cui scena letteraria è dominata dai poemi cavallereschi, dalla *chanson* e dalla lirica d’amore. Ed è proprio in questo clima aristocratico e nobiliare che trova spazio il gusto per la rappresentazione artistica del soggetto letterario. Stando a quanto rileva Maria Luisa Menghetti, che recentemente si è occupata di definire il rapporto tra cicli

figurativi di soggetto eroico-cavalleresco e narrativa cortese²⁴⁸, bisogna operare una distinzione tra la riscrittura dei temi epici e quella dei motivi cavallereschi: per la rappresentazione dei primi si prediligeva l'immagine scolpita (rilievi su marmo, su bronzo ecc.), per l'illustrazione dei secondi, invece, la scelta ricadeva sulla pittura (miniatura, affresco ecc.). La motivazione di questa scelta sarebbe da far risalire – secondo Menghetti – alla differenza semantica tra il genere epico, portatore di valori allegorico-morali e il romanzo, letto e apprezzato essenzialmente per la qualità narrativa e dunque estetica²⁴⁹. Questo dato in effetti è riscontrabile nella maggior parte delle figurazioni dei cicli pittorici e delle miniature di argomento cavalleresco, in cui prevale il tentativo di rendere realistiche le scene rappresentate che dovevano fare da sfondo agli incontri tra dame e cavalieri nelle sale dei palazzi nobiliari. Anche la scelta del soggetto da rappresentare, prevalentemente scene d'amore che coinvolgono i grandi eroi dei romanzi cavallereschi come Tristano e Lancillotto, sembra corroborare l'ipotesi della studiosa. D'altronde la scelta di utilizzare rilievi marmorei per rappresentare gli *exempla* di umiltà e di superbia punita nel *Purgatorio* pone in evidenza come anche Dante tenesse in considerazione la forte carica didascalica delle immagini plastiche, che risultano più facilmente percepibili perché in grado di

²⁴⁸ Cfr. M. L. Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in *Figura e racconto*, pp. 89-109.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 90. Menghetti pone in evidenza come alla scelta del supporto corrisponda in effetti a delle precise motivazioni: se la pittura lascia spazio alla rappresentazione dei dettagli (paesaggio, costumi e acconciature, attributi delle figure ecc.), che contribuiscono a rendere la scena realistica, la scultura non può permettersi altrettanto e dovendo rinunciare alla raffigurazione dei dettagli si concentra sul contenuto simbolico delle immagini. A questo proposito cfr. *supra*, p. 33.

coinvolgere più sensi (oltre che visibili le sculture sono anche tangibili) e dunque in grado di suscitare maggiormente l'emozione dello spettatore²⁵⁰.

Se è vero che la produzione pittorica di soggetto cavalleresco, ispirata ai romanzi del ciclo bretone e arturiano, difficilmente venne caricata di valenze didascaliche, va detto anche che alcuni temi, dalle esplicite intenzioni allegorico-morali, ricorrenti nella narrativa cortese, furono scelti per essere affrescati sulle pareti dei palazzi nobiliari. Esistono infatti dei casi in cui anche l'argomento romanzesco è portatore di valori morali²⁵¹: si pensi in particolar modo agli affreschi di Le Loroux-Bottereau, del secolo XIII, che illustrano la leggenda del peccato di Carlo Magno, e al ciclo figurativo di fine Duecento presente nel castello di Verdon Dessous a Cruet, che mostra la storia della madre di Carlo, Berta dai grandi piedi²⁵². Fa certamente parte di questa tradizione illustrativa di matrice didascalica anche il tema dei Prodi e delle Eroine, che si sviluppa in ambito cortese prima come motivo letterario e successivamente come soggetto iconografico. Il *tòpos* dei *Preux* nasce nell'ambito della letteratura cavalleresca per rendere edificante la figura dell'eroe valoroso, la cui *vaillance* si mostrava sia nel coraggio e nell'abilità

²⁵⁰ Cfr. a questo proposito anche Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato», cit., p. 56. La scelta dantesca di affidare alle sculture rispetto che alle pitture il messaggio escatologico contenente l'esortazione morale alla conversione della condotta viziosa è frutto della convinzione radicata nel Trecento che le immagini plastiche siano in grado di coinvolgere maggiormente lo spettatore e dunque capaci di veicolare contenuti didascalici. In effetti le sculture, rispetto alle pitture, sono immediatamente riconoscibili al tatto e alla vista, in quanto non hanno bisogno di orpelli e decorazioni per assolvere alla loro funzione espressiva.

²⁵¹ Cfr. Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, cit., p. 90 n. 3.

²⁵² Cfr. Menghetti, *Iconographie des chansons de geste*, in *Épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*, Actes du XIVe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes (Naples, 24-30 juillet 1997), a cura di S. Luongo, vol. I, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria 2001, pp. 11-49.

fisica che nella qualità morale²⁵³. Per questo motivo nel corso dei secoli XIII e XIV il tema inizia ad assumere la forma canonica delle tre triadi di pagani, giudei e cristiani; in modo tale che questi Nove uomini potessero rappresentare la virtù esemplare *tout court*. Bisogna inoltre sottolineare come la figurabilità del tema sia strettamente collegata alla manifestazione del potere politico, e in alcuni casi alla celebrazione dinastica²⁵⁴. La collocazione dell'opera prevedeva, infatti, la sua fruizione da parte di un pubblico aristocratico, in grado, per cultura, di decifrarne il codice cavalleresco e comprenderne affondo il contenuto didascalico. Non a caso la scelta ricadeva sulle sale di rappresentanza dei palazzi e delle dimore signorili, luogo in cui l'aristocrazia generalmente intratteneva gli ospiti. L'affresco aveva in tal modo la funzione di *codex publicus*, in cui venivano illustrate, anche attraverso delle didascalie esplicative, le qualità morali del signore e la sua condotta virtuosa, che rispecchiava il codice della cavalleria²⁵⁵. Per mostrare le caratteristiche del "Buon governo" il tema dei Prodi era particolarmente adatto, per i motivi che ho già indicato.

Al di là dell'analisi tematica del microtesto, che comunque testimonia la presenza della componente morale in alcuni *topoi* di origine cortese, bisogna osservare un particolare impiego della tecnica efrastica nella produzione letteraria eroico-cavalleresca. Mi riferisco al motivo della *descriptio* iconografica delle sale dei palazzi, ornate di pitture o statue che

²⁵³ Cfr. *supra* capitolo primo.

²⁵⁴ Questo è quanto avviene a esempio nella rappresentazione dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* nella sala baronale del Castello della Manta. Cfr. Menghetti, 'Sublimus' et 'humilis', cit., p. 404.

²⁵⁵ Cfr. *infra* capitolo terzo.

rievocano il passato glorioso di eroi ed eroine appartenenti all'immaginario cortese e cavalleresco. Ancora Maria Luisa Menghetti, in merito alla presenza della narrazione per immagini nella letteratura cavalleresca, individua due celebri brani ecfrastrici: l'episodio della *salle aux images*, ovvero della grotta che Tristano fa allestire da scultori e orafi con opere d'arte preziosissime che ricordano le avventure amorose tra lui e Isotta²⁵⁶, e la vicenda narrata nel *Lancelot du Lac*²⁵⁷, quando Lancillotto si trova recluso nel Palazzo di Morgana e ha l'idea di dipingere sulle pareti della sala le vicende del suo amore per Ginevra. Tra i due brani quello più significativo, alla fine della comprensione della natura dell'ecfrasi nella letteratura eroico-cavalleresca, è a mio avviso il secondo: dalla narrazione si evince infatti che Lancillotto intende inserire sopra le immagini *tituli* esplicativi; circostanza non casuale se si tiene conto della quantità di scritte esposte sulle pareti dei palazzi e delle dimore signorili, poste in calce a pitture rappresentanti cicli storici sia di epoca longobarda che carolingia²⁵⁸. La presenza di didascalie nelle pitture, come ho sottolineato precedentemente, serve al lettore/osservatore da guida nella comprensione del messaggio contenuto nella rappresentazione figurata, e molto spesso specifica un intento didascalico²⁵⁹. In questo caso l'ecfrasi non sembra finalizzata alla trasmissione di valori esemplari, ma solo alla commemorazione delle avventure di Lancillotto; tuttavia la scelta di inserire

²⁵⁶ La prima fonte dell'episodio è stata individuata nel *Roman de Tristan* di Thomas d'Angleterre (datato negli anni 1150-70), ma il racconto è riportato anche da altre fonti più tarde (cfr. Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, cit., p. 91)

²⁵⁷ Precisamente la narrazione riguarda l'ultima parte del romanzo, conosciuta come l'*Agravain*.

²⁵⁸ Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, cit., p. 92.

²⁵⁹ Cfr. *supra*, pp. 45 sgg.

delle iscrizioni pone in evidenza il carattere di libro aperto assunto da queste immagini, realizzate per essere lette come un codice manoscritto illustrato.

Il motivo iconografico delle imprese di Lancillotto conobbe certamente fortuna nel corso del Trecento, sia nelle miniature dei codici contenenti storie del ciclo arturiano, sia negli affreschi dei palazzi signorili. In Italia la moda delle cosiddette *camerae Lanzaloti*²⁶⁰, di stanze decorate con le vicende di Lancillotto, si diffuse nella seconda metà del Trecento e principalmente in area settentrionale, dove ne sono state trovate alcune documentazioni storiche²⁶¹ e una testimonianza visibile, rilevata nei dipinti della Torre adiacente al Palazzo di Frugarolo²⁶², dove le figurazioni sono accompagnate da cartigli in lingua francese che illustrano i temi rappresentati. Il rilevamento in area lombarda di numerosi casi di *camera Lanzaloti* hanno fatto pensare che si possa trattare di un genere letterario e figurativo autonomo²⁶³, in realtà ritengo che a questo stesso fenomeno possano essere ricondotti altri esempi di opere d'arte figurativa (miniature, affreschi, avori) che rappresentano scene tratte dai romanzi cavallereschi del ciclo carolingio e arturiano, eco dell'enorme

²⁶⁰ *Ivi*, p. 94.

²⁶¹ *Ibid.* Nel 1391 pare che Agnese Visconti, moglie di Francesco Gonzaga, condannata a morte per adulterio, commise il tradimento proprio in una di queste stanze dove erano affrescate scene dell'amore di Lancillotto e Ginevra. L'evento, che ricorda molto da vicino l'episodio letterario dell'amore tra Paolo e Francesca cantato da Dante, sembra attestare la presenza del motivo letterario dell'amore adultero di matrice cortese.

²⁶² E. Rossetti Brezzi, *Storie di amori e di battaglie. Gli affreschi arturiani di Frugarolo*, in *Le stanze di Artù*, pp. 57-65; Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, cit., pp. 94-98.

²⁶³ Menghetti, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, cit., pp. 96-97: «mi sembra però ragionevole pensare che la serie presentasse delle costanti strutturali, semiotiche e stilistiche tali da configurare una sorta di piccolo genere dotato di propria autonomia espressiva: un genere cui il già ricordato massiccio ricorso a strutture esplicative conferiva quasi una doppia appartenenza, da un lato all'ambito artistico, dall'altro a quello letterario».

diffusione dei testi letterari francesi in Italia settentrionale²⁶⁴, favorita dai rapporti politico- economici tra Piemonte e Francia del nord²⁶⁵. In questo clima culturale filo-francese si inserisce anche il tardo ciclo di affreschi del Castello della Manta, che rappresentano i Nove prodi e le Nove eroine. Il

²⁶⁴ Cfr. S. Castronovo, A. Quazza, *La circolazione dei romanzi cavallereschi fra il XIII e l'inizio del XV secolo tra Savoia e l'area padana*, in *Le stanze di Artù*, pp. 91-106. Anche se non sono molte le testimonianze bibliografiche, di sicuro questo fenomeno è attestato grazie alla presenza di cicli iconografici tratti dai romanzi cavallereschi francesi, tra XII e XIII secolo. Il più antico risale al XII secolo, un architrave, proveniente dalla collegiata dei Santi Gervasio e Protasio di Domodossola (ora nel museo Silva di Domodossola), scolpito con scene tratte dalla *Chanson de Roland*. Nel 1991 è stato rinvenuto in area francese, nel Castello di Theys dell'Isère, un ciclo di affreschi datati al XIII secolo (1285-1320) con trentatré scene tratte dal romanzo di Chrétien de Troyes, il *Perceval*. Anche in Savoia è attestato dal ciclo del Castello di Verdon-Dessous a Cruet (ora nel Musée Savoisien di Chambéry) datato al 1290-1310, con storie tratte dal romanzo di Adenet le Roi, *Berte aus gran piés*, dall'*Historia Turpini* e dalla *Chanson de Roland*. Cfr. a questo proposito anche M. Piccat, *Epica carolingia in affreschi savoiarda del XIII secolo*, in «Messana», n.s., 8 (1991), pp. 51-108 (sulle scene tratte dal testo *Berte aus gran piés*, cfr. *Ivi*, pp. 51-81; dall'*Historia Turpini*, cfr. *Ivi*, pp. 81-94; e dalla *Chanson de Roland*, cfr. *Ivi*, pp. 94-103; sulla datazione si veda ancora *Ivi*, pp. 103 a 108). Altre pitture con scene cavalleresche si ritrovano nei frammenti del sottotetto del Palazzo del Comune di Savigliano (1320-1330), nel Palazzo del Comune di Udine (inizio del XIV sec.), e nella Loggia dei Cavalieri di Treviso (1313). Infine abbiamo raffigurazioni isolate con immagini di caccia, di battaglia e scene amorose si trovano nel fregio interno del Palazzo dei Trecento a Treviso (XIII secolo) e nel fregio esterno del Broletto di Novara (1230-1260). Va detto che queste ultimi esempi non fanno riferimento a un preciso modello letterario ma ricordano semplicemente la vita presso le corti nel Medioevo attraverso l'impiego di *topoi* cari alla cultura cortese e cavalleresca del tempo: tra questi motivi ricorrono le cavalcate, i tornei, le battute di caccia, scene di battaglia, i corteggiamenti amorosi (cfr. S. Castronovo, A. Quazza, *Miti cavallereschi e temi contemporanei nella pittura monumentale dell'arco alpino*, in *Le stanze di Artù*, pp. 107-110). Per quanto riguarda la circolazione di codici contenenti romanzi cavallereschi si sono conservate testimonianze di manoscritti appartenenti alla Biblioteca di Casa Savoia al tempo di Amedeo VI (1348-83) e VII (1383-91) come il *Romans* di Guillaume de Machaut, poeta e letterato della corte di Boemia, il *Livre des eschechs moralisés* di Jean de Vignay (donato a Jean de Berry nel 1375), e altri ancora (Cfr. *Ivi*, pp. 91-92). Inoltre abbiamo notizia della fortuna che ebbe la diffusione in area settentrionale del romanzo arturiano *Lancelot du Lac*, da un codice conservato attualmente nella Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Fr. 343) ma posseduto dalla Biblioteca Viscontea di Pavia (cfr. Rossetti Brezzi, *Storie di amori e di battaglie*, cit., p. 62). Infine sulla presenza di temi cavallereschi negli avori si veda M. Tomasi, "*Les fait des preudommes zusi com s'il fussent present*": gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini, in *Le stanze di Artù*, pp. 128-137.

²⁶⁵ Cfr. Castronovo, Quazza, *La circolazione dei romanzi cavallereschi*, cit., pp. 93-94; L. Castellani, *Gli uomini d'affari astigiani. Politica e denaro tra il Piemonte e L'Europa (1270-1312)*, Torino, Paravia 1998, pp. 146-168 e 239-293.

tema, tratto dal *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, è proposto all'interno del romanzo cortese con una descrizione che ricorda molto l'ecfrasi boccacciana dell'*Amorosa visione*²⁶⁶: in entrambe i casi infatti il protagonista entra in una "sala" e si presentano a lui i prodi e le eroine dell'antichità. Il motivo della sala affrescata con le imprese di eroi illustri o con uomini e donne famose è molto comune sia nella letteratura allegorico-didascalica che nella cultura e nell'iconografia cortese. Questo tema letterario, come anche il *topos* del *vultus vivens*, dell'immagine che parla, si accompagna frequentemente alla presentazione di figure esemplari che, attraverso il racconto esperienziale, veicolano contenuti positivi con la finalità didascalica di indurre il lettore/osservatore a seguire o meno il proprio modello. Già Dante nel canto X del *Purgatorio*, quando affronta il peccato della superbia, descrive il girone con un'immagine emblematica, che definisce come *visibile parlare*²⁶⁷: dei riquadri istoriati, rilievi marmorei in cui le figure scolpite parlano. Ed è in questo girone, al canto XI, che il poeta incontra Oderisi da Gubbio, uno dei più celebri miniatori del tempo, scelto come esempio dell'artista orgoglioso che crede, con la sua opera, di raggiungere la fama che lo rende immortale²⁶⁸. La tecnica ecfraistica impiegata da Dante nel *Purgatorio*, così come le descrizioni della sala con uomini illustri presente nell'*Amorosa Visione* e nel *Chevalier Errant*, testimonia la fortuna della narrazione per immagini nella letteratura medievale, sia di stampo cortese che di matrice didascalica.

²⁶⁶ Cfr. *supra*, capitolo primo, pp. 37-39.

²⁶⁷ Pg. X 95.

²⁶⁸ Il discorso moraleggiante della figura parlante è, in questo caso, chiaramente rivolto a ricordare la vanità delle glorie mondane e la loro breve durata.

La *descriptio* iconografica, rievocativa delle imprese e della *vaiillance* dell'eroe, persiste come costante nella produzione letteraria eroico-cavalleresca italiana per tutto il XV e il XVI secolo: la ritroviamo impiagata nell'*Orlando innamorato* di Boiardo, nell'*Orlando furioso* di Ariosto, in entrambe i poemi tassiani della *Gerusalemme liberata* e della *Gerusalemme conquistata*, in cui si predilige l'utilizzo delle ecfraasi figurate (scudo istoriato, pareti affrescate) volte alla celebrazione dinastica²⁶⁹. La tradizione letteraria cavalleresca italiana dal Quattrocento in poi porta in scena la narrazione di «eventi-immagine»²⁷⁰, in cui l'attenzione si allontana dall'approfondimento delle dinamiche psicologiche tipico del romanzo cortese del ciclo arturiano e si concentra sull'esaltazione del singolo eroe, spesso fondatore di un'antica dinastia nobiliare. Questo è quanto accade nella digressione ecfraistica dei poemi di Boiardo e dell'Ariosto, destinati all'esaltazione della famiglia estense²⁷¹, o in forma diversa nella *descriptio* muta dello scudo di Rinaldo presente nella *Conquistata*, dove l'elogio non riguarda più una casata gentilizia ma, secondo la visione universalistica dantesca, il potere monarchico, simbolo della autorità temporale cristiana²⁷².

L'utilizzo della tecnica ecfraistica celebrativa nella letteratura eroico-cavalleresca si accompagna allo sviluppo in ambito artistico del genere dell'iconografia 'politica', in cui la scelta di inserire motivi di origine cortese

²⁶⁹ R. Brusagli, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi*, vol. I, pp. 269-292.

²⁷⁰ M. Praloran, *Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca italiana*, in *Figura e racconto*, p. 200.

²⁷¹ Cfr. Brusagli, *L'ecfrasi dinastica*, cit., pp. 273-276.

²⁷² L'ecfrasi dinastica presente nella descrizione dello scudo di Rinaldo nella *Liberata* (XVII 58, 6) muta radicalmente nella *Conquistata* (XXI, 103-104), dove nello scudo non è più rappresentata la discendenza di Rinaldo ma solo il simbolo della croce (cfr. *Ivi*, pp. 277-281).

(come il tema dei Prodi, delle Virtù, della Ruota della Fortuna) e *topoi* desunti dall'antichità classica, viene sì finalizzata all'elogio del potere, ma racchiude in sé anche valori educativi²⁷³.

²⁷³ Cfr. *infra*, capitolo terzo.

Capitolo terzo

La tradizione iconografica del tema

Come già premesso nel primo capitolo di questo lavoro, il *topos* dei Prodi e delle Eroine venne impiegato originariamente in campo letterario e solo in un secondo momento la fortuna del tema si estese anche all'ambito figurativo. Il motivo, infatti, riscosse subito successo nell'arte di corte a cavallo tra i secoli XIV e XV, sia perché riconducibile alla sfera cortese²⁷⁴, sia per la sua funzione didascalica. Così la scelta di rappresentare questi nove eroi risultò particolarmente adatta non solo alla celebrazione dei valori gentilizi, promossa dalle classi emergenti, ma anche, in virtù del suo valore esemplare *tout court*, alla politica culturale del sistema comunale. Da una ricognizione dei manufatti artistici presenti nei territori dell'arco alpino è possibile notare come il *topos* dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* sia stato scelto per il potenziale educativo del soggetto: tanto nelle sculture e nelle pitture che ornano la sale di rappresentanza delle dimore signorili e dei palazzi comunali, quanto nella produzione artistica manifatturiera degli arazzi, delle stampe e dei manoscritti illustrati, la committenza è fortemente legata allo sviluppo dei ceti sociali emergenti.

²⁷⁴ Nell'arte cortese un ruolo molto importante era giocato dalle illustrazioni a carattere cavalleresco, che rappresentavano quell'attaccamento ai valori cortesi ancora fortemente esaltati dall'aristocrazia. Una testimonianza è costituita dal ritrovamento di numerosi manufatti artistici, provenienti dall'arco alpino, come gli avori intagliati, che raffigurano scene di cavalleria. Cfr. M. Tomasi, "*Les fait des preudommes zusi com s'il fussent present*": gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini, in *Le stanze di Artù*, cit., pp. 128-137.

Quello che si evidenzia dalla scelta iconografica del tema è proprio la necessità di manifestare uno status sociale rappresentativo degli antichi valori della cavalleria, che sia capace di testimoniare le virtù e le qualità della classe dirigente nell'amministrazione della politica. Analizzando queste opere d'arte è più semplice cogliere il legame, già messo in luce dai testi letterari, tra immaginario cavalleresco e tematica trionfale, che mette in relazione la serie dei *Preux* con altri *topoi* cari all'universo simbolico medievale: come il motivo della Fama, l'allegoria del "Buon governo", le personificazioni delle virtù cardinali, la Fontana di Giovinezza o il *Triumphus mortis*, temi legati alla riflessione sul vivere umano e sulla necessità di orientare la vita del singolo e la gestione del potere politico verso la giustizia.

I

La raffigurazione dei Prodi e delle Eroine nell'arte transalpina

Tra le prime testimonianze di diffusione iconografica del tema dei *Neuf Preux* si può annoverare la già menzionata sfilata di cavalieri avvenuta nel 1326 nella città fiamminga di Arras²⁷⁵, in cui compaiono solo sette degli eroi tradizionali: i tre cristiani Carlomagno, Artù e Goffredo di Buglione, i tre giudei Giosuè, Giuda Maccabeo e Davide, e il pagano Ettore. Dalla descrizione del corteo, contenuta nel racconto *Récits d'un bourgeois de Valenciennes*, facente parte di una raccolta di cronache di città fiamminghe, è possibile notare che la presentazione degli eroi si concentra principalmente

²⁷⁵ Cfr. *supra* capitolo primo, p. 13 n. 34.

sull'esposizione di attributi iconografici: i cavalieri sono infatti riconoscibili grazie agli abiti da loro indossati per la parata e agli emblemi nobiliari portati in processione. L'assenza dei due eroi pagani Cesare e Alessandro sarebbe da far risalire, secondo Meyer, a una mancanza del copista²⁷⁶. Dal racconto si evince che i cavalieri presenti alla sfilata sono dieci: tre giudei, tre saraceni, tre cristiani ed Ettore; la posizione del pagano tra l'esibizione dei tre saraceni e quella dei giudei fa in effetti pensare che l'assenza degli altri due eroi sia dovuta a un errore di copiatura. Del resto non è rara, nell'ambito della tradizione del tema dei Prodi, la presentazione di dieci personaggi anziché di nove. Anche nel ciclo iconografico del castello di Coucy²⁷⁷ e nell'*Histoire des Neuf Preux et des Neuf Preues* di Sébastien Mamerot troviamo ben dieci personaggi²⁷⁸: i Nove Prodi con l'aggiunta di Bertrand du Guesclin. L'inserimento del decimo eroe è, a mio avviso, motivato dall'importanza che la cultura letteraria e figurativa francese aveva attribuito alla memoria di questo cavaliere, di origini bretoni, vissuto tra il 1320 e il 1380, conosciuto soprattutto per la partecipazione alla Guerra dei cent'anni e per aver ottenuto da Carlo V di Valois nel 1370 il titolo di Conestabile di Francia²⁷⁹. La scelta di includere nella raccolta dei Nove un eroe contemporaneo si rivelerà essere, solo in un secondo momento, occasione per includere nella sequela canonica anche la figura femminile di Giovanna d'Arco, per completare la simmetria del corteo: «Très vite, – sottolinea Sophie Cassagnes-Brouquet – l'idée se fait

²⁷⁶ Meyer, *Les Neuf Preux*, cit., p. 47.

²⁷⁷ Cfr. *supra* p. 22.

²⁷⁸ Nel caso dell'*Histoire* di Mamerot anche i personaggi femminili sono dieci: le *Neuf Preuses* più Giovanna d'Arco (cfr. *supra* p. 21).

²⁷⁹ R. Vernier, *The Flower of Chivalry. Bertrand du Guesclin and the hundred years war*, St Edmundsbury Press Ltd, Bury St. Edmunds 2003, pp. 34-56 e pp. 147-168.

de maintenir une symétrie entre les canons masculin et féminin en inventant une dixième preuse»²⁸⁰; la scelta di inserire la Pulzella d'Orleans tra le *Preuses* mette in evidenza il rilievo esemplare che questa figura ebbe nella storia politica della Francia, che ne fece un simbolo di virtù temporale. Giovanna compare come eroina sia nel *Ditié de Jehanne d'Arc* di Christine de Pizan, che narra le imprese compiute dalla giovane²⁸¹, sia nell'*Histoire* di Mamerot, dove completa la serie delle *Neuf Preuses*²⁸². L'inclusione di altre figure nell'oramai stabilizzata serie dei *Neuf* risulta certamente rappresentativa dell'importanza che ebbe la tradizione esemplare dei *Preux* e delle *Preuses* fin dai primi anni della sua diffusione, e dimostra l'esistenza di varianti al tema principale, già stabilizzato nel modello dei Nove dei *Voeux du Paon*. Ritengo pertanto plausibile che anche il caso particolare dell'esclusione di Cesare e Alessandro dal corteo di Arras sia da considerare una variante del *topos* letterario e figurativo.

Quello di Arras non è l'unico esempio di spettacolarizzazione del tema dei *Preux*. Sappiamo infatti che in occasione del primo ingresso trionfale di re Errico VI a Parigi, avvenuto il 2 settembre 1431, fu preparata una scenografia che rappresentava la dea Fama con al suo seguito i Nove Prodi e le Nove Eroine²⁸³. Lo stesso accade a Liegi nel 1444, dove il vescovo Jean de Hinsberg, di ritorno da un viaggio in Italia, viene accolto da un corteo di *Neuf*

²⁸⁰ *Penthésilée*, cit., p. 175. Lo stesso affermano Rorimer e Freeman (*Nine heroes*, cit., pp. 6-7).

²⁸¹ Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 176.

²⁸² Cfr. *supra*, p. 21 n. 64.

²⁸³ Cfr. J. Cerquiglini-Toulet, «Fama» et les *Preux*: nom et renom à la fin du Moyen Âge, «Médiévalés», 24, 1993, p. 35; Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 174.

*Preux e Neuf Preuses*²⁸⁴. E ancora nel *Coventry Leet Book*, contenente tutte le informazioni riguardanti il tribunale della città britannica di Leet, in corrispondenza dell'anno 1456²⁸⁵ sono registrati una serie di pagamenti effettuati per l'organizzazione del ricevimento in onore della regina Margherita d'Anjou, moglie di Errico VI. In questa occasione fu tenuto uno spettacolo in cui tra una serie di personaggi (profeti, santi e personificazioni di virtù) comparvero anche i Nove uomini, ognuno dei quali si presentò alla sovrana con un breve componimento di sette versi²⁸⁶. Infine ricordo i *tableaux vivants* raffiguranti i Prodi e le Eroine realizzati per l'accoglienza di Marie d'Albret, moglie del duca Carlo di Nevers, al suo ingresso in città il 4 aprile del 1458²⁸⁷. La realizzazione di questi eventi spettacolari, spesso eseguiti nelle scene di grandiosi apparati effimeri, contribuì alla diffusione del tema dei *Preux* e delle *Preuses*, che entrò presto a far parte dell'immaginario collettivo, essendo destinato alla fruizione di un pubblico più ampio.

Un'altra importante testimonianza, che attesta la presenza in ambito iconografico del tema, è la descrizione dei cicli scultorei raffiguranti i Prodi e

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ E non nel 1455 come segna Loomis (*Verses on the Nine Worthies*, cit. p. 25)

²⁸⁶ Cfr. *The Coventry Leet Book or Mayor's register: containing the records of the City Court Leet, or, View of Frankpledge, A.D. 1420-1555, with divers other matters*, transcribed and edited by M. Dormer Harris, London, Early English Text Society 1907, pp. 285-292. Il testo è riportato parzialmente nell'elenco di Loomis (*Verses on the Nine Worthies*, cit. pp. 25-26). I componimenti, costituiti ciascuno da sette versi in rima ABABBCC, presentano una forma metrica inusuale; si tratta probabilmente di *envois*, ovvero inviti, strofe di congedo (composte da cinque o sette versi) inserite in coda a componimenti poetici più articolati, impiegati frequentemente nella poesia francese e inglese del XIV e XV secolo. In questa parte del testo il poeta poteva rivolgersi al lettore o illustrare una parte del componimento.

²⁸⁷ Cassagnes-Brouquet riferisce a tale proposito che l'amministrazione comunale di Nevers per organizzare queste scene mandò degli emissari nel palazzo di Carlo di Borgogna, che possedeva un arazzo raffigurante il tema dei Prodi e delle Eroine, per annotare la composizione delle figure e per poi riutilizzarle nella scenografia di Nevers (cfr. *Penthésilée*, cit., pp. 174-175).

le Eroine del Castello di Coucy, presente in un'epistola in versi latini di Antonio d'Asti indirizzata a Giovanni IV marchese del Monferrato²⁸⁸. Le sculture erano collocate in due diverse sale: quelle raffiguranti i *Neuf Preux*, con l'aggiunta di Bertrand du Guesclin, nell'ala sud, e quella delle *Neuf Preuses*, nell'ala ovest²⁸⁹. Dalla lettera di Antonio d'Asti, datata al 1451, si evince che le statue dei prodi erano collocate su mensole inserite nella parete della sala. Eugène Viollet Le-Duc, a cui si deve un'accurata descrizione della sala dei Prodi, del Castello di Coucy, riferisce che le sculture erano disposte in apposite nicchie sopraelevate²⁹⁰. Sempre Viollet Le-Duc racconta che la *Salle des Preux* era in realtà la «grand'salle du tribunal»²⁹¹, luogo deputato all'amministrazione della giustizia; questa notazione è segno di come il tema dei *Preux* sin dalle prime manifestazioni in ambito artistico fosse legato alla gestione del potere, particolarmente adatto a rappresentare l'arte del "Buon governo". Anche la particolare sistemazione delle sculture non è affatto inusuale: era infatti prassi comune nell'arte medievale la collocazione di statue, specie se ritraevano personaggi illustri, santi o figure esemplari, su piedistalli o mensole che ornavano le chiese e i palazzi, quasi a rimarcare la loro memorabilità e funzione edificante. Interessante notare a questo proposito come anche la *salle des Preuses*, in cui le statue a tutto tondo delle nove eroine della tradizione si ergevano sul fregio che ornava un camino monumentale²⁹²,

²⁸⁸ Cfr. *supra*, p. 22.

²⁸⁹ Sull'esatta collocazione delle sale si veda Lefevre-Pontalis, «*Le château de Coucy*», cit., pp. 72-74 e 76-78.

²⁹⁰ Cfr. E. Viollet Le-Duc, *Description du château de Coucy*, Paris, Bance 1857, p. 16.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² Cfr. Lefevre-Pontalis, «*Le château de Coucy*», cit., p. 74. È possibile notare la disposizione delle statue sul fregio del camino grazie a un disegno di Viollet Le-Duc che

presentasse una struttura simile alla gran *salle du tribunal*, cui era collegata tramite un largo corridoio del secolo XIII²⁹³, e avesse probabilmente la medesima destinazione. Si può quindi affermare che verosimilmente entrambe le serie, che dovevano essere parte di un unico programma iconografico, erano collocate in luoghi di amministrazione del potere e della giustizia, o comunque deputati a svolgere funzioni rappresentative.

Questo particolare non è di poco conto se si considera che entrambe i cicli iconografici furono probabilmente realizzati per volere di Luigi duca d'Orleans tra il 1400 e il 1407, data della sua morte. La questione della datazione delle statue è in realtà tuttora controversa, in quanto il castello conobbe più fasi di rifacimento ed è difficile stabilire in quale occasione furono ristrutturare le due sale. Alcuni studiosi fissano la data di esecuzione dei cicli figurativi al 1387, anno in cui venne completata, per volere di Enguerrand VII, signore di Coucy, la ristrutturazione delle due ali del Castello e la costruzione del camino monumentale su cui erano poste le statue delle Eroine²⁹⁴; Mombello invece posticipa la realizzazione delle statue agli anni 1400-1401²⁹⁵. Bisogna considerare a questo proposito che nel 1400 l'area dov'è situato il castello di Coucy venne acquistata dal duca Luigi d'Orleans, a cui si deve il rifacimento di alcune parti dell'edificio²⁹⁶. Eugène Viollet Le-

riprodusse l'immagine della *Salle des Preuses* da un'incisione tardo cinquecentesca di Androuet Du Cerceau il quale la pubblicò nel suo testo *Des plus excellens bâtimens de la France* (cfr. Viollet Le-Duc, *Description du château de Coucy*, cit., p. 16; Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 173).

²⁹³ Cfr. Lefevre-Pontalis, «*Le château de Coucy*», cit., p. 74.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 50; Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., pp. 5-6.

²⁹⁵ *Les Complaintes*, cit., p. 352.

²⁹⁶ Viollet Le-Duc, *Description du château de Coucy*, cit., p. 21.

Duc ha giustamente messo a confronto le statue di Coucy con il ciclo figurativo del *château* di Pierrefonds, costruito per Luigi duca d'Orleans, durante il regno di Carlo VI nel 1390²⁹⁷. Il castello fu poi restaurato nell'Ottocento dallo stesso Viollet Le-Duc, che annotò le numerose affinità tra la *salle des Preuses* di Coucy e la sala di rappresentanza di Pierrefonds, decorata con splendide pitture, in cui era posto un camino monumentale ornato dalle sculture delle Eroine²⁹⁸. All'esterno dello stesso edificio inoltre, su nove torri fortificate, possiamo ancora oggi vedere le statue dei Prodi poste in nicchie ornamentali²⁹⁹. Un caso simile lo troviamo nel *château* di La Ferté-Milon (nell'Aisne), costruito tra il 1399 e il 1407 sempre per volere di Luigi d'Orleans³⁰⁰, il quale commissionò la realizzazione di diciotto statue imponenti raffiguranti i Prodi e le Eroine per collocarle sulla facciata delle torri³⁰¹. La scelta condotta in campo artistico dal duca d'Orleans risentiva dell'eco delle sue conquiste politiche e territoriali: Luigi era infatti molto legato al re di Francia, Carlo VI di Valois, che gli aveva dato in gestione numerosi feudi nella zona di Parigi e nelle Fiandre. È verosimile che il duca abbia scelto il tema dei *Preux* e delle *Preuses* per celebrare il prestigio della propria casata. Sulla base di questi elementi è possibile affermare che il periodo più verosimile per la realizzazione del ciclo iconografico di Coucy

²⁹⁷ Cfr. E. Viollet Le-Duc, *Description du château de Pierrefonds*, Paris, Morel 1865, p. 6.

²⁹⁸ Cfr. Viollet Le-Duc, *Description du château de Pierrefonds*, cit., p. 22; Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 173; Ead., *Un rêve de chevalerie. Les Neuf Preux et les Neuf Preuses*, «L'Estampille. L'objet d'art», 382 (2003), p. 60. Sul restauro ottocentesco del castello e in particolare della *Salle des Preuses*, completato da Viollet Le-Duc nel 1886, si veda B. Thaon, *Pierrefonds, ou L'impossible Jardin*, Paris, Nouvelles Editions Latines 1987, p. 26.

²⁹⁹ Cfr. Viollet Le-Duc, *Description du château de Pierrefonds*, cit., p. 15.

³⁰⁰ Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 173.

³⁰¹ Cfr. Viollet Le-Duc, *Description du château de Pierrefonds*, cit., p. 22.

ricada tra il 1400, data in cui il castello fu rilevato da Luigi d'Orleans, e il 1407, anno della morte del duca.

Il tema dei Prodi e delle Eroine ebbe inoltre notevole fortuna in ambito manifatturiero: lo troviamo come soggetto iconografico nelle vetrate istoriate delle chiese, nelle coppe smaltate, nelle carte da gioco³⁰², nelle miniature e particolarmente nell'arte degli arazzi³⁰³. Molti principi e personaggi dell'alta aristocrazia francese possedevano tappezzerie raffiguranti questo tema. Sappiamo a esempio che nell'inventario del duca di Borgogna, Filippo l'Ardito, sono citati due arazzi raffiguranti i *Neuf Preux* e le *Neuf Preuses*, uno realizzato da Jacques Dourdin, tappeziere di Arras, nel 1389 e un altro prodotto dal parigino John Beaumetz nel 1399: entrambe opere di inestimabile valore³⁰⁴. La collezione più importante di arazzi raffiguranti i *Neuf Preux* era in possesso di Jean de Berry³⁰⁵, zio del re di Francia Carlo VI, nonché importante committente nel panorama artistico di metà Trecento³⁰⁶. Del ciclo

³⁰² Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 6. Per quanto riguarda le carte da gioco, l'iconografia dei quattro re (Carlomagno, Cesare, Alessandro e Davide) e del Jack di quadri (Ettore) fu probabilmente suggerita dalle numerose incisioni raffiguranti i Prodi, diffuse nella seconda metà del sec. XV (cfr. Cassagnes-Brouquet, *Un rêve de chevalerie*, p. 60).

³⁰³ Tra i manufatti artistici ritrovati è un arazzo del terzo quarto del secolo XV, conservato nell'Historisches Museum di Basilea, ci presenta solo cinque dei nove eroi (David, Giuda Maccabeo, Re Artù, Carlo Magno e Goffredo di Buglione), ognuno dei quali è accompagnato da una breve didascalia in versi (cfr. Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., p. 27).

³⁰⁴ Cfr. Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 169.

³⁰⁵ Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 6; Cassagnes-Brouquet, *Un rêve de chevalerie*, p. 60; Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 110.

³⁰⁶ Cfr. F. Joubert, *La pittura gotica*, in *La pittura francese*, vol. I, a cura di P. Rosemberg, Milano, Electa 1999, pp. 90-99. Dall'inventario dei beni posseduti dal duca di Berry si evince che egli fu uno dei primi mecenati del famoso pittore francese Jean Pucelle (*Ivi*, p. 76). Sappiamo inoltre che nel 1386 il duca chiamò a corte l'artista André Beauneveu, che nel 1390 in qualità di pittore lavorerà nel castello di Mehun-sur-Yèvre nel Berry; a lui Jean de Berry commissionò nel 1386 un prezioso Salterio miniato (BnF, Ms. Fr. 13091) con

completo di eroi sono rimasti solo cinque: Alessandro (o Ettore) e Cesare della serie di eroi pagani, Giosuè e David degli eroi ebrei, e re Artù degli eroi cristiani³⁰⁷. Questi maestosi drappi finemente intessuti, realizzati probabilmente dal tappezziere Jean de Prestre³⁰⁸, ci mostrano gli eroi assisi in un trono collocato all'interno di un'imponente struttura architettonica (figg. 1-2). Da un rapido esame l'impianto architettonico sembrerebbe rievocare l'interno di un castello³⁰⁹: il trono è collocato al centro di un ambiente sormontato da archi ogivali, e circondata da tre aperture trifore, ai due lati del trono si apre una galleria disposta su due piani, che ospita diversi personaggi (chierici e uomini d'arme). Su questa struttura è rappresentato un altro piano che presenta tre ambienti simili agli altri, con altre figure all'interno. Stranamente non c'è traccia di questi arazzi nei famosi inventari di beni di Jean de Berry, mentre sono menzionate opere d'arte di simile fattura e dimensioni nel catalogo completo di beni del duca, fatto compilare da suo nipote e re di Francia, Carlo VI. Rorimer e Freeman, che si sono occupati dell'analisi iconologica della serie, hanno messo in relazione una figura femminile presente nell'arazzo di Alessandro con un'altra figura femminile della tappezzeria raffigurante scene dell'Apocalisse di Giovanni, che il duca aveva regalato alla regina Isabella di Baviera, moglie del nipote e sua amante dal 1392³¹⁰, data in cui Carlo VI ebbe la prima di una serie di crisi psicotiche che lo portarono a essere ricordato come "il Pazzo". Secondo gli studiosi

immagini di personaggi biblici, tra cui Re David (Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 90).

³⁰⁷ Cassagnes-Brouquet, *Un rêve de chevalerie*, p. 60.

³⁰⁸ Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 20.

³⁰⁹ Secondo Rorimer e Freeman si tratterebbe di un palazzo ducale del XIV secolo (*Ivi*, p. 7).

³¹⁰ Stando almeno a quanto riportano Rorimer e Freeman, *Ivi*, p. 7

anche la serie dei Prodi venne donata alla regina: ipotesi, questa, che spiegherebbe anche l'assenza dei manufatti nei primi inventari dei beni del duca³¹¹. Nei registri di catalogazione dei beni di Carlo VI poi furono trovati altri nove arazzi raffiguranti le Eroine, ereditati dal duca di Berry³¹², e realizzati probabilmente per accompagnarsi alla serie dei Prodi.

La passione di Jean de Berry verso questo tema non si esaurì con la commissione delle serie di arazzi. Il duca, infatti, fece anche realizzare un ciclo di statue raffiguranti i *Neuf* per decorare un camino monumentale da collocare nella sua dimora di Bourges, e nel 1385 commissionò altre nove sculture da porre sui contrafforti della torre Maubergeon, annessa al palazzo di giustizia di Poitiers³¹³. Com'è possibile notare, il tema dei Prodi e delle Eroine conobbe il periodo di massima sviluppo nella Francia di Carlo VI, grande promotore delle arti e delle lettere³¹⁴. La sua politica culturale, favorita dalla moglie Isabella di Baviera e dallo zio Jean de Berry, si concentrò principalmente sull'affermazione delle tradizioni cavalleresche e dei valori della *courtoisie* e *noblesse*. Tra questi principi l'amore e la *vaillance* occupavano un posto di rilievo; nell'ambito di corte, dunque, il motivo iconografico e letterario dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* si rivelò particolarmente adatto a rappresentare tali virtù.

³¹¹ *Ivi*, pp. 16-17.

³¹² Cfr. Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 169; Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, p. 18.

³¹³ Nell'inventario dell'imponente collezione di Berry sono stati trovati altri manufatti artistici raffiguranti il tema dei Prodi, tra questi sono una vasca e un desco a forma di nave, entrambi decorati con i *Neuf Preux* (*Ivi*, pp. 20-22).

³¹⁴ Cfr. *Paris 1400: les arts sous Charles VI*, (Paris, Musée du Louvre, 22 mars - 12 juillet 2004), édité par E. Taburet-Delahaye, F. Avril, Paris, Fayard 2004, pp. 220-222.

