

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA MODERNA

XXIV CICLO

DENISE LENZO

**Il rapporto testo e immagine nel Medioevo, con un inedito
esercizio di analisi sulle *Tragedie* di Seneca nel manoscritto
angioino C.F. 2.5 della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli.**

TESI DI DOTTORATO

Coordinatore:
Ch.ma Prof.ssa MARGHERITA
SPAMPINATO

Tutor:
Ch.ma Prof.ssa MARGHERITA
SPAMPINATO

ANNO ACCADEMICO 2010-2011

Alla mia Nonnù...

«Il disegno è la fioritura a colori della storia».
Orhan Pamuk, *Il mio nome è Rosso*

INDICE

INTRODUZIONE.....p. 1

I Capitolo: LE IMMAGINI NEL LAVORO DEL FILOLOGO: LO *STATUS QUESTIONIS*

1.1. Studi sul rapporto testo-immagine.....p. 9

1.2. La funzione ermeneutica delle immagini: parole figurate.....p. 17

1.3. Le immagini e la filologia..... p. 22

1.4. Immagine e testo: gli strumenti del filologo.....p. 29

II Capitolo: UN NUOVO MODO DI INTENDERE IL RAPPORTO TESTO-IMMAGINE.

2.1. Il passaggio dal rotolo al codice.....p. 49

2.2. L'equivalenza tra scrittura e immagine.....p. 53

2.3. Quando il testo diventa immagine.....p. 56

2.4. Quando l'immagine diventa testo.....p. 70

2.5. Immagini che parlano.....p. 74

III Capitolo: LE IMMAGINI LAICHE E PROFANE.

3.1. La fruizione privata delle immagini: i manoscritti di contenuto
laico e profano.....p. 81

3.2. Le immagini nei manoscritti: funzione e destinazione.....	p. 105
3.3. Le immagini nei codici in volgare.....	p. 115
3.4. Le immagini nei codici di letteratura classica: il rapporto con gli antichi.....	p. 129

IV Capitolo: TESTO E IMMAGINE NELLE TRAGEDIE DI SENECA DEL MANOSCRITTO C.F. 2-5 DELLA BIBLIOTECA DEI GIROLAMINI DI NAPOLI.

4.1. Il contesto culturale: ipotesi di committenza.....	p. 154
4.2. Le tragedie di Seneca nel Trecento.....	p. 170
4.3. Considerazioni iconografiche scaturite dal rapporto testo-immagine.....	p. 179
4.3.1. <i>Hercules furens</i>	p. 180
4.3.2. <i>Troades</i>	p. 255
4.3.3. <i>Phoenissae</i>	p. 282
4.3.4. <i>Medea</i>	p. 290
4.3.5. <i>Phaedra</i>	p. 303
4.4. Il rapporto testo-immagine: le scelte del miniatore e il loro significato.....	p. 306.

CONCLUSIONI	p. 323.
--------------------------	---------

BIBLIOGRAFIA	p. 329.
---------------------------	---------

SITOGRAFIA.....p. 404

INDICE DELLE FIGURE.....p. 405

INTRODUZIONE

Fitte e complesse sono le relazioni tra parole e immagini:

«fatte di coabitazioni, traslochi, scambi, influenze reciproche, esse, non solo ci consentono di individuare i codici culturali in uso e di ricostruire l'immaginario culturale, ma risultano anche utili per una più consapevole lettura delle grandi opere letterarie¹».

Che si voglia sostenere a tutti i costi l'irriducibilità del linguaggio letterario a quello figurativo, affermando la necessità di tenere distinti i due campi semiotici, o che si voglia invece sostenere la necessità di individuare un terreno comune ai due, è innegabile l'esistenza di un continuo processo di scambio e di interazione fra i due linguaggi in entrambi i sensi.

Molte sono le analogie che legano questi due diversi sistemi comunicativi.

Sulla scorta delle analisi di Erwin Panofsky, si può attribuire all'arte figurativa uno statuto di linguaggio. Così Pina Belli D'Elia ci dice che

«a livello percettivo le immagini sono l'aggregazione di elementi semplici o di forme, spazi, figure, che vengono organizzati e riempiti di senso»²;

¹ L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994, p. 47.

² P. Belli D'Elia, *Narrare per immagini nel Medioevo. Introduzione*, www.storiamedievale2.net, p. 3.

come nel linguaggio verbale, anche nel linguaggio visuale

«perché il processo comunicativo si realizzi, è necessaria la presenza di codici ovvero di relazioni tra significati e significanti, tra segni e oggetti. Solo la presenza di un codice comune scelto per comunicare garantisce la comprensione fra gli individui»³.

Anche il linguaggio scritto può, a sua volta, essere letto come immagine, se questa può essere definita, come «la manifestazione di un evento visivo il cui obiettivo è quello di trasmettere un messaggio»⁴.

Riflettendo sul rapporto tra immagine e scrittura

«tocchiamo una sfera problematica tutta moderna, nel quadro delle implicazioni, della circolazione e dello scambio tra parola e figura, suono e segno, impostasi prepotentemente nella nostra cultura»⁵.

Queste riflessioni nascono oggi perché viviamo in un'era di ipertrofia dell'immagine. I *mass media* fanno un uso ricorrente di forme miste di comunicazione, gli «iconotesti», in cui i due media convivono e sono giustapposti: basti pensare alla pubblicità, ai fumetti, alla tv; la stessa tendenza si riscontra anche nell'arte contemporanea. Cercando l'origine di queste forme di espressione arriviamo a culture lontane nel tempo.

³ *Ibidem.*

⁴ P. Belli D'Elia, *Narrare per...*, cit., p. 2.

⁵ V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999, I, p. 32. Si tratta di uno dei testi che meglio espongono le possibilità di ricerca offerte dall'analisi del rapporto testo-immagine nel Medioevo.

In particolare, il Medioevo offre un punto di vista speciale per indagare il nesso parola-immagine: «in questo periodo storico la questione del rapporto tra testo e immagine diventa centrale e inquietante»⁶.

Pertanto, il presente lavoro si propone di analizzare le dinamiche di questo rapporto, con un interesse specifico volto a tale epoca e col proposito di indicare ineludibili punti di contatto fra due discipline diverse: la filologia e la storia dell'arte.

Al centro di tale collaborazione è la funzione ermeneutica dell'immagine. Data l'importanza dell'immagine a fini comunicativi nella società medievale e il suo ruolo nell'influenzare la ricezione delle opere letterarie, nel primo capitolo, si è evidenziata l'utilità dell'immagine come strumento di interpretazione dei testi e, di conseguenza, il suo possibile contributo al lavoro del filologo.

A supporto di tale ipotesi si sono analizzate le strategie comunicative degli illustratori medievali, indicando alcuni casi di interazione tra iconografia e filologia.

Nell'ambito comunicativo varie strategie sono individuabili all'interno della funzione ermeneutica delle immagini; si tratta di manovre messe in atto dagli autori o dagli anonimi illustratori per orientare i fruitori del testo, anche in direzione di eventuali interpretazioni ideologizzanti o moraleggianti. Iconografia e filologia si incontrano, pertanto, all'interno di determinati contesti storici. Il filologo può così adoperare l'immagine come strumento di decodificazione dei testi e come chiave per comprendere il lettore medievale

⁶ G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, I, p. 31.

Al fine di inquadrare le dinamiche del complesso rapporto testo-immagine nel Medioevo, nel secondo capitolo, si è tentato di definirne la specificità, seguendo le tappe della nascita dell'illustrazione nei testi medievali, nel passaggio dal rotolo al codice. Individuata tale specificità nell'equivalenza fra scrittura e immagine, sono stati illustrati alcuni casi in cui il testo diventa immagine e l'immagine diventa testo.

A differenza della concezione estetica classica, nel Medioevo, quasi a scandire il passaggio dal rotolo al codice, nel testo miniato l'aspetto narrativo e quello ornamentale tendono progressivamente a coincidere. Si aprono nuove prospettive di comunicazione, ma anche eventuali ambiti di ambiguità tra parità e/o subordinazione dei due tipi di messaggio. La problematica è vivacemente dibattuta fin dal secolo IV dai Padri della Chiesa e, in seguito, fortemente riproposta da Gregorio Magno in termini di equivalenza tra scrittura e immagine.

La svolta decisiva a favore dell'immagine è chiaramente influenzata dal crollo dell'alfabetizzazione, quando l'immagine assume un'indispensabile funzione didattica, e non solo, all'interno di un processo osmotico tra figura e scrittura.

Il fenomeno sembra giungere all'apice durante le controversie religiose, quando, soprattutto per le preoccupazioni evangelizzatrici della chiesa, l'immagine diventa vero e proprio testo pedagogico, controllato e ancorato alla dottrina.

In ambito pubblico si apre la strada ad una sorta di comunicazione multimediale, spesso manipolabile da parte delle classi dirigenti, al fine di ottenere il consenso attraverso sistemi propagandistici. Tramite l'immagine l'autorità si autocelebra e autolegittima; l'iconografia si colloca a supporto del contesto politico-istituzionale: il suo ruolo ermeneutico scavalca il testo.

Una nuova fase è individuabile a partire dall'anno Mille, con la diffusione dell'immagine in ambito laico e privato, in particolare nei centri urbani.

L'immagine comincia a convivere col testo e circola, tra XII e XIII secolo, attraverso manoscritti indirizzati alle classi dirigenti per la formazione delle giovani leve: intellettuali, chierici, monaci, docenti e studenti universitari, in ogni caso dotti adusi al *latine loqui*. La svolta è, dunque, significativamente determinante: alla semplicistica fruizione catechistica si va sostituendo un utilizzo dell'immagine in rapporto al testo più libero e creativo; lontana dal controllo della Chiesa, l'immagine esce dal ruolo di *ancilla* del testo per interagire strettamente con esso: nel libro illustrato l'immagine non solo produce un testo iconico speculare al testo scritto, ma assume un ruolo ermeneutico che lo scavalca, illuminandone i significati nascosti o proponendone di nuovi.

Nel terzo capitolo, si è concentrata, pertanto, l'attenzione sull'analisi della funzione e della destinazione dell'immagine medievale in ambito laico e privato. Si è voluto sottolineare, a questo proposito, il particolare interesse degli autori di letteratura volgare italiana, tra XII e XIV secolo, nei confronti della forza delle immagini come strumento interpretativo a tutti gli effetti. L'analisi della produzione di codici miniati di letteratura profana nel Medioevo ha rivelato una stretta complementarità del visuale al letterario, tipica di tutta la civiltà medievale, che permette di affermare che le illustrazioni contribuiscono all'interpretazione stessa dei testi cui si accompagnano. Pertanto, il filologo potrà accogliere l'invito di Aby Warburg a «non farsi intimorire da alcuna "polizia di frontiera" nell'attraversamento dei

confini tradizionali che limitano i campi scientifici»⁷ e accostarsi, di conseguenza, a queste forme di espressione rimaste affidate per secoli agli storici dell'arte. Seguendo l'indicazione di Ernest H. Gombrich, per il quale «la cultura occidentale è una, e non può essere ritagliata secondo gli interessi disciplinari»⁸, lo storico dell'arte potrà fare ricorso al filologo e il filologo allo storico dell'arte. Certo, confrontare un'immagine e una dichiarazione verbale può essere rischioso, mette in guardia Carlo Ginzburg: «un'immagine è inevitabilmente più ambigua, aperta a diverse interpretazioni e le sue sfumature [...] non sono traducibili su un piano articolato, razionale»⁹. L'invito è, pertanto, quello di insistere «sul grado di coerenza interna e di corrispondenza tra testi e immagini [...] perché l'interpretazione iconografica sia davvero accettabile¹⁰»; tenendo sempre presente questo avvertimento, il filologo potrà accostarsi con profitto alle immagini dei manoscritti.

Con questo scopo e tenendo ben presenti tali limiti scientifici, dopo avere analizzato e schedato il vasto materiale bibliografico di respiro europeo inerente alla tematica in oggetto e aver definito lo *status quo* degli studi, è stata avviata la ricerca sul campo al fine di ricostruire il quadro di riferimento della genesi e dello sviluppo della miniatura nell'Italia meridionale e di individuare - ove e se è possibile - la presenza di codici miniati medievali di letteratura profana e di origine meridionale, all'interno di archivi e biblioteche in ambito meridionale, italiano ed europeo.