Il motivo iconografico dei Prodi e delle Eroine, molto diffuso nell'ambito delle corti signorili, risultò particolarmente adatto anche per la politica culturale dei sistemi comunali. Abbiamo alcune testimonianze di raffigurazione del tema in edifici appartenenti a organi del governo municipale in area tedesca: a Colonia, per esempio, in una sala dell'antico municipio è presente il ciclo completo di statue dei Prodi, collocate in nove nicchie poste sulla parete³¹⁵. E ancora le diciotto statue di *Preux* e *Preuses* fanno parte dell'imponente ciclo iconografico scolpito e rifinito in oro del Schöner Brunnen di Norimberga³¹⁶, una fontana monumentale a forma di pinnacolo realizzata da Heinrich Beheim tra il 1385 e il 1396³¹⁷. La divulgazione del tema, strettamente collegata ad una committenza prevalentemente aristocratica, non si limitò dunque all'ambito del privato. Ne sono ulteriore dimostrazione le numerose stampe raffiguranti i *Preux*. Grazie alla diffusione della tecnica dell'incisione, infatti, il motivo dei Prodi e delle Eroine venne conosciuto da un pubblico più vasto. Il ritrovamento di xilografie e calcografie testimonia il largo consenso della nuova classe borghese nei confronti di questo modello iconografico³¹⁸. Tra le più antiche incisioni vale la pena di

³¹⁵ Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., pp. 5-6.

³¹⁶ Il ciclo iconografico comprende, oltre le statue dei prodi anche quelle di personaggi tratti dalla Bibbia e dalla storia cristiana come Mosè e i sette profeti, i Padri della Chiesa e i quattro Evangelisti. La fontana, alta 19 metri, collocata inizialmente al centro della piazza del mercato di Norimberga, nel Hauptmarkt, è stata sostituita da una copia; l'originale è attualmente conservato nel Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Sulla descrizione delle sculture si veda Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 6.

³¹⁷ R. Salvini, *Medieval sculpture*, London, Joseph 1969, p. 262.

³¹⁸ Cassagnes-Brouquet, *Un rêve de chevalerie*, cit., p. 60.

annoverare la xilografia di Metz, realizzata nella prima metà del secolo XV³¹⁹, e quella conservata a Parigi (BnF, Anciens Fonds Française, no. 9653) incisa negli anni 1454-57³²⁰. In entrambi i manufatti sono presenti didascalie in versi ricondotte da Piccat al genere letterario del *Dit des Preux*³²¹. Un'altra incisione, ancora contenente i versi dei Prodi, è la calcografia realizzata nel 1464 dall'artista Meister mit den Bandrollen; se ne conservano due copie, l'una nella Stadtbibliothek di Bamberg, l'altra nel British Museum di Londra³²². Questi manufatti risultano essere di notevole importanza per lo studio del rapporto tra il tema figurativo dei *Neuf Preux* e gli sviluppi letterari del genere del *Dit* che aveva trovato nel ciclo iconografico del castello della Manta nel marchesato di Saluzzo la sua massima espressione.

Il collegamento tra sviluppo del ceto mercantile e interesse verso questo tema di origini cortesi è indicativo dell'atteggiamento di apertura dell'ambiente di corte al ceto sociale emergente. Questo rinnovamento del sistema politico si estende anche alla sfera artistico-letteraria. Si fa avanti l'idea di una nobiltà di "cuore" e non più solo di lignaggio; il valore della *noblesse* si lega pertanto alla capacità di amare, e non più a vincoli di sangue.

³¹⁹ Cfr. Meyer, *Notes sur Débat français*, p. 127, n. 4; Piccat, *Le scritte in volgare*, cit., p. 142; Mombello, *Les complaintes*, cit. p. 352; P. D'Ancona, *Gli affreschi del Castello della Manta nel Salluzzese*, «L'arte», VIII (1905), p. 104).

³²⁰ *PA*, vol. I, *Appendix XIV*. L'immagine, contenuta al f. 210, è divisa in tre riquadri ognuno dei quali presenta le tre sequenze di Prodi pagani, giudei e cristiani. Gli eroi sono rappresentati a cavallo con indosso armature da cavalieri e accompagnati dalle insegne nobiliari. Tutte le incisioni rappresentano probabilmente uno spazio esterno, individuabile da tre archi ogivali in cui sono collocati i tre cavalieri, che lasciano pensare al portico di un castello.

³²¹ *Le scritte in volgare*, cit., p. 142. Delle xilografie ne parlano anche Mombello, *Les Complaintes*, cit., pp. 352-353; Höltingen, *Die «Nine Worthies»*, cit., p. 291. I versi contenuti nell'incisione di Parigi sono stati riportati interamente da Gollancz (*PA*, vol. I, *Appendix XIV*) e in parte anche da Renouvier (*Les origines*, cit., p. 14).

³²² Loomis, *Verses on the Nine Worthies*, cit., pp. 27-28.

In quest'ottica, mutuata dalla concezione delle virtù umane contenuta all'interno del *Roman de la Rose* di Jean de Meun, anche l'uomo di lettere acquista un posto di rilievo, entrando a pieno titolo nella *Court d'Amour*. Afferma a tale proposito Jacqueline Cerquiglini-Toulet:

On assiste à la création, au sens propre, de *notables*, ceux qui sont dignes d'être notés dans les amoureux registres et dont le nom, ainsi enregistré, doit passer à la postérité. Le renommée devient un substitut possible de la noblesse de naissance³²³

La fama, dunque, diventa il presupposto essenziale per l'ingresso nella società di corte. Tale privilegio, acquisibile non più solo tramite vincoli di parentela, può essere raggiunto attraverso la dimostrazione dei valori militari di eroismo e *vaiillance*, oppure tramite l'esercizio letterario e le virtù poetiche.

Si capisce bene, quindi, come spesso il tema dei Prodi e delle Eroine si interseca con il motivo del *Triumphus Famae*. Abbiamo esempi di questo connubio di motivi topici sia in ambito artistico dove, come ho già detto, non è raro che un corteo trionfale di *Preux* e *Preuses* si accompagni alla figura personificata della Fama³²⁴, sia in letteratura: si pensi per esempio alla giottesca dimora della "Gloria Mondana" descritta da Boccaccio nell'*Amorosa Visione*; anche lì sono presenti al suo cospetto uomini di lettere e filosofi, accanto agli eroi di

³²³ «Fama» et les *Preux*, cit., p. 38.

³²⁴ Cfr. *supra*, p. 23.

guerra e ai personaggi biblici. Lo stesso accade anche nel *Triumphus Fame* di Petrarca in cui diverse tipologie di *vir*i seguono il corteo trionfale della Fama.

II

Prodi ed Eroine nella Sala baronale del Castello della Manta

La più importante testimonianza iconografica del motivo dei Prodi e delle Eroine in ambito pittorico è il già citato ciclo di affreschi della sala baronale del castello della Manta nel marchesato di Saluzzo. Nonostante la presenza nell'arte dell'arco alpino di esempi di pitture raffiguranti il tema (come gli affreschi dei *Preux* risalenti al 1390 nel castello Runkelstein, vicino Bolzano³²⁵) la maggior parte delle testimonianze pittoriche risalgono a epoche più tarde. Sappiamo per esempio che in Gran Bretagna, intorno al 1520 il vescovo di Chichester, Robert Sherborne, fece decorare il suo castello di campagna, Amberley Castell, con dipinti che raffiguravano le Nove Eroine, dal pittore fiammingo Lambert Barnard³²⁶; e sempre nel secolo XVI le figure dei *Neuf Preux* furono affrescate nella *grande salle* del castello di Tournemire in Auvergne³²⁷.

Gli affreschi della Manta risultano, quindi, una preziosa testimonianza di diffusione del motivo in area subalpina, e costituiscono un *unicum* per

³²⁵ Rorimer e Freeman, *Nine heroes*, cit., p. 6.

³²⁶ Cfr. Cassagnes-Brouquet, *Penthésilée*, cit., p. 174.

³²⁷ Cassagnes-Brouquet, *Un rêve de chevalerie*, cit., p. 60.

completezza e originalità del programma iconografico che abbina al tema tradizionale dei Prodi il *topos* della Fontana di Giovinezza. La loro realizzazione è strettamente collegata alla lunga tradizione politica e culturale del territorio saluzzese, iniziata nel secolo XII e portata avanti dal marchese Valerano il Burdo, committente del ciclo iconografico³²⁸, tra il 1416 e il 1443. Già a partire dagli anni '60 del secolo XII, infatti, i marchesi di Saluzzo avevano iniziato una politica ambiziosa che mirava, attraverso acquisizioni territoriali, alla realizzazione di un principato autonomo e indipendente. Questo progetto politico, in parte realizzato durante il governo di Tommaso I, tra il 1244 e il 1296³²⁹, venne pienamente accolto da Tommaso III, che amministrò i territori cuneesi tra il 1396 e il 1416. In quel periodo il marchesato era dipendente politicamente dalla Savoia, che già dal secolo XIII esercitava sui domini del saluzzese un potere egemonico tale da averlo ridotto alla sudditanza. Tommaso III per ostacolare la sovranità savoiarda sui territori in suo possesso, e ottenere l'autonomia di governo, strinse alleanza con la corte francese³³⁰. Nell'ottica di un rafforzamento dei legami con la Francia il marchese di Saluzzo intraprese numerosi viaggi a Parigi, con lo scopo di apprendere i costumi e lo stile di vita della corte di Carlo VI³³¹. La stretta

³²⁸ La certezza che il committente del ciclo di affreschi della Manta sia il figlio illegittimo di Tommaso ci è data da una testimonianza cinquecentesca che attesta il riconoscimento dei ritratti di Valerano nei panni del Prode Ettore di Troia e della moglie Clemenza Provana nelle vesti di Penthesilea (cfr. R. Passoni, *Nuovi studi sul maestro della Manta*, in *La sala baronale*, p. 54 e n. 26).

³²⁹ Cfr. Povero, *Valerano di Saluzzo*, pp. 9-13.

³³⁰ *Ivi*, pp. 14-18.

³³¹ Da un lascito testamentario di beni da parte della moglie, Marcherita di Roussy, in favore del figlio illegittimo di Tommaso, Valerano, si evince la gran quantità di oggetti di lusso in loro possesso. Il gusto, tipicamente francese, di collezionare oggetti preziosi è indicativo della moda dominante nell'allora corte saluzzese. Cfr. Povero, *Valerano di Saluzzo*, p. 20.

dipendenza politica e culturale dalla Francia si evince anche dalle scelte letterarie e artistiche di Tommaso, che in questo periodo si dedica alla stesura del *Chevalier Errant*, un'opera che riassume perfettamente le aspettative politiche del marchesato e le intenzioni dell'autore di entrare a far parte dell'ambiente di corte³³².

Quando nel 1416 il governo del marchesato venne affidato al figlio illegittimo di Tommaso, Valerano, il nuovo reggente si preoccupò di amministrare i feudi saluzzesi secondo le volontà del padre, in attesa del raggiungimento della maggiore età del fratello ed erede legittimo Ludovico, portando avanti le scelte politiche e culturali di Tommaso e consolidando l'alleanza con la Francia³³³. Uno dei più chiari segni di continuità con il governo precedente è rappresentato dal ciclo iconografico dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses*, che il Burdo fece realizzare nel castello della Manta, a Cuneo. Per quanto riguarda il periodo di datazione degli affreschi, restato per lungo tempo genericamente compreso tra la morte di Tommaso III (1416) e quella di Valerano (1434), è stato circoscritto da Maria Luisa Menghetti agli anni 1419 e 1424-26. La studiosa, partendo dagli studi di Riccardo Passoni sull'analisi dell'abbigliamento dei personaggi rappresentati negli affreschi, ricondotto alla moda parigina in voga presso la corte di Carlo VI e Isabella di Baviera³³⁴, e confrontando una serie di dati iconografici (come i ritratti dei dignitari della corte saluzzese, raffigurati nelle sembianze dei Prodi e delle

³³² Cfr. *supra*, capitolo primo, paragrafo terzo.

³³³ La figura di Valerano era tenuta in gran considerazione presso la corte francese, tanto che nel 1411 il Carlo VI lo insignì del collare della Ginestra. Cfr. Povero, *Valerano di Saluzzo*, p. 23; Menghetti, *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., p. 400.

³³⁴ *Nuovi studi*, cit., pp. 37-46

Eroine), ha collocato la realizzazione del ciclo tra il 1419, data della morte di Margherita di Roussy, moglie di Tommaso III (effigiata come Teuca nelle Eroine) e il 1424, data del compimento della maggiore età da parte di Ludovico, erede legittimo al governo del Saluzzo³³⁵. Un ulteriore elemento a favore della datazione agli anni '20 del secolo XV è fornito dall'analisi del contesto socio-culturale del marchesato che, come ho precedentemente evidenziato, era fortemente legato da vincoli politici alla Francia, retta in quegli anni da Carlo VI "il folle". Sia il re che la moglie, Isabella di Baviera, erano protettori delle arti e delle lettere; la loro attività di committenza, legata al mecenatismo di altre figure importanti come Jean de Berry, testimonia l'interesse dell'entourage di corte verso alcuni motivi letterari e iconografici ricorrenti: uno di questi è appunto quello dei *Preux* e delle *Preuses*³³⁶. Mi sembra pertanto verosimile che la scelta tematica di Valerano non sia legata esclusivamente al ricordo del *Chevalier Errant*, ma sia frutto di una tendenza culturale ancora in uso nelle corti d'Oltralpe, che vedevano nel motivo dei Prodi l'esaltazione eroica delle virtù cavalleresche.

Com'è noto il tema dei Prodi e delle Eroine, *topos* caro alla tradizione artistica e letteraria cortese, è presente anche nel *Chevalier Errant* di Tommaso III³³⁷. Il riferimento all'opera paterna non è però del tutto esplicito: nonostante i personaggi raffigurati sulle pareti della sala del castello corrispondano ai Prodi e alle Eroine del *Cavaliere Errante*, tuttavia se ne discostano sia per quanto riguarda l'ordine di presentazione, sia per lo schema

³³⁵ 'Sublimus' et 'humilis', cit., pp. 399-402.

³³⁶ Cfr. *supra*, paragrafo primo.

³³⁷ Cfr. *supra*, capitolo primo, paragrafo terzo.

di discorso diretto presente nelle didascalie. Secondo Piccat questo avvenne perché al momento della realizzazione dell'affresco l'ideatore del programma iconografico non si servì del testo del marchese di Saluzzo, ma di un'altra tradizione già consolidata in Europa: quella del *Dit des IX Preux*³³⁸, microgenere letterario che a partire dai *Voeux du Paon* conobbe enorme diffusione in Europa d'Oltralpe nel corso del secolo XV³³⁹. Le didascalie in volgare, presenti negli affreschi della Manta, non sono infatti un caso isolato; ne abbiamo alcune attestazioni coeve nell'ambito delle iscrizioni illustrative del tema dei Prodi. Già nelle citate xilografie di Metz e di Parigi³⁴⁰, di fatto, la presentazione dei *Preux* avviene in prima persona e lo stesso accade nelle didascalie in versi che accompagnano l'arazzo conservato nell'Historisches Museum di Basilea³⁴¹.

Fermo restando la dipendenza delle iscrizioni della Manta dallo schema letterario del *Dit des IX Preux*, di cui costituiscono l'esempio forse più completo del tema, Maria Luisa Menghetti, sostiene che il pittore prese spunto dal più antico testimone manoscritto del *Chevalier Errant* (BnF ms. fr. 12559), fatto realizzare a Parigi da Tommaso III³⁴², e conservato all'epoca presso la biblioteca del marchese³⁴³. L'ipotesi della studiosa si basa principalmente sullo stretto legame tra lo schema iconografico dell'affresco e le due miniature

³³⁸ Piccat, *Le scritte in volgare*, cit., p. 142.

³³⁹ Cfr. James, *Dit des Neuf Preux*, cit., p. 386.

³⁴⁰ Cfr. *supra* capitolo primo nota 320 e capitolo terzo.

³⁴¹ Cfr. *supra* capitolo terzo nota 342.

³⁴² Menghetti, *Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta*, in *La Sala Baronale del Castello della Manta*, cit., p. 66.

³⁴³ Menghetti, *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., p. 397.

contenute nel codice parigino (figg. 7-8), eseguite dal Maestro del Cité des Dames tra il 1405 e il 1408³⁴⁴, e raffiguranti il corteo di *Neuf Preux* e *Neuf Preuses*. In entrambe le figurazioni i Nove Prodi e le Nove Eroine si presentano allo spettatore in posizione eretta uno accanto all'altro e non, come sarebbe dovuto essere ammettendo la fonte letteraria del *Chevalier Errant*, in parte assisi sui troni e in parte precipitati ai piedi della rocca di Dama Fortune³⁴⁵. Un'altra somiglianza si nota nella scelta di abbigliamento dei personaggi che indossano costumi quattrocenteschi, secondo la moda in uso presso la corte di Francia nel periodo di Carlo VI, e sono accompagnati dai tradizionali emblemi nobiliari³⁴⁶. L'unica differenza a livello iconografico riguarda l'ambientazione delle immagini, che nel caso del manoscritto parigino sono inserite nell'interno di una dimora signorile, simbolo del *Palaiz aux Ezleus* descritto nel *Chevalier Errant*³⁴⁷, mentre negli affreschi della Manta sono collocate nel contesto di un rigoglioso giardino di alberi da frutto. La dipendenza dei due cicli eroici della Manta dalle miniature del manoscritto parigino risulta dunque evidente. Interessante la considerazione di Menghetti in merito alle fonti prettamente miniaturistiche dell'intero programma iconografico. Anche dietro l'immagine della Fontana di Giovinezza, come alla base della figurazione dei Prodi e delle Eroine, sta infatti una miniatura: quella realizzata alla carta 42r del ms. fr. 149 della Bibliothèque Nationale di Parigi,

³⁴⁴ Sulla datazione, l'attribuzione e lo stile delle miniature si veda Passoni, *Nuovi studi*, cit., pp. 48-52; cfr. anche Menghetti, *Il manoscritto francese 146*, cit., p. 66, n. 18.

³⁴⁵ Cfr. *supra* capitolo primo paragrafo terzo.

³⁴⁶ Questo tipo di immagine ricorda molto da vicino l'iconografia classica dei *Preux* che venivano genericamente rappresentati tutti sullo stesso piano, con indosso armature e costumi medievali e figuravano accompagnati da insegne araldiche.

³⁴⁷ *CE*, r. 4811.

contenente il *Roman de Fauvel*³⁴⁸. Le affinità riscontrate da Menghetti tra la figurazione della Manta e quella del manoscritto parigino si concentrano principalmente sulla rappresentazione della dimensione spazio-temporale, che in entrambe le figurazioni è statica e non suggerisce uno sviluppo narrativo della scena³⁴⁹. Questa caratteristica, presente in realtà in numerose immagini quattrocentesche del motivo³⁵⁰, conferisce al dipinto della sala baronale quell'idea di atemporalità e cristallizzazione dei gesti che ricorda allo spettatore la prerogativa della Fontana di rendere immortali ed eternamente giovani³⁵¹.

Al di là del riscontro iconografico con fonti coeve, ciò che mi preme sottolineare in questa sede è la connessione, che emerge chiaramente nel programma iconografico della Manta, tra il tema dei Prodi e delle Eroine e della Fontana di Giovinezza, con i motivi letterari e figurativi del *Triumphus Famae* e della Gloria Mondana. Dall'analisi dei *tituli* in volgare presenti negli affreschi della sala è emerso il duplice livello di lettura di entrambe le figurazioni, in parte messo in luce da Maria Luisa Menghetti: sia nell'immagine dei *Preux* e delle *Preuses* che nella Fontana di Giovinezza le

³⁴⁸ Menghetti, *Il manoscritto francese 146*, cit., pp. 69-70; Ead. *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., pp. 398-399.

³⁴⁹ Il carattere di atemporalità dell'ideale cavalleresco e cortese è in realtà suggellato dalla serie dei Prodi, che presenta eroi di epoche diverse posti su un identico piano in rappresentanza di virtù eterne e universalmente valide (cfr. in proposito anche Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 113; sulla metastoricità dei valori cavallereschi si veda invece Cardini, *La tradizione cavalleresca*, cit., pp. 126-127).

³⁵⁰ Il tema della Fontana di Giovinezza è particolarmente caro alla cultura figurativa del secolo XV; ne sono testimonianza i numerosi manufatti artistici che rappresentano il motivo (arazzi, avori, miniature, dipinti sul legno) cfr. Menghetti, *Il manoscritto francese 146*, cit., p. 70.

³⁵¹ Gli effetti benefici della fontana sono rappresentati da un corteo di uomini anziani che si dirigono in processione verso il bacino per immergersi nelle acque e ne escono ringiovaniti.

iscrizioni suggeriscono un significato altro. Nel caso della Fontana l'interpretazione delle didascalie, proposta da Menghetti, riguarda essenzialmente la scelta linguistica delle due varietà di volgare gallo-romanzo: quella lingua *humilis*, dunque, che permette – secondo la studiosa – «di individuare non solo una forte carica allusiva nei confronti dei generi letterari ‘bassi’ come la farsa, il *conte* libertino e perfino la pastorella [...], ma anche un preciso intento mimetico nei confronti di una realtà locale e minuta»³⁵². Per quanto riguarda invece le didascalie in versi apposte nei cartigli dipinti sotto le figure dei Prodi e delle Eroine, Menghetti ha rinviato all'analisi linguistica e tematica di Piccat, che come ho già detto, le ricollega al genere letterario del *Dit des IX Preux*, impiegato come forma di esaltazione dinastica e perfettamente in linea con l'intenzione di Valerano di celebrare la casata saluzzese attraverso la raffigurazione dei personaggi presenti nell'entourage di corte nelle sembianze dei Prodi e delle Eroine. Ferma restando la dipendenza delle scritture esposte a due orizzonti espressivi ben distinti – ‘alta’ per quelle dei Prodi e ‘umile’ nel caso della Fontana –, dipendenza che ci fornisce un primo indizio sulla diversità tematica degli affreschi, va detto che esiste un forte legame tra le due figurazioni. Per quanto concerne il programma iconografico della sala infatti, nonostante la differenza stilistica tra la serie dei Prodi e delle Eroine, le cui figure sono delineate da un tratto più raffinato e con dovizia di particolari, e l'immagine, molto più burlesca e vivace, della Fontana di Giovinezza, che lascerebbe immaginare la mano di due diversi pittori³⁵³, è ormai attestata l'organicità dell'impianto figurativo del ciclo di

³⁵² *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., p. 407.

³⁵³ In effetti alcuni studiosi hanno individuato nella realizzazione della Fontana di Giovinezza la mano di Guglielmo Fantini, pittore piemontese attivo in quel periodo (cfr.

affreschi³⁵⁴. Questa unitarietà è dettata dalla coerenza della struttura tematica dei dipinti: la scelta di abbinare il *topos* dei *Preux* al motivo della Fontana, intesa come sorgente di vita, va infatti inserita nel contesto dell'interesse di Valerano a porre in evidenza la continuità del proprio governo con le scelte politiche condotte dal padre. Il suo ideale prosegue e supera quello di Tommaso III, che comunque aveva collocato la celebrazione dei prodi, simbolo di virtù eroiche e cortesi, nel contesto del mutabile giogo della *Fortuna labilis*³⁵⁵. Ricordo infatti che nell'episodio del *Chevalier Errant* l'incontro del protagonista con gli eroi e le eroine avviene nella dimora di Dama Fortune, la quale ogni giorno, secondo il girare della sorte, fa precipitare dai seggi alcuni personaggi, come segno di punizione per la loro superbia. La scena che si presenta al cavaliere errante è quella di alcuni *Preux* e *Preuses* che occupano i loro seggi nella dimora di Fortune, mentre gli altri sono tra i precipitati³⁵⁶. I Prodi di Valerano sono invece esaltati proprio in virtù della loro immortalità, celebrata attraverso la presentazione delle imprese da loro compiute, descritte nelle didascalie, e resa evidente dal segno della Fontana di Giovinezza, che si inserisce perfettamente nel contesto degli affreschi per ricordare quel senso di immutabilità a cui sono soggetti i grandi uomini. Ciò che più interessa a Valerano è dunque l'eternità raggiunta

G. Romano, *Momenti del Quattrocento chierese*, in AA.VV., *Arte del Quattrocento a Chieri. Per restauri del Battistero*, a cura di M. Di Macco e G. Romano, Torino, Allemandi 1988, p. 20); mentre per l'esecuzione degli affreschi dei Prodi e delle Eroine è stata avanzata l'ipotesi da Passoni che possa trattarsi di un pittore attivo nell'entourage di Giacomo Jacquerio, il più noto esponente del tardo Gotico in Piemonte (cfr. Passoni, *Nuovi studi*, cit., pp. 56-60). Sulla questione si veda anche Menghetti, *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., p. 399; Ead., *Il manoscritto francese 146*, cit., p. 66.

³⁵⁴ Menghetti, *'Sublimus' et 'humilis'*, cit., p. 399.

³⁵⁵ Sul tema della *Fortuna labilis* nel *Chevalier Errant* cfr. *ivi*, p. 404.

³⁵⁶ Cfr. *supra* capitolo primo, paragrafo terzo.

attraverso la Fama, espressa nei fasti gloriosi della sua casata nobile destinata, come per gli eroi e le eroine del passato, a essere ricordata per sempre. È in quest'ottica che il tema dei Prodi si incrocia con il motivo celebrativo del *Triumphus Famae*, che già in Petrarca aveva assunto il carattere di atemporalità portando in scena un elenco di personaggi illustri, «privo – come ricorda Vinicio Pacca – di ambientazione spazio-temporale e non vivacizzato da alcuno spunto narrativo»³⁵⁷, proprio come avviene nelle figurazioni della Manta.

III

Gli sviluppi italiani: La «sala bella» di Castel Nuovo

In Europa il tema dei Prodi e delle Eroine ebbe particolarmente fortuna sia nell'ambito nobile delle corti e dei palazzi signorili, sia nelle nuove società comunali. La ragione della destinazione pubblica e privata delle figurazioni dei *Preux* è dovuta principalmente alla sua funzione comunicativa, alla capacità di riassumere nella presentazione di uomini valorosi le virtù temporali del «Buon governo» che, ancora nel tardo Trecento, si identificavano con i valori cortesi e cavallereschi. Un primo esempio di commistione tra testi letterari, poetici nello specifico, e opere d'arte nell'ottica di una celebrazione del potere politico si ha con il ciclo di affreschi del *Buon Governo*, dipinto da Ambrogio Lorenzetti nella Sala dei Nove del palazzo

³⁵⁷ *TF I, Introduzione*, p. 350.

pubblico di Siena³⁵⁸. L'opera si pone a coronamento del processo di monumentalizzazione della città di Siena portato avanti dal governo dei Nove, il principale organo amministrativo comunale ed espressione dell'oligarchia borghese che governò Siena tra il 1287 e il 1355. Le pitture, eseguite tra il febbraio del 1338 e il maggio del 1339³⁵⁹, rappresentano l'*Allegoria* e gli *Effetti del Buono e del Cattivo Governo* sulla città e nel contado: il soggetto, di matrice esemplare, aveva la funzione di mostrare allo spettatore gli esiti del bene operare secondo Giustizia³⁶⁰. La sala dei Nove è conosciuta anche con il nome di sala della Pace, proprio in virtù del contenuto simbolico degli affreschi, che indicano come principali conseguenze del buon governo la pace e la concordia tra gli uomini: il messaggio di natura didascalica è reso ancora più esplicito dalle didascalie in versi, apposte in calce alle pitture, che costituiscono – come sottolinea Flavio Brugnolo – insieme alle iscrizioni della *Maestà* di Simone Martini, affrescata sempre nel palazzo pubblico senese, «uno dei più importanti esempi in assoluto – e certo il più importante per il Medioevo – di *poesia per pittura*»³⁶¹. Lo studioso, non alterando gli studi di Nicolai Rubinstein³⁶² e Maria Monica Donato³⁶³ sul programma iconografico

³⁵⁸ Sulla descrizione del programma iconografico si veda M. M. Donato, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace*, in *Ambrogio Lorenzetti*, pp. 23-41.

³⁵⁹ Cfr. E. Castelnuovo, *Famosissimo et singularissimo maestro*, in *Ambrogio Lorenzetti*, p. 9.

³⁶⁰ Sulla complessa struttura allegorica si veda ancora Donato, *La "bellissima inventiva"*, cit., pp. 28-29.

³⁶¹ Cfr. *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti*, p. 381. Sulla natura delle iscrizioni si veda sempre *Ivi*, pp. 381-391. In merito alla tradizione letteraria della *poesia per pittura*, come la definisce Brugnolo, si veda invece quanto detto *supra* capitolo secondo paragrafo primo.

³⁶² Cfr. *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI, 1958, pp. 179-207.

della sala, che risente, come individuano i due studiosi, delle riflessioni filosofiche di origine aristotelico-tomistica in merito alle virtù etiche e politiche alla base della corretta gestione del potere amministrativo³⁶⁴, propone un'interessante parallelo tra il linguaggio delle iscrizioni poetiche e quello utilizzato da Dante nei canti di Cacciaguida (*Par.* XV-XVII). Brugnolo, nell'analisi dei *tituli* esplicativi, ha messo in luce l'impronta del linguaggio 'comico' dantesco nella realizzazione di una delle didascalie poetiche iscritte sotto l'immagine degli *Effetti del Buon Governo*³⁶⁵: il testo A2, in cui viene descritta la città ideale su cui si manifestano gli *Effetti del Buon Governo*, un luogo di «dolce vita e riposata». In questa città, rappresentata con caratteristiche femminili come una donna che, quasi con atteggiamento materno, «guarda e difende / chi lei onora e lor nutrica e pascie», non c'è spazio per l'affermazione del singolo a discapito della collettività, non c'è superbia ma trionfa la giustizia: una città simile alla Firenze dantesca di *Par.* XV 91-142. Ciò che più interessa dell'analisi di Brugnolo riguarda proprio il parallelo tra i canti politici della *Commedia*, in cui Dante si serve tra l'altro della tradizione dei Nove Prodi per glorificare la casata degli Alighieri da cui Cacciaguida proviene (*Par.* XVIII 37-51)³⁶⁶, e la funzione commemorativa di

³⁶³ Cfr. *La "bellissima inventiva"*, cit., pp. 28-29.

³⁶⁴ Nicolai Rubinstein individua nel *Trattato delle volgari sentenze sulle virtù morali* di Graziolo di Bambagioli (1334-1343), che testimonia l'influenza dell'aristotelismo politico contemporaneo nella definizione delle virtù governative, la probabile fonte d'ispirazione del ciclo iconografico (*Political Ideas in Siene Art*, cit., p. 189). Maria Monica Donato, invece, pur ribadendo la matrice di «aristotelismo comunale» (*La "bellissima inventiva"*, cit., p. 30) nelle immagini della sala, sottolinea il rischio di concentrare gli studi esclusivamente sulle corrispondenze tra testo e immagini cercando, forzatamente talvolta, una rispondenza precisa e tralasciando alcuni elementi che rientrano nella ben più complessa tradizione di riferimento e il contest socio-culturale di riferimento (*Ivi*, pp. 30-35).

³⁶⁵ Brugnolo, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, cit., p. 385.

³⁶⁶ Cfr. *infra* capitolo quarto, paragrafo primo.

valori come la giustizia e il bene operare che vengono espressi sia a livello poetico che artistico nella sala del «Buon Governo». Il passaggio dalla promozione di un sistema politico- culturale ispirato alle virtù temporali all'identificazione di quel sistema di valori in figure esemplari è veramente breve. Un caso emblematico è quello di Perugia, dove il governo comunale commissionò tra il 1275 e il 1278 a Nicola e Giovanni Pisano la costruzione di una fontana pubblica, da porre al centro della piazza principale dove sorgeva il Palazzo dei Priori, raffigurante una serie di personaggi illustri leggendari e storici legati alla città, e di scene di argomento mitologico, biblico e storico³⁶⁷: operazione decisamente simile a quella promossa dal governo di Norimberga con la fontana monumentale del Schöner Brunnen³⁶⁸.

Lo stretto legame tra amministrazione pubblica e politica culturale si evince anche nelle raffigurazioni di Palazzo Trinci a Foligno, recentemente attribuite a Gentile da Fabriano, grazie al ritrovamento di documenti notarili, e datate al biennio 1411-1412³⁶⁹. Il ciclo iconografico folignate si presenta, in tutta la sua complessità, come il più articolato esempio di commistione di modelli figurativi diversi, che riflettono in un unico programma figurativo la celebrazione del potere politico del reggente Ugolino III Trinci: sono infatti presenti nel corridoio del palazzo i cicli dei Nove Prodi e delle età dell'uomo, nella *Sala Imperatorum* gli uomini illustri del mondo romano, nella Loggia le storie di Romolo e Remo, e infine in un'altra sala le Arti liberali e i Pianeti.

³⁶⁷ Cfr. E. Bernini, R. Rota, *Nicola e Giovanni Pisano*, in *Il Medioevo*, Bari, Laterza 2000, p. 177.

³⁶⁸ Cfr. *supra*, capitolo terzo, paragrafo secondo.

³⁶⁹ Cfr. C. Galassi, *Il "cantiere" di Palazzo Trinci alla luce delle recenti acquisizioni documentarie*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di A. Caleca e B. Toscano, Livorno, Sillabe 2009, pp. 11-48.

Roberto Guerrini ha giustamente ricondotto l'epigramma ecfrastico di Francesco da Fiano, iscritto nei pressi della Sala degli Imperatori, che introduceva il visitatore all'osservazione delle pitture contenute nella sala, alla tradizione virgiliana della Galleria degli Eroi: «Il visitatore [...] si trova in una condizione analoga a quella di Enea, che vede sfilare sullo sfondo dei campi Elisi la lunga teoria dei personaggi della storia romana»³⁷⁰. La narrazione ecfrastica che illustra gli *exempla virtutis* dipinti nella sala ha la funzione di accompagnare il lettore/osservatore nel percorso “didascalico”.

Un simile procedimento è alla base della descrizione della Sala degli Uomini illustri della *Sala Maior* di Castel Nuovo a Napoli descritta in un'anonima corona di sonetti conservata in nove manoscritti nelle biblioteche fiorentine³⁷¹. Degli affreschi, perduti in seguito ai restauri del castello eseguiti durante il governo di Alfonso d'Aragona tra il 1453 e il 1457³⁷², sappiamo solo che raffiguravano un corteo di nove uomini famosi, alcuni dei quali probabilmente accompagnati dalle rispettive donne, e che la tradizione ne attribuisce la realizzazione a Giotto. Per quanto riguarda la paternità dell'opera, sono prima Lorenzo Ghiberti, nel secondo dei suoi *Commentari*³⁷³, e successivamente l'Anonimo Gaddiano³⁷⁴, ad attribuire la decorazione al

³⁷⁰ Cfr. Guerrini, «*Cenere vulnus*», cit., p. 50.

³⁷¹ Cfr. *infra* in Appendice.

³⁷² Cfr. Leone De Castris, *Giotto a Castel Nuovo*, Napoli, Electa Napoli, 2006, p. 217, n. 2 e relativa bibliografia.

³⁷³ *Commentari*, II 3: «Molto egregiamente dipinse la sala di re Uberto de' uomini famosi, in Napoli, [e] dipinse nel castello dell'uovo».

³⁷⁴ Tra le opere di Giotto a Napoli annota: «la sala del re Ruberto d'huominj famosi», Firenze, Biblioteca Nazionale, Codice magliabechiano XVII, 17 c. 44 r. Il codice, distrutto in seguito all'alluvione che colpì Firenze nel 1960, è pubblicato da C. De Fabriczy, *Il codice dell'Anonimo Gaddiano della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Archivio Storico Italiano, S. V. T. XII 1983, p. 36.

pittore toscano. Le notizie fornite dal Ghiberti e dallo scrittore anonimo sono state successivamente confermate anche da Giovan Battista Gelli³⁷⁵ e dal Vasari, nelle *Vite*³⁷⁶, che riporta la presenza tra i ritratti di uomini famosi quello dello stesso Giotto. L'attribuzione a Giotto dell'opera è stata a lungo discussa: diversi studiosi confermano l'attendibilità delle fonti trecentesche collocando gli affreschi della *Sala Maior* nella vasta produzione artistica che vede Giotto, «capomaestro» di Castel Nuovo, protagonista della scena artistica napoletana tra il 1329 circa e il 1333³⁷⁷. Diversamente la pensava Giuseppe De Blasiis che aveva escluso la paternità giottesca del ciclo proprio perché basata sulla testimonianza iniziale del Ghiberti, a suo avviso poco attendibile³⁷⁸. Giovanni Previtali invece individua nei frammenti di un affresco, contenente

³⁷⁵ Il Gelli ricorda tra le opere eseguite dal fiorentino a Napoli nel «Castel dell'Uovo», dove egli dipinse nella sala di re «molti huomini famosi», cfr. *Venti vite di artisti*, ms. Stroziano 952, Firenze, Biblioteca Laurenziana, 1550.

³⁷⁶ *Vite*, pp. 390-391: «a Napoli fece Giotto in castel dell'Uovo molte opere [...] Essendo, dunque, al re molto grato, gli fece in una sala, che re Alfonso I rovinò per fare il castello, e così nell'Incoronata, buon numero di pitture; e fra l'altre della detta sala, vi erano i ritratti di molti uomini famosi, e fra essi quello di esso Giotto».

³⁷⁷ Cfr. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, pp. 217-233; Id., *Italia Meridionale, dal tardo duecento alla fine del trecento*, in *Pittura murale in Italia*, vol. I, *Dal tardo duecento ai primi del quattrocento*, Bergamo, Bolis 1995, pp. 180-201; Id., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini 1986, pp. 318-320, 326-327, nn. 70-85; M. Ciccuto, *Figure di Petrarca, Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese*, Napoli, Federico & Ardia 1991, pp. 5-77; Id., «Trionfi» e «Uomini illustri» fra Roberto e Renato d'Angiò, «Studi sul Boccaccio», XVII (1988), 343-402; Donato, *Gli eroi romani*, cit., pp. 111-152; C. E. Gilbert, *The fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 1977, 47-48, pp. 31-72, ripubblicato in Id., *Poets seeing artists' work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki 1991, pp. 67-166; F. Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1975; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, U. Bozzi 1969, pp. 219-223; R. Filangeri, *Castel Nuovo reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Napoli, L'arte tipografica 1964, pp. 8-9; A. Altamura, *Affreschi e sonetti del Trecento in Castelnuovo*, «Il Fuidoro», I, 1954, pp. 174-175; P. Schubring, *Uomini Famosi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, 1900, pp. 424-425; ripubblicato in Id., *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann 1923, pp. 201-203.

³⁷⁸ G. De Blasiis, *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1900, pp. 65-67.

teste di *Santi e Uomini illustri* affiorate negli strombi delle finestre della Cappella Palatina di santa Barbara di Castelnuovo, come le uniche testimonianze «che possano vantare una provenienza da un complesso documentatamente giottesco»³⁷⁹, quindi a rigore la sola presenza documentata di un ciclo degli uomini illustri in Castel Nuovo. Dopo di lui Francesco Aceto ha nuovamente messo in discussione la realizzazione da parte dell'artista toscano degli affreschi della *Sala Maior* sulla base dell'analisi dei documenti attestanti l'attività napoletana di Giotto, in cui «manca – a detta dello studioso – qualsiasi riferimento sia alle pitture di Santa Chiara sia agli 'Uomini famosi' dipinti in Castelnuovo»³⁸⁰. Per avvalorare la sua ipotesi Aceto ha inoltre recuperato la testimonianza petrarchesca contenuta nell'*Itinerarium Syriacum* in cui il poeta raccomanda una visita agli affreschi eseguiti da Giotto nella Cappella Palatina di santa Barbara in Castel Nuovo ma non fa menzione degli Uomini illustri della *Sala Maior*³⁸¹. La testimonianza petrarchesca dell'*Itinerario* in Terrasanta aveva già indotto in errore Luciano Bellosi³⁸², che identificò sulla scia di Previtali gli affreschi di santi e uomini illustri della *Cappella Regis* con quelli descritti nella corona di sonetti. Recentemente Pierluigi Leone de Castris ha riesaminato il caso "Giotto a Napoli",

³⁷⁹ G. Previtali, *Giotto e la sua Bottega*, Milano, Fabbri 1967, p. 122.

³⁸⁰ *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espansioni*, «Prospettiva», 67, 1992, p. 58.

³⁸¹ Cfr. Petrarca, *Itinerarium breve de Iannua usque ad Ierusalem et Terram Santam*, a cura di F. Lomonaco, in *Opera Omnia*, a cura di P. Stoppelli, Lexis, Roma, Archivio Italiano, Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica e Letteraria - CD Rom, 1997: «supra portum regia, ubi si in terra exeas, Cappellam regis, intrare non obmiseseris, in qua conterraneus olim meus pictor, nostri aevi princeps, magna reliquit manus et ingenii monumenta».

³⁸² *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino, Einaudi 1974, p. 114. Le incomprensioni sono fondamentalmente dovute al fatto che Petrarca non specifica il soggetto della composizione, ma si limita ad elogiare l'eccelsa maestria dell'artefice.

riconsiderando gli studi già precedentemente condotti sulla paternità giottesca della *Sala Maior* alla luce dei nuovi contributi critici³⁸³. La prima questione affrontata dallo studioso riguarda il carattere incompleto dei documenti angioini che non fanno alcun riferimento alla commissione di dipinti per la sala degli Uomini illustri, né a Giotto né ad altri pittori. Questo dato – secondo De Castris – «non può essere considerato una vera e propria prova in senso negativo, giacché la documentazione di cui possediamo è assai lacunosa, ed inoltre [...] una parte almeno dell'impegno dell'artista per la corte doveva evidentemente ritenersi coperto dallo stipendio mensile»³⁸⁴. Per quanto riguarda invece la mancanza di notizie nell'*Itinerario in Terrasanta* di Petrarca, lo studioso individua nelle opere di Boccaccio le fonti letterarie altrettanto autorevoli che spingerebbero a considerare Giotto come autore del ciclo di affreschi di Castel Nuovo³⁸⁵. Sia nel *Decameron* che nelle *Genealogie deorum gentilium*³⁸⁶ il poeta dimostra di apprezzare le qualità artistiche del

³⁸³ Cfr. *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2006, pp. 217-218.

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 217.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 218.