7 E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 276.

8 *Ibidem*.

9 C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 46.

10 Ivi, p. 69.

L'analisi bibliografica ha permesso di delineare un ambiente molto vivace legato agli *scriptoria* meridionali con riferimenti particolari al mondo normanno-svevo, specie nei centri di Palermo e Messina, per quanto riguarda la Sicilia, in cui i codici miniati reperibili risultano essere tutti in latino e per lo più di argomento sacro. Nella maggior parte di essi è riscontrabile un rapporto testo-immagine di tipo “ornamentale”, mentre un numero relativamente esiguo - 61 codici sui 162 presi in esame - risulta avere un rapporto testo-immagine a carattere narrativo. Altri *scriptoria* attivi e fecondi nel meridione si sono rilevati i monasteri di Vivarium, Montecassino, Benevento, Salerno, Capua, Nola, Cava dei Tirreni, tutti centri specializzati nella produzione di testi religiosi nell’alto Medioevo, e i cenobi pugliesi dove la miniatura si accompagna a testi in caratteri greci. La ricerca di un testo a carattere profano ha condotto a porre attenzione al vivace e articolato contesto della cultura angioina, caratterizzato da una predilizione per i testi profani in francese e in latino. Durante il Trecento la Napoli angioina fu infatti al centro delle più aggiornate correnti artistiche europee e fu teatro di scambi e di relazioni importanti fra intellettuali, artisti e mecenati. In particolare, gli ambienti di corte furono protagonisti dello stesso processo di laicizzazione che caratterizza a questa altezza cronologica gli altri contesti culturali europei. La ricostruzione di un contesto così ricco e articolato ha permesso di individuare come oggetto di studio il codice C.F. 2.5. della Biblioteca dei Girolamini di Napoli contenente le Tragedie di Seneca e allestito a fine secolo, in quanto testimone importante dei processi e fenomeni culturali suddetti. Nel quarto capitolo, si è, pertanto, operato un confronto serrato tra testo e immagine di riferimento ed è stata applicata un’attenta analisi iconografica, al fine di cogliere più

informazioni possibili sulla ricezione del testo di Seneca nel Trecento alla corte angioina, tenendo sempre presente il contesto culturale di riferimento e mettendolo in relazione ad altri di recupero dei classici.

A tal fine si sono interrogate le immagini alla ricerca di eventuali interferenze e incroci intertestuali nel rapporto con la fonte letteraria e di altre informazioni utili alla ricostruzione della circolazione del testo e all'individuazione del pubblico a cui era diretto, nonché dei committenti, dell'occasione dell'opera e dei suoi modi di ricezione.

Attraverso una lettura incrociata di testo e immagine si è, dunque, ricostruito una vicenda culturale; lavorando spesso al crocevia tra discipline diverse, si è offerto un contributo allo studio del rapporto dell'uomo medievale con i classici e con l'antico, ponendo in tal modo un ulteriore tassello alla ricostruzione della civiltà medievale.

CAPITOLO I

«Affinché ciò che le orecchie ascoltano

Gli occhi possano vedere...».

Matthew Paris, *Estoire de Seint Aedward le Rei*.

LE IMMAGINI NEL LAVORO DEL FILOLOGO: LO *STATUS QUESTIONIS*

1.1. Studi sul rapporto testo-immagine

Le relazioni tra parole e immagini sono fitte e complesse, innegabilmente frutto di un continuo processo di scambio e di interazione reciproca. Molte sono, difatti, le analogie che legano questi due diversi sistemi comunicativi. Già negli anni '30 Erwin Panofsky nei suoi *Studies in Iconology*¹¹ invitava a fondare l'interpretazione iconologica sul maggior numero di fonti possibili, mettendo a confronto i testi e le immagini, e, a seguito delle sue attente analisi, autorizzava ad attribuire all'arte figurativa lo statuto di linguaggio. A tal proposito Lucia Battaglia Ricci in *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale* afferma:

¹¹ Il saggio, tradotto in Italia con il titolo *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, si trova in E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 31-57.

«l'immagine, quando si dia al termine lo spessore referenziale attribuitogli da Panofsky, non differisce poi molto dal segno linguistico, essendo decifrabile solo a patto di possedere le convenzioni che la rendono portatrice di significati: e il suo significato strettamente dipende dalla costruzione «sintattica» della formazione iconica che fa, della generica figura, un'immagine»¹².

E ancora Cesare Segre in *Semiotica Filologica, Testo e Modelli culturali* sostiene che «vedere una pittura è leggerla, scatenare una tensione verso il linguaggio»¹³. Anche il linguaggio scritto può a sua volta essere letto come immagine, poiché la scrittura stessa è una manifestazione visiva il cui obiettivo consiste nel trasmettere un messaggio. Questi innegabili punti di contatto fra i due campi semiotici invitano a interrogarsi sulla necessità di tenere irrimediabilmente distinti i due *media* o piuttosto di considerarli terreno di vicendevole interazione.

Circa la divergenza delle proprietà della lingua e del disegno interessante è l'osservazione di Giovanni Pozzi in *La parola dipinta*: «Se lingua e disegno non fossero modi di rappresentazione in parte antitetici, l'unione non si presenterebbe come un fatto eccezionale»¹⁴.

Insiste sul conflitto tra figura e discorso Jean François Lyotard in *Il partito preso del figurale* affermando che il “figurale”, in quanto istanza corporea e passionale, non è riducibile alla logica propria della razionalità discorsiva¹⁵.

¹² L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., p. 47.

¹³ C. Segre, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, p. 135.

¹⁴ G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 27.

¹⁵ J.F. Lyotard, *Il partito preso del figurale*, in *Discorso figura*, Milano, Unicopli, 1988, pp. 35-47.

Sottolineano, invece, le analogie tra linguaggio visuale e linguaggio verbale Guido Almansi in *L'incerta chiarezza. Storie irregolari tra pittura e letteratura*¹⁶, Giovanni Macchia in *Elogio della luce: incontri fra le arti*¹⁷ e Konrad Fiedler in *Realtà e arte*, il quale afferma che ogni linguaggio, compreso quello visivo, veicola una conoscenza e che quest'ultima, pertanto, non è esclusiva del mezzo discorsivo¹⁸. Un'analisi approfondita delle analogie e delle differenze tra linguaggio visuale e linguaggio verbale si trova, ad ogni modo, in particolare nel già citato volume di Cesare Segre¹⁹ e in M. Shapiro in *Per una semiotica del linguaggio visivo*²⁰. Interessanti spunti si trovano anche nel capitolo che Italo Calvino dedica alla nozione di “visibilità” nelle *Lezioni Americane: sei proposte per il prossimo millennio*²¹.

Si tratta, certamente, di un campo di studi che offre molteplici occasioni di riflessione e che ha impegnato diversi studiosi nell'indagine dei multiformi rapporti reciproci fra testimonianze letterarie e iconografiche. Le voci più autorevoli e più accreditate dalla comunità scientifica sono sicuramente quelle degli studiosi del “gruppo Warburg”, quali lo stesso Aby Warburg, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Hugo Buchthal, Michael Baxandall, in quanto pionieri in questo campo d'indagine. Fondamentali sono, inoltre, i lavori di Francois Avril, che, così come Marco Buonocore, Silvia

¹⁶ G. Almansi, *L'incerta chiarezza. Storie irregolari tra pittura e letteratura*, Milano, Garzanti, 1990.

¹⁷ G. Macchia, *Elogio della luce: incontri fra le arti*, Milano, Adelphi, 1990.

¹⁸ K. Fiedler, *Realtà e arte*, in AA.VV., *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Mondadori, 1997, pp. 69-79.

¹⁹ C. Segre, *Semiotica filologica...*, cit., pp. 131-160.

²⁰ M. Shapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 121-191.

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 91-101. Sul rapporto parola-pittura si veda anche S. Settis, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 104-109.

Maddalo e Claudia Villa, ha dedicato attenzione allo studio dei testi classici miniati; quelli di Lucia Battaglia Ricci, molto attenta al rapporto testo-immagine negli autori medievali e in particolare alle edizioni illustrate della *Commedia*, di Vittore Branca che ha indagato, in ogni aspetto possibile, le interazioni fra arti visive e letteratura nel *Decameron* di Boccaccio; o ancora, quelli di Guglielmo Cavallo, attento alle diverse forme del manoscritto e alle possibili soluzioni editoriali del testo, di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, che ha analizzato alcuni importanti testi delle origini della letteratura italiana volgare, così come quelli di Marcello Ciccuto, punto di riferimento imprescindibile per questo tipo di studi; ancora Gigetta Dalli Regoli e Chiara Frugoni hanno ricostruito molti aspetti del mondo medievale attraverso la lettura attenta delle immagini tramandateci; Daniela Goldin Folena ha studiato il rapporto testo-immagine nei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, mentre Maria Luisa Meneghetti ha indagato tale rapporto nei vari generi della letteratura medievale come, ad esempio, nei canzonieri trobadorici o nelle *chanons de geste*; Giulia Orofino, infine, ha studiato a fondo i codici laici miniati e Giovanni Pozzi si è dedicato allo studio della poesia figurata. Fra questi nomi, per i quali si rimanda alla bibliografia di riferimento, va certamente incluso Claudio Ciociola, voce autorevole per il campo delle scritture esposte, ulteriore interessante luogo di incontro fra testo e immagine. Sull'opportunità di inserire le scritture esposte nell'ambito degli studi dedicati al rapporto testo-immagine avverte Giovanni Pozzi:

«L'inclusione di questo settore può sembrare illegittima solo allo sguardo superficiale di chi ragiona esemplificando come una miniatura o una stampa che invadano i fogli di un libro

cacciandovi ogni scritta siano un vero quadro imprigionato fra le pagina, così come, di conseguenza una scritta su una parete, foglio volante....vada iscritta alla famiglia dei testi verbali e basta. In realtà, il punto di riferimento di questa seconda categoria non è il supporto, ma l'aspetto grafico che quel tipo di supporto esige. Così collocata, la scrittura acquista una configurazione iconica accentuata che legittima l'iscrizione del fenomeno in questa categoria. Per il fatto della sua natura grafica la parola scritta è disegno»²².

Le scritture esposte sono dunque documenti che, ricorda Maria Monaco Donato «appartengono alla storia dei testi come a quella delle immagini» e che

«costituiscono nodi privilegiati in una trama che scrittori ed artisti avevano tessuto di concerto e in parallelo [...]: testimoni di una tradizione e, nel senso più largo, di una civiltà»²³.

Si tratta di un ambito in cui immagine e scrittura appaiono particolarmente integrati poiché, come afferma Francesco Sabatini,

«in molti casi il testo figurativo è nato a sua volta per ispirazione e sotto la guida di un testo verbale preesistente, lo stesso che magari riaffiora poi, in forma più o meno adattata e scorciata, nella nuova redazione in didascalia»²⁴.

²² G. Pozzi, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in AA.VV., *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 16.

²³ M. Monaco Donato, *Immagini e iscrizioni "nell'arte politica" tra Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *"Visibile parlare". Le scritture...*, cit., p. 343.

²⁴ F. Sabatini, *Voci nella pietra dall'Italia mediana. Analisi di un campione e proposte per una tipologia delle iscrizioni in volgare*, in AA.VV., *"Visibile parlare". Le scritture...*, cit., p. 180.

Questo campo di studi, in particolare, ha suscitato un grande interesse negli ultimi anni e numerosi sono stati i contributi pregevoli da parte di diversi studiosi²⁵. Esso rappresenta un buon esempio delle possibilità di indagine offerte dal rapporto testo-immagine poiché per sua natura il fenomeno

«si pone al crocevia di discipline disparate, dalla paleografia, all'epigrafia, dalla dialettologia alla storia della lingua e alla filologia, dalla storia dell'arte.....alla storia stessa della cultura»²⁶.