³⁸⁶ All'elogio di Giotto Boccaccio dedica la quinta novella della sesta giornata del *Decameron* (VI 5, 5-7): «ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingnesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto [generata o prodotta] dessa paresse, intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli errori d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote»; nelle *Genealogie deorum gentilium* XIV 6 Giotto è descritto come colui che superò Apelle nell'arte del dipingere: «Sed deprecor, si Praxiteles aut Phydias, scultura doctissimi, impudicum sculperint Pryapum in Yolem noctem tendentem potius quam spectabilem honestate Dianam, aut si pingat Apelles, seu noster Ioctus, quo suo evo non fuit Apelles superior, Martem seu Veneri inmiscentem potius quam Iovem diis ex trono iura prebentem, has artes damnandas fore dicemus? Solidissimus esset fateri!». In *Geneal.* XIV, XVIII invece allude al fatto che proprio in virtù delle sue capacità artistiche a Giotto è concesso di dipingere le sale dei re: «Pictori eidem concessum, in aulis, regum et nobilium virorum amores veterum, deorum scelera hominumque».

pittore toscano, e nell'*Amorosa Visione* inserisce una lunga descrizione della sala della Gloria Mondana dipinta da Giotto, testimonianza, quest'ultima, già identificata da Ciccuto come prova della paternità giottesca dell'opera³⁸⁷. In questa sala il poeta immagina ai piedi della Vanagloria «molte genti / sovra un erboso e ben fiorito prato, / alcuni più e alcun meno eccellenti»³⁸⁸. Se non v'è dubbio che Boccaccio nella costruzione dell'ecfrasi abbia tenuto presente la tradizione letteraria e perché no anche artistica dei *Preux*³⁸⁹, non è detto che nello specifico egli faccia riferimento alla sala napoletana di Giotto. Certo è che l'ecfrasi boccacciana dell'*Amorosa Visione* ha spinto diversi studiosi a ritenere possibile un riferimento preciso del poeta al dipinto giottesco, e ha permesso inoltre di ipotizzare un collegamento tra il ciclo napoletano e il perduto affresco della *Gloria Mondana* o *Vanagloria*, dipinta da Giotto nel 1335 nella dimora milanese di Azzone Visconti³⁹⁰. L'attribuzione dell'affresco al pittore fiorentino è stata definitivamente sancita dallo studio di Gilbert che, con l'ausilio delle fonti letterarie e figurative, ha ricostruito il contesto storico e il programma iconografico nel dipinto milanese³⁹¹. Dall'esame delle fonti si

³⁸⁷ Cfr. «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., pp. 346-347.

³⁸⁸ AV (B), IV 31-33.

³⁸⁹ Cfr. *Infra* capitolo quarto, paragrafo terzo.

³⁹⁰ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., pp. 343-402; Gilbert, *The fresco by Giotto*, cit., pp. 67-166. Gilbert in particolare ritiene che Boccaccio abbia attinto proprio dal dipinto milanese di Giotto per la costruzione del Trionfo della Gloria nell'*Amorosa Visione* (cfr. *Ivi*, p. 140) Per quanto riguarda la datazione al 1335 è Giovanni Villani che per primo ci riferisce nella sua *Cronica* del soggiorno milanese di Giotto (XI, 12).

³⁹¹ Per le fonti letterarie il riferimento è innanzitutto alla cronaca della città di Milano scritta da Galvano Fiamma (*Gualvanei de la Flamma ordinis praedicatorum Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno 1328 usque ad annum 1342*, a cura di Carlo Castiglioni, in *Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L. A. Muratori, t. XII, vol. IV, Bologna, Zanichelli, 1938) in cui l'autore descrive il palazzo di Azzone Visconti e menziona un affresco con la Vanagloria; Giovanni Villani, poi, nella sua *Cronica*, riporta che Giotto fu al servizio di Azzone Visconti (XII, XII 15); Lorenzo Ghiberti nei *Commentari* (II, 3) riporta la realizzazione da parte di Giotto di una Gloria Mondana. La testimonianza di

evinces che l'affresco raffigurava una Gloria Mondana in trionfo accompagnata da un corteo di uomini illustri: Enea, Attila, Ettore, Ercole, Carlomagno e Azzone Visconti. Le sei figure, provenienti da tradizioni letterarie e periodi storici diversi tra loro, sono state ricondotte da Gilbert a un preciso programma iconografico voluto dal committente che prevedeva l'inserimento di personaggi rappresentanti di culture e religioni disparate: così Enea rappresenta la romanità, Attila è emblema degli infedeli, Ettore è troiano, Ercole è un guerriero e Carlomagno è cristiano. La tesi dello studioso mostra in realtà alcune forzature: innanzitutto ammette egli stesso la difficoltà di collocare Azzone Visconti nel corteo, in quanto rappresentante di una tradizione culturale o religiosa³⁹². Inoltre mentre da un lato sottolinea la possibilità dell'inclusione nel progetto di altre figure emblematiche:

it also tend suggest that the old quantity of six is in fact the complete list of the figures meant to be identified [...] since there are few other nationalities that could be added to this.³⁹³

Ghiberti, ripresa nel Cinquecento da Giorgio Vasari che riconosce la Gloria Mondana nell'affresco di Palazzo Visconti, è stata rivalutata da Gilbert il quale ritiene che l'attribuzione a Giotto della Vanagloria viscontea sia del tutto valida (cfr. *Poets seeing artists' work*, cit., pp. 68-81). Per quanto riguarda invece l'iconografia del *Trionfo della Fama* ancora Gilbert recupera le due immagini di frontespizi miniati del *De viris Petrarchesco* contenenti la raffigurazione del *Triumphus Fame*: i mss. Par. Lat. 6069 f e 6069 I, della Bibliothèque Nationale di Parigi (cfr. Gilbert, *Poets seeing artists' work*, cit., pp. 68-79 e pp. 130 sgg.).

³⁹² Gilbert, *Poets seeing artists' work*, cit., p. 118, n. 66: «One cannot easily say to which nationality Azzo himself should pertain as the greatest hero: Italian, Lombard, modern? But in a context of vainglory, it seems particularly unlikely that he would be given a separate lesser role than the others, like a donor subordinate to saints who in turn are subordinate to the Virgin, so that he would rank as at most “second greatest of the Christians” after Charles»).

³⁹³ *Ivi*, p. 118.

dall'altro lato ne esclude il collegamento con i tradizionali Nove Prodi:

The only obvious one is Jewish – represented in the set of the nine worthies – but that is certainly not required, and indeed in the set of nine reflects an emphasis on world history in religious term [...] which is evidently irrelevant to Azzo's ideas entirely.³⁹⁴

Fermo restando che la presenza del motivo cortese dei *Neuf Preux*, intesi nella forma canonica di tre pagani, tre giudei e tre cristiani, in area italiana è stata riscontrata attualmente solo in due cicli figurativi (quello di Palazzo Trinci a Foligno e quello della sala baronale del Castello della Manta a Cuneo), va detto che generalmente il tema letterario e figurativo presenta una struttura aperta all'interno della quale l'entità degli eroi può variare a seconda del numero e della tipologia (eroi romani, eroi biblici, schiere di amanti, Nove Eroine, Nove muse, fiorentini illustri ecc.)³⁹⁵. Ciò che resta invariato nella lista è l'esemplarità delle figure, legata quasi inevitabilmente alla glorificazione delle proprie imprese. È dunque più probabile che il programma iconografico milanese sia una delle espressioni, peraltro non inusuali, della tradizione italiana del tema degli Uomini illustri, in cui non di rado – come ricorda Ciccuto – il motivo eroico si innesta nella materia trionfale³⁹⁶.

³⁹⁴ *Ivi*, p. 118.

³⁹⁵ Cfr. Cerquiglini-Toulet, «*Fama*» et les *Preux*, cit., p. 36 .

³⁹⁶ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., pp. 357-358.

Similmente a Gilbert si è espresso Pier Luigi Leone de Castris, il quale non condivide l'ipotesi, espressa da altri studiosi³⁹⁷, di una relazione tra gli Uomini illustri napoletani e la tradizione figurativa occitanica:

Manca infatti del tutto, nel progetto napoletano, la simmetrica proporzione geo-epocale degli eroi fra le tre grandi «culture» o cicli storici della civiltà, quella ebraica, quella pagana e quella cristiana, che caratterizzava invece le raffigurazioni e trattazioni del «mito» dei «Nove Prodi»; e fra queste tre partizioni manca qui inoltre proprio il settore più significativo della narrazione medioevale, quello degli eroi moderni e cristiani, di certo più importante nella prospettiva romanza ed il più adatto a connotare una chiave di indifferenziata continuità e «leggenda» il rapporto fra presente e passato³⁹⁸.

Secondo lo studioso, predominando nel ciclo l'elemento antico rispetto a quello moderno ed ebraico, con la sola eccezione di Sansone e Salomone interpretati come «simboli insostituibili della forza e della saggezza sovrana»³⁹⁹, il ciclo di Castel Nuovo si iscrive nella categoria tutta italiana dei *Viri illustres*, «esempio figurativo meno soggetto a inquinamenti o mediazioni con la cultura cavalleresca e cortese»⁴⁰⁰. Neppure l'attento studio condotto da Maria Monica Donato sulla commistione tra motivo italiano e tema francese presente nel già citato ciclo iconografico di Foligno, in cui la componente romana della *Sala Imperatorum* si affianca al *topos* francese dei *Neuf Preux*,

³⁹⁷ Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 110.

³⁹⁸ Cfr. *Giotto a Napoli*, cit., p. 221.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

dipinti nel corridoio dello stesso palazzo, quasi a sancire la continuità tra medioevo cavalleresco e recupero umanistico dell'antico⁴⁰¹, convince lo studioso, che afferma in proposito: «a me pare che questo [la compresenza dei due modelli in Palazzo Trinci] indichi piuttosto, nell'ambito raro di una rappresentazione “congiunta” la coscienza appunto di una diversità»⁴⁰². Resta valida, a mio avviso, la *poétique de la liste ouverte*⁴⁰³, in cui ogni elemento è perfettamente sostituibile a seconda del contesto in cui si impiega, sia in ambito artistico che letterario. Dante nel *Paradiso* inserisce il modello dei *Neuf Preux* per presentare la serie di nove combattenti per la fede, così come nell'*Inferno* si serve ancora della lista di personaggi famosi per introdurre le schiere dei vinti d'amore (*Inf.*, V) e degli *spiriti magni* (*Inf.*, IV), lo stesso accade nelle opere di Boccaccio (*Amorosa Visione*, *De casibus virorum illustrium*, *De mulieribus claris*) e di Petrarca (*Triumphs*, *De viris illustribus*): ogni elenco di uomini o donne illustri è portatore di valori simbolici⁴⁰⁴. Anche gli Uomini illustri della *Sala Maior* di Castel Nuovo sono scelti come *exempla virtutis*: i nove eroi non sono solo espressione della “laicità” della cultura napoletana d'impronta robertiana⁴⁰⁵, ma rappresentano, in accordo con la

⁴⁰¹ Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 110.

⁴⁰² Cfr. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., p. 230, n. 17.

⁴⁰³ Cfr. Cerquiglini-Toulet, «Fama» et les Preux, cit., p. 36.

⁴⁰⁴ Per la presenza del topos dei *Preux* nelle opere di Dante, Boccaccio e Petrarca cfr. *infra* capitolo quarto.

⁴⁰⁵ Se infatti il modello “laico” dell'antichità classica certamente in voga presso la corte di Roberto d'Angiò, è predominante nel ciclo di sonetti, è pur vero che la componente cortese e cavalleresca d'Oltralpe si riflette nella cultura napoletana del tempo sia in campo letterario che artistico. Basti pensare che un'opera napoletana come il *Filocolo* di Boccaccio è ricco di riferimenti ai cerimoniali cortesi e cavallereschi ancora in uso presso le corti del tempo (cfr. *supra*, capitolo primo paragrafo terzo). Sappiamo inoltre che è documentata la presenza in area napoletana di botteghe specializzate nella miniatura di codici di soggetto cavalleresco, particolarmente di materia troiana. Cfr. P. Supino Martini, *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in “litterae textuales” in Italia nei secoli XIII-XIV*, «Scrittura e civiltà», XVII, 1993, pp. 70-83; F. Avril, *Un atelier picard à la cour des Angevins de Naples*, in

tradizione esemplare dei *Preux* e inseriti nel contesto della produzione letteraria di natura didascalica a cui i sonetti ecfrastici appartengono, nove figure emblematiche⁴⁰⁶. Com'è possibile notare negli stessi componimenti è continuo il messaggio morale che richiama all'attenzione l'esemplarità della figura, esprimendosi nei termini di un'apostrofe al lettore: «Lettor, se pigro se', mio essempro tolli» recita il sonetto di Alessandro Magno al verso 15. Gilbert sottolinea in proposito l'affinità tra la presenza dell'elemento femminile e il tema di natura didascalica dei “vinti d'amore”⁴⁰⁷, motivo presente nell'arte e nella letteratura del secolo XIV⁴⁰⁸. Di schiavi d'amore parla anche Stoppelli, allorché riferisce propone un parallelo tra i testi napoletani e altre due serie di sonetti: quella delle donne antiche innamorate e quella di argomento amoroso⁴⁰⁹. La funzione della donna, che figura solo nei testi di Salomone (la «malvagia creatura» del v. 12), Ettore (Pentesilea), Achille (Polissena), Enea (Didone), Sansone (Dalila) e Paride (Elena), è proprio quella di ricordare al lettore come questi uomini che ottennero in vita

«Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 43, 1986, pp. 76-85; A. Perriccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società editrice napoletana 1979, p. 53; Cfr. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., pp. 219-22.

⁴⁰⁶ Sul significato esemplare delle figure cfr. *infra* in Appendice.

⁴⁰⁷ Cfr. *Poets seeing*, cit., pp. 185-

⁴⁰⁸ Si pensi al ciclo di affreschi di Palazzo Potestà a San Gimignano in cui è presente una scena, chiaramente erotica, accompagnata anche da iscrizione moraleggiante, volta a dimostrare «a qual grado di abiezione possa ridursi il più sapiente uomo della terra diventato zimbello di una donna» (cfr. E. Li Gotti, *Gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano*, «Rivista d'arte», XX, 1938, p. 390). Cfr. anche Gilbert, *Poets seeing*, cit., pp. 186.

⁴⁰⁹ P. Stoppelli, *Malizia Barattone: (Giovanni da Firenze) autore del Pecorone*, in «Filologia e critica», 1, 1977, pp. 4-6.

la Fama di essere saggi, forti e coraggiosi, caddero vittima della passione amorosa fino a perdere quell'onore che li aveva resi celebri⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Riporto brevemente l'ipotesi, formulata da Pierluigi Leone de Castris, sull'effettiva presenza delle donne accanto alle raffigurazioni dei nove eroi nella Sala Maior di Castel Nuovo. L'inserimento delle figure femminili all'interno dei quadri con i rispettivi amanti sarebbero state inserite, secondo lo studioso, per celebrare la discendenza dinastica degli Angiò, dal momento che re Roberto, in quegli anni, aveva indicato nella principessa Giovanna, figlia del duca Carlo di Calabria, l'erede al trono del Regno di Napoli: «Gli obiettivi di chi, per conto di Roberto e dei suoi intenti di propaganda "legittimistica", dové stilare dunque il programma della sala grande [...] furono insomma quelli di individuare un modello classico, antiquario ed erudito alle complesse necessità di una discendenza femminile e di un rafforzamento parentale e binario del potere sovrano» (cfr. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., pp. 222-224).

Capitolo quarto

La fortuna italiana del tema francese

Nella letteratura italiana del Trecento non sono numerosi gli esempi di impiego del tema dei *Neuf Preux*; inoltre le poche testimonianze del motivo non presentano comunque la sequenza tradizionale di eroi divisi per «gruppi d'onore»⁴¹¹ di pagani, giudei e cristiani, come stabilito invece nei *Voeux du paon* di Longuyon. Anche nel Quattrocento, fatta eccezione per il caso folignate di Palazzo Trinci, in cui alle pitture si accompagnavano verosimilmente delle epigrafi illustrate con i versi dei Nove Prodi, non è registrata la presenza del modello francese dei *Preux*. Questo dato, motivabile secondo Stoppelli dal «relativo ritardo con cui fiorirono in Italia i cicli pittorici di argomento profano»⁴¹², è a mio avviso riconducibile a precise scelte tematiche operate nell'arte e nella letteratura italiana a cavallo tra i secoli XIV e XV. Non è infatti del tutto vero che in Italia il genere dei «gruppi d'onore» non ebbe uno sviluppo autonomo: la versatilità, caratteristica di questo tema letterario sin dalle origini, permise a poeti e artisti al servizio delle corti e dei comuni di far uso del modello della lista di eroi per rappresentare dei precisi valori di riferimento. Così è per esempio nei numerosi testi a carattere didascalico di produzione francese e anglosassone, in cui il topos dei *Preux* si

⁴¹¹ Cfr. Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., p. 7; L. Rossi, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, in *SLeIt*, vol. 2, *Il Trecento*, p. 902.

⁴¹² Cfr. Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., p. 7 n. 24.

trova abbinato al motivo della *Fortuna labilis*, del *Contemptu mundi* e dei Trionfi della Fama e della Morte⁴¹³.

Anche in Italia il tema dei Prodi si trova impiegato, con la medesima funzione esemplare, in alcune opere a carattere morale, come i poemi didattico-allegorici, i sonetti prosopopea di vizi e virtù, le liste di personaggi illustri del mondo biblico, della mitologia e della storia antica presenti sia nella forma del componimento poetico sia in opere di carattere storiografico⁴¹⁴. Ne sono un esempio gli elenchi di uomini e donne famose utilizzati da Dante, nella *Commedia*, da Petrarca nei *Triumphs* e nel *De viris illustribus*, da Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, nel *De casibus virorum illustrium*, nel *De mulieribus claris* e in altre opere. Nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio, in particolare, la forma della lista assume un rilievo specifico in quanto si trova all'interno di una lunga ecfraasi letteraria, che descrive una sala dipinta da Giotto con raffigurata la Gloria Mondana in trono con un corteo di uomini e donne illustri.

I

Il «topos» dei Nove nella «Commedia» di Dante

Nel canto XVIII del *Paradiso*, prima del passaggio dal cielo di Marte al cielo di Giove, l'anima di Cacciaguida mostra a Dante un segno: in una croce in

⁴¹³ Cfr. *supra* capitolo primo, paragrafi II e III.

⁴¹⁴ L'uso della lista di eroi nei poemi didascalici e nei sonetti di figure allegoriche e personaggi illustri è già stato segnalato da Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., p. 8 e n. 25.

cielo appaiono come lampi nove gloriosi uomini, che vengono presentati come spiriti «di gran voce»⁴¹⁵:

Io vidi per la croce un lume tratto
dal nomar Iosuè, com'el si feo;
né mi fu noto il dir prima che 'l fatto.

E al nome de l'alto Macabeo
vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza nel paleo.

Così per Carlo Magno e per Orlando
due ne seguì lo mio attento sguardo,
com'occhio segue suo falcon volando.

Poscia che trasse Guglielmo e Rinoardo
e 'l duca Gottifredi la mia vista
per quella croce, e Ruberto Guiscardo.

Indi tra l'altre luci mota e mista,
mostrommi l'alma che m'avea parlato
qual era tra i cantor del ciel artista.⁴¹⁶

Tra questi famosi uomini, dei quali due (Giosuè e Giuda Maccabeo) sono figure della storia biblica e sei sono protagonisti della storia e dell'epopea cavalleresca francese (Carlo Magno, Orlando, Guglielmo d'Orleans, Rinoardo,

⁴¹⁵ *Par.* XVIII 32.

⁴¹⁶ *Ivi*, 37-51.

Goffredo di Buglione e Roberto il Guiscardo), si colloca anche l'avo di Dante: Cacciaguida «l'alma che m'avea parlato»⁴¹⁷.

La presenza di serie di personaggi esemplari non è rara nella *Commedia*. In *Inferno* IV è descritto l'incontro con gli «spiriti magni»⁴¹⁸ del Limbo, «gente di molto valore»⁴¹⁹, di «onrata nominanza»⁴²⁰, di cui fa parte anche Virgilio e con lui una schiera di poeti illustri⁴²¹ e filosofi, di eroi del mito⁴²², personaggi storici. Le anime del Limbo risiedono in una fortezza, «un nobile castello, / sette volte cerchiato d'alte mura»⁴²³: l'immagine della rocca fortificata, che certamente è simbolo della condizione particolare in cui si trovano questi spiriti, distinti dal resto delle anime infernali, è anche un luogo letterario che ricorre spesso nella raffigurazione della Fama e dei Prodi⁴²⁴. Un'altra schiera di personaggi illustri compare nel canto V dell'*Inferno* Dante descrive il corteo degli spiriti amanti come stormi di uccelli travolti da un'incessante bufera infernale. In questo turbine Virgilio mostra al poeta alcune delle anime dei lussuriosi: Semiramide, Didone, Elena, Achille, Paride e Tristano. I personaggi individuati, *exempla* letterari e biblici ben noti al

⁴¹⁷ *Ivi*, 50.

⁴¹⁸ *Inf.* IV, 119.

⁴¹⁹ *Ivi*, 44.

⁴²⁰ *Ivi*, 76.

⁴²¹ Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, cui si aggiunge lo stesso Dante: «sesto tra cotanto senno» (*Ivi*, 102).

⁴²² Tra cui compaiono anche Ettore ed Enea, protagonisti di due sonetti della corona di componimenti sugli affreschi di Castel Nuovo.

⁴²³ *Ivi*, 106-107.

⁴²⁴ Si pensi al Palazzo degli Eletti, dove hanno i seggi i *Neuf Preux* e le *Neuf Preuses*, situato nella rocca di Dama Fortuna del *Chevalier Errant* di Tommaso III di Saluzzo, o ancora alla descrizione della sala boccacesca descritta nell'*Amorosa Visione*, dov'è rappresentata la Gloria Mondana di Giotto (cfr. *supra* capitolo primo paragrafo terzo).

pubblico di lettori, sono stati scelti da Dante proprio in virtù della loro funzione didascalica. Lo stesso accade in *Paradiso* X 94-148, dove l'anima di San Tommaso d'Aquino illustra al poeta i dodici spiriti dei sapienti che abitano il cielo del Sole (Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Francesco Graziano, Pietro Lombardo, Salomone, Dionigi l'Areopagita, Paolo Orosio, Severino Boezio, Isidoro di Siviglia, Beda il Venerabile, Riccardo di San Vittore e Sigieri di Brabante). La scelta di numerare le serie sempre con multipli di tre (sei spiriti amanti, nove spiriti combattenti, dodici spiriti di sapienti) farebbe pensare che il numero del corteo di uomini famosi presente nel canto XVIII del *Paradiso* sia semplicemente una cifra simbolica. Questo dato, insieme al fatto che la scelta di Dante non cade sui Nove eroi della tradizione⁴²⁵, spiegherebbe come mai finora i commentatori della *Commedia* non abbiano segnalato l'eventuale relazione tra l'elenco di nove spiriti combattenti e il tema dei *Neuf Preux*⁴²⁶. Sul riferimento dantesco alla serie dei Prodi si è espressa invece positivamente Lucia Battaglia Ricci⁴²⁷, la quale collegando il motivo iconografico dei *Preux*, presente nel canto XVIII del *Paradiso*, ad altri temi tratti dall'immaginario visivo medievale e presenti nella *Commedia*, ne sottolinea la funzione morale:

⁴²⁵ Dei Nove Prodi sono presenti solo Giosuè, Giuda Maccabeo, Carlomagno e Goffredo di Buglione.

⁴²⁶ Anna Maria Chiavacci Leonardi mette in relazione la serie dei nove uomini famosi con le due serie precedenti, e in particolar modo con il corteo di spiriti amanti, del quale condivide la funzione esemplare: ...

⁴²⁷ *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, in «Lecture classensi», 29 (2000), p. 99; Ead., «Vidi e conobbi l'ombra di colui», cit., p. 69. L'idea si trova già espressa in R. Hollander, *Dante e l'epopea marziale*, in «Lecture classensi», 18, 1989, pp. 111-112 e n. 33.

è a segni di questo tipo che è affidato il compito di rendere decodificabili le immagini, rendendo incisiva, perché esemplare o atta a proporsi come ‘specchio’ allo spettatore, la lezione morale a essi affidata; e nella serie dei *Nove prodi* [...] è a precisi particolari iconografici, confortati dai *titoli* e gravati di significati [...], che si lega la decodificabilità dell’immagine offerta come icona dell’esemplarità eroica o come esempio di virtù civile.⁴²⁸

La selezione dantesca è infatti motivata dalla collocazione della schiera all’interno del cerchio di Marte, luogo dove risiedono le anime dei combattenti per la fede. Gli spiriti che compiono grandi imprese, motivati dal desiderio di difendere i valori della cristianità, sono stati scelti da Dante proprio in virtù della loro celebrità, perché immediatamente riconoscibili da un più vasto pubblico. L’espressione «fuor di gran voce»⁴²⁹ suggerisce che questi personaggi in vita godettero di notevole fama. Ancora una volta, dunque, al tema degli Uomini illustri si affianca quello della Gloria eterna⁴³⁰, ottenuta attraverso l’esercizio delle virtù temporali: giustizia e nobiltà d’animo sono infatti le caratteristiche che Dante generalmente associa al tema degli antichi valori della cavalleria con particolare riferimento, nel cielo di Marte, al personaggio di Cacciaguida. La figura del cavaliere crociato, da cui discende

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Par. XVIII 32.*

⁴³⁰ Come ho già detto in precedenza al *topos* dei *Preux* viene spesso accostato il tema del Trionfo della Fama (cfr. *supra*, capitolo terzo, paragrafi primo e secondo). In alcuni casi al motivo della Gloria Mondana è legato il *topos* della *mutatio fortunae*: si pensi all’incrocio tematico tra il motivo dei Nove Prodi e delle Nove Eroine con la *Fortuna labilis* nel *Chevallier Errant* di Tommaso III di Saluzzo. In questo luogo della *Commedia* però il motivo non si arricchisce di connotati negativi, la Fama dei nove combattenti non è legata alla *mutatio fortunae* ma è suggellata dalla loro glorificazione divina nel cielo di Marte.

la famiglia Alighieri, si presenta già dal suo primo incontro con il poeta come rappresentante di quei valori cortesi e cavallereschi ormai decaduti nella società fiorentina in cui vive Dante⁴³¹. Considerando quindi che spesso il tema dei *Neuf Preux* veniva impiegato come forma di celebrazione dinastica basata sul ricordo, attraverso le figure di questi nove uomini, di un passato glorioso⁴³², si può affermare che anche Dante, nel canto XVIII del *Paradiso*, abbia voluto individuare in Cacciaguida un degno discendente di quegli eroi, combattenti per fede, e di conseguenza celebrare la grandezza della casata degli Alighieri. Un altro rilievo concerne l'elogio di Firenze che Dante fa pronunciare al suo avo in *Par. XV* 91-148, precedentemente, dunque, alla visione dei Nove Uomini illustri nella croce. Nella città di Firenze, al tempo di Cacciaguida, il poeta riconosce una serie di virtù civiche e di qualità positive: «si stava in pace»⁴³³, la città era «sobria e pudica»⁴³⁴ e ancora «A così riposato, a così bello / viver di cittadini, a così fida / cittadinanza, a così dolce ostello»⁴³⁵. Come ha evidenziato Furio Brugnolo, l'eco del canto di Cacciaguida è presente nei versi di uno dei componimenti poetici iscritti nell'affresco del *Buon Governo* di Ambrogio Lorenzetti nella Sala dei Nove

⁴³¹ Nel canto XV del *Paradiso* Dante incontra Cacciaguida che inizia a raccontare la sua storia e la storia della discendenza della famiglia Alighieri partendo da una descrizione dell'antica città di Firenze in cui regnavano la pace ed erano ancora in auge i valori cortesi.

⁴³² Al genere del *Dit des Preux* si lega spesso la funzione del tema dei Prodi di celebrare attraverso le virtù cavalleresche dei *Neuf* la gloria dinastica, un chiaro esempio sono le didascalie in versi apposte nei cartigli sotto le immagini dei Nove Prodi, raffigurati nelle sembianze dei dignitari di corte saluzzesi, nel Castello della Manta a Cuneo (cfr. *supra* p. 106).

⁴³³ *Par. XV* 99.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ *Par. XV* 130-132.

del palazzo pubblico di Siena⁴³⁶. Nel canto XV del *Paradiso* sono infatti descritti gli effetti della corretta amministrazione pubblica guidata secondo Giustizia, concetto che ritorna anche nell'*Allegoria* e negli *Effetti del Buon Governo* dipinti da Lorenzetti⁴³⁷. All'esaltazione del bene operare di una società fondata sugli antichi valori cortesi, Dante oppone una dura riflessione sul concetto di nobiltà di sangue e nobiltà d'animo che si sviluppa nel canto XVI, in cui Cacciaguida prosegue la rievocazione storica con l'enumerazione delle casate familiari più nobili di Firenze. La gloria mondana, qui rappresentata dalle insegne dinastiche, è infatti ineluttabilmente destinata a perire a causa della mutevolezza della Fortuna:

Le vostre cose tutte hanno lor morte,
si come voi; ma celasi in alcuna
che dura molto, e le vite son corte.
E come 'l volger del ciel de la luna
cuopre e discuopre i liti senza posa,
così fa di Fiorenza la Fortuna.⁴³⁸

⁴³⁶ Il componimento individuato da Brugnolo come A2 riporta una descrizione della città ideale rappresentata negli *Effetti del Buon Governo* simile a quella dantesca di *Par.* XV 91-142: «Volgiate gli occhi a rimirar costei, / vo' che reggiate, ch'è qui figurata / e per su' ecciellenza coronata, / la qual sempr' a ciascun suo [dritto rende. / Guardate quanti ben' vengano da lei / e come è dolce vita e riposata / quella] de la città du' è servata / questa virtù ke più d'altra risplende. / Ella guarda e difende / chi lei onora e lor nutrica e pascie; / de la suo lucie nascie / el meritar color c'operan bene / e agl'iniqui dar debite pene» cfr. Brugnolo, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, cit., p. 385.

⁴³⁷ Sul programma iconografico della sala cfr. Donato, *La "bellissima inventiva"*, cit., pp. 23-41.

⁴³⁸ *Par.* XVI 79-84.

Delle famiglie illustri di Firenze nominate da Cacciaguida molte decadde a causa della loro malvagità, della superbia e delle discordie che portarono alla tragica divisione tra Guelfi e Ghibellini. L'effetto di una cattiva conduzione del governo è dunque la discordia: anche questo monito morale, sull'importanza dell'amministrare secondo Giustizia, è alla base della riflessione etica suggerita dall'affresco di Lorenzetti che, parallelamente all'*Allegoria* e agli *Effetti del Buon Governo*, affresca nella Sala dei Nove l'*Allegoria* e gli *Effetti del Cattivo Governo*, le cui conseguenze sono appunto la discordia e le inimicizie come descritto nella didascalia posta nel cartiglio: «e per effetto, / ché dove è tirannia è gran sospetto, / guerre, rapine, tradimenti e 'nganni»⁴³⁹. Se da un lato risulta quanto mai azzardato ipotizzare che Dante fosse la fonte letteraria per il ciclo iconografico senese, in cui in realtà confluiscono una serie di *topoi* tra i quali emerge la rivisitazione in chiave “comunale” dell'*Etica* aristotelica⁴⁴⁰, d'altro canto si può affermare con una certa sicurezza che la lettura del *Paradiso* rientra in quell'ampio bagaglio di cultura medievale che Maria Monica Donato riconosce come «mediatrice per eccellenza»⁴⁴¹ nel processo di «traduzione visiva dei concetti dottrinali»⁴⁴². I canti di Cacciaguida rievocano da un punto di vista letterario gli stessi principi di Giustizia e bene comune che guidano l'operazione culturale promossa

⁴³⁹ Componimento B2, 2-4 in Brugnolo, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, cit., p. 385.

⁴⁴⁰ Cfr. Donato, *La “bellissima inventiva”*, cit., pp. 28-35.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 34.

⁴⁴² *Ibid.*

dall'oligarchia comunale senese e mirabilmente espressa negli affreschi del *Buon Governo*⁴⁴³.

Nel contesto della visione macrostorica del trionfo della giustizia politica e del Buon Governo si inseriscono nel trittico di Cacciaguida le vicende politiche della città di Firenze e la microstoria dantesca. La visione della croce beata in cui i Nove Prodi, eroi di sangue perché martiri per la fede, hanno i loro seggi, è posta a coronamento del discorso di Cacciaguida sulla nobiltà d'animo che non proviene da vincoli di sangue ma è data dall'esercizio delle virtù. Interessante a questo proposito la nota d'introduzione al canto XVI del *Paradiso* di Anna Maria Chiavacci Leonardi, che mette in relazione la materia di *Par. XVI* con quanto si legge nel canto successivo, in cui Dante, attraverso le parole di Cacciaguida, affida a Cangrande della Scala il compito di ristabilire l'ordine politico e al contempo ribadisce la missione profetica e rivelatrice della sua poesia⁴⁴⁴. Ricordo quanto affermato da Jacquelin Cerquiglini-Toulet in merito agli incroci tematici tra il motivo del Trionfo della Fama, dei *Neuf Preux* e il concetto di nobiltà che non si considera più in base alla discendenza di sangue ma alle virtù espresse nei valori della cavalleria (*vallance*) o nell'esercizio poetico:

⁴⁴³ Gli affreschi non a caso trovano collocazione nella sala dei Nove, luogo dove si radunavano i nove membri addetti all'amministrazione politica della città di Siena. Cfr. quanto detto *supra* capitolo terzo, paragrafo terzo.

⁴⁴⁴ «In questo canto intermedio la storia pone il suo drammatico interrogativo. Al terzo canto, quello finale, sarà affidata la speranza, sia sul piano politico (nella figura del restauratore dell'ordine, Cangrande) sia su quello personale (nella missione profetica e nella gloria poetica riservata a Dante)» (cfr. *Introduzione al canto XVI*, in Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III, *Paradiso*, Mondadori 1994, p. 444).

Una des caractéristiques, en effet, des changements qui se lisent à travers ces énumérations est que la gloire ne s'acquiert plus uniquement par la valeur militaire, la prouesse, plus seulement par l'amour, mais aussi par les lettres, la clergie. La liste des inventeurs des arts et des sciences devient un topos de la littérature des XIV et XV siècles. L'écrivain accède à la renommée.⁴⁴⁵

Anche Dante si colloca in questa nuova ottica letteraria di riconquista del valore intrinseco della poesia con cui lo scrittore può raggiungere la Gloria ed entrare nella corona degli Uomini illustri. Questo valore che per Dante si misura nella capacità della penna di dar voce alla duplice dimensione storica ed escatologica della vita umana, si risolve nel terzo canto di Cacciaguida con l'annuncio della missione profetica affidata alla sua poesia: «Coscienza fusca / o de la propria o de l'altrui vergogna / pur sentirà la tua parola brusca. / Ma nondimen, rimossa ogni menzogna, / tutta tua vision fa manifesta»⁴⁴⁶. Nel canto XVII tuttavia «non si esaurisce – come evidenzia Anna Maria Chiavacci Leonardi – il significato della *Commedia*. Qui si rivela il valore inerente a uno dei due cammini che la vita di Dante, e il suo poema con lui, percorrono: il cammino che si svolge e ha il suo compimento nella storia»⁴⁴⁷. E non è un caso che il poeta affidi lo svolgimento di questo percorso storico al dialogo con il suo antenato, e neppure accidentale è il richiamo proprio in questo contesto alla tradizione letteraria dei Prodi che, come nota Marcello Ciccuto, è

⁴⁴⁵ «Fama» et les Preux, cit., pp. 38-39. Si veda in proposito anche quanto detto *supra*, capitolo terzo, paragrafo secondo.

⁴⁴⁶ Par. XVII, 124-129.

⁴⁴⁷ Cfr. *Introduzione al canto XVI*, in Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III, *Paradiso*, cit., p. 470).

sovente «legata al settore della produzione storiografica»⁴⁴⁸. La figura di Cacciaguida, quindi, si colloca tra gli eletti quasi a prefigurare per il poeta stesso un identico futuro glorioso⁴⁴⁹. Robert Hollander, che ha individuato nella *Commedia* numerosi riferimenti alla tradizione epica classica, sottolinea come Dante, nei canti di Cacciaguida, «abbia trasformato l'epopea marziale pagana in un poema di crociata cristiana»⁴⁵⁰ collocando se stesso e la sua poesia nell'ottica di una militanza nell'esercito dei combattenti per fede: «per Dante – afferma Hollander – scrivere è una milizia. La sua spada è la penna»⁴⁵¹. La scelta del canone dei *Preux* risulta dunque perfettamente in linea sia con le caratteristiche intrinseche di questo tema letterario sia con la visione etica e ideologica espressa da Dante.

Resta infine da chiarire la questione inerente i personaggi compresi nel corteo dei nove combattenti che non corrispondono esattamente ai *Preux* della tradizione. Fatta eccezione per gli eroi biblici Giosuè e Giuda Maccabeo e per

⁴⁴⁸ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., p. 364. Si noti come anche in Petrarca e Boccaccio le schiere di Uomini illustri sono presenti in opere legate al genere storiografico come il *De viris illustribus* e il *De casibus virorum illustrium*.

⁴⁴⁹ Dante, proprio in virtù della sua poesia, rientrerà nel canone quattrocentesco dei Nove Uomini illustri dipinti a Villa di Legnaia (Firenze) da Andrea del Castagno, tra il 1445 e il 1455, il cui schema iconografico riprende il modello tripartito dei *Neuf* ma ne stravolge il contenuto: a essere rappresentati sono infatti tre condottieri fiorentini (Filippo Scolori, Farinata degli Uberti, Niccolò Acciaiuoli) tre donne mistiche (Sibilla cumana, Ester, Tamiri) e tre poeti fiorentini (Dante, Petrarca e Boccaccio); si veda in proposito, S. Roettgen, *Affreschi italiani nel Rinascimento*, vol. I, *Il primo Quattrocento*, Modena, Panini 1998, pp. 272-278. Dante compare anche nella corona di sei sonetti illustri attribuiti a Giovanni da Prato e dedicati alla glorificazione di Firenze, di Dante, Petrarca, Boccaccio, Tommaso del Garbo e Paolo dell'Abbaco. La corona di sonetti rinvenuta in due manoscritti (dei quali uno, il ms. II. II. 40 della Biblioteca Nazionale di Firenze, contiene anche alcuni dei sonetti degli uomini famosi di Castel Nuovo) è stata pubblicata da Lanza (cfr. A. Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre contro i Visconti, 1390-1440*, Anzio, De Rubéis 1991, pp. 181-18; Id., *Alcune rime attribuite a Giovanni da Prato*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. I, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-1975, pp. 661-665).

⁴⁵⁰ *Dante e l'epopea marziale*, cit., p. 111.

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 110.

i due cristiani Carlomagno e Goffredo di Buglione, gli altri personaggi non appartengono alla schiera dei Nove Prodi ma alla tradizione cavalleresca medievale. Mentre è chiaro che in Paradiso non potevano essere collocati i tre eroi pagani, più difficile è invece dimostrare l'assenza di Artù e Davide dal corteo degli Uomini illustri del cerchio di Marte⁴⁵². Per quanto riguarda la figura di re Davide, unico dei tre ebrei della tradizione a non essere menzionato, la sua esclusione è dovuta verosimilmente al fatto che non fu propriamente un cavaliere: Dante infatti lo colloca nel cielo di Giove, dove risiedono le anime dei Giusti⁴⁵³. La scelta di non inserire Artù invece non può essere ricondotta all'eventuale eliminazione dalla *Commedia* delle figure leggendarie, innanzitutto perché Dante inserisce spesso personaggi tratti dall'epica greca o dai poemi cavallereschi, secondariamente perché la schiera è composta da personaggi che sono protagonisti di poemi e *chansons* dedicati a loro. La voluta omissione dell'eroe bretone dal ciclo è però giustificabile in virtù della selezione tematica operata dal poeta che preferisce inserire nella serie solo paladini della cristianità: eccezion fatta per i due eroi biblici Giosuè e Giuda Maccabeo, che comunque sono inseriti in quanto emblema tradizionale dei combattenti per la fede⁴⁵⁴, Dante sostituisce i tre prodi pagani,

⁴⁵² La figura di Artù non è presente in nessuna delle cantiche. Viene nominato solo in *Inf.* XXXI 62 come uccisore del figlio Mordret, il quale è collocato da Dante nella Caina, immerso nel lago di ghiaccio Cocito, tra i traditori dei parenti, proprio perché uccise il padre per appropriarsi del regno.

¹ *Par.* XXV 37-42.

⁴⁵⁴ Ricordo che le imprese di Giuda Maccabeo, che capeggiò la rivolta del popolo ebraico contro il tentativo di ellenizzazione forzata portata avanti da Antioco IV tra il 166 e il 160 a.C., sono descritte in *I Mac* 3,1-9,21. Le vicende legate alla figura di Giosuè, successore di Mosè alla guida del popolo ebraico nella conquista Terra promessa, sono riportate nel libro di *Giosuè*. La scelta di affiancare due eroi così diversi tra loro (Giuda Maccabeo è un personaggio realmente esistito mentre Giosuè è figura dell'epopea biblica) è motivata a mio avviso, oltre che dalla loro presenza nella tradizione dei Prodi, anche dalla capacità di

il giudeo Davide e il leggendario Artù con personaggi storici e letterari decisamente più adatti a rappresentare la schiera degli spiriti dei martiri cristiani.

II

Il tema del Trionfo della fama e degli Uomini illustri in Petrarca

Com'è noto il *De viris illustribus* di Petrarca nel corso dei secoli XIV e XV fu una delle principali fonti letterarie del tema iconografico degli *Uomini illustri*. Gli studiosi che si sono occupati dell'argomento hanno evidenziato la figurabilità del *topos* petrarchesco mettendolo in relazione con numerosi cicli di affreschi realizzati tra la seconda metà del Trecento e la fine del Quattrocento⁴⁵⁵. Data la vastità e l'accuratezza degli studi finora condotti ciò che mi preme sottolineare in questa sede è piuttosto il legame – già messo in

rappresentare due epoche-chiave del processo di formazione dell'identità del popolo d'Israele: quella epica che ricorda l'esodo dall'Egitto e il viaggio verso la conquista della Terra promessa, viaggio che non fu effettivamente compiuto dal popolo ebraico ancora non riconosciuto ma da un gruppo di nomadi (quali erano al tempo gli ebrei) ma che simboleggia la liberazione dalla schiavitù del male, e l'epoca storica della rivolta degli ebrei capeggiata dalla dinastia dei Maccabei, che porterà proprio sotto la guida di Giuda alla riconquista di Gerusalemme e all'inizio, con i suoi successori, della dominazione asmonea sui territori d'Israele, destinata a durare fino alla conquista romana avvenuta nel 63 a.C.

⁴⁵⁵ Sugli studi condotti finora si veda Donato, *Gli eroi romani*, cit., pp. 97-152; J. Seznec, *Petrarch and Renaissance Art*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World. Proceeding of the World Petrarch congress (Washington, D. C., april 6-13, 1974)*, a cura di A. S. Bernardo, Padova-Albany, Antenore-State University of New York Press 1980, pp. 133-136; Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World*, cit., p. 125; T. Mommsen, *Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium*, in «The Art Bulletin», XXXIV (1952), pp. 95-116.

luce da Marcello Ciccuto⁴⁵⁶ – tra il tema degli *Uomini illustri* e il motivo del *Trionfo della Fama*: se infatti il *De viris* costituisce il modello privilegiato per la rappresentazione iconografica del tema è pur vero che nella sfilata di prodi del *Triumphus Fame* si comprende appieno la portata universalistica di questa tradizione letteraria. Il primo progetto del *De viris* petrarchesco, iniziato nel 1338-39 e completato nel 1343, conosciuto come *De viris* “romano”, prevedeva infatti solo biografie di uomini romani⁴⁵⁷. A questa redazione si aggiunse un secondo e più articolato disegno letterario con l’inserimento di altre dodici biografie: dieci vite di eroi ebrei e due vite di personaggi del mito greco⁴⁵⁸. L’operazione di ampliamento dell’opera, frutto di una lettura della storia universale in chiave esemplare, si afferma come «processo del tutto spontaneo, conseguente a un punto di crisi della centralità ideologico-culturale del mondo romano»⁴⁵⁹. Il *De viris* “universale” non ebbe però la medesima fortuna iconografica del progetto originario esclusivamente romano: testimonianza di questa esclusione in ambito figurativo degli *exempla* biblici e

⁴⁵⁶ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*» fra Roberto e Renato d’Angiò, cit., 343-402; Id., *Per l’origine dei «Trionfi»*, in «Quaderni d’italianistica», vol. XII, 1, 1991, pp. 7-20; Id., *Figure di Petrarca*, cit., pp. 5-77.