In generale, lo studio delle relazioni esistenti tra i due ambiti semiotici, il linguaggio e l'immagine, è stato frequente occasione di incontri interdisciplinari e di studi internazionali e ha permesso la collaborazione di storici dell'arte e di studiosi di letteratura. Così, ad esempio, nell'ottobre del 1982 presso Chantilly si è tenuto un Colloquio Internazionale su *Texte et Image*²⁷ e nel 1985 il XII Congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, tenutosi a Toronto e Montreal, ha avuto come tema *La letteratura italiana e le arti figurative*²⁸. Nel 1988 il III Congresso

²⁵ Tuttavia se per diverse aree del dominio italo-romanzo sono stati condotti studi approfonditi sull'argomento, ciò non si è ancora verificato per l'area siciliana dove è mancata da parte della comunità scientifica l'attenzione per la pittura monumentale accompagnata da scritture esposte in volgare. Le poche e approssimative notizie in merito provengono esclusivamente da storici dell'arte e cultori di storia locale. Manca, invece, uno studio sistematico e approfondito su questo campo che possa indagare le diverse e numerose prospettive di ricerca possibili. Un'eccezione è rappresentata dal contributo di F. Raffaele, *Iscrizioni in volgare dipinte nella chiesa di Sant'Antonio abate di Aidone*, «Le forme e la storia», n. s. III, 2, 2010, pp. 77-94, in cui lo studioso si è occupato dell'aspetto linguistico delle scritte e delle fonti letterarie degli affreschi della chiesa di Aidone.

²⁶ C. Ciociola, "Visibile parlare", in AA.VV., "Visibile parlare". *Le scritture...*, cit., p. 8.

²⁷ AA.VV., *Texte et image. Actes du Colloque International de Chantilly* (13 au 15 octobre, 1982), Paris, Les Belles Lettres, 1984.

²⁸ AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana* (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio, 1985), a cura di A. Franceschetti, II, Firenze, Olschki, 1988.

di Storia della Miniatura di Cortona è stato dedicato al *Codice miniato: il rapporto tra testo, immagine e figurazione*²⁹ e il Congresso successivo, tenutosi nel 1992, al *Codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*³⁰. Nello stesso anno a Spoleto le Settimane di Studio sull'Alto Medioevo sono state intitolate *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*³¹. Giungendo ad anni più recenti, nel 2000, a Parma, si è tenuto il Convegno Internazionale *Medioevo: immagine e racconto*³², nel 2001 a Limoge si è tenuto il Congresso organizzato dall'Association Guillaume Budé *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours*³³, nell'ottobre 2004, presso L'Aquila, è stato organizzato il Convegno dell'associazione di teoria e studi di letteratura comparata dal titolo *La letteratura e le altre arti*³⁴ e nel dicembre 2005 presso l'Università di Losanna si sono tenute le Giornate di Studio su *Figure et Récit. Figura e racconto*³⁵. Ancora, nel 2008, a Trento, è stato organizzato il Convegno Internazionale dal titolo *Testo e Immagine in Grecia e a Roma*³⁶ in cui si è analizzato il rapporto testo-immagine nel mondo antico. Ultimamente, nel febbraio 2011,

²⁹ AA.VV. *Il codice miniato: rapporto tra codice, testo e figurazione*. Atti del III Congresso di Storia delle Miniature (Cortona, 20-23 ottobre, 1988), a cura di M. Ceccanti, M.C. Castelli, Firenze, Olschki, 1992.

³⁰ AA.VV., *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*. Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, novembre, 1992), a cura di M. Ceccanti, Firenze, Centro DI, 1997.

³¹ AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., I-II.

³² AA.VV., *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre, 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2003.

³³ AA.VV., *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours*. Actes du XIV Congress de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août, 1998), Paris, Les Belles Lettres, 2001.

³⁴ AA.VV., *La letteratura e le altre arti*. Atti del Convegno annuale dell'associazione di Teoria e Studi di Letteratura Comparata, (L'Aquila, febbraio, 2004), a cura di M. Fusillo, M. Polacco, Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006.

³⁵ AA.VV., *Figura e Racconto. Figure et Récit*, a cura di G. Bucchi, I. Foletti, M. Praloran, S. Romano, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009.

³⁶ AA.VV., *Le immagini nel testo, il testo nelle immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, G. Moretti, A. Bonandini, G. Ieranò, Trento, Università degli Studi, 2010.

l'associazione internazionale di studi *Word and Image*, attiva dal 1987 e costantemente impegnata a favorire lo studio della relazione tra parola e immagine, ha organizzato una Conferenza Internazionale sullo studio del rapporto tra testi e immagini dal titolo *Word and Image Studies: past, present and future* e un'altra nel maggio dello stesso anno presso l'Università di Kalamazoo, in Michigan, in occasione del Congresso Internazionale di studi medievali, intitolata "*Ceste memoire si*": *word, image and medieval memory*. L'associazione, che ha sede ad Amburgo, inoltre, pubblica un'importante rivista intitolata *Word and Image*. Un'altra rivista autorevole che si propone di indagare ogni possibile rapporto tra linguaggio visivo e linguaggio verbale, dall'antichità ai giorni nostri, è *Letteratura & Arte*, diretta da Marcello Ciccuto, Francesco Divenuto, Francesco Furlan e Pasquale Sabbatino . Gli incontri cui si è rapidamente accennato sono stati occasione importante di confronto per gli storici dell'arte e gli studiosi di letteratura su questioni nodali: il tema della rappresentazione dello spazio e del tempo nei due diversi *media*, l'uso della parola scritta all'interno di strutture figurative e, di converso, l'uso dell'immagine a sostegno o a integrazione di un testo. Riflettendo sul rapporto tra immagine e scrittura, «tocchiamo una sfera problematica tutta moderna, nel quadro delle implicazioni, della circolazione e dello scambio tra parola e figura, suono e segno, impostasi prepotentemente nelle nostra cultura»³⁷.

Queste riflessioni non a caso nascono oggi nel momento in cui viviamo in un'era di ipertrofia dell'immagine. I *mass media* fanno un uso ricorrente di forme miste di comunicazione, gli «iconotesti», in cui i due *media* convivono e sono giustapposti: basti pensare alla pubblicità,

³⁷V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano...*, cit., p. 32.

ai fumetti, alla tv; la stessa tendenza si riscontra anche nell'arte contemporanea. Cercando l'origine di queste forme di espressione, arriviamo a culture lontane nel tempo. In particolare, il Medioevo offre un punto di vista speciale per indagare il nesso parola-immagine: «in questo periodo storico la questione del rapporto tra testo e immagine diventa centrale e inquietante»³⁸.