⁴⁵⁷ Le ventitré biografie che compongono il *De viris* «romano» sono quelle di: Romolo, Numa Pompilio, Tullio Ostilio, Anco Marzio, Lucio Giunio Bruto, Orazio Coclite, Lucio Quinzio Cincinnato, Marco Furio Camillo, Tito Manlio Torquato, Marco Valerio Corvo, Publio Decio Mure, Lucio Papiro Corsore, Manio Curio Dentato, Caio Fabrizio Lusino, Alessandro Magno, Pirro, Annibale, Quinto Fabio Massimo il Temporeggiatore, Marco Claudio Marcello, Caio Claudio Nerone e Livio Salinatore, Publio Cornelio Scipione l’Africano, Marco Porcio Catone il Censore. Per le vicende relative alla composizione del *De viris illustribus* di Petrarca si veda V. Pacca, *Petrarca*, Bari, Laterza 1998, pp. 36-45, 159-163, 239-40.

⁴⁵⁸ Adamo, Noè, Nembrot, Nino, Semiramide, Abramo, Isacco, Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Giasone, Ercole (incompiuta). Il *De viris* «universale» venne composto nel 1351, durante l’ultimo soggiorno in Provenza.

⁴⁵⁹ F. Petrarca, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, a cura di C. Malta, Messina, Peculiare 2008, *Introduzione*, p. 11.

mitologici è il programma iconografico della *Sala virorum illustrium* padovana, conosciuta anche come *Livianum*, comprendente la serie di ventitré condottieri romani del primo *De viris* con l'aggiunta dei personaggi tratti dal *De gestis Cesaris* e dal *Supplemento* di Lombardo da Seta⁴⁶⁰.

Il ciclo, alla cui ideazione parteciparono sia Petrarca che Lombardo da Seta⁴⁶¹, fu affrescato nella reggia di Francesco da Carrara tra il 1368, data in cui Petrarca si stabilisce a Padova, e il 1379, data in cui Lombardo da Seta scrive la prefazione al *Supplemento* in cui fa esplicito riferimento ai dipinti⁴⁶². L'impianto figurativo della sala si inserisce in realtà nel più complesso programma artistico-letterario promosso dalla corte padovana che intendeva celebrare, attraverso l'esemplarità delle vicende e dei personaggi della storia antica, la politica culturale del reggente Francesco da Carrara⁴⁶³. La predilezione per le vicende e gli eroi della romanità si spiega in virtù della concezione proto-umanistica della storia che mirava alla rivalutazione del glorioso passato identificato con la civiltà e la politica di Roma. In quest'ottica ben si capisce come nel tardo Trecento in Italia la tendenza a raffigurare cortei

⁴⁶⁰ Sul programma iconografico della sala cfr. Donato, *Gli eroi romani*, cit., pp. 101-124; Mommsen, *Petrarch*, cit., pp. 95-116, cfr. *supra*, p. 109.

⁴⁶¹ Come è stato dimostrato da Maria Monica Donato sia Petrarca che Lombardo da Seta concorsero parimenti all'ideazione del programma iconografico della *Sala virorum illustrium* voluta dal Carrarese. Ulteriore testimonianza della partecipazione dei due letterati è la loro presenza tra i ritratti di Uomini illustri affrescati sulla parete occidentale della sala padovana, che interrompe la sequela degli eroi romani: cfr. Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 105.

⁴⁶² Lombardo parla della relazione dell'opera letteraria con il ciclo figurativo oltre che nella prefazione al *Supplementum* del ms. Par. lat. 6069 F c. 143r, anche al principio della vita di Traiano: «ut in ultimo angulo tue venustissime aule Trayano inter ceteros collocasti» (cfr. *ibid.* c. 194r). Si veda a questo proposito F. Petrarca, *De viris Illustribus*, a cura di G. Martellotti, vol. I, Firenze, Sansoni 1964, *Introduzione*, p. 13, n. 1; Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 105.

⁴⁶³ Alle immagini degli Uomini illustri si accompagnano infatti una serie di quadri storici raffiguranti le imprese dei grandi condottieri romani.

di uomini famosi coincidesse con la scelta di inserire nella serie di *Preux* quasi esclusivamente eroi romani⁴⁶⁴. La predominanza dell'elemento romano è infatti a capo del ciclo di affreschi dell'Anticappella del palazzo pubblico di Siena realizzati da Taddeo di Bartolo intorno al 1414, durante il governo dei Nove, e del ciclo di affreschi della *Sala Imperatorum* di Palazzo Trinci a Foligno⁴⁶⁵. Nell'ambito delle operazioni culturali volte alla celebrazione delle virtù governative del potere oligarchico comunale si inserisce, oltre la già citata sala della Pace con gli affreschi del *Buon Governo* di Lorenzetti⁴⁶⁶, anche il programma iconografico della sala degli *Uomini illustri*, in cui Taddeo di Bartolo raffigura eroi dell'antica Roma sottostanti le immagini allegoriche di Giustizia, Fortezza, Magnanimità e Prudenza⁴⁶⁷. La serie di *Preux* dell'Anticappella rappresenta il riscontro storico di quegli ideali virtuosi, già espressi nell'*Allegoria del Buon Governo*, che qui si esemplano nelle figure dei *virorum illustrium*. Ancora di argomento romano dovevano essere gli affreschi raffiguranti quattordici Uomini illustri e l'immagine della lupa con i gemelli dipinti da Niccolò di Pietro Gerini nel 1391 in una della villa di Francesco Datini a Prato⁴⁶⁸. Di casi simili abbiamo numerose testimonianze nel corso del secolo XV, quando accanto ai cicli di eroi romani

⁴⁶⁴ Della serie canonica dei *Preux*, ricordo, abbiamo solo alcune testimonianze figurative nell'arte italiana di cui fanno parte i cicli quattrocenteschi dei *Prodi* ed *Eroine* della Manta (cfr. *supra*, capitolo terzo paragrafo secondo) e dei *Neuf Preux* affrescati nel corridoio di Palazzo Trinci a Foligno (cfr. *supra*, capitolo terzo, paragrafo terzo).

⁴⁶⁵ Cfr. R. Guerrini, «*Cenere vulnus*». *La Galleria degli Eroi di Virgilio e la tradizione ecfraistica nella Sala degli Imperatori di Palazzo Trinci a Foligno*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, pp. 49-64.

⁴⁶⁶ Cfr. *supra* capitolo terzo, paragrafo terzo e capitolo quarto, paragrafo primo.

⁴⁶⁷ Sulla descrizione del ciclo si veda Rubinestain, *Political Ideas in Sienese Art*, cit., pp. 191-194; Donato, *La "bellissima inventiva"*, cit., pp. 23-41.

⁴⁶⁸ Cfr. Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 126. Del ciclo sono stati ritrovati solo l'immagine della lupa con i gemelli e quattro figure eroiche di cui una è sicuramente Cesare.

iniziano a comparire le prime serie di Uomini illustri fiorentini⁴⁶⁹. La scelta della romanità e il filo conduttore tra *exempla* classici e personalità moderne si presenta quindi come caratteristica peculiare dell'arte umanistica italiana e particolarmente toscana.

Anche l'ultima redazione del *De viris* petrarchesco si colloca nell'ottica umanistica del recupero della tradizione classica e più strettamente laica che vedeva nella *civitas* romana l'esempio più illustre dei valori civili e delle virtù amministrative del *Buon Governo*. Il poeta, pur avvertendo la necessità di riconsiderare il potenziale educativo della storia universale, nel programma iconografico della reggia carrarese si concentrò sulla selezione degli eroi del mondo romano, in ottemperanza alle richieste del suo amico e committente Francesco da Carrara. Petrarca non solo interruppe la redazione del *De viris* "universale" ma iniziò a lavorare «in vista della traduzione visiva»⁴⁷⁰ a un nuovo prospetto dell'opera che includeva il protagonista del *De gestis Cesaris*⁴⁷¹ e altri dodici eroi romani⁴⁷², progetto che fu portato a termine solo dopo la morte di Petrarca da Lombardo da Seta, come si evince da un suo

⁴⁶⁹ Si pensi agli uomini romani affrescati negli anni '80 del Quattrocento da Domenico Ghirlandaio nella Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio a Firenze, al ciclo di Fiorentini illustri dipinto da Andrea del Castagno nella villa dei Carducci a metà del secolo XV, o ancora alla singolare fusione della tematica romana con il motivo degli Uomini illustri fiorentini nell'Aula Minor di Palazzo Vecchio.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 117.

⁴⁷¹ L'opera, a cui Petrarca ha atteso dal 1373 alla sua morte, avvenuta un anno dopo, è incompiuta. Per quanto ci è dato sapere dalle notizie relative all'autografo (Parigi, Biblioteca Nazionale, Par. lat. 5784), datato tra il 1373 e il 1374, contenente un primo nucleo di venti capitoli, e alla successiva estensione dell'opera (che porta il testo fino al capitolo 27), Petrarca aveva deciso di stilare una biografia quanto più possibile completa dell'illustre condottiero romano.

⁴⁷² Afferma in proposito Maria Monica Donato: «fu proprio Francesco il Vecchio, e precisamente in vista del progetto delle pitture, a volere che Petrarca riprendesse il complesso dell'opera storica, e tornasse a concentrarla sul mondo romano» (*Gli eroi romani*, cit., pp. 106-107).

manoscritto autografo in cui compare con il titolo di *Quorundam clarissimorum heorum epitoma* il testo completo con l'aggiunta del proemio del *De viris* "universale", riadattato a dedica per Francesco da Carrara⁴⁷³. E se è vero che il *De viris* «sigla l'incontro tra l'esordio della riflessione storica umanistica e la tradizione, preesistente, della rappresentazione ciclica degli *exempla* del passato»⁴⁷⁴ è pur vero che manca nella sua definitiva redazione di quella spinta universalistica della trattazione storica medievale che invece, sempre nell'ambito di una letteratura didascalica fatta di *exempla*, si realizzerà in parte nel *Triumphus Fame*, dove, in pieno accordo con la tradizione francese dei *Preux*, accanto a personaggi romani compariranno eroi greci e biblici⁴⁷⁵. L'impronta essenzialmente «laica»⁴⁷⁶ data da Petrarca al *De viris*, in perfetto accordo con lo spirito umanistico dell'opera che esalta la *virtus* romana, sembra distanziare il poeta dal sincretismo tipico di una concezione storiografica aperta anche al mondo biblico e alla mitologia. In realtà Petrarca

⁴⁷³ Si tratta del Parigino latino 6069 F. Il codice, datato 1376, contiene i 22 trattati composti da Petrarca, che costituivano il *De viris* romano, con le vite che vanno da Romolo a Catone. Alla carta 74 v. inizia la vita di Caio Giulio Cesare, che segue, immediatamente e senza segni di divisione, quella di Catone. Con la vita di Cesare si conclude la parte dell'opera scritta da Petrarca (c. 142 r: «Gaius Iulius Cesar explicit [...] Francisci petrarca poete laureati explicit epitoma ad inclitum franciscum de cararia patavi dominum») e inizia il supplemento aggiunto da Lombardo da Seta comprendente le dodici biografie: Tito Quinzio Flaminio, Lucio Cornelio Scipione Asiatico, Publio Cornelio Scipione Nasica, Lucio Emilio Paolo Macedonico, Quinto Cecilio Metello Macedonico, Publio Cornelio Scipione Emiliano, Caio Mario, Pompeo, Augusto, Vespasiano, Tito, Traiano.

⁴⁷⁴ Cfr. Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 114.

⁴⁷⁵ Scrive in proposito la Donato: «le affinità col gruppo dei Nove Prodi sembrano troppo strette per essere casuali» (cfr. *Gli eroi romani*, cit., p. 113); sulla spinta universalistica del *De viris* universale in accordo con la divisione tipologica di eroi presente in *TF* si veda anche Malta, *Introduzione*, cit., pp. 19-23.

⁴⁷⁶ Pacca, *Petrarca*, cit., p. 42.

deve molto alla tradizione storiografica medievale, dalla quale, più che distaccarsi, trae spunto per una lettura della storia in chiave esemplare⁴⁷⁷.

Come ho detto, è nella stesura del *Triumphus Fame* che Petrarca traduce nella varietà di personalità illustri presenti nel corteo della Fama la spinta universalistica di una concezione storica molto affine all'enciclopedismo medievale. Anche quest'opera come il *De viris* godette di una notevole fortuna iconografica, particolarmente nel periodo rinascimentale⁴⁷⁸. Se tuttavia lo schema trionfale, desunto dal rituale romano, suggerisce lo svolgimento narrativo nei primi due Trionfi (quello dell'*Amore* e della *Pudicizia*), lo stesso non può dirsi degli altri cortei, che si presentano come cristallizzati in un'immagine statica e privi dell'«elemento

⁴⁷⁷ F. Petrarca, *De viris illustribus*, in *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi 1955, p. 224: «Hic enim, nisi fallor, fructuosus historici finis est, illa prosequi que vel sectanda legentibus vel fugienda sunt, ut in utranque partem copia suppetat illustrium exemplorum».

⁴⁷⁸ Nel 2004, in occasione di una mostra organizzata per la celebrazione del settimo centenario dalla nascita del poeta, furono raccolte una serie di testimonianze visive attestanti il cospicuo patrimonio figurativo di miniature raffiguranti i *Trionfi* (*Petrarca nel tempo, Tradizioni lettori e immagini delle opere*, [Arezzo, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004], a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi 2003, pp. 170-252). Sulla fortuna iconografica dei *Trionfi* si vedano i seguenti studi: C. K. Wren, *Petrarch's "Triumph of Chastity" in Leonardo's "Lady with an Ermine"*, in Lars R. Jones & Louisa C. Matthew, *Coming about ... a Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums 2001, pp. 33-40; L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Milano 1999, pp. 255-295; Ciccuto, *Per l'origine dei «Trionfi»*, cit., pp. 7-20; Id., *«Trionfi» e «Uomini illustri»*, cit., pp. 343-402; E. Gombrich, *Apollonio di Giovanni*, in *Norma e Forma, studi sull'arte del rinascimento* [London, 1966], trad. it. di V. Borea, Milano, Electa 2003, pp. 23-38. Tra gli studi più recenti si vedano: *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, ed. by K. Eisenbichler and A. A. Iannucci, University of Toronto Italian Studies, 4, Ottawa, Dovehouse 1990; A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. I, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi 1984, pp. 292-303; S. Samek Ludovici, *Francesco Petrarca: i Trionfi*, Roma, Poligrafico dello Stato 1979; G. Carandente, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, E. R. I. 1963; A. Venturi, *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif*, in «Revue de l'art ancienne et moderne», XX, 1906, pp. 81-93 e 209-221.

processionale»⁴⁷⁹. Questa caratteristica, secondo Lucia Battaglia Ricci, che ha studiato la fitta rete di corrispondenze tra *inventio* letteraria e immaginario figurativo nei *Trionfi* petrarcheschi e particolarmente nel *Triumphus Mortis* (rilevando numerosi punti di contatto con l'affresco del Camposanto di Pisa), potrebbe essere spiegata in virtù di un'elaborazione da parte del poeta della tradizione figurativa corrente⁴⁸⁰. I tre *Trionfi* che seguono quello della Morte, in cui è ancora presente la tematica dei vinti, presentano un notevole distacco dalla scenografia classica del corteo trionfale: «in essi – ribadisce la studiosa – si possono riconoscere attivi modelli figurativi in buona parte estranei al motivo trionfale»⁴⁸¹. Anche nel *Triumphus Fame* la successione di figure esemplari si presenta come una sfilata di eroi più che come un corteo di vinti⁴⁸². Questo particolare è dovuto, secondo Battaglia Ricci, alla complessa opera di riscrittura del testo del *Triumphus Fame* che, com'è noto, ha conosciuto diverse fasi compositive. La redazione di *TF Ia*, datata tra il 1348 e il 1351⁴⁸³, prosegue a tutti gli effetti le vicende conclusive di *TM II* in cui la Morte sancisce il distacco di Francesco da Laura e il ritorno – in apertura di

⁴⁷⁹ G. Martellotti, “*Inter colles Euganeos*”. *Le ultime fatiche del Petrarca*, in *Il Petrarca ad Arquà*, Atti del Convegno di studi del VI centenario: 1370-1374 (Arquà Petrarca, 6-8 novembre 1970), a cura di G. Billanovich e G. Frasso, Padova, Antenore 1975, p. 461; si veda in proposito anche Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale*, cit., p. 257.

⁴⁸⁰ *Ivi*, pp. 276-280. La studiosa mette in rilievo alcune tematiche chiave presenti sia nell'affresco pisano che nell'opera letteraria: come l'allegra brigata di giovani spensierati, motivo questo che ritornerà anche nel *Decameron* boccacciano (cfr. *supra* capitolo secondo, paragrafi primo e secondo).

⁴⁸¹ *Ivi*, p. 280.

⁴⁸² Manca, infatti, un corteo di vinti come è ancora presente in *Triumphus Mortis* (cfr. *Ivi*, p. 291).

⁴⁸³ Ricordo che *TF Ia* è riconosciuto dagli studiosi come prima redazione del testo a cui seguono successivamente *TF I* e *II*, che ne rappresentano a tutti gli effetti lo sdoppiamento (sulle vicende compositive del testo si veda V. Pacca, *Triumphus Fame Ia*, in *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. P. e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996, pp. 549-553)

TF Ia, 1-6 – della donna in cielo tra le schiere dei beati. Dopo questa visione Petrarca è colto dal sonno e al suo risveglio vede «incominciar un'altra guerra»⁴⁸⁴: la battaglia tra la Fama e la Morte, con conseguente vittoria della prima che subito è seguita in trionfo da una schiera di «Uomini e fatti gloriosi e magni»⁴⁸⁵. È proprio sul richiamo ai «fatti» che si concentra maggiormente la studiosa affermando che probabilmente Petrarca abbia fatto riferimento a modelli figurativi coevi che spesso prevedevano accanto alla rappresentazione del tema degli *Uomini illustri* una serie di quadretti che ne illustravano le imprese: così l'apparente incongruenza del verso 16 «può essere utilizzata come effetto e al contempo testimonianza della presenza, forte, di un ipotesto visivo»⁴⁸⁶. Questo è sicuramente il caso, ricordato da Battaglia Ricci, del *Livianum* di Padova, il cui programma iconografico fu proprio ideato da Petrarca e Lombardo da Seta: anche se il ciclo di affreschi è tardo rispetto alla stesura di *TF Ia*, certo la matrice ideologica è comune. Anche nel *Sonetto di Alessandro Magno*, facente parte della corona di componimenti che descrivono le pitture di Castel Nuovo, al quale pure fa riferimento la studiosa, è contenuto un esplicito richiamo alle vicende storiche dell'eroe: «Io fui Alessandro, e mostro in questa storia»⁴⁸⁷. Se da un lato Petrarca ha potuto attingere a modelli figurativi coevi, d'altro canto è possibile ipotizzare che abbia tenuto presente anche la tradizione letteraria francese del *Dit des Preux*, che prevedeva una presentazione dei Prodi in prima persona e il ricordo delle

⁴⁸⁴ *TF Ia*, 12.

⁴⁸⁵ *Ivi*, 16.

⁴⁸⁶ Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale*, cit., p. 292.

⁴⁸⁷ *Alessandro*, V. 1.

imprese celebri da loro compiute⁴⁸⁸. Il modello poetico del *Dit*, infatti, doveva essere ben presente all'autore della corona di sonetti di *Uomini illustri* affrescati in Castel Nuovo a Napoli ed è verosimile che fosse conosciuto anche da Petrarca sia per via dei suoi contatti con la corte napoletana, sia in virtù nei numerosi soggiorni avignonesi⁴⁸⁹. Le suggestioni figurative messe in campo da Lucia Battaglia Ricci in riferimento alla stesura dei *Trionfi* e dell'ultima redazione del *De viris* sono state accolte appieno da Marcello Ciccuto, che fa di Petrarca, insieme con Giotto e Boccaccio, il protagonista di quell'«ideale movimento di “andata e ritorno” da Napoli all'Italia Settentrionale e quindi, via Roma, ancora a Napoli»⁴⁹⁰. Il viaggio «andata-ritorno» cui fa riferimento Ciccuto tocca proprio il tema petrarchesco del *Trionfo della Fama*. Secondo lo studioso l'origine dell'incontro tra la materia trionfale e il motivo processionale della sfilata di eroi si ha con la realizzazione a Napoli della sala di *Uomini illustri* di Castel Nuovo, che, parallelamente alla *Gloria Mondana* dipinta da Giotto nel palazzo milanese di Azzone Visconti, costituisce la fonte figurativa privilegiata per l'inserimento della sequela di *Uomini illustri* nel *Trionfo della Fama*⁴⁹¹. Questo processo, che secondo Ciccuto è all'origine del

⁴⁸⁸ Si pensi alle didascalie iscritte sotto le figure dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses* nella sala baronale del castello della Manta (cfr. *supra*, capitolo terzo, paragrafo secondo).

⁴⁸⁹ Sulle affinità dei sonetti di Castel Nuovo con il genere del *Dit* con particolare riferimento alla diffusione dei testi francesi in area napoletana si veda *infra*, in appendice.

⁴⁹⁰ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., p. 346.

⁴⁹¹ Sul coinvolgimento di Giotto, con riferimento all'affresco della *Vanagloria* milanese, nel processo di ideazione della materia trionfale che ritroveremo nelle illustrazioni del *Triumphus Fame* petrarchesco e nell'*Amorosa Visione* boccacciana, si era già espresso Gilbert (*Poets seeing artists' work*, cit., pp. 130 sgg.); cfr. *supra* capitolo terzo, paragrafo terzo.

motivo trionfale dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio⁴⁹², riguarda anche il lavoro di rielaborazione petrarchesca del tema all'interno del *De viris*:

Petrarca stesso – afferma Ciccuto sulla scia degli studi di Maria Monica Donato⁴⁹³ – dovette trovare nella precoce invenzione giottesca [...] non poche conferme propizie al progetto umanistico di storiografia affidato alle carte del *De viris*, consistente nell'evoluzione dell'antico Prode in uomo morale (conformemente alla trasfigurazione degli eroi cavallereschi da arazzeria in vivaci personaggi di una vicenda esaltante, operata da Giotto).⁴⁹⁴

Che ci sia un coinvolgimento di Petrarca nel complesso processo d'interazione e trasmigrazione di diverse tematiche letterarie e figurative (*Trionfo della Fama*, *Uomini illustri* e *Gloria Mondana*) è comprovato innanzitutto dalla sua partecipazione all'ideazione del programma iconografico del *Livianum* di Padova, per il quale – si è visto – lavorò alla composizione di un *Compendium* contenente i riassunti delle biografie romane dell'ultimo *De viris*, ancora non compiuto: una sorta di prontuario, quindi, composto *ad hoc* per la realizzazione degli affreschi. Il lavoro di rielaborazione delle fonti non si esaurisce però a una sfera prettamente

⁴⁹² *Ivi*, p. 371.

⁴⁹³ «La ricerca del grande individuo protagonista e artefice della storia concorre, in Petrarca, con il recupero della più vasta conoscenza di Livio (nel medioevo molto meno letto che famoso): e la “ricostruzione” degli eroi repubblicani, recuperati a un'esemplarità non più esaurita nel bel gesto senza tempo, ma qualità di tutto l'individuo, partecipe di una vicenda storica anch'essa, nel suo recuperato svolgimento, esemplare, è contributo determinante non solo alla riflessione umanistica, ma al successivo sviluppo della tradizione degli Uomini famosi» (Cfr. Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 116).

⁴⁹⁴ Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., p. 371.

figurativa. Accanto modello giottesco, infatti, Petrarca continua ad aver presente la tradizione letteraria del tema dei *Preux*, che viene accolto dalla cultura tardo-medievale e proto-rinascimentale non come memoria storica di un passato cavalleresco ormai decaduto, ma come modello esemplare di virtù civili⁴⁹⁵. Questo dato è riscontrabile a mio avviso sia nelle numerose testimonianze letterarie del tema, che già a partire dalle prime attestazioni si propone nella sua valenza esemplare, sia nelle varie opere d'arte capaci di mostrare anche attraverso le iscrizioni il significato didascalico del *topos*. Anche Dante d'altro canto dimostra di averne colto il valore morale quando affida alla visione della croce con i *Nove Prodi* la sua riflessione sulla distinzione tra nobiltà di sangue e nobiltà di valore: l'una ereditaria e l'altra raggiungibile attraverso l'esercizio delle virtù morali⁴⁹⁶. Uso in proposito le stesse parole di Petrarca – richiamate peraltro anche dalla Donato⁴⁹⁷ – per sottolineare come il poeta in effetti non si discosti troppo dalla visione dantesca del tema dei Prodi, anzi ne abbracci pienamente il valore esemplare *tout court*: «Neque enim quisquis opulentus et potens confestim simul illustis est; alterum enim fortune, alterum virtutis et glorie munus est»⁴⁹⁸. C'è da dire che di evoluzione della figura del Prode in Petrarca si può comunque parlare: mentre, infatti, nel *De viris* “universale” il poeta mette in campo una serie di *exempla* biblici, romani e mitologici, mostrando di essere ancora legato allo storicismo enciclopedico medievale e alla tradizione letteraria dei *Preux*, che

⁴⁹⁵ Cfr. *supra*, capitolo primo, paragrafo secondo, e capitolo terzo, paragrafo primo e secondo.

⁴⁹⁶ Cfr. *supra*, capitolo quarto, paragrafo primo.

⁴⁹⁷ Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 116.

⁴⁹⁸ *Prohemium*, in F. Petrarca, *Prose*, cit., p. 222.

ricordo sono eroi provenienti da diverse culture, nell'ultima redazione del *De viris* "romano" gli eroi scelti da Petrarca sono esclusivamente condottieri romani, espressione della nuova visione umanistica della storia che vedeva nella civiltà romana la realizzazione delle virtù politiche. Si può quindi parlare, più che di «evoluzione dell'antico Prode in uomo morale», di passaggio da una concezione esemplare della storia di tipo universalistico all'individuazione del modello romano come *exemplum virtutis*. Questa visione universalistica della storia umana e la funzione didattica e morale degli *exempla*, certamente accolta da Petrarca nel *De viris* "universale" e nel *Triumphus Fame*, promossa dalla corte napoletana al tempo di Roberto d'Angiò, ebbe notevole fortuna anche nelle opere di Boccaccio: sia nel *De casibus virorum illustrium* che nell'*Amorosa Visione*, infatti, troviamo il medesimo impianto universale.

In questa fitta rete di interpolazioni tematiche si possono individuare a mio avviso due linee guida di sviluppo del motivo degli *Uomini illustri* in ambito trionfale: una prima linea passa da Napoli, attraverso il ciclo di affreschi degli Uomini illustri in Castel Nuovo, descritti dalla corona di sonetti fiorentini, e nelle testimonianze letterarie dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio e del *De viris* "universale" di Petrarca; una seconda linea, invece, che potremmo definire "romana", è strettamente collegata alla rielaborazione del motivo petrarchesco nell'ultimo *De viris* e alla conseguente trasposizione figurativa del tema nel *Livianum* padovano, nella sala dei romani famosi di Taddeo di Bartolo a Siena o nella *Sala Imperatorum* di Palazzo Trinci a Foligno⁴⁹⁹. Queste considerazioni non intendono alterare i risultati delle analisi condotte

⁴⁹⁹ Cfr. Rubinstein, *Political Ideas in Sieneese Art*, cit., p. 194.

da altri studiosi sull'argomento, bensì lasciare spazio a ulteriori riflessioni sulla presenza dell'elemento tradizionale francese dei *Preux* nello sviluppo del tema italiano degli Uomini illustri.

III

La «Poétique de la liste» nell'«Amorosa Visione» di Boccaccio

Nel quarto canto dell'*Amorosa Visione* Boccaccio descrive l'ingresso del protagonista della visione in una sala, posta all'interno di un palazzo immaginario, dove è raffigurata l'immagine della Gloria Mondana:

Chiara era, bella e rifulgente d'oro,
d'azzurro e altri color così dipinta
che vincea la materia il bel lavoro.

Humana man non credo che sospinta
mai fosse a tanto ingegno quanto in quella
mostrante ogni figura lì distinta,
eccetto se da Giotto, al qual la bella
Natura parte di sé somigliante
non occultò nell'arte in che suggella.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ AV (B) IV 10-21.

È a Giotto, dunque, che Boccaccio attribuisce la realizzazione degli affreschi della «gran sala»⁵⁰¹, dove immagina dipinto il trionfo della Gloria Mondana, raffigurato sulle quattro pareti in quattro diversi trionfi, secondo l'immaginario tradizionale: la Sapienza, la Potenza (o Fama), la Ricchezza, l'Amore e la Fortuna. Per ogni rappresentazione il poeta descrive un corteo di uomini e donne del mondo antico e moderno: dopo gli eruditi (filosofi e poeti) del Trionfo della Sapienza, Boccaccio vede affrescati, tra i personaggi illustri al seguito del Trionfo della Potenza, gli eroi e le eroine del mito, della letteratura e della Bibbia, del mondo romano e dell'epopea cavalleresca francese, e i paladini della cristianità. La scelta dei "grandi" del passato, qui definiti come «quei del mondan romore eredi»⁵⁰², avviene seguendo il metodo catalogico: a ogni tipologia corrisponde una rosa di personalità famose. L'impiego dell'elenco esemplare, tipico della letteratura allegorico-morale, non è inusuale in Boccaccio, che se ne serve per esempio per le lunghe sfilate di eroi ed eroine del *De casibus virorum illustrium* e del *De mulieribus claris*, ma anche per la serie di "vinti d'amore" del *Trattatello in laude di Dante* (I 173-174)⁵⁰³ e per i cortei di amanti celebri dell'antichità dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (I 17, 13-14)⁵⁰⁴ e delle *Rime*⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ *Ibid.* IV 9.

⁵⁰² *Ibid.* VI 27.

⁵⁰³ Boccaccio porta una serie di esempi che testimoniano quanto gli uomini siano inclini a piegarsi al volere delle donne che, con astuzia e bellezza, sono in grado di soggiogarli: così Paride fu vittima del suo amore per Elena, Ercole per Iole, e Salomone per la principessa egizia, il quale «abbandonò colui che savio l'aveva fatto, e per piacere ad una femina s'inginocchiò e adorò Baalim» (*Tratt.* I 174).

⁵⁰⁴ Nella sfilata compaiono Elena, Paride, Achille e Didone.

⁵⁰⁵ I personaggi della serie di amanti famosi, presi dalla tradizione classica e biblica, figurano spesso nelle opere di Boccaccio. Alcuni di loro, inoltre, compaiono anche nella serie di

Nell'*Amorosa Visione* però il *topos* della lista di *exempla* si interseca, come anche nei *Triumphs* petrarcheschi, con il motivo trionfale e in particolare con il tema del *Triumphus Famae*. Al centro del testo boccacciano sta infatti il Trionfo della Gloria Mondana che si divide in cinque diversi cortei di cui uno, quello di Potenza, sembra riprendere in tutto e per tutto il *topos* della Vanagloria. In effetti, come nota anche Vittore Branca nel commento all'*Amorosa Visione*, la scelta di figure esemplari sembra essere dettata da un'esigenza di rappresentare congiuntamente al trionfo della Potenza il *Triumphus Famae*: «il trionfo – anche per il carattere dei personaggi che sono disposti attorno al carro centrale – si potrebbe insieme considerare della 'gloria' e della 'potenza'»⁵⁰⁶. Le personalità qui elencate, infatti, divennero celebri proprio perché ottennero la Fama, e non è un caso che nella scelta dei personaggi Boccaccio abbia attinto sia al repertorio classico degli uomini illustri che al modello letterario cortese dei *Preux* e delle *Preuses*, tradizionalmente annesso al motivo didascalico della Vanagloria o della *Fortuna labilis*⁵⁰⁷. Anne Salomon ha giustamente evidenziato come anche nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio il tema dei *Preux* si affianchi a quello della «*mutacions de Fortune*»⁵⁰⁸. Lo stesso avviene anche nell'*Amorosa Visione*, in cui alcuni degli eroi presenti nel corteo di uomini famosi del Trionfo della Fama, vengono nominati come vittime della *Fortuna labilis* da Dama Fortuna. L'immagine allegorica di Fortuna, nel canto XXXV, dialoga

sonetti di Uomini illustri di Castel Nuovo: Achille e Polissena (*Rime*, 38, 40-47), Sansone (38, 53-56), Salomone (38, 57-60) e Didone (38, 74).

⁵⁰⁶ V. Branca, *Note al c. VI, vv. 49-63*, in *Amorosa Visione*, cit., p. 599.

⁵⁰⁷ Cfr. Salomon, *Les Neuf Preux*, cit., pp. 38 -51; Cerquiglini-Toulet, *Fama et les preux*, cit., pp. 35-44.

⁵⁰⁸ Cfr. *Les Neuf Preux*, cit., p. 51.

con il protagonista della visione sul mutamento di sorte che cambiò il destino di Alessandro, il quale da uomo forte e potente, che aveva conquistato il mondo, finì per morire avvelenato. Il desiderio degli uomini illustri di superare, con le loro imprese, i limiti imposti dalla morte e acquisire la fama eterna, si dimostra dunque inconsistente: così anche chi ottiene la Gloria, «nimica di morte» (*AV (B) VI 66*), non può comunque sottrarsi all'incostante giogo della Fortuna. Il lettore dell'*Amorosa Visione*, parallelamente al protagonista, affronta un percorso di catarsi didattica, in cui è spinto a confrontarsi con i più importanti valori etici e civili.

Diversi studiosi, a partire da Vittore Branca⁵⁰⁹, hanno messo in evidenza come nella scelta del motivo trionfale Boccaccio abbia tenuto presente più tradizioni letterarie e figurative: prima tra tutte quella classica dei trionfi romani, ma anche le descrizioni simboliche dei castelli immaginari, presenti nei romanzi cortesi e nei poemi cavallereschi, e le raffigurazioni artistiche delle apoteosi di personificazioni allegoriche e di uomini illustri. In particolare si è fatto riferimento alla possibilità che Boccaccio attinse da fonti figurative coeve: come il Trionfo della Morte di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa⁵¹⁰, o la sala giottesca della Gloria Mondana, dipinta nel palazzo di Azzo Visconti a Milano⁵¹¹, o i trionfi di Castità, Povertà e Obbedienza sempre dipinti da Giotto nella Basilica inferiore di Assisi⁵¹², l'Allegoria del Buon Governo di Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena, o ancora gli affreschi di

⁵⁰⁹ Cfr. *Introduzione*, in *Amorosa Visione*, cit., pp. 8-10.

⁵¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 9. Il ciclo pittorico di *Buffalmacco* è stato indagato anche da Lucia Battaglia Ricci come fonte figurativa del *Decameron* (cfr. *Ragionare nel giardino*, cit., pp. 166-183).

⁵¹¹ Cfr. Branca, *Introduzione*, cit., p. 9; Gilbert, *Poets seeing*, cit., p. 140.

⁵¹² Cfr. Branca, *Introduzione*, cit., p. 9.

Castel Nuovo a Napoli⁵¹³. Interessante è anche il paragone proposto da Branca⁵¹⁴ con l'immagine della Corte d'Amore miniata da Francesco da Barberino sul frontespizio del manoscritto Barberiniano Latino 4077, c. 88v, della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente i suoi *Documenti d'Amore*. Da questa miniatura, raffigurante il dio Amore in trionfo con un corteo di amanti al seguito, è partita un'indagine di Marcello Ciccuto relativa alla «possibilità di intervento di Francesco da Barberino nel processo di ideazione ed elaborazione giottesca circa il motivo eroico- trionfale»⁵¹⁵. Questa ipotesi pone nuovamente al centro della questione la trasmissione di motivi letterari e iconografici che proprio nella metà del secolo XIV vede impegnati artisti e poeti da Napoli a Milano. È difficile stabilire con certezza quali siano le fonti figurative dell'*Amorosa Visione*, e se ce ne siano di precise, se non si tratti – come spesso accade – di molteplici influenze che convogliano in un più ampio bagaglio culturale. Certo è che Boccaccio si confrontò con i modelli letterari di matrice didascalica ed esemplare, quella «ricca tradizione delle enumerazioni»⁵¹⁶, come la definisce Branca, di cui pure faceva parte il motivo francese dei *Neuf Preux*.

Si è visto come il tema cavalleresco dei Prodi fosse conosciuto da Dante e, verosimilmente, anche da Petrarca. Dante in particolar modo aveva colto pienamente il senso civile ed etico della serie di eroi, utilizzata in funzione di celebrazione delle virtù del Buon Governo e della glorificazione

⁵¹³ Cfr. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., pp. ; De Blasi, *Iscrizioni in volgare*, cit., 262; Ciccuto, «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., pp. 346-347.

⁵¹⁴ Cfr. *Introduzione*, cit., p. 8.

⁵¹⁵ Cfr. «*Trionfi*» e «*Uomini illustri*», cit., p. 347.

⁵¹⁶ Cfr. Branca, *Introduzione*, cit., p. 8.

dinastica. Nell'*Amorosa Visione*, come anche nei *Triumphus Fame* petrarcheschi, troviamo sia l'impiego della lista dei "grandi" dell'antichità sia quella dei *Preux* francesi⁵¹⁷. Nel canto XI, dopo il lungo elenco degli eroi ed eroine dell'antichità e dei condottieri romani, si presenta infatti il corteo dei cavalieri dei romanzi cortesi: la sequela si apre con gli eroi del ciclo bretone e arturiano e, primo fra tutti, c'è proprio il Prode Artù (*AV (B) XI 4-6*: «Il re Artù quivi era de' primieri, / a tutti armato avanti cavalcando / ardito con pensier sublimi e altieri»). Dopo di loro sono enumerati altri tre cavalieri: Carlomagno, Goffredo di Buglione e Roberto il Guiscardo. I primi due fanno parte, com'è noto, della serie di *Neuf Preux*, mentre Roberto il Guiscardo viene menzionato, dopo Carlo e Goffredo, nella sequela dantesca dei Nove Prodi del cielo di Marte (*Par. XVIII 48*). La cultura boccacciana, dunque, intrisa ancora di riferimenti alla tradizione cortese e cavalleresca, accoglie il modello francese dei Prodi e lo inserisce, come da tradizione, nel corteo della Fama.

⁵¹⁷ La presenza dei *Preux* è registrata anche nel *Triumphus Fame* petrarchesco, dove sono menzionati i tre pagani Ettore (*TF II 10; Ia 136*), Alessandro (*TF II 11; Ia 160*) e Cesare (*TF I 23; Ia 23*), i tre giudei Davide (*TF II 55; Ia 157; IIa 56*), Giosuè (*TF II 64; Ia 158*) e Giuda Maccabeo (*TF II 82; Ia 158*), e i tre cristiani Artù (*TF II 134; Ia 63*), Carlo Magno (*TF II 135; Ia 163*) e Goffredo di Buglione (*TF II 137*).

Appendice

Edizione critica e commento dei nove sonetti di uomini illustri

I

Sonetti degli «Uomini illustri»: struttura e temi

Come è stato osservato da diversi studiosi⁵¹⁸, la corona di sonetti-prosopopea dedicati a nove eroi della storia antica, biblica e mitologica, contenuta seppure in forma incompleta in nove codici manoscritti conservati nelle biblioteche fiorentine⁵¹⁹, illustra il soggetto del ciclo decorativo della perduta sala degli Uomini illustri dipinta da Giotto nella dimora angioina di Castel Nuovo a Napoli⁵²⁰. Il riferimento agli affreschi è esplicitato nella rubrica che precede i sonetti nel codice Laurenziano Redi 184: «Sonetti

⁵¹⁸ Cfr. Ciccuto, *Figure di Petrarca*, pp. 9-10 ; Id., *Per l'origine dei «Trionfi»*, cit., pp. 7-8; Id., «Trionfi» e «Uomini illustri», cit., pp. 346-346; F. Sabatini, *Voci nella pietra dall'Italia mediana*, in *Visibile parlare*, pp. 177-222; N. De Blasi, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale: prime esplorazioni*, in *Visibile parlare*, pp. 261-265; Rossi, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, cit., pp. 901-910; Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., pp. 1-34; Id., *I sonetti di Giovanni da Firenze (Malizia Barattone)*, in «F. M. Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma», 1, 1977, pp.189-221; G. Volpi, *Ser Giovanni fiorentino e alcuni sonetti antichi*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIX (1892), pp. 335-347.

⁵¹⁹ I testi dei sonetti (dedicati a nove uomini: Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Cesare), sono riportati nei mss. Ricc. 818, Ricc. 1093, Ricc. 1582 della Biblioteca Riccardiana, nei mss. Laur. Strozzi 174, Laur. Redi 184, Med. Pal. 119 della Biblioteca Medicea Laurenziana, e nei mss. II. I. 157, II. II. 40, II. IV. 114 della Biblioteca Nazionale.

⁵²⁰ Sul ciclo napoletano si vedano i seguenti studi: P. L. de Castris, *Giotto a Castelnuovo*, cit., pp. 217-233; Id., *Italia Meridionale*, cit., p. 194. Filangeri, *Castel Nuovo*, cit. p. 8; Id., *Arte di corte*, cit., pp. 313-327; Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina*, pp. 53-65; Sabatini, *Napoli angioina*, cit., p. 250; Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., pp. 220-223.

composti per [] il quale essendo nella sala di re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi uomini e lui fe' a ciascuno il suo sonetto come qui appresso»⁵²¹.

La serie di componimenti è stata attribuita da Pasquale Stoppelli all'autore del *Pecorone*⁵²², in altra sede identificato con la figura del poeta fiorentino Giovanni da Firenze, meglio conosciuto come Malizia Barattone⁵²³. Stoppelli, partendo da un'indagine iniziata da Francesco Sabatini⁵²⁴, ha proceduto sulla base di raffronti tra due corone di sonetti (una di donne antiche innamorate e una di argomento amoroso), contenute nel ms. II. II. 40 della Biblioteca Nazionale di Firenze cc. 216v-219v, e già pubblicate in appendice al *Pecorone* da Enzo Esposito⁵²⁵, e la serie di Uomini illustri presenti nello stesso codice (cc. 219v)⁵²⁶. Il nome dell'autore dei trentadue sonetti-prosopopea è specificato nella rubrica che riporta: «feceli Giovanni di []»⁵²⁷. Partendo da questo dato, Stoppelli ha condotto un'indagine di raffronto tra le serie di componimenti sia sul piano stilistico- metrico, sia su quello tipologico e linguistico, mettendo in luce una serie di analogie tra il *modus poetandi* di Ser Giovanni da Firenze e quello dell'autore dei sonetti, riconducibili, come le

⁵²¹ C. 124.

⁵²² Cfr. *I sonetti di Giovanni da Firenze*, cit., pp. 189-192.

⁵²³ Cfr. Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., pp. 1-34.

⁵²⁴ Ipotesi questa di Stoppelli che prende avvio dallo studio di Francesco Sabatini sulla presenza dell'impronta giullaresca nello stile poetico dei sonetti di Castel Nuovo (*Napoli angioina*, cit., p. 250, n. 141).

⁵²⁵ Cfr. E. Esposito, *Sonetti di donne antiche innamorate*, in Ser Giovanni, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editrice 1974, pp. 571-609.

⁵²⁶ Le donne antiche innamorate, in parte tratte dalla tradizione cortese e in parte dalla mitologia e dall'epica classica e in parte dalla Bibbia, sono: Penthesilea, Didone, Tisbe, Elena, Diana, Polissena, Medea, Isotta, Saturnina, Arianna, Fedra, Dafne, Drusiana, Semiramide e Lucrezia. Il sonetto di Lucrezia è inserito dopo un'altra corona di ventuno componimenti di argomento amoroso e prima dei quattro sonetti di Uomini illustri (Sansone, Ercole, Salomone e Alessandro).