1.2. La funzione ermeneutica delle immagini: parole figurate.

Studiando le miniature dei codici, risulta evidente che, non solo gli autori, ma anche gli anonimi illustratori dei manoscritti, dovevano avere precisa consapevolezza che le immagini comunicano e non possiedono solo valore decorativo.

Essi, affiancati dai commentatori, attivarono precisi strumenti per costruire il messaggio e per orientare i fruitori nell'attività di interpretazione di testi e immagini. Va ricordato che l'artista «si trova a comporre testi figurativi già strutturati sul piano semantico e sintattico da un intellettuale esperto nell'arte della parola. Sì che sembrerebbe legittimo parlare di volta in volta non di singoli «autori», ma di «co-autori»: di almeno due distinte personalità che magari hanno caricato il testo [...] di contenuti - consci e inconsci - non tra loro perfettamente conformi»³⁹.

L'illustratore può dipendere dall'indicazione di una guida esterna, *l'auctor intellectualis*, il commentatore, ma può anche affidarsi alla

³⁸G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 31.

³⁹L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., pp. 34-35.

propria lettura, finendo per introdurre involontari effetti di diffrazione fra testo scritto e immagine di corredo⁴⁰.

Esaminando le illustrazioni della *Commedia*, è possibile, secondo l'analisi di Lucia Battaglia Ricci, che indaga le strategie messe in atto dagli illustratori del capolavoro dantesco⁴¹, cogliere quanto questi esercitino «un'evidente interferenza sul piano dell'interpretazione e della valutazione del testo»⁴².

L'opera di Dante costituisce un ottimo campo d'indagine in quanto «la *Commedia*, testo altamente figurabile soprattutto per l'*Inferno*, è stata al centro di una così straordinaria fioritura illustrativa e di un tale successo figurativo, in età medievale e rinascimentale, da essere paragonabili soltanto a quelli della *Bibbia* e da divenire l'esemplare antonomastico di libro volgarizzato per immagini»⁴³.

Citando solo alcune delle infinite possibilità d'intervento da parte dell'illustratore⁴⁴, questi può, ad esempio, proporre un'illustrazione che funga da esegesi, quando un particolare del testo non sia immediatamente chiaro: nel manoscritto del XIV secolo *Chantilly 597* (musée Condé), a spiegazione del verso «vidi le sue spalle investite già dei raggi del pianeta/ che mena dritto altrui per ogni calle»⁴⁵ (*Inf.* vv. 1-18), troviamo raffigurata la stella Venere, a scapito di tutta la tradizione

⁴⁰ Ivi, p. 36.

⁴¹ Ivi, pp. 38-46.

⁴² Ivi, p. 50. Sulle strategie e i metodi di lavoro degli illustratori medievali si veda J.G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Panini, 2003.

⁴³ L. Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno di Urbino (1-3 ottobre, 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, p. 382.

⁴⁴ I problemi sono infiniti e diversi a secondo del caso specifico; una prima griglia di riferimento per cercare di fissare alcune forme del rapporto testo-immagine e un'interessante rassegna delle strategie messe in atto dagli illustratori si trovano in L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., pp. 36-51.

⁴⁵D. Alighieri, *Alighieri Dante, La Commedia secondo l'antica Vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

coeva che vi vedeva il Sole. È qui evidente l'interferenza del commentatore Guido da Pisa, nel cui commento troviamo appunto l'identificazione del pianeta con Venere⁴⁶ (fig. 1).

Altre volte, invece, vengono introdotti particolari che non corrispondono a nessun tratto testuale: sempre nel manoscritto *Chantilly*, per illustrare l'inizio del terzo canto dell'*Inferno*, l'artista aggiunge alla scena due pipistrelli, un gufo e due civette. Si tratta di aggiunte che, utilizzando strumenti e convenzioni propri dell'arte figurativa, propongono anche un'interpretazione del testo implicato⁴⁷.

L'immagine si spiega, infatti, ricorrendo alle convenzioni culturali due-trecentesche: i pipistrelli, il gufo e le civette dichiarano che la porta immette nel dominio della notte, intesa anche in senso allegorico. Il particolare è, dunque, tutt'altro che pura ornamentazione o aggiunta gratuita: «l'illustrazione evidenzia rapporti intratestuali e significati profondi del testo, proponendo così una sorta di corredo critico del testo, di guida alla lettura»⁴⁸ (fig. 2).

L'illustrazione può anche proporre un totale mutamento di prospettiva, fornendo un'interpretazione complessiva ideologizzante del testo illustrato, aggiungendo, ad esempio, nel ms. *Vat. Lat. 4776* del XIV-XV secolo, l'allegoria della giustizia in apertura del testo⁴⁹ (fig. 3).

⁴⁶ C. Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., p. 421. Sul commento illustrato del ms. *Chantilly* si veda anche C. Balbarini, «*Per verba*» e «*per imagines*»: un commento illustrato all'*Inferno* nel musée Condé di Chantilly, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., pp. 497-512. In generale sull'importanza dei commenti figurati nell'esegesi dantesca e sulla funzione non puramente esornativa, ma illustrativa e interpretativa che essi rivestono: L. Miglio, *I commenti danteschi...*, cit., pp. 383-387.

⁴⁷ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., p. 42.

⁴⁸ Ivi, p. 43.

⁴⁹ Ivi, p. 45.



1. *Dante alla base del colle.* Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms Chantilly 597, musée Condé Chantilly, 1345.

In questo modo l'autore «costringe il lettore ad un vero e proprio “salto interpretativo”»⁵⁰, imponendo al fruitore «un'interpretazione moraleggiante fortemente ideologizzata»⁵¹.

In tutti questi casi,

«l'immagine finisce per imporre al lettore una sorta di correzione a livello mentale del testo letterario: interviene a integrare l'atto dell'interpretare, finendo per sovrapporsi, orientandola, alla prima interpretazione»⁵².

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ivi*, p. 50.



2. Dante e Virgilio di fronte alla porta dell'Inferno. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms. Chantilly 597, musée Condé, Chantilly, 1345.

L'incremento d'informazione che le immagini offrono rispetto al testo, conferma che queste possono funzionare come vere e proprie glosse, fungendo da sostituto visivo del commento scritto, se assente, e, se presente, potenziandone la quantità di informazioni. Sottolineando la capacità delle immagini nei manoscritti medievali di stringere una relazione così attiva e dinamica col testo, Vittore Branca invita a

preferire al termine «illustrazioni», che sembra troppo distaccato dalla parola e troppo passivo, il termine «visualizzazioni», «quasi a rilevare che è una stessa realtà a trovare dinamicamente espressione, sincronica o diacronica, in mezzi fonici e in mezzi visuali»⁵³.

Secondo lo studioso «accanto all'intertestualità si è ormai rilevata l'interpressività»⁵⁴.

Quando l'immagine ha, dunque, la capacità di istituire un serrato rapporto narrativo col testo, questo è davvero visualizzato, e non semplicemente figurato, e le parole davvero interpretate dalle figure, anche nei loro valori allusivi, diventano «parole figurate»⁵⁵.

1.3. Le immagini e la filologia.

Nel Medioevo le immagini avevano, dunque, un valore interpretativo per i lettori; esse mantengono una tale funzione anche per noi lettori di oggi e, pertanto, l'analisi delle illustrazioni e del loro rapporto con il testo ci aiuta a capire come venivano recepiti i testi in un tempo così distante dal nostro, a cogliere qual era il senso loro attribuito.

A tal proposito, sarebbe opportuno seguire l'invito di Corrado Calenda ad evitare di

«trascurare il potenziale interpretativo che può scaturire, in casi meno rari di quanto si pensi, dal materiale iconografico o dalla complessa relazione tra le molteplici attrezzature illustrative compresenti sulla pagina»⁵⁶.

⁵³ V. Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1996, p. 396.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano...* cit., p. 8.

⁵⁶ C. Calenda, *L'edizione dei testi...* in AA.VV., *Intorno al testo...* cit., p. 434.

Riferendosi all'utilità delle illustrazioni nel campo della ricerca filologica e ponendo particolare attenzione al periodo medievale, Vittore Branca afferma che

«data la stretta complementarietà del visuale al letterario, caratteristica di tutta quella civiltà, da Suger a Giotto; dato il modulo categorico della *Biblia pauperum*; dato che, come sappiamo, ai miniatori e agli illustratori i temi e le stesse figurazioni particolari erano indicati dagli «intendenti», cioè dagli autori o dagli studiosi di testi»,

è possibile pensare che le illustrazioni «contribuiscano all'interpretazione stessa dei testi, sia in senso generale che per la comprensione di passi particolari»⁵⁷ e che, pertanto,

«espressioni restate affidate per secoli ai *connaisseurs* e poi agli storici d'arte sono divenuti oggetto prezioso anche di ricerca filologica, letteraria e sociologica. [...] La nuova impostazione ha legato così ineludibilmente le visualizzazioni non solo al testo, ma anche all'ermeneutica testuale»⁵⁸.

Poiché offrono chiavi di interpretazione e indicano precisi percorsi di lettura, è, dunque, evidente che le illustrazioni possono aiutarci a interpretare il testo, mostrandoci le intenzioni dell'autore, nel caso in cui questi intervenga direttamente nel suggerire il programma illustrativo del proprio testo, o le intenzioni del commentatore che spesso troviamo dietro al lavoro dell'illustratore.

⁵⁷ V. Branca, *Boccaccio medievale...*, cit., p. 398.

⁵⁸ Ivi, p. 396.



3. *Incipit della Divina Commedia*. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms. lat. 4776, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, 1390-1440.

In entrambi i casi l'immagine ha la funzione di controllo sul fruitore, poiché la ricezione viene incanalata in un'unica direzione, catturando l'attenzione del lettore in modo tale che interpreti il testo secondo quel senso univoco per il quale è stato scritto o secondo il senso attribuito dal commentatore o addirittura dallo stesso illustratore.

Le illustrazioni assumono, pertanto, un ruolo di rilievo per lo studioso in quanto le forme del libro e le disposizioni della pagina influenzano la costruzione di senso del testo.

Guglielmo Cavallo ci ricorda che

«i significati dei testi dipendono dalle forme e dalle circostanze attraverso le quali i loro lettori (o ascoltatori) li recepiscono e se ne appropriano. Questi ultimi non si confrontano mai con testi astratti, ideali, distaccati da ogni materialità: maneggiano oggetti, ascoltano parole [...] e ciò facendo governano la possibile comprensione del testo. Bisogna, dunque, occuparsi dei modi di utilizzazione, comprensione e appropriazione dei testi, considerando il mondo del testo come un mondo di oggetti, di forme, di rituali le cui convenzioni condizionano la costruzione del senso»⁵⁹.

A tal proposito Lucia Battaglia Ricci sottolinea che «l'attenzione anche ai dati editoriali delle opere potrebbe forse meglio consentire di ricostruire attese e competenze dei lettori coevi. Forse anche di meglio capire i meccanismi dell'invenzione letteraria»⁶⁰.

Secondo la studiosa, infatti,

«anche in epoca pregutemberghiana [...] si tende ad una messa a punto editoriale del «peritesto d'editore» per produrre messaggi paratestuali [...] Anche a questa altezza cronologica editare significa scegliere una strategia compositiva che veicola, inevitabilmente, un messaggio paratestuale»⁶¹.

La studiosa invita, pertanto, a cercare

«le ragioni della forma assunta dal libro [...] nel complesso gioco di relazioni che stringono tra loro le varie componenti di quel

⁵⁹ G. Cavallo, *Tra «volumen e codex». La lettura nel mondo romano*, in AA.VV., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo, R. Chartier, Roma, Laterza, 1998, p. VI.

⁶⁰ L. Battaglia Ricci, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in AA.VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazi, 1996, p. 23.

⁶¹ Ivi, p. 49.

sistema di segni fortemente convenzionali che sono le carte vergate e dipinte degli antichi manoscritti»⁶².

Va comunque tenuto presente che, se pure i testi sono sempre comunicati in forme che sottopongono i lettori a determinate costrizioni, tuttavia non ne distruggono la libertà interpretativa. L'illustrazione fornisce, infatti, un codice di lettura al tempo stesso orientativo e alternativo:

«essa istituisce un protocollo di lettura che deve o annunciare insieme ad altri segni, ma in una stessa grammatica, ciò che è formulato dallo scritto, o offrire alla vista, in un linguaggio specifico, ciò che la logica del discorso è impotente a mostrare. Tuttavia in entrambi i casi (che indicano due regimi di funzionamento assai differenziati del rapporto tra testo e immagine) l'illustrazione incaricata di guidare l'interpretazione, può diventare il supporto di un'«altra» lettura del testo, creatrice di uno spazio proprio»⁶³.