⁵²⁷ Ms. II. II. 40, Firenze, Biblioteca Nazionale, c. 217v.

ballate del *Pecorone*, alla tradizione giullaresco-canterina⁵²⁸. Ciò che più mi preme sottolineare dello studio di Stoppelli non è tanto il dibattito sull'attribuzione della corona di sonetti, quanto piuttosto la questione inerente il genere letterario cui essa si ascrive, ovvero quello dei cosiddetti «gruppi d'onore»⁵²⁹, che lo studioso ben identifica con la tradizione del *Dit des IX Preux*. Questa forma poetica, originatasi in Francia e diffusa anche in Germania e Inghilterra, che si accompagna solitamente alla rappresentazione artistica dei *Neuf Preux*⁵³⁰, comprende un'introduzione in prima persona dei personaggi e delle azioni celebri da loro compiute, diversamente dalle più frequenti attestazioni letterarie, in cui la descrizione di Prodi ed Eroine viene fatta in terza persona⁵³¹. I componimenti di Castel Nuovo hanno una precisa struttura compositiva che ricorda molto da vicino il genere letterario del *Dit*: i contenuti sono infatti elencati secondo uno schema che prevede la presentazione dell'eroe secondo la formula incipitaria dell'*Io son*, seguita dall'illustrazione delle proprie imprese. Le uniche differenze riscontrabili

⁵²⁸ Cfr. Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., 17. L'affinità tra i sonetti delle donne antiche innamorate e quelli di soggetto amoroso e le ballate del *Pecorone* era già stata riscontrata da Guglielmo Volpi, il quale però non li collegava al gruppo i sonetti di Uomini illustri, ritenendoli un'integrazione successiva (cfr. *Ser Giovanni fiorentino e alcuni sonetti antichi*, cit., pp. 335-347)

⁵²⁹ Cfr. *Malizia Barattone*, cit., p. 7. Del genere dei gruppi d'onore in relazione ai sonetti di Castel Nuovo ne aveva già parlato Filippo Novati (*Prefazione*, cit. p. XI) e Giuseppe de Blasiis (*Immagini di Uomini famosi*, cit., p. 65); si veda in proposito anche Rossi, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, cit., p. 902.

⁵³⁰ Cfr. in proposito Meyer, *Lez dis des IX preus*, cit., pp. 90-93. Ne sono un esempio le didascalie poetiche iscritte in un cartiglio sottostante le figure dei Prodi nella Sala Baronale del Castello della Manta (cfr. Piccat, *Le scritte in volgare*, cit., p. 142; Menghetti, 'Sublimus' et 'humilis', cit., p. 398); o le xilografie conservate a Metz e a Parigi e definite da Meyer la prima testimonianza d'impiego del genere (cfr. *Le Débat*, cit., *Notes sur Débat français*, p. 127, n. 4).

⁵³¹ Loomis (*Verses on the Nine Worthies*, cit., p. 27) è il primo a notare, in merito all'arazzo conservato nell'Historisches Museum di Basilea, che mentre solitamente le scritte che si trovano sugli arazzi per spiegarne il contenuto venivano realizzate in terza persona, i versi dei Nine Worthies presenti nel manufatto di Basilea sono invece in prima persona.

rispetto al modello francese riguardano l'inserimento delle figure femminili (Salomone e la «malvagia creatura», Ettore e Penthesilea, Achille e Polissena, Enea e Didone; Sansone e Dalila, Ercole e Deianira) e la presenza di una formula, che occupa talvolta il verso di congedo talvolta un'intera terzina, in cui si esprime l'insegnamento morale della storia raccontata. La funzione educativa dell'*exemplum* è infatti determinata dall'esortazione dell'eroe, generalmente implicita, a non seguire il proprio modello. In questo contesto l'amore per la donna assume connotati decisamente negativi: i personaggi dei sonetti, similmente agli uomini e alle donne che compongono la schiera d'amanti del V canto dell'*Inferno* dantesco, furono soggetti alla passione amorosa tanto da perdere quelle qualità di saggezza (Salomone e Paride), forza (Ercole e Sansone), coraggio in battaglia (Ettore e Achille) che li avevano resi degni di fama. Decisamente pertinente a questo proposito il riferimento di Ciccuto al passaggio da «Prode a uomo morale»⁵³²: gli eroi di Castel Nuovo sembrano effettivamente abbandonare l'antica veste di *Preux* per assumere i connotati di *exempla* morali. Nell'evoluzione della figura cavalleresca in personaggio esemplare un ruolo importante è giocato dalla politica culturale di stampo robertiano promossa dalla corte angioina di Napoli, ancora strettamente legata all'arte e alla letteratura d'Oltralpe, come dimostra la presenza di numerosi codici contenenti storie del ciclo troiano, miniati con scene cavalleresche⁵³³. La cospicua presenza di manoscritti cavallereschi a Napoli ha permesso a diversi studiosi di ipotizzare l'esistenza di una bottega

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Cfr. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, cit., pp. 219-220.

specializzata in miniature di soggetto eroico⁵³⁴. La componente cortese e cavalleresca è dunque presente nella cultura napoletana al tempo di Roberto d'Angiò e i sonetti che descrivono le pitture di uomini illustri di Castel Nuovo ne sono chiara testimonianza. In riferimento a quanto detto da sull'appartenenza dei componimenti al genere dei «gruppi d'onore», ovvero del *Dit des IX Preux*, si aggiunga il fatto che questa tradizione di origine francese, giunta in Italia e probabilmente proprio in area napoletana attraverso la diffusione dei *Voeux du paon* di Jacques de Longuyon⁵³⁵, era certamente nota all'autore dei sonetti, così com'era nota a Dante, Boccaccio e Petrarca⁵³⁶.

L'affinità dei sonetti di Castel Nuovo con genere letterario del *Dit des IX Preux* è riscontrabile anche in virtù della loro appartenenza a quelle forme di “poesia per pittura” che, come individua Claudio Ciociola⁵³⁷, erano particolarmente indicate a esprimere il valore morale del messaggio contenuto nelle opere d'arte che esse descrivevano. La funzione didascalica della “poesia per pittura” si riscontra già nella formula incipitaria dell'*Io son*, rilevata nei sonetti anche nella variante dell'*Io fui*, dove è il personaggio che presenta se stesso e illustra le sue imprese⁵³⁸. Da questa espressione, decisamente affine alla formula dell'*Ubi sunt* che introduce il tema della morte e della vanità della

⁵³⁴ Cfr. *supra* capitolo terzo paragrafo terzo.

⁵³⁵ Cfr. Brunetti, *Un testimone dei «Voeux du paon» in Italia*, cit., p. 17.

⁵³⁶ Cfr. *supra* capitolo quarto.

⁵³⁷ «*Visibile parlare*»: *agenda*, cit., pp. 13-14.

⁵³⁸ Sul valore didascalico dell'*Io son* cfr. Pozzi, *Dall'orlo del “visibile parlare”*, cit., p. 25.

gloria mondana⁵³⁹, prende avvio il discorso diretto in prima persona con cui l'*exemplum* si fa testimone di un sistema di valori che tende a incarnare, oppure che ha erroneamente tradito. L'utilizzo di tali formule introduttive si evidenzia, infatti, soprattutto in alcune tipologie testuali proprie della letteratura allegorico-didascalica: come le laude religiose, le ballate erotiche e popolari, i sonetti-prosopopea di vizi e virtù o di uomini illustri, e le canzoni politiche⁵⁴⁰. La forma-sonetto *Io son* si ritrova per esempio nella corona dei sette peccati mortali di Fazio degli Uberti⁵⁴¹ o nelle serie di sonetti-prosopopea che celebrano la città di Firenze e cinque uomini illustri fiorentini (Dante, Petrarca, Boccaccio, Tommaso del Garbo e Paolo dell'Abaco) ricondotti da Antonio Lanza prima al Gherardi⁵⁴² poi a Cosimo Aldobrandini⁵⁴³ e infine alla stessa mano che ha composto le tre corone del ms. II. II. 40 della Biblioteca Nazionale di Firenze: Malizia Barattone⁵⁴⁴. Quest'ultima corona in particolare è stata ricondotta da Roberto Ruini alla vasta produzione letteraria di stampo politico che celebra il primato della cultura e della civiltà fiorentina nel Tre e

⁵³⁹ Cfr. Finoli, «*Le donne, e' cavalier...*», cit., p. 119; Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies*, cit., pp. 58-59; Mombello, *Les Complaintes*, cit., pp. 347-348; Höltgen, *Die «Nine Worthies»*, pp. 281-282.

⁵⁴⁰ Ciociola, «*Visibile parlare*»: *agenda*, cit., p. 14 e pp. 38-42.

⁵⁴¹ *Ivi*, pp. 38-42.

⁵⁴² Cfr. *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni 1973, vol. 1, pp. 661-665.

⁵⁴³ A. Lanza, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento*, Roma, Bulzoni 1989, pp. 149-150.

⁵⁴⁴ Cfr. A. Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre contro i Visconti, 1390-1440*, Anzio, De Rubeis 1991, pp. 81-85; i sei sonetti contenuti nello stesso ms. II. II. 40 e nel Plut. XLI 34 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze sono pubblicati in appendice da Lanza a pp. 181-183. La proposta di attribuzione a Malizia Barattone è ribadita con sicurezza in Id., *La letteratura tardogotica, arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis 1994, pp. 475-479.

Quattrocento⁵⁴⁵. Interessante accostamento quello documentato da Ruini che permette di comprendere lo stretto legame tra politica e letteratura in riferimento alla funzione didascalico-commemorativa di testi come i sonetti prosopopea esaminati, che già Lanza aveva accostato alla corona di Castel Nuovo, riconducendoli al genere della “poesia per pittura”: «Come i sonetti composti per la sala regia di Castelnuovo, anche questi dovevano fungere da epigrafi che andavano apposte ai ritratti dei rispettivi personaggi»⁵⁴⁶. L’intuizione di Lanza è confermata dalla presenza all’inizio dei sonetti dall’espressione iniziale dell’*Io son*, che identifica la destinazione figurativa del componimento. Scrive a proposito dell’impiego di questa formula introduttiva Claudio Ciociola: «È infatti, tale esordio auto rappresentativo (di norma in testa a componimenti in forma di sonetto), una delle marche stilistiche che segnalano l’abbinamento del testo ad una figurazione»⁵⁴⁷. Anche Francesco Sabatini, riconducendo la forma poetica dell’*Io son* alla rappresentazione iconografica di figure esemplari, afferma che proprio attraverso la didascalia parlante «una o più immagini della raffigurazione diventano *emittenti di un messaggio rivolto al lettore*»⁵⁴⁸. A questo si aggiunga che sono presenti all’interno degli stessi componimenti diversi richiami, più o meno espliciti, alla rappresentazione pittorica: questo è il caso

⁵⁴⁵ R. Ruini, *Tra epitaffio ed epigrafe: una corona di sonetti di fiorentini illustri del tardo Trecento*, in «Interpres», 25, 2006, p. 21: «La caratteristica principale, infatti, risiede soprattutto nell’attenzione quasi esclusiva rivolta ad auctoritates toscane, indice di una visione municipalistica e fiorentinocentrica della letteratura, atteggiamento che poi non fa altro che riflettere l’ideologia politica dominante nella poesia e più in generale nella cultura fiorentina tra Tre e Quattrocento, specialmente nel suo versante civile».

⁵⁴⁶ Cfr. Lanza, *Firenze contro Milano*, cit., p. 84. Sulla figurabilità dei testi si veda anche Ruini, *Tra epitaffio ed epigrafe*, p. 20.

⁵⁴⁷ Ciociola, «Visibile parlare»: agenda, cit., p. 38.

⁵⁴⁸ Cfr. Sabatini, *Voci nella pietra dall’Italia mediana*, cit., pp. 177-222.

del sonetto di Enea in cui l'eroe si presenta «Son per Enea qui figurato» (*Sonetto di Enea*, v. 1); lo stesso si lascia intendere nel *Sonetto di Salomone* (vv. 1-2): «Voi che mirando andate greci 'ebrei / famosi antichi per la sala bella»; inoltre le figure femminili sono sempre introdotte dal pronome dimostrativo «questa», che indica una figura prossima all'orante e dunque perfettamente visibile all'osservatore. Non stupisce quindi che Nicola De Blasi, nel suo studio sulle iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale, abbia inserito la corona di sonetti di Uomini illustri di Castel Nuovo proprio nella categoria dei testi figurabili⁵⁴⁹. Lo studioso, confermando l'ipotesi di Stoppelli dell'identificazione dell'autore dei componimenti con Malizia Barattone, mette in luce alcune rispondenze tra la descrizione della «sala bella» dipinta da Giotto presente nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio e l'eccfrasi letteraria dei sonetti napoletani⁵⁵⁰. L'ipotesi di un riferimento, contenuto nei versi dell'*Amorosa Visione*, alla sala giottesca di Castel Nuovo, già presunto da Marcello Ciccuto⁵⁵¹, fornisce alcuni punti di riflessione e di analisi sulle numerose corrispondenze, riscontrabili soprattutto a livello tematico e contenutistico, tra le due descrizioni letterarie, e più genericamente tra i sonetti di Uomini illustri e il *corpus* di opere di Boccaccio⁵⁵².

⁵⁴⁹ Cfr. De Blasi, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale*, cit., pp. 261-265.

⁵⁵⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 261-262.

⁵⁵¹ Ciccuto, *Figure di Petrarca*, cit., p. 21; Id., «Trionfi» e «Uomini illustri», cit., p. 356.

⁵⁵² In particolare è possibile notare un impiego delle medesime fonti letterarie, principalmente per quanto concerne i testi che trasmettono la leggenda troiana, ma anche in riferimento alla tradizione mitologica classica e alla cultura cortese. Sulle rispondenze precise tra i testi dei sonetti e le opere di Boccaccio si veda la proposta di commento per l'edizione critica *infra* riportata.

Ritornando all'originaria destinazione dei sonetti, la struttura dei componimenti fa ben pensare alla loro funzione di didascalie esplicative, iscritte verosimilmente in dei cartigli apposti sotto le immagini dei nove eroi, come avviene nelle iscrizioni poetiche dei *Neuf Preux* inserite nelle pitture della Sala baronale del Castello della Manta, o come accade nella Sala di romani famosi dipinta da Taddeo di Bartolo nel Palazzo Pubblico di Siena. È ipotizzabile, inoltre, che tali componimenti siano stati utilizzati in qualità di ausilio a un programma iconografico, come non di rado capitava all'epoca⁵⁵³, o – come afferma Nicola De Blasi – «che fossero stati composti per illustrare, mediante una recitazione occasionale le figure in affresco salvo poi indirizzarsi, in principio corredati da disegni, verso una circolazione manoscritta»⁵⁵⁴. Quest'ultima ipotesi è decisamente più verisimile: è infatti presumibile che indipendentemente dalla destinazione originaria dei sonetti (didascalia o programma iconografico), i testi abbiano avuto in secondo momento una diffusione autonoma proprio attraverso la divulgazione manoscritta, seppure si sia limitata a pochi esemplari⁵⁵⁵. Una circostanza simile si riscontra nell'opera di Sacchetti, le cui rime 'epigrafiche' – come ricorda Ciociola – furono raccolte, per volere dell'autore stesso, nel *Libro delle Rime*⁵⁵⁶. Ritengo possibile che anche i sonetti napoletani, concepiti inizialmente come testi didascalici con funzione di *tituli*, iscritti all'interno

⁵⁵³ Si pensi al *Compendium* contenente i riassunti delle biografie dell'ultima versione del *De Viris* petrarchesco, realizzato in funzione di un suo utilizzo come prontuario iconografico per le immagini della *Sala virorum illustrium* della reggia di Francesco da Carrara a Padova. Cfr. supra, capitolo quarto paragrafo secondo.

⁵⁵⁴ Cfr. De Blasi, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale*, cit., p. 264.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ Ciociola, «Visibile parlare»: *agenda*, cit., p. 40.

dell'affresco a indicare il personaggio *ivi* rappresentato e la sua funzione morale, ebbero, subito dopo l'inserimento nella *camera picta* di Castel Nuovo, una loro fortuna attraverso la trasmissione manoscritta. L'ipotesi è avvalorata dalla presenza in uno dei testimoni, il ms. Laurenziano Strozzi 174, di due miniature (figg. 10-11), che illustrano due degli uomini famosi presenti nei sonetti e che, secondo alcuni studiosi, lascerebbe intuire, anche se parzialmente, l'iconografia della sala⁵⁵⁷.

Mi permetto come ultima osservazione finale di proporre, accanto alla più accreditata ipotesi di utilizzo dei sonetti come epigrafi illustrative dei dipinti, di valutare anche l'eventualità, finora mai presa in considerazione dagli studiosi, di leggere i componimenti come un'interessante operazione letteraria: una lunga ecfraasi sullo stile dell'*Amorosa Visione* di Boccaccio che, lungi dall'essere pensata come una semplice descrizione di immagini, rappresenta invece l'adesione del poeta a una tradizione, quella ecfraistica appunto, che affonda le sue radici nella letteratura classica e medievale, e che ha come punto di riferimento l'illustre esempio virgiliano dell'*Eneide*⁵⁵⁸. Anche Dante d'altro canto si era servito di questa stessa tecnica letteraria per descrivere i rilievi marmorei del canto XII del *Purgatorio*, che mostrano esempi di superbia punita: peccato che viene riconosciuto anche agli eroi di Castel Nuovo⁵⁵⁹. La mancanza di documenti che attestino la commissione da parte di Re Roberto di questi affreschi, unita al fatto che Ghiberti potrebbe aver appreso la notizia, riportata poi nei *Commentari*, dalla rubrica del

⁵⁵⁷ Cfr. Leone de Castris, *GiOTTO a Napoli*, cit., p. 224; sulle questioni inerenti le due miniature si veda p. 232 n. 30.

⁵⁵⁸ Cfr. *Aen.*, VIII 626-629.

⁵⁵⁹ Per un parallelismo più specifico con l'esempio dantesco cfr. *infra* in Appendice, *Sonetto di Ettore*, nota di commento ai versi 5-8.

Laurenziano Redi 184, c. 124, immaginando che tali dipinti fossero stati realizzati nel «castello dell'uovo»⁵⁶⁰. Dopotutto la testimonianza di Ghiberti, secondo cui Giotto «molto egregiamente dipinse la sala di re Uberto de' uomini famosi»⁵⁶¹, non è dissimile dalla notizia riportata nella rubrica del codice in cui si fa riferimento all'autore dei componimenti, «il quale essendo nella sala di Re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi uomini». Dato che è riconosciuto da tutti gli studiosi che fu Ghiberti la fonte storico-artistica alla base delle successive attestazioni della sala presenti nell'Anonimo Gaddiano, in Vasari e in Gelli, si può ritenere verosimile anche l'ipotesi di Francesco Aceto che Giotto non abbia dipinto nessun ciclo di uomini illustri nella *Sala Maior* di Castel Nuovo. Aceto, pur riconoscendo in Ghiberti una fonte attendibile, ricorda che non risulta da alcun documento che l'artista sia mai giunto nella città partenopea⁵⁶². Questi dati spiegherebbero sia l'assenza della notizia nell'*Itinerarium Syriacum* petrarchesco, sia la mancanza di tracce documentarie che attestino la realizzazione della sala.

Bisogna considerare poi la proposta di Stoppelli che collega questi componimenti, sulla base di raffronti tematici e stilistici, alla corona di sonetti di donne antiche innamorate contenute in uno dei manoscritti che riporta anche i testi degli uomini illustri (ms. II. II. 40 della Biblioteca Nazionale di Firenze), riconducendoli entrambi alla mano di Malizia Barattone⁵⁶³. In effetti anche i componimenti di donne antiche innamorate si presentano allo stesso

⁵⁶⁰ *Commentari*, II 3.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² *Pittori e documenti della Napoli angioina*, cit., p. 59.

⁵⁶³ Stoppelli, *Malizia Barattone*, cit., pp. 1-34; Id., *I sonetti di Giovanni da Firenze*, cit., pp.189-221.

modo di quelli di uomini illustri nella forma di sonetti-prosopopea, in cui le eroine, introdotte dalla formula incipitaria dell'*Io sono*, illustrano le imprese che le resero celebri. Con questo non voglio dire che i sonetti napoletani non descrivono una sala effettivamente esistita, né tantomeno escludere una loro funzione di didascalie poetiche all'interno delle pitture. Mi limito solo a considerare la possibilità, data la carenza documentaria, che la corona di componimenti di Castel Nuovo potrebbe a rigor di logica essere frutto di una tradizione letteraria autonoma e indipendente, come quella ricordata anche da Stoppelli del *Dit des Preux*. Il dibattito è ancora aperto visto e considerato che la didascalia del Rediano 184 riporta «Sonetti composti per [] il quale essendo nella sala di Re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi uomini e lui fe' a ciascuno il suo sonetto come qui appresso» lasciando intendere che la composizione dei sonetti è avvenuta solo in un secondo momento rispetto agli affreschi e che ne è oltretutto indipendente.

II

Edizione critica con commento

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALTAMURA = A. ALTAMURA, *Affreschi e sonetti del Trecento in Castelnuovo*, «Il Fuidoro», I, 1954, pp. 174-175.
- BERTOLINI = L. BERTOLINI, *Censimento dei manoscritti della «sfera» del Dati: I manoscritti della Biblioreca Riccardiana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XV, 3, 1985, pp. 889-940
- CICCUTO = M. CICCUTO, «*Trionfi*» e «*Uomini Illustri*» fra Roberto e Renato d'Angiò, «Studi sul Boccaccio», XVII, 1988, pp. 343-402.
- DE BLASIIS = G. DE BLASIIS, *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, in «Napoli nobilissima», IX, 1900, pp. 65-67.
- GORRA = E. GORRA, *Testi inediti di storia troiana*, Torino, Triverio 1887.
- MAZZOTTA = C. MAZZOTTA, Recensione a ESPOSITO, «Studi e problemi di critica testuale», 10, 1975, pp. 237-242.
- SAPEGNO [1933] = N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, Vallardi 1960 [1933].
- SAPEGNO [1952] = *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi 1964 [1952].
- SPONGANO = R. SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, 1966
- STOPPELLI = P. STOPPELLI, *I sonetti di Giovanni da Firenze (Malizia Barattone)*, in «F. M. Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma», 1, 1977, pp. 1-34
- VOLPI = G. VOLPI, *Ser Giovanni fiorentino e alcuni sonetti antichi*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIX, 1892, pp. 335-347.

MANOSCRITTI

Firenze

Biblioteca Medicea Laurenziana

FL¹ = Laurenziano Strozzi 174 (1327 e sec. XV)

FL² = Laurenziano Redi 184 (sec. XV)

FL³ = Mediceo Palatino 119 (sec. XV)

Biblioteca Nazionale

FN¹ = II. I. 157 (sec. XV)

FN² = II. II. 40 (sec. XV)

FN³ = II. IV. 114 (sec. XV)

Biblioteca Riccardiana

FR¹ = 1093

FR² = 1582

FR³ = 818

FL¹; FL², c. 124: *Sonetti composti per [] il quale essendo nella sala di Re Ruberto a Napoli vide dipinti questi famosi uomini e lui fe' a ciascuno il suo sonetto come qui appresso*; FL³; FN¹; FN²; FN³, c. 26: *Sonetti di dante Alleghieri da Firenze*; FR¹; FR², c. 130: *Il padiglione*; FR³.

NOTA ALL'EDIZIONE

Dei sonetti di Uomini illustri esistono alcune edizioni parziali, come gli interventi di ALTAMURA, GORRA, MAZZOTTA, SAPEGNO [1933] e [1952] e SPONGANO, e due edizioni complete, DE BLASIIS e STOPPELLI, delle quali l'ultima è decisamente più valida

dal punto di vista scientifico. La rielaborazione del testo si è ritenuta necessaria alla luce del ritrovamento di un testimone inedito, il Riccardiano 818 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, non riportato da STOPPELLI ma segnalato sia da BERTOLINI (pp. 891-901) che da CICCUTO (p. 352, n. 29). Il codice, qui segnato graficamente come FR³ per continuità con l'edizione STOPPELLI, contenente solo sei dei nove sonetti di Uomini illustri, presenta in diverse punti del testo lezioni di notevole interesse, che forniscono soluzioni innovative per l'interpretazione dei versi. Il ritrovamento di questo manoscritto avvalorava ulteriormente l'ipotesi di STOPPELLI che considera «l'esistenza di una tradizione molto aperta e articolata, che doveva contare un numero di esemplari molto più consistente di quelli pervenuti» (p. 193). L'appartenenza, ancora presunta da STOPPELLI (p. 193), della corona di sonetti alla tradizione canterina, confermata dalla presenza di numerose varianti nei manoscritti, potrebbe effettivamente giustificare la difficoltà di stabilire uno stemma di trasmissione dei codici. Nonostante sia complesso individuare il grado di parentela dei manoscritti conosciuti, è stato comunque possibile identificare, attraverso il confronto di errori comuni, una certa familiarità tra FR³, di recente scoperta, e FN¹. Il lavoro filologico di ricostruzione dei testi condotto in questa sede ha tenuto conto, vista la varietà delle lezioni, di tutti i codici, con preferenza in taluni casi per FR³ ed FR². La proposta di alcune varianti testuali diverse rispetto a quelle adottate nelle edizioni precedenti concorda pienamente con la scelta di STOPPELLI di non individuare schematicamente un modello ben preciso, ma di seguire, a seconda delle circostanze, il manoscritto più attendibile.

SALOMONE

Io fui l'oltramirabil Salamone,
del cui saver risplende tutto il mondo;
ogni quistione solve' di gran pondo
e 'l tempio edificai per mia ragione. 4

Ch'erran le genti in loro oppenione,
s'io sono in cielo o s'io gravai giù al fondo,
a questo punto, lettor, non rispondo,
ma vo' che 'l ver ne sia mio testimone. 8

Molti libri scriss'io di mia dottrina,
trattai de' re e recai in figura
il cielo e 'l mondo e ciò che ne dicrina. 11

Ma po' questa malvagia creatura,
nemica della spezie masculina,
creder mi fé per mia disavventura: 14

onde mia fama luce via più scura. 15

Salomone

FL², c. 124; FL³, c. 140; FN¹, c. 89 *a*; FN², c. 219^v, FN³, c. 26; FR¹, 49^v; FR³, c. 90.

Edizioni: ALTAMURA, p. 174; DE BLASIIS, p. 66; MAZZOTTA, pp. 240-241;
STOPPELLI, pp. 194-195.

Rubrica: Salomonis FN¹, Sonetto fatto per Salamone chosi savio FN², per lo Re Salamone FN³, Sonetto di Salamone FR³.

1 Io fui] I' sono FR¹; l'oltramirabil] il tramirabile FL², lamirabil FN¹, oltramirabil FN²; il tramirabil FR¹; 2 del cui] di cui FN¹, FN², FN³, il cui FR¹; risplende] riluce FL², FL³, FN¹, FN², FN³; tutto] a tutto FR¹; 3 ogni quistione] molte quistioni FL², FN³, FR¹; solve'] solvetti FL², assolvei FL³, absolve' FN¹, assolsi FN²; gran] greve FR³, grieve FR¹; 4 tempio] tempo FN³; edificai] ch'edificai FR¹; 5 ch'erran *Stoppelli*] tengon FL², e-sson FL³, FN¹, cherra FN³, quaran FR¹; le genti] la giente FN³; 6 s'io sono] s'i' sono FL², FL³, FN², FN³; gravai] son grave FN¹, giaccio FN², FR¹; giù al fondo] in fondo FN², il fondo FN³, nel fondo FR¹; 7 non rispondo] ti rispondo FR¹; 8 ma vo'] ma io vo' FL³, FR¹, ma voglio FN¹; ver] vero FN¹, FN², FR¹, FR³; ne sia] sia FN¹, FN²; 9 scriss'io] i' scrissi FL³, FN², FN³, scrissi FR¹, FN¹; di mia] in mia FL³, FN¹; 10 trattai] trattar FL³; de' re] il dire FL³, FN¹, di re FL², FR¹, FN², FN³; in figura] a figura FL², FN³, FR¹, FR³; 11 il cielo] il ciel FL³, il male FR¹, el cielo FN²; dicrina] diclina FL², deriva FL³, FR¹, FN², FN³; 12 ma po' questa] ma questa FL², FL³, FR¹, FN¹, FN², FN³; malvagia] maladetta FL², FL³, FR¹, FN¹, FN², FN³; creatura] e ria ventura FN³; 13 nemica] nimica FL³, FR¹, FN¹, FN², FN³; spezie] speme FR³, FN³; masculina] masculina FL³; 14 creder mi fé] mi fé creder FL², mi si fé creder FR¹, FR³, mi fé cader FN², mi fecie credere FN³; per mia disaventura] per la mia disaventura FR¹, per la mia isventura FR³; 15 onde] dove FN²; fama] vita FR¹; scura] oscura FL³, iscura FN².

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Il sonetto ripercorre le tappe salienti della storia del regno di Salomone così come si presenta nel testo biblico (III *Reg.* 3, 1-11,43): la saggezza del re, il giudizio di Salomone, la costruzione del tempio di Gerusalemme e la fine del suo regno. La presenza di questa figura nella serie dei *Preux* non è una novità: benché non compaia nel ciclo dei *Voeux du paon*, infatti, Salomone è ricordato per la sua saggezza in un brano del *De Mundi Vanitate*, poema in lingua latina datato al secolo XII e attribuito al poeta inglese Walter Map (cfr. *The latin poems*, cit., pp. 147-148; *PA*, vol. I, *Appendix II*), in un inno latino del secolo XI, intitolato *Death takes all* (in Addington Symonds, *Wine, Women and Song*, cit., p. 158 nr. 56; *PA*, vol. I, *Appendix I*), nel componimento poetico del secolo XV *This warl is vera vanité* (*PA*, vol. I, *Appendix IX*), e infine nel poema allitterativo in lingua scozzese: *Golagros and Gawayne* (v. 1235). Il personaggio di Salomone è presente anche nelle serie italiane di Uomini illustri: il

re è ricordato per la sua saggezza da Dante in *Paradiso X* 109-114, ben presente all'autore del sonetto che lo cita soprattutto nelle due quartine (cfr. *infra* note ai vv. 1-4 e 5-8). Singolare inoltre la familiarità del contenuto del testo con il giudizio espresso da Petrarca nel *De remediis utriusque fortunae* (*De sapientia*, in *Rem.* I 12, 22): all'affermazione di *Gaudium* sulla gioia dell'essere saggi, *Ratio* porta come esempio il re saggio per eccellenza, Salomone, in riferimento al quale opera una distinzione tra il parlare saggiamente, come faceva il re d'Israele, e il vivere saggiamente, che non fu però la via intrapresa da Salomone, dal momento che scelse molte mogli e concubine straniere e peccò di idolatria adorando divinità straniere. Certo Petrarca fa riferimento all'ultimo periodo della vita del re; l'affermazione di *Ratio* tuttavia dimostra la carica morale che assunse nella letteratura italiana medievale l'*exemplum* di Salomone, simbolo della fragilità e dell'inconsistenza del desiderio di raggiungere la fama, che viene esplicitato da Petrarca in un altro capitolo del *De remediis* (*De celebritate nominis importuna*, in *Rem.* II 88, 8). Questa volta il terreno di confronto è dettato dall'essere celebri e conosciuti, che può in taluni casi essere sconveniente. La preoccupazione di *Dolor* in merito alle conseguenze dell'essere celebri (per esempio il fatto che vieni additato dalla gente nel momento in cui fai qualcosa di sconveniente; oppure del fatto che tutti ti vengono a cercare) sono inevitabili, così afferma *Ratio*. Tra i personaggi resi pubblici dalla fama di cui godettero sono anche Salomone e Alessandro il Macedone. Non è un caso che Salomone venga affiancato ad Alessandro Magno del quale Petrarca mostra anche in altre occasioni di avere ben poca stima: nella redazione del *De viris* "romano", sulla scorta della tradizione storica di Livio, la figura di Alessandro «deve dimostrare (con Pirro e Annibale) l'inferiorità con gli *externi*, anche i maggiori, ai romani» (Donato, *Gli eroi romani*, cit., p. 115). Salomone nel sonetto napoletano non è però visto come figura totalmente negativa: la sua presenza sembra voler mettere in guardia il lettore/osservatore dalla pericolosità di cader preda dei desideri mondani. La sua immagine in Petrarca assume proprio questo rilievo: in *Triumphus Cupidinis* III 43-45 la passione è paragonata a una nebbia che offusca la mente, capace di legare in catene anche un uomo sapiente come Salomone; mentre in *Triumphus Fame* II 57-60 il re, pur figurando nella schiera di Uomini illustri che furono degni di Fama, è ancora ricordato per le imprese grandi che compì (di cui è menzionata la costruzione del Tempio di Gerusalemme) e che furono oscurate dalla sua lussuria. Ancora con una funzione didascalica di *exemplum* viene presentato nel *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio, dove compare prima nella schiera dei vinti d'amore (I, XVIII 22) per aver ceduto alle seduzioni della figlia

del faraone, e poi ancora come complice di adulterio con una donna idolatra (III, IV 4). Salomone è ancora vittima dell'astuzia femminile in *Genealogie Deorum Gentilium* XV 9, 14-15, nel *Trattatello in laude di Dante*, dove si dice che «abbandonò colui che savio l'aveva fatto, e per piacere ad una femina s'inginocchiò e adorò Baalim» (I 174); e infine in *Rime* 38, 57-60: «e per seguir tua voglia Salomone / perdé tutta sua sapienza / e la divina Essenza / volenterosamente rinnegone». In altre opere di *Boccaccio* Salomone compare tuttavia con connotati esclusivamente positivi: nel *Filocolo*, dov'è ricordato per l'edificazione del Tempio (V 53, 12) ed è elogiato per la sua sapienza che lo rese degno di nota (II 10, 7); nella nona novella della nona giornata del *Decameron*, in cui Salomone dispensa consigli a due giovani proprio su questioni; in *Epistole* XIII 118, dov'è menzionato per la virtù della prudenza; ancora per la sua saggezza è ricordato nella sfilata di uomini illustri che il poeta vede affrescati nella sala della Gloria Mondana descritta nell'*Amorosa Visione*: «Mirando avante con ferma intenzione, / veder mi parve il prisco re eccellente / che fu sì savio, io dico Salamone» (VIII 1-3).

1-4. *Io fui... ragione*: il sonetto inizia con un elogio della fama e della grandezza di re Salomone conosciuto in tutto il mondo per essere il più saggio. Nel componimento c'è probabilmente un riferimento ai versi danteschi di *Paradiso* X 109-114, in cui si parla di re Salomone: «La quinta luce, ch'è tra noi più bella, / spira di tale amor, che tutto 'l mondo / là giù ne gola di saper novella: / entro v'è l'alta mente u' sì profondo / saver fu messo, che, se 'l vero è vero, / a veder tanto non surse il secondo». **2.** *mondo*: notare l'uso della medesima parola-rima in *Par.* X 110. **3.** *ogni ... pondo*: in questo verso si fa riferimento alla difficoltà delle decisioni che il re Salomone dovette prendere durante il suo regno. Alcune di queste scelte si caratterizzano proprio per la loro durezza: ricordo l'episodio conosciuto come *Il giudizio di Salomone* sul caso delle due prostitute che rivendicavano la maternità dello stesso neonato (III *Reg.* 3, 16-28). *Pòndo* indica, in questo caso, un incarico gravoso, una decisione importante da cui consegue una responsabilità civile e morale. Sia l'espressione *gran pondo* che *greve / grievè pondo* sono ampiamente utilizzate nella poesia e prosa toscana a partire dal XV secolo. Tuttavia il primo dei due termini compare molto più frequentemente, inoltre lo troviamo impiegato già nel secolo XIII, nelle opere di Francesco da Barberino.

5-8. *Ch'erran... testimone*: la questione espressa in questi versi riguarda il le diverse opinioni espresse dalla *giente* sul destino di dannazione o di salvezza di Salomone, il quale,

nonostante fosse l'uomo più sapiente del mondo per volere divino, verso la fine della sua vita tradì la fede cristiana per abbracciare gli idoli pagani (cfr. III *Reg.* 11, 1-9). **5-6.** *Ch'erran ... fondo*: il riferimento a *Par.* X 109-114 in questi versi si fa più esplicito. Anche in Dante (*Par.* X 111: «là giù ne gola di saper novella») viene espresso lo stesso dubbio, espresso dagli esegeti, riguardo la salvezza di Salomone. **7-8.** *a questo ... testimone*: nella *Commedia* il dilemma sulla salvezza di Salomone è risolto perché Dante lo colloca in Paradiso, giustificato proprio da quella divina Sapienza che non può sbagliare (*Par.* X 113: «se 'l vero è vero»); anche nel sonetto il re chiama in causa per sua difesa la Verità, ovvero Dio, che gli renderà testimonianza di giustizia.

9-11. *Molti... dicrina*: in questa terzina si parla della saggezza del re Salomone, la sua *dottrina*, che gli procurò fama presso tutti i re della terra. **9.** *recai in figura*, l'espressione *recare in figura* è usata nel senso di 'mettere in figura', cioè di dimostrare qualcosa con valide argomentazioni; per l'impiego della locuzione si veda *GDLI*, vol. V, p. 973, dove si riporta un'attestazione in Veronica Franco: «Signor, l'esser beffato è cosa dura, / massime ne l'amor; e chi nol crede / ei stesso la ragion metta in figura». Indica nello specifico la vasta erudizione di Salomone, che affrontò ogni genere di questione riguardante gli uomini e gli animali e perfino le piante. **11.** *dicrina* viene da *dicrinare*; 'discende, procede'. *Dicrinare* è variante toscana di *declinare*, attestata nel sec. XIV (per es. in Antonio Pucci: cfr. *GDLI*, vol. IV, p. 360); qui probabilmente allude al discendere per emanazione del principio dall'essere, attraverso i vari influssi cosmici e astrali, dai gradi più alti alle forme più basse della vita terrena. Si racconta infatti che Salomone trattò delle piante, delle bestie, gli uccelli e i rettili (III *Reg.* 5, 13).

12-15. *Ma... scura*: l'eccessiva propensione, in vecchiaia per le donne, è ricordata dalla Bibbia III *Reg.* 11, 1-13. Nel testo si dice che Salomone ebbe numerose donne di religioni straniere (settecento principesse per mogli e trecento concubine) che gli fecero deviare il cuore dal Signore; per questo motivo Salomone attirò su di sé l'ira divina e fu privato di gran parte del regno. Questo episodio è ricordato sia da Petrarca (*Rem.* I 12, 22 e II 88, 8; *TC* III 43-45) che da Boccaccio (*De casibus virorum illustrium*, I, XVIII 22 e III, IV 4; *Genealogie Deorum Gentilium* XV 9, 14-15; *Trattatello in laude di Dante*, I 174; *Rime* 38, 57-60). **12.** *malvagia creatura*: la donna a cui il sonetto fa riferimento non è, contrariamente a quanto sostenuto da Ferdinando Bologna (*I pittori della corte angioina*, cit., p. 220) e Pier Luigi Leone de Castris (*Giotto a Castelnuovo*, cit., p. 222), la regina di Saba, figura assolutamente

positiva nell'episodio biblico (I Re 7, 1-12). Come ricorda anche Boccaccio nel *De mulieribus claris* (XLIII), la Regina di Saba si recò a Gerusalemme ad ascoltare Salomone attirata dalla fama della sua sapienza; dunque non fu propriamente Nicaula ad inquinare il cuore di Salomone. Questo passo ricalca la posizione boccacciana espressa nel *Trattatello in laude di Dante*, dove si dice che Salomone «abbandonò colui che savio l'aveva fatto, e per piacere ad una femina s'inginocchiò e adorò Baalim» (I 174); ricordo che è presente un'incongruenza nel verso del *Trattatello*, come nota Pier Giorgio Ricci nell'edizione del testo boccacciano: «è detto che il cuore di Salomone fu depravato da mogli straniere, sì ch'egli adorò i loro idoli. Non Baalim però, che fu adorato da un altro re d'Israele, Achab, dopo ch'ebbe sposato Jezabel, figlia di Ethbaal re dei Sidoni» (cfr. *TOGB*, vol. III, p. 890 n. 701). La femina cui Boccaccio fa riferimento è la figlia del faraone (III Reg. 11, 1), l'unica figura ad avere più rilievo tra le innumerevoli spose e concubine del re. Ritengo pertanto che la figura di questa *malvagia creatura* non indichi la regina di Saba (come afferma invece Leone de Castris in *Giotto a Napoli*, cit., p. 222) bensì più probabilmente la figlia del faraone nominata da Boccaccio nel *Trattatello* e ancora più esplicitamente nel *De casibus virorum illustrium*, (I, XVIII 22). Va detto però che non fu propriamente a causa della principessa egizia che il re si rivolse a divinità straniere, anche perché il racconto del matrimonio è contenuto all'inizio della storia di Salomone, quando egli è ancora gradito a Dio, ma di una moltitudine, che nel testo sacro è espressa simbolicamente nel numero di mille: «fueruntque ei uxores quasi reginae septingentae et concubinae trecentae» (III Reg. 11, 3). L'accezione *nemica della spezie masculina* inoltre farebbe pensare a una visione negativa dell'essere femminile più che di un'unica donna, e quindi di conseguenza l'espressione *malvagia creatura*, in accordo con il tono morale del sonetto che trasmette un'immagine di Salomone come “vinto d'amore”, potrebbe indicare il genere femminile in toto. 15. *onde ... scura*: il verso finale di congedo si lega in tutto e per tutto all'ultimo verso della seconda terzina, sia da un punto di vista metrico sia concettuale: la perdita di credibilità e di fama di re Salomone fu infatti una conseguenza dell'atteggiamento dissoluto che ebbe negli ultimi anni della sua vita.

ETTORE

Io fui lo illustro e forte Ettòr troiano,
che contro a' Greci tanto fé ab antico;
ancor ch'a me nocette quel ch'i' dico,
i' n'uccisi migliaiaia colla mia mano. 4

E s'al sereno mio padre Priamo
rimaso fusse un altro tale amico,
no-ll'aria morto Pirro empio nimico
e l'altezza di Troia non saria al piano. 8

E questa fu, che sì fiso mi mira,
Pantasilea magnifica reina,
di cui la fama ancor nel mondo spira. 11

Tanto m'amò che qui meco confina;
per me morì d'una medesima ira,
e un sol braccio ci die' a Persepina, 14

ma non una medesima mattina. 15

Ettore

FL¹, c. 5; FL², cc. 124-124v; FL³, c. 140; FN¹, c. 89 *a-b*; FN³, c. 26; FR¹, 49v; FR², 130v;
FR³, c. 91. Edizioni: GORRA, p. 266; ALTAMURA, pp. 174-175; DE BLASIIS, p. 66;
STOPPELLI, p. 195.

Rubrica: Ectoris FN¹, Per Etor FN³, Sonetto de Ector de Troia FR³.

1 Io fui] I' fu FN³, Io son FR¹, Sono FL¹; lo illustro e forte] illustro e forte FL¹, illustro forte FL², lo lustro e forte FL³, FN³, FR¹, il forte illustro FN¹, FN³, e 'l forte illustro FR²; Ettore] Hector FL¹, Ector FN¹; 2 che] che 'n arme FR¹; contro a'] contr' a' FR¹, FN¹, FN³; tanto fé] fé tanto FL¹, FN¹, FR², fei sì FL³, fé sì FN³, fé FR¹; 3 ancor ch'a me] tanto che FL¹, benché a me FL², FL³, FR¹, FR² FN¹, FN³; nocette] non mi lece FL¹, non lece FL², FR¹, FR², FN³; no·llece FL³, FN¹; 4 i' n'uccisi] i' n'ammazzai FL¹, io n'uccisi FR² FN¹, FN³; migliaia] miglia FR²; colla] con la FL¹, FR¹; 5 e s'al sereno] ma s'el sereno FL¹, e s'a me FN³, e se al re FR¹; mio padre Priamo] mio padre il re Priamo FL², mio padre re Priamo FL³, FR³; 6 rimaso fosse] fosse rimaso FL¹, rimaso fussi FR²; un altro tale] un altrettale FL¹, FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; 7 noll'aria] non lare FL¹, FR², nolo are' FN¹, non l'avrie FR¹; empio] inpio FL²; 8 2; l'altezza] nelle mura FL¹, l'onor FL³, FN¹, FN³, FR¹, FR²; non saria] non sare' FN¹, non sarebbe FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹, FR²; al piano] a' piano FL¹, impiano FL¹; 9 E questa] e costei FL¹, questa FL³, FN¹, FR¹; fu] qui FL¹, è quella FL², sì è FL³; che sì] che così FL³, FN¹, FN³; 10 Panteseia] Pantassalea FL¹, FL³, FR¹, Pantasalea FN³, FR³; magnifica] magnanima FL¹; 11 di cui la fama] della cui fama FL¹, la cui fama FL², FN³, la fama cui FR³; ancor nel mondo spira] nel mondo ancora ispira FN³; ch'ancor nel mondo la sua fama spira FR²; verso mancante in FR¹; 12 tanto m'amò] quivi morì FL¹, per me morì FL², FN³, meco morì FL³, FN¹; che qui] e qui FL¹, FL², FL³, FN¹, FN³; 13 per me] meco FL³, FN¹, FN³, FR¹; d'una] in una FL³, FN¹, FN³, FR¹, en una FR³; e solo un braccio ci die' a Persepina FL²; verso mancante in FL¹; 14 e un sol] e solo un FL¹, FN³, solan FL³, solo un FN¹, ma non un FR²; ci die'] ci diede FL², FR¹, FR³, vi die' FR²; a Persepina] disciplina FL¹, FN¹, FN³, aspra serpina FL³, disciprina FR²; meco morì in una medesima ira FL²; ma non una medesima mattina FR¹; 15 ma non] e non FR², ma nonne FN³; una] in una FN¹, FN³, en una FR³; e solo un braccio ci die' disciplina FR¹.

Sonetto con formula di congedo finale su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

I contenuti del sonetto, dedicato alla figura dell'eroe troiano Ettore, sono organizzati secondo una struttura più compartimentale rispetto al testo di Salomone, in cui troviamo essenzialmente due temi principali: quello della fama del re, dovuta alla sua saggezza (che occupa gran parte del sonetto), e il declino del suo potere, dovuto all'abbandono alle passioni terrene. Nel componimento di Ettore invece gli argomenti vengono distribuiti secondo la scansione metrica del sonetto: la prima quartina segue sostanzialmente il modello del *Dit*

(presentazione dell'eroe in prima persona e narrazione delle vicende legate all'assedio di Troia); nei versi 5-8 è invece riportato un altro evento accaduto durante la guerra di Ilio, ovvero la morte del padre di Ettore, il re Priamo; le due terzine e il verso di congedo sono infine dedicate al racconto dell'amore di Ettore e Penthesilea. La figura di Ettore compare nella tradizione francese dei *Neuf Preux* sin dalla sua prima apparizione nella *Chronique rimée* di Philippe Mousket. Da quel momento in poi sarà una costante del modello letterario dei Prodi, testimonianza di come la tradizione letteraria abbia sempre individuato nella figura dell'eroe troiano un cavaliere ideale, autentico modello di virtù. L'immagine di Ettore ricorre anche nel tema italiano degli uomini illustri: compare al fianco di Enea nella sequela petrarchesca di *TF* II 10, è ricordato da Boccaccio per il vigore in battaglia e le virtù guerriere di forza e coraggio nel *Filocolo* (II 44, 25; III 37, 3; IV 27, 5) e nell'*Amorosa Visione*, dove è raffigurato insieme ad altri eroi famosi nel corteo della Gloria Mondana: «Oh quanto ardito e fiero nel sembiante / quivi pareva Ettòr sovra un destriere / tra la sua gente, tutto corruscante! / Bello e gentil nell'aspetto a vedere / era, con una lancia in mano andando / ver quella donna d'umili maniere» (*AV (B)* VII, 70-76). In altre opere di Boccaccio la presenza dell'eroe troiano è limitata al ricordo dell'episodio della sua morte per mano di Achille: così nel *De casibus virorum illustrium* (I, XIII), nelle *Genealogie deorum gentilium* (XII 52, 3 e XIII 23,1) e nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (IV *esp. litt.*, 173-176). Non è un caso che nel *Filocolo* e nell'*Amorosa Visione*, opere scritte durante il soggiorno napoletano, si metta in rilievo l'aspetto più eroico ed esemplare di Ettore. È chiaro che in questi testi si avverta maggiormente tanto l'influenza del modello letterario francese dei Prodi, mediato dalla cultura napoletana di stampo robertiano, quanto la tradizione figurativa giottesca di matrice trionfale, presente negli affreschi di Castel Nuovo. La presenza di Ettore come figura esemplare è ricordata ancora da Petrarca nel *De remediis utriusque fortune* I, 73, 8: il *De filii fortitudine ac magnanimitate* è dedicato al dibattito sulle virtù del coraggio e della grandezza d'animo, nello specifico riferita ai figli. Proprio in merito al coraggio, *Ratio* ricorda che questa è sì una nobile virtù, ma non è priva di ostacoli la strada che vi conduce, e per dimostrare ciò elenca una serie di esempi famosi, in cui il coraggio portò alla morte dell'eroe: e tra questi *exempla* sono Ettore e Achille. Il discorso petrarchesco del *De remediis* non è dissimile dal concetto espresso da Boccaccio nell'*Amorosa Visione*: «Tra gli altri puoi vedere 'l valoroso / ed il forte Ettor; né li valse niente / contro costei [Dama Fortuna] 'l suo vigor famoso» (*AV (B)* XXXIV 67-69). Il legame tra il valore cavalleresco dell'eroe e l'inconsistenza della gloria che esso produce

sarà anche alla base della descrizione ecfrastica del *Palais aux Eleuz* nel *Chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo. Nel palazzo degli eletti, dove erano posti i troni dei nove eletti e delle nove dame, il protagonista vede ribaltati da *Dame Fortune* i seggi di alcuni prodi ed eroine con essi anche quello di Ettore e Penthesilea.

1-4. *Io fui... mano*: la prima quartina fa riferimento alla prodezza di Ettore in battaglia, il quale uccise numerosi soldati dell'esercito greco. **2.** *a me nocette quel ch'i' dico*: l'espressione ha un duplice significato: da un altro rimanda chiaramente alla sua morte per mano di Achille, dall'altro assume invece valore didascalico, in quanto la fama e la gloria che egli ottenne con le sue imprese nulla gli valsero contro il suo destino di morte. Riecheggiano in questa prima parte del sonetto i versi di *Amorosa Visione (B) XXXIV 67-69*, si noti in particolare il richiamo dei termini *valoroso* e *forte* nell'impiego degli aggettivi *illustro* e *forte* nel verso 1. **4.** *migliaia*: il lemma presenta sineresi per il nesso -aia.

5-8. *E se... piano*: la seconda quartina rappresenta la prosecuzione del discorso precedente; morto Ettore, al re Priamo e alla città di Troia non resta più nessuno che combatta altrettanto valorosamente. I due episodi riportati (l'uccisione di Priamo per mano di Pirro, figlio di Achille, al v. 5 e la distruzione di Troia al v. 8) rappresentano le conseguenze della morte dell'eroe. **8.** *l'altezza di Troia*: la scelta di questo termine rimanda molto probabilmente ai versi danteschi «E quando la fortuna volse in basso / l'altezza de' Troian che tutto ardiva, / sì che 'nsieme col regno il re fu casso» (*Inf.* XXX 13-15). La città di Troia è spesso ricordata da Dante come esempio di superbia punita: così anche in *Pg.* XII, 61-63 la distruzione di Ilio è l'ultimo rilievo marmoreo che Dante immagina scolpito sulla cornice dei superbi. L'inserimento del lemma *altezza* è strettamente legata al contesto esemplare del sonetto e risuona come monito morale, che mette a nudo l'inconsistenza della gloria rispetto alla mutevolezza della Fortuna, capace di sovvertire il destino della città e dei suoi eroi (*Inf.* XXX 15: «sì che 'nsieme col regno il re fu casso»). Si noti anche il gioco metaforico fra *altezza* e *piano* che accentua notevolmente il carattere negativo della superbia che conduce sempre alla rovina: l'ardire dei troiani portò alla distruzione della città, così come il desiderio di Ettore di superare Achille lo portò alla morte.

9-11. *E questa... spira*: Penthesilea, regina delle Amazzoni, qui ricordata per la fama ottenuta proprio attraverso la partecipazione alla guerra di Troia, in cui, come racconta il sonetto, perse la vita per mano di Achille. Le vicende che legano Penthesilea e il suo esercito di

Amazzoni, sceso in battaglia a fianco dell'esercito di Priamo, sono riportate in *Il. 3*, 184-190, dovei tuttavia non si fa menzione dell'amore tra Ettore e la regina. **10** *Pantasilea*: grafia arcaica presente anche in Dante, *Inf. IV*, 124, *Petrarca*, *TF Ia* 145, e *Boccaccio*, *AV (B) VIII* 77 (per l'impiego della forma in Boccaccio cfr. V. Branca, *Note al c. VIII* 77-88, in G. Boccaccio, *Amorosa Visione*, a cura di V. Branca, in *TOGB*, vol. III) **11**. *di cui... spira*: in questo verso si fa esplicito riferimento alla fama di cui godeva Penthesilea. L'inserimento della regina delle Amazzoni nel corteo di donne famose non è una novità: Penthesilea, infatti, è presente sin dall'inizio nel canone francese delle *Neuf Preuses*, ben noto sia a Dante, che la ricorda tra gli *spiriti magni* del limbo in *Inf. IV* 124, sia a Petrarca, che la inserisce nella serie di personaggi illustri al seguito del Trionfo della Fama in *TF Ia* 145 («Pantasilea, ch'a' Greci fe' gran noia») e *TF II*, 100 («quella che mal vide Troia»). Penthesilea inoltre apre il corteo di eroine che sono rappresentate sulle pareti della sala dipinta da Giotto con la Gloria Mondana, la cui descrizione è contenuta nell'*Amorosa Visione*: «vedeasi la gentil Pantasilea, / lieta nel viso grazioso e bello. / Oh quanto ardita e fiera mi pareo, / armata tutta, con un strale in mano, / con più compagne ch'ella seco avea! / Non era alcun lì che del bel sovrano / ed altier portamento meraviglia / non si facesse, tenendolo istrano». La presenza di Penthesilea nel sonetto si può dunque far risalire sia all'influenza del *De mulieribus* di Boccaccio sia alla tradizione letteraria della fama della regina, che ben si accorda con il soggetto "illustre" dei sonetti e che costituisce un'ulteriore punto d'incontro tra la letteratura esemplare italiana e il motivo francese dei *Preux* e delle *Preuses*.

12-15. *Tanto... mattina*: la tradizione dell'amore tra Ettore e Penthesilea, che costituisce una digressione narrativa rispetto alla storia dell'Iliade, è invece riportata da Boccaccio nel *De mulieribus claris*, in cui si racconta che la regina delle amazzoni giunse a Troia attirata dalla fama del valore di Ettore, con la speranza di avere un figlio illustre da lui che le garantisse la successione al trono. Penthesilea – racconta Boccaccio – scesa in campo a fianco dell'esercito troiano, cercò di mettersi in mostra per attirare l'attenzione di Ettore: «Nec eam clara gregorum principum perterruit fama, quin Hectori armis et virtute cupiens quam formositate placere, sepissime certamina frequentium armatorum intraret» (*De mulieribus* XXXII, 4). Nello stesso testo l'autore ricorda che ci sono altre versioni della storia dell'amore tra Ettore e Penthesilea: il riferimento è alla tradizione del *Roman de Troie*, riportata anche nelle

Esposizioni sopra la Commedia di Dante (IV, esp. litt. 210), secondo cui Penthesilea giunse a Troia solo dopo la morte di Ettore, vedendo infranto il suo desiderio di unirsi all'uomo, del cui valore aveva sentito parlare. **13.** *per me... ira*: la morte di Penthesilea, avvenuta per mano di Achille, è messa in relazione dall'autore del sonetto con l'amore dell'eroina per Ettore (*per me mori*). Il testo riprende la versione del *De mulieribus claris*, in cui Boccaccio afferma che, mentre Penthesilea faceva mostra delle sue qualità di guerriera per far colpo su Ettore, un giorno fu ferita mortalmente: «Tandem dum in confertissimos hostes virago hec die preliaretur una, seque ultra solitum tanto amasio dignam ostenderet, multis ex suis iam cesis, letali suscepto vulnere, miseranda medios inter Grecos a se stratos occubuit» (*De mulieribus*, XXXII 5-6). **14.** *Un sol braccio*: 'lo stesso braccio (*un sol*) ci uccise'; Ettore e Penthesilea furono uccisi dalla stessa mano, quella di Achille. La morte di Penthesilea è raramente menzionata dalle fonti classiche, anche perché non è oggetto del poema omerico, mentre è ricordata nel *De Bello Troiano* (IV 2-4) di Ditti Cretese, dove si racconta anche che Achille s'innamorò di lei ormai morente. **15.** *ma... mattina*: Ettore e Penthesilea non furono uccisi lo stesso giorno da Achille, ma in momenti separati.

ACHILLE

Lettore, io fui el magnifico Achille,
che tanto d'arme fe' contr'a' Troiani;
Pantasilea morì per le mie mani,
e 'l fortissimo Ettore ancor sentille. 4

Degli altri uccisi più di mille e mille,
gente d'assai e cavalier sovrani,
che per atargli abandonâr lor piani,
onde non ritornâr mai a lor ville. 8

E questa fu Pulisena mia sposa,
la quale io miro ancor con gran diletto:
per certo ch'io l'amai sopr'ogni cosa. 11

Consumate le nozze nel mio letto,
io fui palese a questa fresca rosa,
ond'io morì nel suo bianco cospetto, 14

benché da me e da llei venne il difetto. 15

Achille

FL¹, c. 1; FL², c. 124v; FL³, c. 140; FN¹, c. 89 b; FN³, c. 26; FR¹, 49v; FR², 130v. Edizioni:
GORRA, p. 266; ALTAMURA, pp. 174-175; DE BLASIIS, p. 66; STOPPELLI, p. 196.

Rubrica: Achillis proditoris FN¹, Per Achille FN³.

1 Lettore io fui] Io sono FL¹, I' fui FL², FN¹, Io fui FL³, I' fu FN³, Signori fui FR¹; el magnifico] l'oltramirabile FL¹, il magnifico FL², FN¹, FN³, lo magnifico FL³, FR¹; Achille] d'Achille FL¹, FL², FL³, FN³; 2 fe'] fei FL³; contr'a'] contro a' FL¹, FL², FL³, FN¹, contra i FN³; 3 Pantasilea] Pantassalea FL¹, FL³, FN³; per le] colle FL³; 4 e 'l] e il FN¹; Ettor] Hector FL¹; Ettore FL³, FR¹; Ector FN¹; 5 più di] mille e FN²; 6 d'assai] minuta FL¹, FL², FL³, FN³, FR¹, nimica FN¹; sovrani] strani FR²; 7 che per atargli abandonâr lor piani] della città ed altri più lontani FL¹, FL², FL³, FN¹, FR¹, della città e delli più lontani FN³; 8 onde non ritornâr mai] che per atargli abandonâr FL¹, FL², FL³, FN¹, FR¹, FN³; a lor ville] le ville FL¹, lor ville FL², FL³, FN¹, FN³, lor villa FR¹; 9 E questa] Questa FR¹; fu Pulisena] è Pulisena FL¹, è Polisenà FL², FN¹, Polisenà FL³, si è Pulisena FN³, FR¹; mia sposa] la mia sposa FL³; 10 la quale] cui FR¹; io miro] i' miro FL², FL³, FN¹, miro FN¹, i' rimiro FR¹; ancor con gran] con tanto FL¹, ancor per gran FL³, FN³, FR¹; 11 per certo] e certo FL², certo FL³, FN¹, FN³; ch'io] ch'i' FL¹, FL³, io FN¹; sopr'ogni] sopr'ognaltra FL³, FN¹; sovr'ogni FN³, FR¹; 12 Consumate] Finite fu FL¹, Finite fur FL², FN¹, FN³, FR¹, Finite furon FL³; nel suo letto] del mio letto FL¹, nel mio letto FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; 13 io fui palese] e fu palese FL¹, palese fu FL², FL³, FN¹, FN³, palexe feci FR¹; a questa] a quella FL², FN³; 14 ond'io morì nel suo bianco cospetto] ancor di mie persona ogni difetto FL¹, fuor della mia persona ogni difetto FL², FL³, FN³, della mia 'ntenzione ogni difetto FR¹, della persona mia fu ogni difetto FN¹; 15 Benché da me e dallei venne il difetto] Ben ch'a' suo dire morì nel suo cospetto FL², Ben ch'a' suoi di morì nel mio cospetto FL³, FN¹, Ben che 'l suo dir morì nel mio cospetto FL², FN³, Laonde io ne morì nel suo cospetto FR¹.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Il sonetto di Achille, come il precedente componimento dedicato a Ettore, è scandito in due parti: presentazione dell'eroe (*Lettore io fui*) e delle sue imprese dal verso 1 al verso 8, con una maggiore attenzione alla sfera microstorica nei primi quattro versi (uccisione di Ettore e Pentasilea), mentre di argomento più generico è la seconda quartina (contesto macrostorico della guerra); trattazione della tematica amorosa (Achille e Polissena). La presenza di Achille nel corteo degli uomini illustri non ha precedenti nella letteratura d'Oltralpe, mentre sia in Petrarca che in Boccaccio l'eroe greco è collocato nella schiera dei *viri illustres*: Achille è presente nella serie petrarchesca del *Triumphus Fame* (II 9) e nel ciclo di immagini dipinte nella sala giottesca descritta da Boccaccio nell'*Amorosa Visione* (VIII 19-21): «Di

rietro al qua' 'l Pelide cavalcava, / con quella lancia in man che prima morte / poi medicina a sua ferita dava». Il motivo per cui Achille non figura nella sfilata cavalleresca dei *Preux* è dovuto proprio alla concezione medievale del personaggio, ricordato non tanto per le sue virtù eroiche quanto per la sua storia d'amore con Polissena. Nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, Achille e Polissena sono presentati come coppia cortese di amanti, intorno ai quali si snodano una serie di *aventures* e guerre. Proprio in virtù della sua passione amorosa per Polissena, Dante colloca Achille nella schiera di spiriti amanti di *Inf.* V 65-66, e Petrarca, nel *De remediis utriusque fortunae* (I, 69,18) lo inserisce tra gli *exempla* di uomini famosi antichi che caddero vittima della cupidigia. L'amore di Achille per Polissena è al centro di numerose opere di Boccaccio: viene ricordato in *Filocolo* IV 45, 5, mentre nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (I 17, 13-14) l'eroe greco figura, accanto a Elena, Paride e Didone, nella sfilata di amanti dell'antichità. Il tema della vanità dell'amore terreno, esemplato nella coppia cortese, è presente anche in *Rime*, 38 40-47 («Ahi quanti e quali mille volte e mille / n'hai mal condotti, vanità disfrena, / per far tua voglia piena, / e quanti n'hai condotti a mortal pena! / Chi da riprender più che 'l grande Achille, / credendo in te che giammai Pulisena / portasse una sol vena / d'amor, che morto avea suo maggior bene?») e in *Amorosa Visione* (B), XXIV 43-51 («Ivi appresso costui vid'io che tanto / ardeva dell'amor di Pulisena / ch'ogni strazio ed angoscioso pianto, / periglio, affanno, guai, tormenti e pena / ch'è di su detto, vendicava amore, / il qual fervente ardevali ogni vena; / e per lei spesso mutava colore, / preghi porgendo, e non eran intesi, / onde ello si struggeva di gran dolore»).

1-4. *Lettoressa... sentille.* **3-4.** *Pantasilea... sentille:* si fa esplicito riferimento alla chiusa del sonetto precedente, in cui si ricorda l'uccisione per mano di Achille della regina delle amazzoni, Pentesilea, e del principe troiano Ettore (cfr. *Sonetto di Ettore*, note ai vv. 12-15).

5-8. *Degli altri... ville:* gli *altri* sono gli eserciti (*gente d'assai*) capeggiati da grandi re e condottieri (*cavalier sovrani*) che scesero in battaglia in soccorso di Priamo per la salvezza di Troia abbandonando le rispettive terre (*piani*) per non farvi più ritorno. **6.** *d'assai:* 'valorosi'. **8.** *ville:* sta per abitazioni.

9-11. *E questa... cosa:* La storia dell'amore di Achille per Polissena, principessa troiana, figlia di Priamo ed Ecuba, non riportata nel testo omerico, è invece trasmessa da Euripide (*Hec.*), Seneca (*Tro.* 938-944), Igino (*Fab.* CX), Ovidio (*Met.* XIII 439-480), Apollodoro (*Ep.* 5, 23), Ditti Cretese (*De Bello Troiano*) e Darete Frigio (*De excidio Troiae*). La tradizione vuole che Achille, innamoratosi di Polissena, chiese ai re troiani la mano della

fanciulla promettendo in cambio di non scendere in battaglia a fianco dei Greci. Darete Frigio nel *De Excidio Troiae Historia* riporta poi che questo accordo fu infranto da Achille che, vedendo morire in battaglia l'esercito mirmidone, scese in campo e uccise il principe Troilo, fratello di Polissena. Ecuba, allora, per vendicare la morte del figlio, trasse in inganno Achille nel Tempio di Apollo Timbreo, promettendogli il matrimonio con Polissena, e lo fece uccidere da Paride. Si racconta anche che dopo la morte lo spirito di Achille chiese l'immolazione della fanciulla sul suo sepolcro e che la sua richiesta venne accontentata dal figlio Neottolemo (o Pirro). La tradizione tardo-antica è pienamente accolta da Boccaccio, che riporta le vicende legate alla figura di Polissena (l'amore di Achille, l'inganno ordito dalla giovane con la madre Ecuba per attirare nella trappola l'eroe e farlo uccidere, e infine il sacrificio della giovane per mano di Neottolemo) nel *De mulieribus claris* (XXXIII) e nelle *Genealogie deorum gentilium* (VI, XXI; XII, LII 4-5 e LIII 2). Nel *De mulieribus*, in particolare, Boccaccio, guardando al modello ovidiano (che mette in luce la fermezza d'animo di Polissena nel momento del suo sacrificio), si sofferma a descrivere la grandezza d'animo della fanciulla, che nonostante la giovane età affrontò coraggiosamente il suo destino di morte. Un riferimento al sacrificio di Polissena è contenuto anche nel *De casibus virorum illustrium* (I, XIII 22) e nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (XII, esp. litt., 131-132). Sempre nelle *Esposizioni* (V, esp. litt., 115), commentando il brano di *Inf.* V 65-66 (in cui si fa riferimento alla morte di Achille per mano di Paride) Boccaccio collega la morte dell'eroe con l'inganno ordito da Ecuba. **9. Pulisena:** si noti l'impiego della medesima grafia del nome da parte di Boccaccio (cfr. *AV (A)* IX 16; *AV (B)* XXIV 45; *Filocolo* IV, 45, 5; *Rime* 38, 45).

12-15. Consumate... difetto: le nozze tra Achille e Polissena in realtà non furono mai consumate, perché l'eroe fu ucciso prima del suo matrimonio; a ricordarlo è ancora Boccaccio nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (V, esp. litt., 211-213): «Amava Achille Polisenà maravigliosamente per ciò [...], essendo in convenzione con Ecuba, secondo che ella mandò dicendo, solo e disarmato andò una notte nel tempio di Appollo Timbreo [...] credendosi quivi di trovare Ecuba e Polisenà; ma come egli fu in esso, gli uscì sopra Parìs [...], aperto l'arco, il ferì d'una saetta nel calcagno, per ciò che sapeva lui in altra parte non poter esser ferito: per che Acchille, fatta alcuna ma piccola difesa, cadde e fu ucciso» (212-213). **13 questa fresca rosa:** Polissena è tradizionalmente connotata con attributi che ne ricordano la bellezza delicata; scrive Darete Frigio di lei: «Polyxenain candidam altam formosam collo longo oculis venustis capillis flavis et longis conpositam

membris digitis prolixis cruribus rectis pedibus optimis, quae forma sua omnes superaret» (*De Excidio Troiae Historia*, XII 5); anche Boccaccio nel *De mulieribus* la presenta come fanciulla di ‘fiorente bellezza’ (XXXIII 1: «tam floride pulcritudinis adulescentula») e in *Amorosa Visione (B)*, X 16-18 aggiunge: «Con lei [Ecuba] la bella Polissena stare / quivi pareva, in aspetto ancor sì bella / che me ne fece in me meravigliare». 14. *ond’io... cospetto*: la scelta di questa versione, contenuta solo in uno dei manoscritti (FR²), rispetto alle altre che riportano la morte della fanciulla al *cospetto* di Achille, è motivata dal riferimento alle fonti letterarie, che trasmettono la vicenda della morte di Polissena come evento posteriore rispetto a quella di Achille. Polissena fu infatti sacrificata sulla tomba dell’eroe da Neottolema per placare il suo spirito, mentre Achille morì al cospetto della fanciulla perché fu invitato con l’inganno da Ecuba nel Tempio di Apollo Timbreo per sposare Polissena e sotto i suoi occhi fu ucciso da Paride.

ENEAS

Son per Enea qui figurato scorto,
per el gran duca egregio troiano,
che corsi tanto per lo mare Occiano,
sin ch'al lido di Dido presi porto. 4

La qual, com'io dagli occhi suoi fui scorto,
del mio piacer s'accese nel cor vano,
sicché s'uccise con sua propria mano
quando parti' mi, e certo io ebbi torto. 8

Ma gi' in Italia pel voler divino:
prima vidi lo 'nferno e Persepina,
Turno e Camilla vinsi, e il re Latino; 11
e disposai la sua figlia Lavina,
avendo Italia tutta a mio dimino;
fe' crescer Roma ch'era piccolina 14
e dielle legge, regola e dottrina. 15

Enea

FL², c. 124v, FL³, c. 140, FN¹, c. 89 *b*, FN³, c. 26, FR¹, 50, FR³ c. 91. Edizioni:
ALTAMURA, p. 175; DE BLASIIIS, p. 66; STOPPELLI, pp. 196-197.

Rubrica: Enee FN¹, Per Enea FN³, Sonetto di Enea di Troia FR³.

1 Son] I' sono FL², Io son FL³, Io sono FN¹, Io fui FN³, Sono FR³; per Enea] Enea FN¹; figurato] qui figurato FL², FR³, sì figurato FN¹; scorto] e scorto FL², FL³, FR¹, e smorto FN¹; 2 per el] di quel FL², FL³, FN¹, FR¹, il qual FN³; gran] grande FR³; duca] dugio FR¹; 3 che corsi tanto] che tanto corsi FL², FR¹, che corse tanto FN¹; per lo mare] per mare FL³, FN¹; Occiano] Oceano FL², FR¹; 4 sin] fin FL², e fin FL³, infin FN¹, fi' FR¹; ch'al] che al FN¹; lido] lito FL², FL³, FN¹, FN³, liti FR¹; di Dido] Didon FR¹; presi] i' presi FR¹; 5 La qual] Il qual FL², FL³, FN¹; com'io] come FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; fui] fu' FL², FN³; 6 del] per 'l FL³; piacer] piacere FL², FL³, FN¹, FR¹; s'accese] s'accorse FL², FN³, s'uccise FL³, FR¹; 7 sicché] e poi FL², onde FL³, FN¹, finché FN³; 8 e certo] certo FL³, FN¹, FN³, FR¹; torto] il torto FL², FR¹, FN³; 9 Ma gi'] E givi FL², Poi gi' FL³, E gi' FN¹, FN³, FR¹; pel] per FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; 10 prima] per mar FR¹; vidi] vid'io FL³; lo 'nferno] l'inferno FR³; Persepina] poi Persepina FL³, FN³, poi serpina FN¹; 11 e Camilla] Camilla FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; vinsi] e vidi FL², e vinsi FR¹; e il re] e re FL³, FN³, il re FL², FR¹; 12 e disposai] e sposai FN¹, disposai FN³; e risposai FR³; la sua] sua FL³, FN³; figlia] figliuola FR¹; 12 avendo] ed ebbi FL², abiendo FL³; Italia tutta] tutta Italia FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; al mio] a mio FL², FL³, FR¹, in mio FN¹, FN³; dimino] domino FN¹; 14 fe'] feci FN¹; piccolina] piccolina FL³, FN³, FR³, picciolina FN¹; 15 e dielle] posile FL², FR¹, puosile FL³, FN¹, puosesi FN³; legge] nome FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Il personaggio di Enea, protagonista dell'epopea virgiliana dell'*Eneide*, viene identificato dalla letteratura cristiana medievale (già a partire da Fulgenzio, nel V sec.) come eroe positivo «allegoria di una trasformazione di vita, dell'uomo virtuoso che si volge a Dio» (cfr. *Enea*, in E. M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico*, Milano, Mondadori 2006, p. 333). Nella letteratura cortese il "duca troiano" rappresenta l'eroe per eccellenza, tanto da divenire uno dei principali protagonisti dei romanzi cavallereschi, come l'*Enéas*, opera anonima del secolo XII, e l'*Enéide* di Heinrich von Veldeke (*ante* 1190). Non c'è tuttavia traccia di Enea nei cicli di *Preux* della letteratura d'Oltralpe, mentre è presente nella tradizione italiana degli uomini illustri. Petrarca lo affianca a Ettore nella sfilata di uomini famosi dell'antichità presentata nel *Triumphus Fame* (II 10) e lo stesso fa Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, dove Enea segue il padre Anchise «con atto / pietoso molto» (VII 67-68). Enea è ricordato tra i *viri illustres* anche nel *De casibus virorum illustrium* (I, XIII 24), e

le sue vicende sono raccontate nelle *Genealogie deorum gentilium* (VI 13), nel *De mulieribus claris* (XXXIX 6), nel *Filocolo* (IV 73, 3; V 5, 1) e nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (I, *esp. litt.*, 141 e 146; II, *esp. litt.*, 41-64; IV, *esp. litt.*, 177-184; V, *esp. litt.*, 81-82). L'autore dei sonetti resta fedele nell'impostazione generale alla tradizione virgiliana, ma mostra di conoscere anche le successive leggende sulla figura di Enea, come quella della fondazione di Roma, celebrata nei versi 14-15 del componimento, o della sconfitta del re Latino, tradizioni queste che Boccaccio conosceva bene. Le tematiche espresse nel sonetto mostrano una certa affinità con la concezione espressa da Petrarca e Boccaccio nelle opere a carattere allegorico-morale (*Triumphs* e *Amorosa Visione*), in cui Enea è presentato come un uomo degno di Fama, laddove la Fama, ben lungi dall'essere considerata un valore positivo, è piuttosto interpretata in chiave negativa di un piacere vano e inconsistente.

1-4. Son... porto: in questa prima quartina l'autore segue il racconto virgiliano dell'*Eneide*: si allude infatti al viaggio di Enea per raggiungere l'Italia, compiuto con una flotta di venti navi per l'oceano, dopo la fuga da Troia, e all'approdo nella città africana di Cartagine, dove regna Didone (*Aen.* I). 1. *figurato scorto*: 'raffigurato distintamente, in modo chiaro e visibile', il termine *scorto*, utilizzato di frequente nella poesia dei secoli XIII e XIV con valore avverbiale o in posizione predicativa, è impiegato in questo caso con significato: 'in modo chiaro, distintamente, evidentemente'; la presenza del lemma *figurato* avvalorava l'ipotesi di diversi studiosi in merito alla funzione di didascalia contestuale dei sonetti all'interno delle figurazioni di Castel Nuovo (cfr. Lanza, *Firenze contro Milano*, cit., p. 84; De Blasi, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale*, cit., pp. 261-265).

5-8. La qual... torto: la storia dell'amore di Didone per Enea e il suicidio della regina dopo la partenza dell'eroe occupa l'intero libro IV dell'*Eneide*. Nel Medioevo la figura di Didone ha assunto diversi connotati: da simbolo di fedeltà coniugale, in memoria del defunto marito Sicheo, a *exemplum* di vittima della passione amorosa per Enea. Il dualismo del personaggio è colto appieno da Boccaccio che in alcune opere contesta la versione virgiliana, preferendo seguire la versione dei Padri della Chiesa (Giustino, Macrobio, Girolamo, Agostino) secondo cui Didone si uccise per non dover sposare il re dei Massitani, che l'avrebbe portata a tradire il ricordo del marito Sicheo (cfr. *Esposizioni sulla Commedia di Dante*, V *esp. litt.*, 65-83 e V, *esp. litt.*, 81-82). Nel *De Casibus virorum illustrium* (I, XIII 24), quando viene narrata la

storia di Enea, non si fa menzione della storia d'amore con Didone; ancora nel *De casibus* (II, X e XI) e nel *De mulieribus claris* (XLII) la figura della regina viene elogiata come esempio di giustizia e castità, mentre dell'amore per Enea non se ne parla. La stessa preferenza per la tradizione patristica è accordata da Petrarca che nel *Triumphus Pudicitie*, come in altre opere (*Fam.* II 15, 2; *Sen.*, IV 5; *Epyst.* II 10), fa di Didone l'emblema della castità: «e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido, / ch'amor pio del suo sposo a morte spinse / non quel d'Enea, com'è 'l pubblico grido» (TP 10-12). Nelle *Genealogie* Boccaccio riporta invece la leggenda virgiliana, sottolineando come la disperazione di Didone per l'abbandono di Enea la portò alla morte (II 60 e VI 13). La figura del grande eroe troiano delineata da Virgilio sembra lasciare il passo al "vinto d'amore": nel *Filocolo* mentre da un lato Enea è ricordato per le sofferenze provocate a Didone (I 1,1; II 18, 12) dall'altro lato la regina, proprio in virtù di quel travaglio (III 67, 4; V 83, 3), diviene simbolo della fermezza e della costanza in amore (IV 54, 2); e ancora in questa accezione va letta l'espressione contenuta nell'*Epistola* a Niccolò degli Acciaiuoli (V 1) in cui Boccaccio paragona il suo dolore per la lontananza dell'amico alla sofferenza provata da Didone per la partenza di Enea. La tradizione antica di matrice virgiliana, pienamente accolta da Dante (*Inf.*, V 61-62; *Conv.*, IV, XXVI 8), che vede in Didone un simbolo della passione amorosa è presente anche nelle opere giovanili di Boccaccio: nella *Comedia delle Ninfe fiorentine* (14), nell'*Amorosa Visione* (XXVIII) e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (I 17, 13-14); in queste ultime due in particolare Didone chiude la schiera di amanti famosi dell'antichità. Ancora in *Amorosa Visione* (IX 1-12), Didone è presente nel corteo di uomini e donne illustri che accompagnano il trionfo della Gloria Mondana. Con gli stessi connotati del testo boccacciano è presentata la *Dido* del sonetto, la cui passione travolgente per Enea ha condotto al suicidio: la passione è *vana* proprio perché appartenente alle gioie mondane. In questo testo si avverte, decisamente in modo più preponderante rispetto agli altri componimenti, la funzione esemplare della vicenda amorosa che ha resi celebri i personaggi rappresentati, ma di quella celebrità destinata col tempo a perire.

9-11. Ma gi'... latino: Enea dopo essere salpato dai lidi di Cartagine giunse finalmente in Italia, dove sbarcò a Cuma in Campania. Prima di arrivare nel Lazio Enea affronta una serie di imprese, tra cui la discesa negli inferi, qui ricordata, che viene descritta da Virgilio nel libro VI dell'*Eneide*. Nel Lazio Enea incontrerà il re Latino il quale lo accoglie e gli promette in sposa sua figlia Lavinia, seguendo quanto gli era stato predetto, cioè che Lavinia, sposando uno straniero, avrebbe dato origine a una gloriosa dinastia. Dando in sposa la figlia

a Enea il re Latino infranse la promessa precedentemente fatta a Turno, re dei Rutuli, il quale dichiarò guerra ai troiani. L'*Eneide* si conclude proprio con la sconfitta di Turno e dei suoi alleati (tra cui figura la vergine guerriera, Camilla, regina dei Volsci). **10.** *Turno... e il re latino*: l'espressione, lascerebbe intendere che Enea dopo aver sconfitto l'esercito dei Rutuli, capeggiato da Turno e quello dei Volsci, capeggiato da Camilla, scese in battaglia anche contro il re Latino che gli aveva promesso in moglie la figlia, Lavinia. L'episodio, non menzionato nell'*Eneide*, è invece ricordato da Boccaccio nelle *Esposizioni sulla Commedia di Dante* (IV, esp. litt., 182), in cui viene riportato il commento di Servio *Ad Aeneida*, IV 620, secondo il quale Enea uccise in battaglia anche il re Latino.

12-15. *e disposai... dottrina*: il racconto delle vicende che legarono Enea e Lavinia, al destino della fondazione di Roma non è materia dell'*Eneide*, ne parlano invece Livio (*Ab urbe condita*, 1, 1, 10), Dionigi Alicarnasso (*Antiq. Rom.*, 1, 70, 1-3) e Plutarco (*Vit. Par., Rom.*, 2). Secondo questa tradizione Enea, dopo aver sposato la figlia del re Latino si stabilisce nel Lazio e fonda una serie di città, tra cui Roma; si racconta anche che dalla sua dinastia sia nato Romolo, il primo re di Roma. Anche Boccaccio nelle *Esposizioni sulla Commedia di Dante* ripercorrendo la storia del duca troiano, ricorda che fu Enea il fondatore della città di Roma (I, esp. litt., 146). **14.** *Lavina*: l'impiego di questa forma che riporta la caduta della *i* semivocalica dopo la *n* è riscontrato anche in Dante (*Inf.*, IV 126). **15.** *dielle... dottrina*: gli altri manoscritti riportano la lezione *puosile nome, regola e dottrina*, il verso così strutturato presenterebbe tuttavia un'incongruenza nell'utilizzo delle fonti leggendarie, perché il nome della città di Roma deriva da Romolo, che è posteriore a Enea.

SANSONE

Voi che mirando andate greci 'ebrei
famosi antichi per la sala bella,
mirate me, che con una mascella
d'asino uccisi mille Filistei. 4

Ancor glorificar più mi potrei,
se non ch'i' inamorai d'esta donzella,
la quale, artata con falsa favella,
mi lusingò, e i' mi scopersi a lei. 8

E, preso dell'amor che ragion torce,
legommi al sonno, come intender puoi;
poi mi levò i crini colle sue forze. 11

Quindi fûr presti li parenti suoi
e feciomm'orbo, ond'io andai con scorte,
fin ch'io non dissi: «Muoia Sanson co' suoi». 14

Allor tirai per mille paia di buoi. 15

Sansone

FL², c. 124v; FL³, c. 140v; FN¹, c. 89 b; FN², c. 219v; FN³, c. 26v; FR¹, c. 50; FR², c. 131;
FR³, c. 90v. Edizioni: ALTAMURA, p. 175; DE BLASIIS, p. 66; MAZZOTTA, pp. 239-
240; STOPPELLI, pp. 197-198.

Rubrica: Sansone FN¹, Sonetto fatto per Sansone FN², Per Sansone FN³, Sonetto di Sansone FR³.

1 greci] i greci legommi al sonno FR¹, FR³, e greci FN², FR²; 5 Ancor] E pur FL², E ancor FR², E per FR³; glorificar più] glorificare FL², più glorificarmi FN¹, più glorificar FR¹, più glorificare FR², glorificarmi FR³; mi potrei] ch'io mi potrei FL², ch'i mi potrei FR¹, potrei FN¹, FR³; 6 d'esta] d'una FN², FR¹; 8 e i'] sicch'io, FL², FN¹, FR¹, FR², FR³, ond'io FL³; 9 E preso] Appresso FR¹; dell'amor] dall'amor FR³; torce] porge FN²; 10 legommi al sonno] al sonno mi legò FL², FL³, FN¹, FN², FN³, com'ella m'ingannò FR¹, levommi i crini FR²; come intender] come saper FL², FL³, FN¹, FN², saperlo FN², intender FR¹, e intender FR², e ora intender FR³; puoi] mi puoi FR²; 11 poi mi levò] poi mi tonde FN¹, ella mi levò FR¹, ch'ella megli tondo FR², ch'ella mi levò FR³; i crini colle] i capegli con FN², colla FR², e crini FR³; sue forze] sue forze FL³, sua forci FR², suoi forze FN¹, suo forge FN², suo forze FR³; 12 Quindi] Allor FL², FL³, FN¹, FN², FN³, FR², Pui FR¹; fur] furon FL³; li] gli FL³, FN²; 13 e feciomm'orbo] orbo mi feciono FL³, FN¹, e feciomi FN², feciomm'orbo FR¹; ond'io andai] andando FL², andare FL³, FN³, andar FN¹, andare orbo FN², onde andai FR¹, FR³; con] colle FL³, FN¹, FN², FN³; scorte] scorgie FN², iscorce FN³, scorce FL², FR¹, sorte FR²; 14 fin ch'io] infin ch'i' FN², poi ebbi insino ch'io FR³; non dissi] non gridai FL², gridai FR¹, dissi FN², FR², FR³; co' suoi] con tutti i suoi FN², FR³.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Le vicende dell'eroe biblico Sansone sono raccontate nell'Antico Testamento nel *Libro dei Giudici* (13, 1- 16, 31). Il sonetto di Castel Nuovo ripercorre essenzialmente l'ultima parte della narrazione biblica, che riguarda la storia dell'amore di Sansone per Dalila, la fanciulla che con l'inganno lo convinse a rivelare il segreto della sua forza e lo condusse alla rovina. Nel racconto veterotestamentario l'eroe appare sempre come "vinto d'amore": sono delle donne infatti a trascinarlo nelle imprese più pericolose. Pur non essendo ricordato nella galleria di Prodi del *Voeux du Paon*, Sansone è tuttavia presente in alcune opere a carattere didascalico, provenienti dall'area anglosassone, in cui al motivo dei *Preux* si affianca il tema della mutabilità della Fortuna: nel *De Mundi Vanitate*, poema inglese del secolo XII attribuito a Walter Map, in cui viene elogiato per la sua forza invincibile (cfr. *The latin poems*, cit., pp. 147-148; *PA*, vol. I, *Appendix II*), nel componimento poetico *This warl is vera vanité* del secolo XV (*PA*, vol. I, *Appendix IX*), nel poema *Golagros and Gawayne* (v.

1235) e nella canzone di John Lydgate, *Wourdly mutabilite* (cfr. *PA*, vol. I, *Appendix XI*). L'immagine esemplare dell'eroe è ripresa anche da Petrarca sia nel *De remediis utriusque fortune* (*De importuna uxore*, II 19,10), dov'è inserito, insieme ad Agamennone e Scipione l'Africano, tra gli amanti che furono condotti alla rovina dalle proprie mogli, sia nel *Triumphus Cupidinis* (III 49-51: «Poco dinnanzi a lei vedi Sampson, / vie più forte che saggio, / che per ciance in grembo a la nemica il capo pone»), in cui figura nella sequela dei «vinti d'amore». Sansone compare come schiavo d'amore anche nel *De casibus virorum illustrium* (I, XVII) di Boccaccio, in cui l'autore muove un'invettiva contro il potere seduttivo e illusorio della beltà femminile, capace di rendere imbelite perfino l'eroe più valoroso. Ancora nel *De casibus* (III, IV 4) Sansone è ricordato tra i principi lussuriosi, e nelle *Rime* (38, 53-56) è citato insieme a Salomone per la sua incontinenza in amore, a causa della quale perse la sua forza: «La stoltizia tua mostrò Sansone / come bambin che nulla ha resistenza, / ché tutta sua potenza / e tutto suo podere abandonone». Boccaccio parla ancora di Sansone nelle *Genealogie deorum gentilium* (V 53, 12), dove lo celebra per la sua forza invincibile, e sempre nel *De casibus* alle sue imprese dedica un intero capitolo (I, XVII). L'immagine dell'eroe è dipinta anche nella «sala bella» della Gloria Mondana di Giotto descritta nell'*Amorosa Visione* (VIII 4-6): «Eravi ancora Sanson, che possente / di forza corporal più ch'altro mai / fu che nascesse fra l'umana gente».

1-4. *Voi... Filistei*: il sonetto inizia con l'invito rivolto dal personaggio al visitatore della *sala bella*, dove sono rappresentati gli Uomini famosi della storia antica (*greci*) e biblica (*ebrei*), a guardare in direzione della sua immagine (*mirate me*). Questi versi sono stati letti da diversi studiosi come testimonianza ineccepibile dell'esistenza di un ciclo di affreschi raffiguranti i nove eroi (cfr. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, cit., p. 220; De Blasi, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale*, cit., p. 264; Gilbert, *Poets seeing*, cit., pp. 167-197). **1-2.** *Voi... bella*: si noti l'impiego di una simile espressione nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio: «Andando in tal maniera, noi entrammo / quella gran porta insieme con costoro, / indi 'n un'ampia sala ci trovammo. / Chiara era, bella e rifulgente d'oro» (*AV (B)*, 7-10). **3-4.** *d'asino... Filistei*: rimanda all'episodio biblico di *Gdc.* 15, 9-16, in cui si racconta che il popolo di Giuda legò Sansone per consegnarlo nelle mani dei Filistei e che l'eroe grazie all'intervento divino, riuscì a liberarsi e con una mascella d'asino che trovò lì stesso uccise mille Filistei.

5-8. *Ancor... a lei*: la tradizione che fa dell'eroe l'emblema dei "vinti d'amore" presente in Petrarca (*Rem.*, II 19,10; *TC*, II 46-48) e Boccaccio (*De casibus* I, XVII e III, IV 4; *Rime*, 38, 53-56) è pienamente accolta dall'autore dei sonetti, che mette in rilievo proprio il suo essere vittima della passione amorosa. **6.** *esta donzella*: 'Dalila', che fu indotta dai Filistei a sedurre Sansone per poi farsi rivelare, con l'inganno, il segreto della sua forza (*Gdc.*, 16, 4-21). **7.** *artata con falsa favella*: 'armata dell'inganno'. **8.** *mi lusingò... a lei*: Dalila seduce Sansone, il quale in seguito alla continua insistenza della giovane, le confida che il segreto della sua forza sta nei suoi capelli.

9-11. *E... force*: Sansone, in preda al delirio amoroso, non si accorse che Dalila, dopo averlo fatto addormentare (*legommi al sonno*), gli tagliò i capelli (*mi levò i crini colle sue force*), rendendolo così vulnerabile. **10.** *legommi al sonno*: 'mi fece addormentare'. **11.** *force*: 'forbici'.

12-15. *Allor... buoi*: una volta persa la sua forza, Sansone fu catturato dai Filistei (*li parenti suoi*), che lo accecarono (*feciomm'orbo*) e lo condussero a Gaza in catene. In prigione ripresero a crescergli i capelli, così, quando i Filistei lo portarono in piazza per deriderlo, Sansone riuscì a liberarsi dalle catene e facendo forza sulle colonne del tempio (*tirai per mille paia di buoi*) riuscì a farlo crollare su se stesso e su tutti i Filistei. **13.** *scorte*, 'guide': nella Bibbia (*Gdc.* 16, 21) si dice che Sansone cieco sia stato guidato da un fanciullo. Si noti il riferimento alla cecità di Sansone anche in Petrarca nel *De remediis*: «At dux tuus videt, sive is est animus, sive unus aliquis, ex more ceci, gressum dirigens, cuius ductu non modo rectum iter invenias sed ad contemptum vite nobilem et preclare virtutis actus ultimos ad fastigia summa pervenias; neque nisi vis animi defuerit, generosum facinus, lux amissa prepeditet. Meministi quid sacris Sanson in literis, quid civili bello apud Lucanum Massylie Tyrrenus agat in equore?» (*De cecitate*, II 96, 32). **14.** *muoia... suoi*: l'espressione ricalca quella di *Gdc.* 16, 30: «moriatur anima mea cum Philisthim».

PARIDE

Io son Paris del magno re Priamo
qui figurato, e fui suo quinto figlio,
più bello assai che non fu giammai giglio,
ma di prodezze mie non ragioniamo. 4

Trovarmi sì nel cor d'Elena bramo,
che 'n Grecia io passai per mio consiglio,
e non pensando al futuro periglio,
che 'l mio legnaggio e me fé viver gramo. 8

Quivi fec'io del mio parer ragione,
sì come i' fe', di dar la poma d'oro,
che die' a Venus e disservi' a Giunone. 11

Così trass'io del real concistoro
questa reina, onde fu cagione
che moriro i troiani e io co'lloro. 14

Così rimaso foss'io a guardia al toro. 15

Paride

FL², c. 124v, FL³, c. 140v, FN¹, c. 89 *b-90 a*, FN³ c. 26v, FR¹, 50, FR³, c. 90v. Edizioni:
ALTAMURA, p. 175; DE BLASIIS, p. 67; STOPPELLI, p. 198.

Rubrica: Parissis seu Paridis FN¹, Per Paris FN³, Sonetto di Paris di Troia FR³.

1 Io son] Sono FR³; Paris] Parissi FR¹; del magno] dell'alto FL², di quel FL³, del FN¹, del buon FN³, FR¹; 2 suo] il suo FL², FL³, FN³, FR³, il FR¹; figlio] figliuolo FR³; 3 giammai] mai FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; un giglio] il giglio FL², rosa né giglio FR¹, giglio FR³; 4 ma di] e di FL³; prodezze] bellezze FL³, prodeza FN³, prudeza FR¹; mie non] non ne FL², FN¹, FN³, FR¹; 5 sì nel cor d'Elena] del torre Elena FL²; 6 che 'n Grecia] che Grecia FL³; io passai] passai FL³, FN¹, FN³, FR¹, FR³; 7 e non] già non FN³, FR³, ma non FR¹; pensando] pensai FN³; al futuro] il futuro FL³, FN³, FR¹; 8 che 'l mio] che mio FR¹, che ffecie FR³; e me fé] me fé FN³, fim(r) FR³; legnaggio] lignagio FR³; viver gramo] venir gramo FL², FR¹, gramo FR³; 9 Quivi] E quivi FL², E là FR³; fec'io] fe' FL², feci FN³; 10 sì come] come FL³, FN¹, FN³, FR¹, FR³; i' fe'] fe' già FL³, FN¹, FN³, già fe' FR¹, feci già FR³; di dar] andar FL³, FR¹, a dar FN¹, FN³, FR³; la poma] le pome FN³, la palla FR¹; 11 che die'] diella FL³, FN³, diè FN¹, ch'i' die' FR¹, ch'io diedi FR³; Giunone] a Giunone FL²; 12 trass'io] cavai FL², trassi FR¹; concistoro] concestoro FL², FL³, FN¹, FR¹; 13 questa] quella FL², FL³, FN¹, FN³, FR¹; onde] di che; fu] fummo FL³, FR³, è somma FN¹, fumo FN³, funne FR¹; 14 che moriro i troiani, e io co-lloro] che morirono i greci, e noi co-lloro FL³, FN¹, FN³, FR¹, perché i troiani morirono e noi colloro FR³; 15 rimaso foss'io] foss'io rimaso FL³, FR¹, rimesso foss'io FN³, rimasi FR³; a guardia] in guardia FN³, FR¹, a guardare foss'io FR³.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

La storia di Paride (o Alessandro), figlio dei reggenti di Troia, Priamo ed Ecuba, presente nel poema iliaco, ebbe notevole fortuna letteraria (Ovid., *Met.*, Apollod. *Bibl.* III 12, 149-150; Hyg. *Fab.* 91 e 92; Dar. Phr. *De excidio Troiae*; Dict. Cret., *De bello troiano*; Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*) e iconografica. La storia dell'innamoramento per Elena e del suo rapimento, unitariamente all'episodio del giudizio di Paride, hanno portato nel corso del Medioevo a non considerare l'immagine dell'eroe in senso positivo, e a metterne in luce gli aspetti più vili della sua personalità, che lo resero uno schiavo d'amore, simbolo della fragilità umana di fronte all'insana passione. Con questi connotati il principe troiano appare nella schiera infernale dei lussuriosi di Dante (*Inf.*, V, 67) e tra i "vinti d'amore" di Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*, I 173; *Elegia di Madonna Fiammetta*, I 17, 13-14, *AV (B)*, XVVII) e di Petrarca (*TC* I 136 e 140). L'immagine di Paride compare anche in altre liste, che sono state ricondotte dagli studiosi al genere del *Dit des IX Preux*: così nell'inno latino del secolo XI, intitolato *Death takes all* (v. 23: «Ubi Helena Parisque

roseus?»)», in cui, dopo un discorso sulla vanità della gloria mondana, l'autore rivolge un'apostrofe al lettore chiedendo dove sono finiti questi famosi uomini. Così anche nella lirica *A Luue Ron*, attribuita al francescano Thomas de Hales e datata 1259 e il 1300 (Hill, *The "Luue-Ron"*, cit., pp. 321-330), in cui l'autore ricorda la caducità dell'amore terreno come di tutte le passioni mondane, Paride figura proprio in veste di *exemplum* morale.

1-4. *Io son... ragioniamo*: **1.** qui figurato: 'qui (nella *sala bella*) rappresentato in figura'. **2.** *quinto figlio*: da interpretare non come 'nato per quinto', perché non corrisponderebbe alle fonti letterarie che fanno di Paride il secondogenito, ma nel senso di 'figlio di cinque figli maschi' (Ettore, Alessandro (o Paride), Deifobo, Eleno e Troilo), anche perché dopo Paride nacquero Andromaca, Cassandra e Polissena. **3.** *Più bello... giglio*: della bellezza di Paride ricordata nei testi classici (Om. *Il.*, III 39; Apollod. *Bibl.*, III 12, 149), ne parla anche Petrarca nel *De remediis utriusque fortune* (*De insigni natorum forma*, I, 72, 12) in cui si discute degli effetti nefasti di una bellezza eccessiva, che portarono grandi personalità alla rovina. **4.** *ma... ragioniamo*: Paride non può essere definito propriamente un prode valoroso. Già Ettore nell'*Illiade* lo accusa di essere 'per bellezza il più valoroso' (*Il.*, III 39). Nel corso del Medioevo la figura di Paride è stata interpretata come simbolo di viltà e d'incontinenza in amore, motivo per cui non è citato come esempio di virtù ma come vittima della passione: in Dante (*Inf.*, V, 67), in Petrarca (*TC* I 136 e 140) e Boccaccio l'eroe figura infatti tra i "vinti d'amore" (*Trattatello in laude di Dante*, I 173; *Elegia di Madonna Fiammetta*, I 17, 13-14).

5-8. *Trovarmi... gramo*: i versi alludono all'innamoramento per Elena, regina di Sparta, che lo portò a recarsi in Grecia con l'intenzione di rapirla e fuggire a Troia: a causa della fuga dei due amanti, stando al racconto omerico, Menelao, re di Sparta, chiese al fratello Agamennone di muovere guerra contro Troia. **7.** *futuro periglio*: allude appunto alla guerra di Troia. **8.** *legnaggio* (la casata regale a cui Paride apparteneva). **9.** gramo: 'misero'.

9-11. *Quivi... Giunone*: in questi versi è riportato il racconto del giudizio di Paride: l'episodio riferisce che il giovane eroe dovendo fare da giudice in una contesa sulla bellezza di tre dee: Afrodite, Era e Atena; una volta effettuata la scelta Paride avrebbe dovuto consegnare alla dea il pomo d'oro (*la poma d'ora*). Il giudizio dell'eroe cadde su Afrodite

(*Venus*), che gli aveva promesso in cambio di avere come dono la donna più bella del mondo, e così fu perché Paride ottenne Elena. Questo racconto venne letto già nel Medioevo come parabola morale: Paride, esempio dell'uomo ingenuo, preferisce al potere (Era) e alla sapienza (Atena), l'amore. In questa chiave di lettura didascalica è stato interpretato nell'*Ovidius Moralizatus* di Petrus Bercorius (1316-1328) e nell'*Amorosa Visione* di Boccaccio, in cui l'episodio, che occupa un intero canto (*AV (B)*, XVVII) è inserito proprio come testimonianza di quanto gli uomini siano inclini a piegarsi all'amore.

12-15. *Così... toro*: Paride, innamoratosi di Elena, regina di Sparta, la portò via dalla città di Sparta, dove ella era regina (*real concistoro*). **13.** *questa reina*: Elena, appartenente alla schiera delle donne illustri, era rappresentata nella *Sala Maior* di Castel Nuovo probabilmente accanto al suo amante, come le donne degli altri sonetti. **13-14.** *onde... co-lloro*: l'amore di Paride ed Elena fu la causa (*fummo cagione*) della distruzione di Troia e della morte dei suoi abitanti, tra cui anche Paride (*e io co-lloro*); per *co-lloro* si veda l'uso dello stesso termine nel *Sonetto di Ettore*, v. 7. **15.** *così... toro*: il verso allude a un episodio della giovinezza di Paride, il quale era stato affidato dai genitori alle cure del pastore Agelao sul monte Ida, in quanto un oracolo aveva predetto alla madre che il giovane avrebbe causato l'incendio di Troia. Si racconta che Paride nei vent'anni che trascorse con i pastori fece il lavoro del mandriano, portando a pascolare i tori di Agelao.

ERCOLE

Ercole fui, fortissimo gigante,
cui molti ancora adoran per iddeo;
la terra quasi mi sottomissi eo
e 'l mar segnai ov' uom non va pi ù avante. 4

Le bestie tutte infino al leonfante
i' vinsi colle pugna, e anco il leo;
e strangolai il fortissimo Anteo,
ch'era maggior di me, ma non s'atante. 8

Molto fe' per amor di Dianira,
che tanto agli occhi miei fu bella e piacque,
quanto sa quelli a cui mostrai mia ira. 11

Nesso n'uccisi perché seco giacque,
onde correndo in inferno s'aggira
d'intorno al sangue delle boglient'acque, 14
benché da lei e da lui mia morte nacque. 15

Ercole

FL², cc. 124-124v; FL³, c. 140v; FN¹, c. 90 a; FN², c. 219v; FN³, c. 26v; FR¹ 50; FR² c. 131.
Edizioni: ALTAMURA, p. 175; DE BLASIIS, p. 67; MAZZOTTA, p. 240; STOPPELLI, p. 198.

Rubrica: Herculis FN¹, Sonetto fatto per Ercole FN², Per Ercole FN³.

1 fui] sono FN², FR¹; 2 cui molti] il qual molti FL², il qual FL³, FN³, e molti FN², cui molta gente FR¹; ancora adoran] m'adoran FL², adoran molti FL³, FN³, ancor m'adoraron FN², adoro FR¹; 3 la terra quasi] quasi la terra FL², FN², FN³; mi] amme FL²; sottomissi eo] sottometteo FR¹; 4 e 'l mar segnai] e 'l mar segniasi FN³, segnai el mare FR¹; ov'uom non va] ove non va FL², FR², dove non si va FN¹, e non si va FN³; 5 Le bestie tutte] Tutte le bestie FL², FL³, FN¹, FN², FN³; infino] fino FL³, FR¹; 6 i' vinsi] vinsi FN², FN³, conquisi FR¹, FR²; 8 ch'era maggior] che maggior FR²; 9 Molto] E molto FL², FL³, FN³, Questo FR¹; 10 che tanto] la qual FN²; agli occhi miei fu] a me fu FL², FL³, FN¹, FN³, fu molto FN²; e sì e piacque] mi piacque FL², FL³, FN¹, FN², FN³; 11 quanto sa quelli] com'ella il sa FL³, colui il sa FN¹, siccome'l sa FN², come sa FN³; e solo un braccio ci die' angosciosa sirprina FL²; che l'animo mio ancora ne sospira FR¹; 12 Nesso] E Nesso FL²; 13 onde correndo in inferno] il qual ancora a l'inferno FL², onde correndo allo 'nferno FL³, FN¹, FN³, el qual ne lo 'nferno ancor FN², onde convien ch'allo 'nferno FR¹; s'aggira] s'aggiri FR¹; 14 d'intorno] FL², FL³, FN¹, FN³, FR²; boglient'acque] bollenti acque FL³, FN¹, FR²; 15 da lei e da lui] per lui la FL², di lui la FL³, di lui e di FN², da lui e da lei FR¹; nacque] ne nacque FN¹, FN².

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Ercole è forse il personaggio più conosciuto della mitologia antica. Le sue gesta sono state trasmesse in diverse fonti letterarie: le *Metamorfosi* di Ovidio, il *Mitografo* di Apollodoro, la *Biblioteca* di Diodoro Siculo, l'*Eracle Furente* di Euripide e le *Favole* di Igino (29-36). Nella letteratura medievale la figura dell'eroe assume diversi connotati: dall'essere simbolo di virilità, quale cavaliere modello, forte e coraggioso capace di superare ogni fatica umana (come nel *De laboribus Herculis* di Colluccio Salutati), all'essere identificato quale emblema dei "vinti d'amore": in entrambe le eccezioni è ricordato da Petrarca nel *De remediis utriusque fortune* (I, 69,18 [*De gratis amoribus*]; I, 5, 22 [*De viribus corporis*]; II, 56, 4 [*De gravi negotio ac labore*]), e nei *Triumphs*, dove compare sia nella schiera di uomini illustri (*TF* I 93, II, 16, Ia 134) che in quella degli schiavi d'amore (*TC* I 125). Boccaccio ne celebra le imprese eroiche, "le fatiche" appunto, nelle *Genealogie deorum gentilium* (I 13, 2-3; IV 30, 1; IX 17, 2; 31; 33, 3-6; XIII 1, 1-33) e nell'*Amorosa Visione*, in cui Ercole compare, nella descrizione efrastica della sala della Gloria Mondana di Giotto, come simbolo dell'eroe forte e valoroso: «Ercole v'era, il cui sommo valore / lungo sarebbe a voler recitare, / per ch'ebbe già d'assai battaglie onore» (*AV* (B), VIII 34-36). Sempre Boccaccio

ricorda l'eroe nelle vesti di "vinto d'amore", per come fu ridotto dalla passione amorosa per Iole, nel *De mulieribus claris* (XXIII), nel *De casibus virorum illustrium* (I, XII 2), nel *Filocolo* (IV 46, 9) e nel *Trattatello in laude di Dante* (I 173). C'è da dire che, per mancanza di chiarezza nelle fonti classiche, Boccaccio confonde Onfale, regina della Lidia, con Iole, figlia di Eurito, re degli Etoli. Fu infatti Onfale, presso la quale Ercole prestò servizio come schiavo, a ridurre l'eroe a femminuccia, facendogli togliere la pelle di leone, indossare abiti da donna e filare la lana.

1-4. Ercole ... avante: Ercole, figlio di Zeus e Alcmena, è l'eroe mitologico per eccellenza. Le sue avventure ebbero notevole successo anche nel periodo medievale, e particolarmente nella letteratura e nell'arte cristiana, in cui la figura dell'eroe era interpretata come simbolo di coraggio e di forza della fede: nelle catacombe il semi-dio viene rappresentato con l'aureola, quasi a prefigurare la venuta di Cristo Salvatore. Nell'arte medievale e rinascimentale infatti ogni episodio della storia di Ercole era letto in chiave cristologica (cfr. Moormann, Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico*, cit., p. 354). L'affermazione *cui molti ancora adorano per iddeo*, testimonia dunque come fosse ancora presente, nell'immaginario figurativo e letterario di fine Trecento, la visione di Ercole come eroe virtuoso. **3-4. la terra... avante:** 'sottomisi quasi tutta la terra e segnai il limite del mare che l'uomo non può superare'. Ercole compiendo le famose "dodici fatiche" viaggiò per la terra in lungo e in largo; la decima delle sue imprese, consisteva nel rapimento dei buoi di Gerione, un mostro con tre teste che abitava nell'isola di Eritia, nell'Oceano occidentale. Durante il viaggio in Occidente Ercole passò per lo stretto di Gibilterra ed eresse due colonne e segnò il limite del mondo, oltre il quale l'uomo non poteva andare. **4. e 'l mar segnai ov'uom non va più avante:** si noti l'impiego di un'espressione simile a quella dantesca di *Inf.*, XXIV 107-109: «quando venimmo a quella foce stretta / dov' Ercole segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta».

5-8. Le bestie... atante: la quartina prosegue la narrazione iniziata nei versi precedenti con il racconto delle fatiche di Ercole: nei primi due versi si fa riferimento alle innumerevoli bestie (*le bestie tutte*) che dovette uccidere o rapire per adempiere ai compiti datagli da Euristeo: l'idra di Lerna, la cerva di Cerinea, il cinghiale di Erimanto, gli uccelli del lago di Stinfalo, il toro di Creta, le cavalle mangiauomini di Diomede e il cane Cerbero, che sorvegliava l'ingresso nell'Ade. **5. leonfante:** variante grafica di *liofante*, presente anche nella forme

lionfante e *leofante*, indica l'elefante. Dalle fonti letterarie non risulta che Ercole abbia combattuto contro questo animale, quindi è verosimile che si tratti di un errore di scrittura, laddove per il lemma *leonfante* sia accostato, per falsa etimologia, a *leo* 'leone': un leone, quindi, diverso da quello annunciato poco dopo con l'espressione *anco il leo*, che si riferisce, invece, all'uccisione del 'Leone Nemeo'. Questa interpretazione è avvalorata da un racconto, estrapolato dal *Mitografo* di Apollodoro (*Bibl.*, II 4, 9, sulla giovinezza dell'eroe: risulta infatti che Ercole, all'età di diciotto anni, uccise un leone che viveva sul monte Citerone e sbranava le vacche di Anfitrione e del re Tespio. **6. vinsi colle pugna**: indica la forza brutale dell'eroe che in più di un'occasione sconfisse i propri avversari a mani nude: si racconta, infatti, che Ercole uccise Eunomo proprio con un pugno (Apoll., *Bibl.*, II 7, 6). **7. Anteo**: gigante libico, figlio di Poseidone e Gaia, che costringeva ogni straniero di passaggio nel territorio africano a battersi con lui fino alla morte. Ercole, consapevole che la forza del gigante dipendeva dal suo legame con la terra, lo sollevò in aria e lo strangolò. **8. atante**: 'forte'.

9-11. Molto fe'... ira: Deianira, sorella di Meleagro, principe di Calidone e amico di Ercole. Le fonti letterarie riportano che l'eroe, come promesso allo spirito di Meleagro nell'Ade, si recò a Calidone per sposare Deianira. Solo dopo essersi battuto con il dio fluviale Archeloo e averlo sconfitto, Ercole poté sposare la fanciulla. **11. colui... ira**: 'Nesso', la cui storia è ripresa nella terzina seguente.

12-15. Nesso... giacque: durante il viaggio per Trachis, dove l'eroe andò in esilio dopo aver ucciso involontariamente un servo di Oineo, re di Calidonia e padre di Deianira, si racconta che Ercole e Deianira furono aiutati dal centauro Nesso ad attraversare il fiume Eveno. L'eroe, accortosi che Nesso cercava di importunare la moglie, lo uccise con una freccia avvelenata dal sangue dell'Idra. Il centauro morente trasse in inganno Deianira, consigliandole di raccogliere il suo sangue e di usarlo come filtro d'amore semmai il marito si fosse allontanato da lei. **13-14. onde... boglient'acque**: richiamo al canto XII dell'*Inferno*, il primo di cinque canti che descrivono il cerchio dei violenti: Dante si trova nel girone dei violenti contro il prossimo, i quali per punizione sono immersi in un fiume di sangue, il Flegetonte, rappresentazione metaforica del sangue che essi stessi fecero scorrere con l'omicidio. A guardia del cerchio infernale sono posti i centauri che corrono (*correndo in inferno*) in una striscia di terra asciutta tra la fossa, dove sono collocati gli altri due gironi (violenti contro se stessi e violenti contro Dio), e la roccia da cui stanno scendendo Dante e

Virgilio, dunque nei pressi del fiume di sangue (*s'aggira intorno al sangue delle boglient'acque*). I centauri quando vedono Dante e Virgilio interrompono la corsa, e uno di loro gli chiede da dove vengano e quale pena siano destinati (*Inf. XII 61-63*), credendo che fossero due dannati: Virgilio spiega a Dante che a parlare è proprio Nesso «che morì per la bella Deianira, / e fé di sé la vendetta elli stesso» (*Inf.*, XII 67-68). Si noti inoltre la familiarità dell'espressione *boglient'acque* con le definizioni dantesche del mare di sangue: «la riviera del sangue in la qual bolle» (*Inf.*, XII, 47), «bollor vermiglio» (*Inf.* XII 101). **15.** *benché... nacque*: le fonti letterarie riportano che Ercole vinse in una gara di arco contro Eurito, re di Trachis, la mano della principessa Iole. Nonostante l'eroe avesse vinto la sfida, il re si rifiutò di concedere la mano della figlia. Dopo una serie di avventure l'eroe ritornò a Trachis, uccise Eurito e i suoi figli, e prese Iole come concubina. Venutolo a sapere Deianira, per paura di perdere l'amore di Ercole, decise di impregnare un mantello, che doveva essere portato come dono all'eroe, del sangue di Nesso, credendolo un afrodisiaco: Ercole indossò il mantello e morì perché il sangue di Nesso era velenoso.

ALESSANDRO

Io fui Alessandro, e mostro in questa storia
c'ho 'l mondo in mano e non senza cagione,
ché, combattendo in ver' Settentrione,
di tutto l'universo ebbi vittoria. 4

Non fu sazia l'ardita mia memoria
per aver vinte tutte le persone,
ma oltre che all'umana abitazione,
dentro dall'Uzian mostrai mia gloria. 8

E ancor più fe' l'animo mio magno,
ch'i' sali' in aria a mostrar ch'i' non volli
a mia gran signoria par né compagno. 11

Quindi al mio disio cresciuti i colli,
nel mare entrai dov'è più cupo stagno,
e vidi tutto 'l fondo e' pesci molli. 14

Lettor, se pigro se', mio essempro tolli. 15

Alessandro

FL¹, c. 3; FL², c. 124; FL³, cc. 140v-141; FN², c. 219v; FN³, c. 26v; FR¹, 50; FR², c. 130; FR³, c. 90. Edizioni: ALTAMURA, p. 174; DE BLASIIS, p. 66; MAZZOTTA, pp. 241; STOPPELLI, pp. 199-200.

Rubrica: Sonetto fatto per Alessandro Magno FN², Per Alessandro imperadore FN³, Sonetto d'Alessandro el Magno FR³.

1 Io fui Alessandro] Io sono Alessandro FL¹, FL², FR¹, Alessandro fui FL³, FN², FN³; e mostro] e mostrai FL³, FN²; in questa storia] nella storia FL¹, questa storia FL³, FN²; 2 c'ho 'l mondo in mano] signor del mondo FL², e fui signore FL³, FN³, i' fu signore FN²; e non] non FL³; cagione] ragione FL³, FR²; 3 ché combattendo] ché combatté FL¹; in ver] verso 'l FL¹, verso FR²; 4 l'universo] il mondo FL¹, lu mondo FR³; vittoria] la vittoria FL¹; 5 Non fu sazia] Ancor fe' più FL¹, Sazia non fu FL², FL³, FN², FN³; l'ardita mia] la mia ardita FL³, FN², FN³, però la mia FR²; 6 per aver] p'aver FL¹, avendo FL², FL³, FN², FN³; vinte] conquistate FL³, conquistato FN², FN³, vinto FR¹, FR²; tutte le] ogni FL², FL³, FN², FN³; persone] per persone FL³; 7 ma oltre che] et oltre che FL¹, oltre FL², oltre che FL³, e certo che FR¹, infino FN², altro che FR³, fino FR²; all'umana] l'umana FL¹, FN³, FR¹, FR³, l'una e l'altra FL³; 8 dentro] infino FL¹, FL², FN², FR¹, FR², nel FN³, fin a FR³; dall'Uzian] all'Untiano FL¹, all'Uziano FL², FR², nell'Uzian FN³, al di litiano FR¹, di litiano FR³; nel mare entrai ove vide più gloria FR²; 9 E più fe' ancor] Ancor più fece FL¹, FL³, FN², FN³, Ancor fe' più FL², FR¹, Ancora feci più FR²; magno] grande FN²; 10 ch'i' sali'] sali FL², ch'i' montai FR¹, che ssalsi FN²; in aria] nell'aria FL²; a mostrar] i' mostrai FL¹, e mostrai FL², FL³, FN², FN³, FR¹, ond'io mostrai FR²; 11 a mia] alla mia FL¹, FN³, FR¹, FR², mia FL³; gran signoria] signoria FL¹, FN², FN³, FR¹, FR²; 12 Quindi] Quivi FL², FN³, FR², Poi FL³, Ivi FN²; al mio disio] il mio voler, FL², FN², FN³, FR², i miei voler FL³; cresciuti] cresciuto, FL², FN², FN³, FR²; i colli] su' colli, FN³, FR², suo colli FL², suoli FL³, satolli FN²; Io recai a miei voleri tutti e colli FL¹; Quivi crescetti li mie verdi colli FR¹; 13 nel mare entrai] entrai nel mare FL²; nel mar discesi FR¹; dov'è] envie FL¹, e nel FL², FL³, o nel FR¹, ov'è FN², FR²; più cupo] più alto FL¹, più cheto FL³; 14 il tutto'l fondo] certo il fondo FL¹, il fondo FR², il centro e'l fondo FR³; 15 Lettor se pigro se'] Lector sel pigro seme sempre tolli FL¹, Se di cuor se' lettor FL², Se pigro se' lettor FR¹; essempro] esemplo FL², axemplo FR¹, assempro FR³.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

Alessandro Magno, figlio di Filippo II re di Macedonia, successe al padre nella guida del regno nel 336 a. C. e governò fino al 322 a. C. La sua storia è legata alle grandiose conquiste che lo portarono nel corso di un ventennio ad estendere i confini della Macedonia fino alla Persia, all'Asia Minore e all'Egitto. Proprio per la vastità del suo impero la figura di Alessandro venne subito mitizzata e associata all'immagine dell'eroe temerario e valoroso per eccellenza: così figura già nel *Romanzo di Alessandro* dello Pseudo-Callistene, scritto intorno al sec. III a. C. che rappresenta la più antica fonte letteraria sulle gesta del grande re. Dopo il *Romanzo d'Alessandro*, che fu anche tradotto in latino da Giulio Valerio (320 d.C.), la figura del Macedone è stata oggetto di diverse opere: ne parla Plutarco nelle *Vitae Parallelae*, Quinto Curzio Rufo (50 d.C.) nell'*Historia Alexandri Magni*, Diodoro Siculo (fine I sec. D.C.) nella *Biblioteca Storica* (17), Flavio Arianno (II d.C.) nell'*Anabasi di Alessandro*, una cronaca storica riguardante le conquiste di Alessandro, e Paolo Orosio. Esiste inoltre un testo perduto di Pompeo Troglò scritto alla fine del I sec. d.C. di cui si conosce solo il riassunto di Giustino. Nei *Meteora* di Alberto Magno viene inoltre citata una lettera scritta da Alessandro ad Aristotele e conosciuta con il titolo *De situ Indiae et itinerum in ea vastitate*. Gli scrittori medievali, partendo dalla mitologia alessandrina del romanzo dello Pseudo-Callistene, elaborarono una serie di leggende sulla storia di Alessandro Magno, che divenne uno dei principali soggetti dei romanzi cortesi e delle epopee cavalleresche nei secoli XII-XIV: si pensi al *Roman d'Alexandre* di Alexandre de Bernai, scritto intorno al 1180, all'*Alexandreis* di Gualtiero di Châtillon (1178-1182), al poema anglosassone *Kyng Alisaunder* scritto nella seconda metà del sec. XIII, e infine ai *Voeux du paon* di Jacques de

Longuyon, del 1312 circa. È proprio a partire da quest'ultima opera che la figura di Alessandro venne ufficialmente inserita nel canone cavalleresco dei *Neuf Preux*. L'immagine del conquistatore, desideroso di estendere la sua conoscenza e il suo potere anche in terre inesplorate e verso mondi sconosciuti (anche ultraterreni), assunse nel corso del Medioevo anche caratteristiche negative, divenendo simbolo di superbia. Alessandro nella letteratura italiana trecentesca è visto sia come eroe dominatore del mondo sia come tiranno insuperbito e vizioso (si racconta infatti che fosse dedito all'ubriachezza). Dante lo colloca tra i tiranni nel girone dei violenti contro il prossimo (*Inf.*, XII 107 e XIV 31-36) e Petrarca nel *De remediis utriusque fortune* lo ricorda sia per i suoi eccessi nel bere e nel mangiare che furono causa della sua morte (*De lauto victu*, in *Rem.*, I 18, 8; *De conviviis*, in *Rem.*, I 19, 12; *De gemmis et margaritis*, in *Rem.*, I 37, 10) che per la sua politica sanguinaria (*De patria eversa*, in *Rem.*, II 69,2). Boccaccio nelle *Genealogie deorum gentilium* (XII 25, 3) fa riferimento all'ubriachezza del re che lo portò a distruggere la città di Persepoli, e nelle *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (XII, *esp. litt.*, 66-76), in commento a *Inf.*, XII 107, riferisce ancora che l'effetto del vino gli fece uccidere, oltre ai nemici, i suoi stessi amici. Anche l'immagine eroica del conquistatore dei mondi viene accolta da Petrarca nei *Triumphs* (*TF*, II 11-12: «Philippo e'l figlio che, da Pella a gl'Indi / correndo, vinse paesi diversi»; *TF*, Ia 160-162: «Alexandro, ch'al mondo briga die'; / or l'ocean tentava, e potea farlo; / morte vi s'interpose, onde nol fe'») e da Boccaccio nell'*Amorosa Visione* (VII 76-78: «Risplendea quivi ancora cavalcando / Alessandro, che 'l mondo assalì tutto / con forza al scettro suo quel soggiugando»), nel *Filocolo* (II 32, 4; IV 28, 1; V 53, 16), nel *De casibus virorum illustrium* (IV, VII 13-14 e 18-19; IV, IX 4-5 e 8-10), nelle *Rime* (XCV 8) e nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (I 3), dove compare in una sfilata di personaggi famosi dell'antichità. Sempre nell'*Amorosa Visione* (XXXV) la storia di Alessandro viene letta in chiave morale, il Macedone diviene infatti un *exemplum* di come la Fortuna incida sul destino umano: Alessandro da re potente finì col morire avvelenato. Il sonetto presenta, in accordo con la tradizione didascalica a cui i componimenti si ascrivono, un Alessandro decisamente temerario, la cui brama di superare i propri limiti e i limiti imposti dalla natura lo spinge ad affrontare imprese sempre più ardue.

1-4. Io fui... vittoria: La vastità dell'impero di Alessandro Magno e la grandezza del re suscitò notevole interesse nel corso dei secoli, soprattutto durante il Medioevo, tanto da indurre diversi scrittori a elaborare una serie di leggende sull'eroe conquistatore del mondo. c'ho'l mondo in mano: cfr. espressioni simili in Petrarca (*TF*, Ia 160 «Alexandro, ch'al mondo briga die'») e Boccaccio (*AV (B)*, VII 77: «Alessandro, che 'l mondo assalì tutto »); **3. Settrione:** indica probabilmente il nord-ovest; nella leggenda di Alessandro Magno (cfr. *Kyng Alisaunder*, 5535-5678) si racconta che il re giunse fino alle colonne d'Ercole, quindi allo stretto di Gibilterra, che si trova a nord-ovest rispetto al regno macedone per giungervi però, dato che sia a nord che a ovest non poté passare, fece il giro da Oriente passando per l'isola di Taprobane (attualmente nello Sri Lanka) e circumnavigando l'Africa.

5-8. Non... gloria: il desiderio di conoscenza e di potenza (*l'ardita memoria*) spinse Alessandro, dopo aver conquistato gran parte dei territori confinanti la Macedonia, a dirigersi verso terre inesplorate (le colonne d'Ercole, la fontana dell'eterna giovinezza, il Paradiso, i fondali marini), che lo condussero a incontrare esseri mostruosi e popolazioni mitologiche (le Amazzoni, Gog e Magog, il Dentiranno, i serpenti crestati, i pipistrelli famelici, i niticorace, il basilisco, le sirene, i Gimnosofisti). Alessandro nella tradizione medievale occidentale diviene il re degli altri mondi, avendo perfino superato le colonne d'Ercole (*Kyng Alisaunder*, 5535-5678). **5. memoria:** sineddoche che sta per 'mente',

‘intelletto’. **7.** *l’umana abitazione*: ‘le colonne d’Ercole’. **8.** *Infino... gloria*: si noti una simile espressione in Petrarca *TF*, Ia 161: «or l’ocean tentava, e potea farlo»; *Uzian*: ‘Oceano’.

9-11. *E ancor... compagno*: i versi rievocano un’altra avventura di Alessandro Magno: l’ascesa in cielo trainato dai grifoni. L’episodio, riportato in *Il romanzo di Alessandro* (III 27□□, 4-5) di Leone Arciprete, narra del tentativo di Alessandro di volare fino in cielo mosso dal desiderio di vedere da lì la terra: il re però arrivò solo fino a una certa altezza perché la potenza divina lo scaraventò giù a terra. Diversi sono i racconti sui viaggi in cielo di Alessandro: un’altra tradizione, trasmessa da un testo latino anonimo (*l’Iter Alexandri ad Paradisum*), racconta di come l’eroe, attirato dai racconti sul Paradiso delle Delizie, intraprese un viaggio per arrivare anche in questo luogo proibito.

12-15. *Quindi... tolli*: nel *Roman d’Alexandre* (III 381-577) di Alexandre de Paris si racconta della prodigiosa discesa di Alessandro sotto il mare. Il re, dopo aver girato tutta la terra, mosso dal desiderio di conoscere i fondali marini, si fece costruire un vascello interamente di vetro e scese nel fondo del mare. **13.** *cresciuti i colli*: l’espressione indica che il desio (‘desiderio’) di Alessandro è cresciuto di grado e intensità (cfr. l’espressione *levare il collo*, per dire ‘insuperabile’); sta scritto infatti che il re dopo aver annunciato ai compagni la sua decisione di affrontare l’ardua impresa, essi cercarono di distoglierlo ma «Quant il virent le roi issi entalenté, / Tout ce que bon li fu li ont acreanté» (*Roman d’Alexandre*, III 405-406). **15.** *Lettor... tolli*: l’apostrofe finale al lettore chiarisce l’esemplarità della figura di Alessandro, la cui vita, mossa dal desiderio di conquistare e superare la natura umana, fu piena di avventure e di pericoli.

CESARE

Io fui l'ardito Cesare imperiere,
d'ogni paese volli esser signore;
l'animo mio fu di tanto valore,
ch'a ogni affanno volli esser primiere. 4

Reggi, signor' e tutte lor bandiere
per mio comando givan dentro e fore,
ed ebbi in me tanto valente core,
ch'io non temetti di niun suo podere. 8

Non ebi mai paura di morire,
né già temetti <mai> un grande stormo,
anzi mi confortava a ringioire. 11

Il cor me ne sentia, abiendo attorno
i franchi cavalier, pien d'ogni ardire,
nelle battaglie, senza far soggiorno. 14

E tutto mio poder morì in un giorno. 15

Cesare

FL³, c. 141, Edizioni: ALTAMURA, p. 175; DE BLASIIS, p. 67; SAPEGNO 1933, p. 623; SAPEGNO 1952, p. 447; SPONGANO, p. 316; STOPPELLI, pp. 200-201.

10 <mai>] aggiunta fatta dal De Blasiis e confermata nell'edizione di Stoppelli.

Sonetto, con formula di congedo finale, su quattro rime ABBA ABBA CDC DCD D.

La vita e le imprese di Caio Giulio Cesare (100-44 a.C.), condottiero romano, sono riportate da diversi storici antichi (Svetonio, *De vita Caesarum*; Plutarco, *Vitae Parallelae*, Sallustio, *Invettiva contro Marco Tullio Cicerone*; Appiano, *Guerre civili* 2-3 sgg.; Lucano, *Farsaglia*) e dallo stesso Cesare nei suoi *Commentarii de bello gallico*. Già nelle prime storie della vita di Cesare, il generale romano viene descritto con caratteristiche contrastanti: da un lato viene visto come uomo impavido e valoroso, dall'altro lato vengono sottolineate le sue debolezze e particolarmente la lussuria. Svetonio (*Caes.* 50-52) racconta di lui di come fosse lascivo sia con gli uomini che con le donne. Nel Medioevo l'immagine dell'eroe viene caricata di significati positivi, diventando l'emblema del prode cavalleresco, tanto da essere accolto sin dall'inizio nella schiera dei *Preux* di Longuyon. Anche Dante mostra di avere una visione decisamente positiva di questa figura, che viene identificato dal poeta come instauratore dell'Impero (cfr. *Par.* VI 55-81; *Conv.* IV, 12; *Ep.* VII 5). Petrarca, invece, seguendo la il profilo biografico tracciato da Sallustio nel *De vitae Caesarum*, in parte ne esalta la clemenza (*Rem.* I 108, 10 e II 33, 20) e ne celebra la fama (*TF* I 23 e *Ia* 23-24) in parte ne ricorda la passione amorosa che lo condusse alla rovina: in *Triumphus Cupidinis* (I 89-93) Cesare compare al seguito del Trionfo d'Amore nel corteo dei "vinti" e così anche nel *De remediis* (I 69, 18), dove viene ricordato il fallimento della campagna in Egitto proprio a causa dell'amore per Cleopatra. Boccaccio invece, proprio come Dante, ne esalta le virtù guerriere e ne celebra la gloria, tralasciando di ricordarne le debolezze: così nel *De Casibus* (VI, IX 19-23), nel *Filocolo* (I 23, 3; I 43, 3; II 15, 8), dove gli attribuisce anche la fondazione della città di Firenze (*Fil.* IV 1, 3), nelle *Epistole* (XIII 183 e XIX 15), nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (cfr. XVIII 9; XXVI 52; XXIX 13; XXXV 9 e 28), e nelle *Genealogie deorum gentilium* (VI, LXXIII), dove lo inserisce nella galleria di eroi e divinità. Anche nell'*Amorosa Visione* (VII 25-42) il condottiero romano è inserito nella sfilata di uomini famosi del trionfo della Potenza, ed è ricordato proprio come il più illustre degli imperatori romani. L'ambivalenza simbolica del personaggio è colta appieno dall'autore dei sonetti di Castel Nuovo, in cui Cesare è visto come esempio di grande condottiero impavido e potente, soggetto però alla mutevolezza della Fortuna, contro la quale nessun uomo può combattere.

1-4. *Io fui... primiere:* Cesare rappresenta sia nell'Antichità che nel Medioevo un simbolo di gloria e di onore, l'emblema dell'eroe vittorioso che ha assoggettato il mondo attraverso le conquiste militari; un Prode destinato, quindi, alla gloria eterna. **1.** *imperiere:* anche se non fu mai nominato ufficialmente imperatore Cesare è sempre stato considerato tale; Dante in *Par.* XII racconta che Cesare, conclusa con Pompeo l'epoca del governo repubblicano, prese l'aquila (simbolo del potere imperiale) per compiere l'impresa, voluta da Dio, di riunire i territori sotto un unico Impero. Anche Boccaccio nella serie di condottieri illustri dell'*Amorosa Visione* lo immagina ritratto con l'aquila imperiale effigiata sullo scudo: «Mirabilmente bello a campeggiare / in ampio scudo il gioviale uccello / li vidi in oro e insuperbito stare» (*AV (B)* VII 34-36).

5-8. *Reggi... podere:* Cesare fu un grande stratega militare, le sue doti belliche non si rispecchiavano solo nelle vittorie in guerra e nelle conquiste territoriali, ma anche nella capacità di comunicare con il suo esercito. Petrarca, nel *De remediis utriusque fortune* (*De Exercitu Armato*, in *Rem.* I 97, 12), riporta che era solito contenere le insurrezioni che scoppiavano nella sua armata con un coraggio e una virtù incredibili e prontamente puniva i loro autori. Rimetteva così l'esercito all'ordine e lo riconduceva all'obbedienza. **8.** *Non*

temetti... podere: Cesare non ebbe mai paura di nessun uomo e di nessun esercito, per quanto forte e numeroso potesse essere. Si racconta al contrario che il condottiero incuteva paura nell'avversario: Dante lo descrive come «colui ch'a tutto il mondo fé paura» (*Par.* XI 69).

9-11. *Non... ringioire*: la temerarietà è una delle caratteristiche principali con cui viene connotata la figura eroica di Cesare. Si racconta che, durante la campagna militare in Oriente, il condottiero si fece portare in incognito sullo stretto del Bosforo mentre il mare era in tempesta; si riferisce inoltre che egli esortasse i soldati impauriti a non preoccuparsi perché con loro sulla nave c'era il grande Cesare. **10.** *stormo*: 'esercito numeroso'.

12-15. *Il cor... giorno*: numerose furono le campagne belliche condotte da Cesare durante il suo governo: assoggettò la Gallia Cisalpina, l'Illiria e la Gallia Transalpina. Nei suoi *Commentarii* racconta di battaglie contro i popoli germani di Ariovisto, contro i popoli dell'attuale Francia del Nord, del Belgio, della Normandia e della Bretagna. **15.** *E tutto... giorno*: il verso di congedo presenta, come accade anche in altri sonetti prosopopea del gruppo di Castel Nuovo (cfr. *Salomone*, 15; *Alessandro*, 15), il valore esemplare del personaggio. Nonostante Cesare fosse stato un eroe e un guerriero coraggioso, come si percepisce dal racconto delle sue imprese, il suo potere e la sua forza si dissolsero con la sua morte, avvenuta per mano del figlio adottivo Bruto nel 44 a. C. Ancora una volta, il tema centrale dei componimenti è la Fama, capace di rendere gli uomini illustri attraverso la celebrità, ma che d'altro canto, in quanto legata alla gloria terrena, è destinata a non durare in eterno.

FIGURE

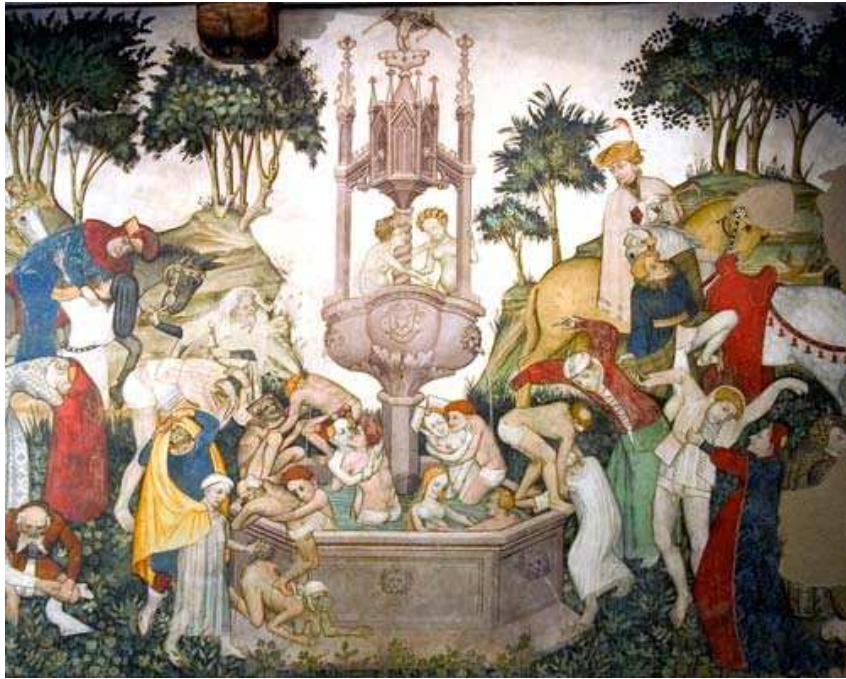
(1-11)



1. *Gli eroi ebrei: Giosuè, Davide e Giuda Maccabeo (mancante)*, arazzo.
Tapezzeria del Duca di Berry, 1385, New York, Metropolitan Museum of Art



2. *Giulio Cesare*, arazzo.
Tapezzeria del Duca di Berry, 1385, New York, Metropolitan Museum of Art.



3. Maestro della Manta, *Fontana di Giovinezza*, part., affresco, 1419-24. Castello della Manta (Cuneo)



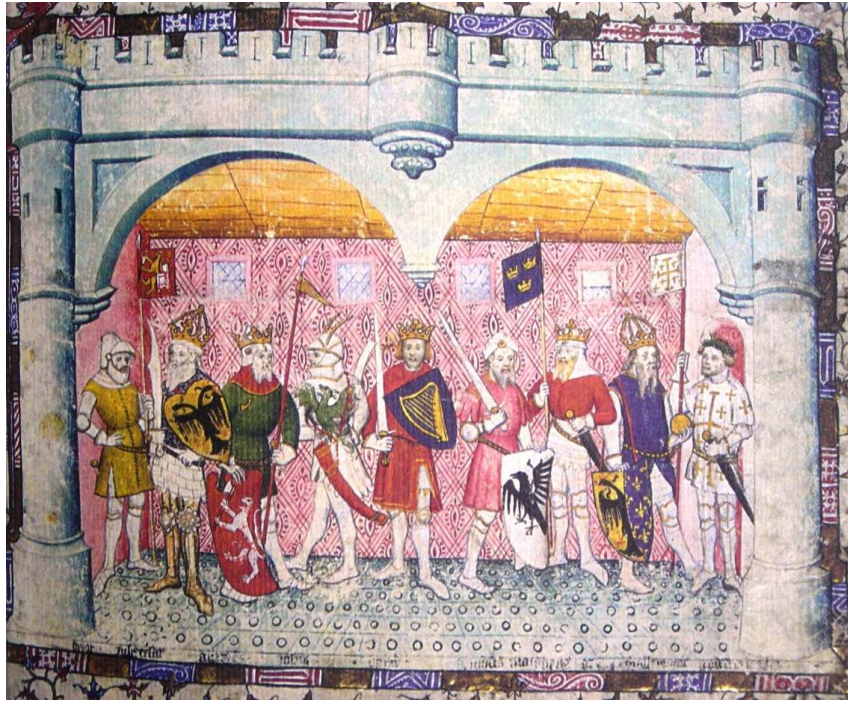
4. Maestro della Manta, *I «Neuf Preux»*, affresco, 1419-24. Castello della Manta (Cuneo)



5. Maestro della Manta, *Le «Neuf Preuses»*, affresco, 1419-24. Castello della Manta (Cuneo)



6. Maestro della Manta, *gli eroi pagani Ettore e Alessandro*, affresco, 1419-24. Castello della



7. Maestro del Cité des Dames, *Serie dei Neuf Preux*, miniatura, 1405-08.

BnF ms. fr. 12559, c. 125r



8. Maestro del Cité des Dames, *Serie delle Neuf Preuses*, miniatura, 1405-08.

BnF ms. fr. 12559, c. 125v



9. Maestro del Cité des Dames, *Palazzo di Madame Fortune*, miniatura, 1405-08.

BnF ms. fr. 12559, c. 118v



10. *Achille e Polissena*, miniatura, fine del sec. XIV.
Biblioteca Medicea Laurenziana ms. Laurenziano Strozzi 174, c. 1v



11. *Alessandro*, miniatura, fine del sec. XIV.

Biblioteca Medicea Laurenziana ms. Laurenziano Strozzi 174, c. 2v

BIBLIOGRAFIA

Opere letterarie

- BENVENUTO DA IMOLA, *Le Romuleon en francois, traduction de Sebastien Mamerot*, edition critique, introduction et notes par F. Duval, Genève, Librairie Droz 2000
- *Cursor mundi. A Northumbrian poem of the 14. Century. Ed. from British Museum ms. Cotton Vespasia A. 3., Bodleian ms. Fairfax 14, Gottingen University Library ms. Theol. 107, Trinity College Cambridge ms. R. 3.8*, by Richard Morris, London, Oxford University Press, 1961-1966.
- *Istoria di Patroclo e d'Insidoria. Poemetto popolare in ottava rima non mai pubblicato*, a cura di F. Novati, Torino, Società Bibliofila 1888
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in *TOGB*, vol. III
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie Deorum Gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *TOGB*, voll. VII-VIII
- GIOVANNI BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, a cura di P. G. Ricci-V. Zaccaria, in *TOGB*, vol. IX
- GIOVANNI BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, a cura di V. Zaccaria, in *TOGB*, vol. X
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, in *TOGB*, vol. I
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P. G. Ricci, in *TOGB*, vol. III

- GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi 1992
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *TOGB*, vol. VI
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in *TOGB*, vol. V, tomo II
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Epistole e Lettere*, a cura di G. Auzzas, in *TOGB*, vol. V, tomo I
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, a cura di V. Branca, in *TOGB*, vol. V, tomo I
- GIOVANNI BOCCACCIO, *Commedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A. E. Quaglio, in *TOGB*, vol. II.
- *Chronique rimée de Philippe Mouskes, publiée, pour le première fois avec des préliminaires, un commentaire et des appendices; par le Baron de Reiffenberg*, Bruxelles, Hayez 1845, 3 voll.
- QUINTO CURZIO RUFO, *Storie di Alessandro Magno*, a cura di J. E. Atkinson, vol. I (libri III-V), trad. V. Antelami, Milano, Fondazione Lorenzo Valla 1998.
- QUINTO CURZIO RUFO, *Storie di Alessandro Magno*, a cura di J. E. Atkinson, vol. II (libri VI-X), trad. T. Gargiulo, Milano, Fondazione Lorenzo Valla 2000.
- LORENZO GHIBERTI, *Commentari*, a cura di O. Morisani, Napoli, Ricciardi 1947.
- HYGINUS, *Fabulae*, ed. a cura di P. K. Marshall, Monaco/Lipsia, Saur 2002.

- *The Parlement of thre ages, An Alliterative Poem on the Nine Worthies and the Heroes of Romance*, edited by I. Gollancz, London, Oxford University Press 1915, 2 voll.
- JACQUES DE LONGUION, *Les Voeux du Paon*, édit par R. L. G. Ritchiens dans *The Buick of Alexander or the Buick of the Most Noble and Valiant Conquerour Alexander the Grit*, by John Barbour, Archdeacon of Aberdeen, Edited in Four Volumes, from the Unique Printed Copy in the Possession of the Earl of Dalhousie, with Introductions, Notes and Glossary, Together with the French Originals ("Li Fuerres de Gadres" and "Les Voeux du Paon") Collated with Numerous Mss., by R. L. Graeme Ritchie, Edinburgh et London, Blackwood 1921-29, voll. II-IV.
- GUILLAUME DE MACHAUT, *La Prise d'Alexandrie ou Chronique du roi Pierre I de Lusignan*, par Guillaume de Machaut, publiée par la premier fois pour la Societé de l'Orient Latin par L. M. de Mas Latrie, Genève, Imprimerie Jules-Guillaume Fick 1877.
- TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro del Cavaliere errante*, a cura di M. Piccat, Boves, Araba Fenice 2008.
- JEAN LE COURT, DIT BRISEBARRE, *Le Restor du Paon*, édit par E. Donfin, Londres 1980 (*Modern Humanities Reesearch Association Texts and Dissertation*, 15).
- FRANCESCO PETRARCA, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Ricciardi 1955
- FRANCESCO PETRARCA, *Opera Omnia*, a cura di P. Stoppelli, Lexis, Roma, Archivio Italiano, Strumenti per la Ricerca Storica, Filologica e Letteraria - CD Rom, 1997

- FRANCESCO PETRARCA, *Triumphs*, a cura di V. Pacca, in *Trionfi e Rime*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori 1996.
- FRANCESCO PETRARCA, *Les remèdes aux deux fortunes. De remediis utriusque fortune 1354-1366*, a cura di C. Carraud, Grenoble, Édition Jérôme Millon 2002, 2 voll.
- FRANCESCO PETRARCA, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, a cura di C. Malta, Messina, Peculiare 2008.
- G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, in *Le opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Firenze, Sansoni 1973, voll. I-3

Studi di storia della letteratura e critica letteraria

- J. Addington Symonds, *Wine, Women and Song. Student's song of the Middle Ages*, New York, Dover Publication 2002 (1884)
- *Alexandre le Grand. Histoire et dictionnaire*, sous la direction de O. Battistini et P. Charvet, Paris, Robert Laffont 2004
- *Alessandro nel Medioevo Occidentale*, a cura di P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla e M. Liborio, Milano, Mondadori 1997.
- *An Old English Miscellany, containing A Bestiary, Rentish Sermons, Proverbs of Alfred, Religious Poems of the thirteenth century*, from manuscript in the British Museum, Bodleian library, Jesus College Library, etc., edited with Introduction and Index of Words by the Rev. Richard Morris, London, N. Trübner & Co. 1872

- *Autour de Marguerite d'Écosse: reines, princesses et dames du 15e siècle*, actes du colloque de Thouars (23-24 mai 1997), édités sous la direction de Geneviève et Philippe Contamine, Paris, H. Champion 1999
- L. BERTOLINI, *Censimento dei manoscritti della «sfera» del Dati: I manoscritti della Biblioteca Riccardiana*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, XV, 3, 1985, pp. 889-940
- R. BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen age*, Melun, Librairie d'Argences, 1951
- R. BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du moyen age: Supplément (1949-1953)*, Paris, Librairie d'Argences 1955
- R. BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen age: Second Supplément (1954-1960)*, Melun, Librairie d'Argences, 1961
- R. BOSSUAT, *Manuel bibliographique de la littérature française du Moyen age: Troisième Supplément (1960-1980)*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1986, 2 voll.
- V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio rinnovatore dei generi letterari*, in *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio (28-29-30 ottobre 1975)*, a cura di G. Ballerini, Bologna, Patron 1976, pp. 13-35
- G. CARANDENTE, *I Trionfi nel primo Rinascimento*, Roma, E. R. I. 1963
- *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, par La Curne de Sainte-Palaye, publié par les soins de L. Favre, avec le concours de M. Pajot, Tome I-X, Niort, L. Favre, 1875.

- *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la direction du Cardinal Georges Grente, *Le Moyen Age*, ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard et G. Raynaut de Lage, Édition entièrement et mise à jour sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, Professeurs à la Sorbonne, Paris, Fayard 1994
- B. HILL, *The “Luue-Ron” and Thomas the Hales*, «The Modern Language Review», LIX n. 3 (1964), pp. 321-330
- *Histoire de la France littéraire*, tome I, *Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI siècle*, dirige par F. Lestringant, M. Zink, publié sous la direction de M. Prigent, Paris, Quadrige-Puf 2006
- *Histoire littéraire de la France: ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres)*, tome XXXVI, *Suite du Quatorzième siècle*, Paris, Imprimerie Nationale 1927.
- J. HUIZINGA, *L'Autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni 1978
- L. LAZZERINI, *Letteratura medievale in lingua d'Oc*, Modena, Mucchi 2001
- A. LIBORIO/S. DE LAUDE, *La letteratura francese medievale*, Roma, Carocci 2004
- *La letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori 1992, 3 voll.
- *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance. Offerts à Jean Frappier*, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Genève, Librairie Droz 1970, 2 voll.

- C. MUSCETTA, *Struttura del Pecorone*, in «Siculorum Gymnasium», XX (1967)
- V. PACCA, *Petrarca*, Bari, Laterza 1998
- R. PERNOUD, *Storia di una scrittrice medievale: Cristina da Pizzano*, Milano, Jaka Book 1996.
- *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, ed. by K. Eisenbichler and A. A. Iannucci, University of Toronto Italian Studies, 4, Ottawa, Dovehouse 1990
- A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi 1986
- J. RITSON, *Remarks, critical and illustrative on the text and notes of the last edition of Shakespeare*, London, Printed for J. Johnson in St. Pauls Church-Yard 1783.
- F. N. ROBINSON, *On two manuscripts of Lydgate's Guy of Warwick*, in *Studies and Notes in Philology and Literature*, vol. V, *Child Memorial*, volume published under the direction of the Modern Language Departments of Harvard University, Ginn & Company, Tremont Place, Boston 1896
Scottish alliterative poems in riming stanzas, edited with introduction, appendix, notes, and glossary by F. J. Amours, Edinburgh and London, William Blackwood and sons 1897.
- S. SAMEK LUDOVICI, *Francesco Petrarca: i Trionfi*, Roma, Poligrafico dello Stato 1979
- *Storia della letteratura francese*, dir. da P. Abraham e R. Desné, Milano, Garzanti 1985, vol I, *Dalle origini al 1789*

- *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice 1995
- M. ZINK, *La letteratura francese nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 37-50

Studi d'arte

- E. BERNINI, R. ROTA, *Il Medioevo*, Bari, Laterza 2000
- E. CASTELNUOVO, *Famosissimo et singularissimo maestro*, in *Ambrogio Lorenzetti*, pp. 9-22.
- C. GALASSI, *Il "cantiere" di Palazzo Trinci alla luce delle recenti acquisizioni documentarie*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di A. Caleca e B. Toscano, Livorno, Sillabe 2009, pp. 11-48
- E. GOMBRICH, *Norma e Forma, studi sull'arte del rinascimento* [London, 1966], trad. it. di V. Borea, Milano, Electa 2003
- R. GUERRINI, «*Cenere vultus*». *La Galleria degli Eroi di Virgilio e la tradizione efrastica nella Sala degli Imperatori di Palazzo Trinci a Foligno*, in *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci*, a cura di A. Caleca e B. Toscano, Livorno, Sillabe 2009, pp. 49-64.
- *La sala baronale del Castello della Manta*, a cura di G. Romano, Milano, Olivetti 1992.
- F. JOUBERT, *La pittura gotica*, in *La pittura francese*, vol. I, a cura di P. Rosemberg, Milano, Electa 1999, pp. 59-101.

- *Paris 1400: les arts sous Charles VI*, (Paris, Musée du Louvre, 22 mars - 12 juillet 2004), édité par E. Taburet-Delahaye, F. Avril, Paris, Fayard 2004.
- A. PINELLI, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. I, *I generi e i temi ritrovati*, Torino, Einaudi 1984, pp. 292-303
- G. PREVITALI, *Giotto e la sua Bottega*, Milano, Fabbri 1967
- E. ROSSETTI BREZZI, *Storie di amori e di battaglie. Gli affreschi arturiani di Frugarolo*, in *Le stanze di Artù*, pp. 57-65
- S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, in *SAI*, vol. III, pp. 175-270.
- B. TOSCANO, *La pittura in Umbria nel Quattrocento*, in *La Pittura in Italia. Il Quattrocento*, vol. II, Milano, Electa 1986, pp. 355-383.
- R. VERNIER, *The Flower of Chivalry. Bertrand du Guesclin and the hundred years war*, St Edmundsbury Press Ltd, Bury St. Edmunds 2003.

Studi sul rapporto tra arte e letteratura

- L. BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI 1994.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Gardens in Italian literature during the thirteenth and fourteenth centuries*, in *The Italian Garden. Art, design and culture*, a cura di J. Dixon Hunt, Cambridge, University Press 1996, pp. 5-33

- L. BATTAGLIA RICCI, *Epigrafi d'autore*, in *Visibile parlare*, pp. 433-458.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurative*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargano del Garda (1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Milano 1999, pp. 255-295
- L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice 2000
- L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca nella scena dell'Eterno*, in «Lecture Classensi», vol. 29, 2000, pp. 67- 103
- L. BATTAGLIA RICCI, «Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del «Purgatorio», in *Ecfrasi*, vol. I, pp. 33-63.
- L. BATTAGLIA RICCI, «Vidi e conobbi l'ombra ci colui». Identificare le ombre, in *Dante e le arti visive*, Milano, Edizioni Unicopli 2006
- L. BATTAGLIA RICCI, «Inventio» letteraria, immaginario figurativo e filigrane filosofiche: alle fonti del 'Decameron', in «Levia Gravia», 2006, pp. 17-39.
- M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350- 1450*, Milano, Jaca Book 1994
- N. BOCK, *Titoli, immagini e testo*, in *Figura e racconto*, pp. 233-266.
- V. BRANCA, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo Gotico al primo Rinascimento*, in *Boccaccio Visualizzato*, vol. I, pp. 3-37

- B. BREVIGLIERI, *Il volgare nelle scritture esposte bolognesi. Memorie e costruzioni di opere d'arte*, in *Visibile parlare*, pp. 73-99.
- F. BRUGNOLO, "Voi che guardate..." *divagazione sulla poesia per pittura del Trecento*, in *Visibile parlare*, pp. 305-339
- F. BRUGNOLO, *Le terzine della "Maestà" di Simone Martini e la prima diffusione della "Commedia"*, «Medioevo romanzo», XII (1987) , pp. 135-154
- F. BRUGNOLO, *Le iscrizioni in volgare: testo e commento*, in *Ambrogio Lorenzetti*, pp. 381-391.
- R. BRUSCAGLI, *L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*, in *Ecfrasi*, vol. I, pp. 269-292
- S. CASTRONOVO, A. QUAZZA, *La circolazione dei romanzi cavallereschi fra il XIII e l'inizio del XV secolo tra Savoia e l'area padana*, in *Le stanze di Artù*, pp. 91-106
- S. CASTRONOVO, A. QUAZZA, *Miti cavallereschi e temi contemporanei nella pittura monumentale dell'arco alpino*, in *Le stanze di Artù*, pp. 107-115
- M. CICCUTO, «*Trionfi*» e «*Uomini Illustri*» fra Roberto e Renato d'Angiò, «*Studi sul Boccaccio*», XVII, 1988, 343-402
- M. CICCUTO, *Per l'origine dei «Trionfi»*, in «*Quaderni d'italianistica*», vol. XII, 1, 1991, pp. 7-20.
- M. CICCUTO, *Figure di Petrarca, Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico & Ardia 1991.
- M. CICCUTO, *Figure d'artista*, Firenze, Cadmo 2002

- C. CIOCIOLA, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. 2, *Il Trecento*, Roma, Salerno editrice 1995, pp. 531-580.
- C. CIOCIOLA, «*Visibile parlare*»: *agenda*, Cassino, Università degli studi, (già «*Rivista di letteratura italiana*», VII [1989], pp. 9-77), 1992, pp. 7-21 e 38-45
- M. COLLARETA, *La scrittura 'arte figurativa': materiali per la storia di un'idea*, in *Visibile parlare*, pp. 135-145
- D. A. COVI, *Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting*, «*The Art Bulletin*», XLV (1963), pp. 1-17
- D. A. COVI, *The Inscription in Fifteenth Century Florentine Painting*, (Ph. D. Diss., 1958), New York-London, Garland 1986
- P. D'ACHILLE, *Didascalie e 'istorie' quattrocentesche nel Lazio*, in *Visibile parlare*, pp. 223-260
- G. DALLI REGOLI, «*Parola dipinta*» *note per l'identificazione di una casistica*, in *Visibile parlare*, pp. 425-432
- C. E. GILBERT, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in *Boccaccio Visualizzato*, vol. I, pp. 145-153
- B. GUTHMÜLLER, «*Pictura poetica Veneris*». *Osservazioni sulle immagini poetiche di Petrarca e Ridewall*, in *Ecfraasi*, vol. I, pp. 65-80.
- E. LI GOTTI, *Gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano*, «*Rivista d'arte*», XX (1938), pp. 379-391

- H. L. KESSLER, «*To curb the license of painters*»: *the functions of some captions in the construction and understanding of pictured narratives*, in *Figura e racconto*, pp. 25-51.
- L. MIGLIO, *Graffi di storia*, in *Visibile parlare*, cit., pp. 59-71.
- S. MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto nel palazzo del podestà di Firenze*, Firenze, G. Carnesecchi e figli 1897
- M. L. MENGHETTI, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in *Figura e racconto*, pp. 89-109.
- M. L. MENGHETTI, *Iconographie des chanson de geste*, in *Épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes*, Actes du XIVe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes (Naples, 24-30 juillet 1997), a cura di S. Luongo, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria 2001, vol. I, pp. 11-49.
- M. L. MENGHETTI, *Il manoscritto francese 146 della Bibliothèque Nationale di Parigi, Tommaso di Saluzzo e gli affreschi della Manta*, in *La Sala Baronale del Castello della Manta*, cit., pp. 61-72.
- *Petrarca nel tempo, Tradizioni lettori e immagini delle opere*, (Arezzo, 22 novembre 2003-27 gennaio 2004), a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi 2003
- A. PETRUCCI, *Il volgare esposto: problemi e prospettive*, in *Visibile parlare*, pp. 45-58
- M. PICCAT, *Epica carolingia in affreschi savoiardi del XIII secolo*, in «Messana», n.s., n. 8 (1991), pp. 51-108

- G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi 2002
- G. POZZI, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in *Visibile parlare*, pp. 15-41.
- M. PRALORAN, *Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca italiana*, in *Figura e racconto*, pp. 193-232.
- S. RAFFAELI, *Sull'iscrizione di San Clemente. Un consuntivo con integrazioni*, in F. SABATINI-S. RAFFAELLI-P. D'ACHILLE, *Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, Roma, Bonacci 1987, pp. 35-66.
- C. REYNOLDS, *I codici del Boccaccio illustrati in Inghilterra*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. III, pp. 267-286
- F. SABATINI, *Voci nella pietra dall'Italia mediana*, in *Visibile parlare*, pp. 177-222
- C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi 2003
- A. STUSSI, *Epigrafi medievali in volgare dell'Italia settentrionale e della Toscana*, in *Visibile parlare*, pp. 149-175
- M. H. TESNIÈRE, *I codici illustrati del Boccaccio francese e latino nella Francia e nelle Fiandre del XV secolo*, in *Boccaccio visualizzato*, vol. III, pp. 3-17
- G. VALERIO, *Sull'iscrizione della "Maestà" di Simone*, «Studi Medievali», s. III, XXVII (1986), pp. 147-162

- A. VENTURI, *Les Triomphes de Pétrarque dans l'art représentatif*, in «Revue de l'art ancienne et moderne», XX (1906), pp. 81-93 e 209-221.
- G. VENTURI, «Introduzione». *Le ragioni dell'ecfrasi (letteraria)*, in *Ecfrasi*, Tomo I, pp. 9-13.
- G. VENTURI, *Una «Lectura Dantis» e l'uso dell'ecfrasi: «Purgatorio X»*, in *Ecfrasi*, Tomo I, pp. 15-31.
- J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «La Critica d'arte», III, 1938, PP. 81-90
- J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (sec. IV-XV)*, a cura di J. Végh, Firenze, Le Lettere 1992
- J. VON SCHLOSSER, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Settima edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze, La Nuova Italia 2004, pp. 34-43
- C. K. WREN, *Petrarch's "Triumph of Chastity" in Leonardo's "Lady with an Ermine"*, in Lars R. Jones & Louisa C. Matthew, *Coming about ... a Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museums 2001, pp. 33-40

Studi di iconografia politica

- M. M. DONATO, *Immagini e iscrizioni nell'arte 'politica' fra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare*, pp. 341-396

- M. M. DONATO, *Un ciclo pittorico ad Ascanio (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo*, «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. III, XVIII [1988], pp. 1105-1272
- M. M. DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum»: I primi cicli umanisti di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nella storia dell'arte italiana*, a cura di S. Settis, vol. II, *I generi e temi ritrovati*, Torino, Einaudi 1985, pp. 97-152
- M. M. DONATO, *La "bellissima inventiva": immagini e idee nella Sala della Pace*, in *Ambrogio Lorenzetti*, pp. 23-41.
- T. MOMMSEN, *Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium*, in «The Art Bulletin», XXXIV, 1952, pp. 95-116
- N. RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXI (1958), pp. 179-207

Studi sui sonetti di uomini illustri fiorentini

- *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni 1973-1975, 2 voll.
- A. LANZA, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre contro i Visconti, 1390-1440*, Anzio, De Rubeis 1991
- A. LANZA, *La letteratura tardogotica, arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis 1994

- A. LANZA, *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Quattrocento (1375-1444)*, Roma, Bulzoni 1989
- R. RUINI, *Tra epitaffio ed epigrafe: una corona di sonetti di fiorentini illustri del tardo Trecento*, in «Interpres», 25, 2006, pp. 2-52

Studi sui sonetti napoletani e sulla sala di Castel Nuovo

- F. ACETO, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espansioni*, «Prospettiva», 67 (1992), pp. 33-65
- A. ALTAMURA, *Affreschi e sonetti del Trecento in Castelnuovo*, «Il Fuidoro», I, 1954, pp. 174-175
- F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, U. Bozzi 1969
- N. DE BLASI, *Iscrizioni in volgare nell'Italia meridionale: prime esplorazioni*, in *Visibile parlare*, pp. 261-301.
- G. DE BLASIIIS, *Immagine di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, in «Napoli Nobilissima», IX (1900), pp. 65-67.
- E. ESPOSITO, *Sonetti di donne antiche innamorate*, in SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editrice 1974, pp. 571-609.
- R. FILANGERI, *Castel Nuovo reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Napoli, L'arte tipografica 1964
- C. E. GILBERT, *Poets seeing artists' work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki 1991

- C. E. GILBERT, *The fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 1977, 47-48, pp. 31-72
- E. GORRA, *Testi inediti di storia troiana*, Torino, Triverio 1887
- C. MAZZOTTA, Recensione a SER GIOVANNI, *Il Pecorone*, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editrice 1974, in «Studi e problemi di critica testuale», 10, 1975, pp. 237-242.
- P. L. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini 1986
- P. L. LEONE DE CASTRIS, *Italia Meridionale, dal tardo duecento alla fine del trecento*, in *Pittura murale in Italia*, vol. I, *Dal tardo duecento ai primi del quattrocento*, Bergamo, Bolis 1995, pp. 180-201.
- P. L. LEONE DE CASTRIS, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 2006.
- L. ROSSI, *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, in *SLeIt*, vol. 2, *Il Trecento*, pp. 879-919
- F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1975.
- N. SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano, Vallardi 1960
- P. SCHUBRING, *Uomini Famosi*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXIII, 1900, pp. 424-425.
- P. SCHUBRING, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann 1923.

- P. STOPPELLI, *I sonetti di Giovanni da Firenze (Malizia Barattone)*, in «F. M. Annali dell'Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Roma», 1, 1977, pp. 1-34
- P. STOPPELLI, *Malizia Barattone: (Giovanni da Firenze) autore del Pecorone*, in «Filologia e critica» rivista quadrimestrale dir. da E. Malato, 1, 1977, pp. 1-34.
- *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi 1964.
- G. VOLPI, *Ser Giovanni fiorentino e alcuni sonetti antichi*, «Giornale storico della letteratura italiana», XIX (1892), pp. 335-347

Studi sul tema letterario e iconografico dei *Neuf Preux* e delle *Neuf Preuses*

- F. AUTRAND, *Christine de Pisan et les dames à la cour*, dans *Autour de Marguerite d'Écosse: reines, princesses et dames du 15e siècle*, actes du colloque de Thouars (23-24 mai 1997), édités sous la direction de Geneviève et Philippe Contamine, Paris, H. Champion 1999, pp. 1931.
- G. BRUNETTI, *Un testimone dei "Voeux du Paon" in Italia*, «Studi mediolatini e volgari», 46 (2000), pp. 7-34.
- F. CARDINI, *La tradizione cavalleresca nell'occidente medievale*, in «Quaderni Medievali», II (1976), pp. 125-142.
- S. CASSAGNES-BROUQUET, *Les Neuf Preuses, l'invention d'un nouveau thème iconographique dans le contexte de la guerre de Cents Ans*, in *Le Genre*

face aux mutations, Masculin et féminin du Moyen Age à nos jours, Rennes, PUR 2003, pp. 279-290.

- S. CASSAGNES-BROUQUET, *Un rêve de chevalerie. Les Neuf Preux et les Neuf Preuses*, «L'Estampille. L'objet d'art», 382 (2003), pp. 58-65
- S. CASSAGNES-BROUQUET, *Penthésilée, reine des Amazones et Preuse, une image de la femme guerrière à la fin du Moyen Âge*, «CLIO. Histoire, femmes et sociétés», , 20 (2004), pp. 169-179.
- J. CERQUIGLINI-TOULET, «Fama» et les Preux: nom et renom à la fin du Moyen Âge, «Médiévalés», 24 (1993), pp. 35-44
- P. D'ANCONA, *Gli affreschi del Castello della Manta nel Salluzzese*, «L'arte», VIII (1905), pp. 94-106 e pp. 184-198.
- A. M. FINOLI, *Un gioco di società, 'le roi qui ne ment', e 'le demandes en amour' nel «Chevalier Errant» di Tommaso III di Saluzzo*, «Studi Francesi», 80 (1983), pp. 257-264 .
- A. M. FINOLI, «Le donne, e' cavalier...»: il 'topos' dei Nove Prodi e le Nove Eroine nel "Chevalier Errant" di Tommaso III di Saluzzo, «Il confronto letterario», VII (1990), pp. 109-122.
- L. C. GENTILE, *L'immaginario araldico nella armi dei prodi e delle eroine*, in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, a cura di G. Carità, Torino 1992, pp. 103-127.
- W. P. GERRITSEN/ A. G. VAN MELLE, *A dictionary of medieval heroes*, Woodbridge, The Boydell Press 2000.

- J. GUIFFREY, *Note sur une tapisserie représentant Godefroy de Bouillon et sur les représentations des Preux et des Preusses au XV siècle*, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», X, 1879, pp. 97-110
- K. J. HÖLTGEN, *Die «Nine Worthies»*, «Anglia», LXXVII, 1959, pp. 279-309
- *Le Débat des hérauts d'armes de France et d'Angleterre suivi de The Debate Between the Heralds of England and France by John Coke*, édition commencée par Léopold Pannier et achevée par M. Paul Meyer, Paris, Firmin-Didot (Société des anciens textes français) 1877.
- E. A. LEFEVRE-PONTALIS, «*Le château de Coucy*», Introduction historique de P. Lauer, Paris, Laurens 1900
- R. S. LOOMIS, *Verses on the Nine Worthies*, «Modern Philology», XV, 4, 1917, pp. 19-27
- J. NOTHOMB, *La date de la chronique rimée de Philippe Mousket*, «Revue belge de philologie et d'histoire», IV, 1925, pp. 77-89.
- P. MEYER, *Les Diz des IX Preus* «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», II, 1876, pp. 90-93
- P. MEYER, *Les Neuf Preux*, «Bulletin de la Société des Anciens Textes Français», IX, 1883, pp. 45-54
- P. MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen age*, voll. I-II, Paris, F. Vleweg 1886.
- P. MEYER, *Les deniers troubadour de la Provence. D'après le chansonnier donné a la Bibliothèque Impériale par M.Ch. Giraud*, Paris, Franck 1871.

- M. L. MENGHETTI: *'Sublimus' et 'humilis': due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta*, in «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997, pp. 397-408
- G. MOMBELLO, *Les Complaintes des IX Malheureux et des IX Malheureuse. Variations sur le thème des Neuf Preux et du «Vado mori»*, «Romania», LXXXVII, 1966, pp. 345-378
- M. PICCAT, *Le scritte in volgare dei prodi e delle eroine della sala affrescata nel castello di La Manta*, in «Studi piemontesi», XX, 1991, pp. 141-166
- F. A. F. T. BARON DE REIFFENBERG, *Chronique rimée de Philippe Mouskes: Supplement*, Bruxelles, impr. De M. Hayez 1845, 3 voll.
- L. RAMELLO, *Le mythe revisité: l'«Histoire des neuf preues» de Sébastien Mamerot*, in *Reines et princesses au Moyen Age: actes du cinquième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry, 24-27 novembre 1999*, études recueillies et mises en page par Marcel Faure, Montpellier, Publications Montpellier 3, Université Paul-Valéry, 2001, pp. 619-631.
- J. RENOUVIER, *Les origines de la gravure en France*, «Gazette des Beaux-Arts. Courrier européen de l'art et de la curiosité», II, 1859, pp. 5-22.
- J. J. RORIMER – M. B. FREEMAN, *Nine heroes tapestries at the Cloisters*, New York, The Metropolitan Museum of Art 1960
- D. J. A. ROSS, *Alexander Historiatus. A Guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, Frankfurt am Main, Athenäum 1988.
- A. SALAMON, *Les Neuf Preux: entre édification et glorification*, «Questes», 13 (2008), pp. 38-52
- R. SALVINI, *Medieval sculpture*, London, Joseph 1969

- H. SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst*, Göttingen, Vandenhoeck & Reprecht 1971
- B. THAON, *Pierrefonds, ou L'impossible Jardin*, Paris, Nouvelles Editions Latines 1987
- *The Coventry Leet Book or Mayor's register: containing the records of the City Court Leet, or, View of Frankpledge, A.D. 1420-1555, with divers other matters*, transcribed and edited by M. Dormer Harris, London, Early English Text Society 1907
- M. TOMASI, "Les fait des preudommes zusi com s'il fussent present": gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini, in *Le stanze di Artù*, pp. 128-137
- E. VIOLLET LE-DUC, *Description du château de Coucy*, Paris, Bance 1857
- E. VIOLLET LE-DUC, *Description du château de Pierrefonds*, Paris, Morel 1865

Altri studi

- A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Milano, Mondadori 2002

Fondi manoscritti

- Ms. Mediceo Palatino 119, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
- Ms. Laurenziano Redi 184, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
- Ms. Laurenziano Strozzi 174, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

- Ms. Riccardiano 818, Firenze, Biblioteca Riccardiana
- Ms. Riccardiano 1093, Firenze, Biblioteca Riccardiana
- Ms. Riccardiano 1582, Firenze, Biblioteca Riccardiana
- Ms. II. I. 157, Firenze, Biblioteca Nazionale
- Ms. II. II. 40, Firenze, Biblioteca Nazionale
- Ms. II. IV. 114, Firenze, Biblioteca Nazionale

Sigle delle abbreviazioni bibliografiche

Ambrogio Lorenzetti = *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa 1995.

Boccaccio Visualizzato = *Boccaccio Visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi 1999, 3 voll.

CE = TOMMASO III DI SALUZZO, *Il Libro del Cavaliere errante*, a cura di M. Piccat, Boves, Araba Fenice 2008.

DHALF = *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV*, par La Curne de Sainte-Palaye, publié par les soins de L. Favre, avec le concours de M. Pajot, Niort, L. Favre, 1875, 10 voll.

DLF = *Dictionnaire des lettres françaises*, publié sous la direction du Cardinal Georges Grente, *Le Moyen Age*, ouvrage préparé par R. Bossuat, L. Pichard et

G. Raynaut de Lage, Édition entièrement et mise à jour sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, Professeurs à la Sorbonne, Paris, Fayard 1994.

Geneal. = GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie Deorum Gentilium*

Ecfrasi = *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi e M. Farnetti, Roma, Bulzoni 2004, 2 tomi.

Figura e racconto = *Figura e racconto, figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento, Narration littéraire et narration figurative en Italie de l'Antiquité à la première Renaissance*, Atti del convegno di studi Losanna, 25-26 novembre 2005, a cura di G. Bucchi, I. Folletti, M. Praloran, S. Romano, Firenze, Edizioni Galluzzo 2009

HFL = *Histoire de la France littéraire*, tome I, *Naissances, Renaissances. Moyen Âge-XVI siècle*, dirige par F. Lestringant, M. Zink, publié sous la direction de M. Prigent, Paris, Quadrige-Puf 2006

HLF = *Histoire littéraire de la France: ouvrage commencé par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur et continué par des membres de l'Institut (Académie des inscriptions et belles-lettres)*, tome XXXVI, *Suite du Quatorzième siècle*, Paris, Imprimerie Nationale 1927.

LeFr. = *La letteratura francese*, a cura di G. Macchia, Milano, Mondadori 1992, vol. I, *Dal Medioevo al Settecento*

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

MLLMR = *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance. Offerts à Jean Frappier, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Genève, Librairie Droz 1970, 2 voll.

PA = *The Parlement of thre ages, An Alliterative Poem on the Nine Worthies and the Heroes of Romance*, edited by I. Gollancz, London, Oxford University Press 1915, 2 voll.

RVF = *Canzoniere, Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi 2005, 2 voll.

SAI = *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi 1984, 12 voll.

SLF = *Storia della letteratura francese*, dir. da P. Abraham e R. Desné, Milano, Garzanti 1985, 3 voll.

SLeIt. = *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice 1995, 14 voll.

TOGB = *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori 1983, 10 voll.

TC = FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus Cupidinis*

TF = FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus Fame*

TF Ia = FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus Fame Ia*

Visibile parlare = «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1997

Indice

Capitolo primo

- Les Neuf Preux: genesi del tema letterario* p. 1
- I. La tradizione letteraria cortese nell'Europa medievale p. 3
- II. L'origine del tema nella letteratura d'Oltralpe p. 11
- III. Il "Chevalier Errant" di Tommaso III di Saluzzo p. 30

Capitolo secondo

- Les Neuf Preux: genesi del tema letterario* p. 42
- I. Il «visibile parlare» nell'arte e nella letteratura del Trecento p. 44
- II. Il narrare per immagini nella letteratura italiana del Trecento p. 53
- III. L'«ekphrasis» nella letteratura eroico-cavalleresca p. 75

Capitolo terzo

- La tradizione iconografica del tema* p. 84
- I. La raffigurazione dei Prodi e delle Eroine nell'arte transalpina p. 86
- II. Prodi ed Eroine nella Sala baronale del Castello della Manta p. 99
- III. La «sala bella» di Castel Nuovo p. 108

Capitolo terzo **p. 123**

La tradizione iconografica del tema

I. Il «topos» dei Nove nella «Commedia» di Dante **p. 124**

II. Il tema del Trionfo della fama e degli Uomini illustri in Petrarca **p. 136**

III. La « Poétique de la liste » nell'«Amorosa Visione » di Boccaccio **p. 149**

Appendice

Edizione critica e commento dei nove sonetti di uomini illustri

I. Sonetti degli «Uomini illustri»: struttura e temi **p. 155**

II. Edizione critica con commento **p. 167**

Immagini

p. 212

Bibliografia

p. 238

Indice

p. 246