Bisogna, d'altronde, tenere conto di una certa

«mobilità testuale in larga misura indipendente e non prevista dal progetto iniziale del testo stesso e legata, invece, al mutare delle situazioni culturali, ideologiche e sociali nelle quali avviene la decodifica»⁶⁴

⁶² L. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla «Commedia»: schede di iconografia trecentesca*, in AA.VV., *«Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno (Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 621.

⁶³ G. Cavallo, *Tra «volumen e codex»...*, cit., p. XLIII.

⁶⁴ M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi sino al XIV sec.*, Modena, Mucchi, 1984, p. 17.

nonché

«della libertà ricettiva del lettore *reale* e [...] delle motivazioni storiche, ma ancor più psicologiche e culturali di tale libertà. Grazie a questa sua autonomia ricezionale il lettore diventa difatto coautore del testo»⁶⁵.

Indagando la dialettica della costrizione e dell'invenzione nelle illustrazioni, è possibile ottenere molte informazioni sui modi in cui i testi vengono recepiti nelle varie epoche e sul senso che ad essi viene attribuito dai diversi pubblici.

La tipologia delle illustrazioni dipende strettamente, infatti, dalla lettura corrente del testo e su di esse si riflettono le oscillazioni del gusto e il valore delle interpretazioni nel corso dei decenni⁶⁶. Tramite esse è possibile ricostruire le operazioni di decodifica effettuate sui testi dai diversi pubblici in rapporto alla situazione storica, alla loro coscienza di classe, alla loro cultura e competenza letteraria, distinguendo fra

«destinatario propriamente detto, fruitore di una trasmissione progettata specificamente per lui, e un ricevente in grado di appropriarsi, al di là delle intenzioni dell'emittente, del messaggio e di trasformarlo, e magari riutilizzarlo, a nuovi fini comunicativi»⁶⁷.

Proprio perché attraverso esse è possibile compiere un'analisi dei processi comunicativi e delle operazioni compiute sui testi, in determinate situazioni storiche, da gruppi d'individui dall'identità

⁶⁵ Ivi, p. 16.

⁶⁶ Cfr. P. Brieger, *Pictorial Commentaries to the «Comedy»*, in P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1969, I, pp. 81-113.

⁶⁷ M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori...*, cit., pp. 20-21.

sociale e culturale ben localizzabile⁶⁸, le immagini nei testi divengono, dunque, uno strumento prezioso per lo studioso che, consapevole del peso del momento della fruizione nel determinare il senso stesso dell'opera letteraria e cosciente che «un testo esiste solo in quanto c'è un lettore che gli dà un significato»⁶⁹, voglia porre l'accento sul fruitore dei testi e seguire un metodo di analisi che si ponga dalla parte del destinatario⁷⁰. Le illustrazioni sono, infatti, per noi lettori di oggi uno specchio, un'immagine cui attingere per capire i lettori del tempo. A tal proposito, Giorgio Brugnoli ci ricorda che

«per tutto il tempo che il libro illustrato o laico o liturgico rimane vivo sul mercato, è la figura che emerge sul testo e non viceversa. Le miniature, sotto qualsiasi forma di rappresentazione sono confezionate, vanno sempre lette nell'«aura» culturale della ricezione, dove è la rappresentazione fantastico-visiva, il parametro che domina il testo [...] a tutto scapito della lettura diretta»⁷¹;

e Giulia Orofino afferma che

«in un manoscritto la decorazione è concepita in funzione dello spettatore, orienta la lettura, chiarisce, amplifica o arricchisce il dettato del testo, ne favorisce la memorizzazione, stimola la fantasia, emoziona lo spirito. Forse più che il committente o l'artista, è il lettore che fa l'immagine»⁷².

⁶⁸ Ivi, p. 17.

⁶⁹ G. Cavallo, *Tra «volumen e codex»...*, cit., p. V.

⁷⁰ Cfr. M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori...*, cit., p. 21.

⁷¹ G. Brugnoli, *La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma, F.lli Palombi, 1996, p. 30.

⁷² G. Orofino, «Leggere le miniature medievali», in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino, Einaudi, 2004, III, p. 341.

Le immagini sono, dunque, una spia vistosa dei processi che portano i lettori ad appropriarsi di un'opera, a farla loro, per certi versi reinterpretandola; pertanto, se

«quello che conta è la ricerca delle reali interpretazioni delle quali una certa opera o un certo gruppo di opere sono stati fatti oggetto nel corso del loro «divenire» storico, e delle mediazioni che hanno pilotato tali interpretazioni»⁷³,

ecco che le miniature diventano uno strumento indispensabile di lavoro.

1.4. Immagine e testo: gli strumenti del filologo.

Diversi sono i modi in cui l'illustrazione può giovare al lavoro del filologo.

Essa può aiutare a cogliere le diverse interpretazioni di cui è stata fatto oggetto un genere letterario nei vari ambienti o epoche in cui si è diffuso. Le miniature dei canzonieri provenzali e i rapporti di queste con i testi scritti, ad esempio, possono «chiarire i meccanismi e i caratteri dell'interpretazione dell'esperienza trobadorica corrente fra XIII e XIV secolo»⁷⁴.

Le miniature dei circa trenta canzonieri rimastici sono state, infatti, evidentemente progettate in stretto rapporto con questi e sembrano voler incrementare la quantità delle informazioni relative all'argomento specifico dei manoscritti, la poesia occitanica, testimoniandoci l'alto interesse cui godette questo tipo di poesia per tutto il Duecento.

⁷³ M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori...*, cit., p. 17.

⁷⁴ Ivi, p. 22.

Poiché non sono di area provenzale, ma veneta, e poiché sono databili tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento, questi canzonieri sono stati confezionati in una realtà ricezionale profondamente diversa da quella che li aveva prodotti; la distanza geografica e cronologica ha generato, profonde variazioni dei presupposti culturali della fruizione e, pertanto, l'indagine iconografica sui manoscritti miniati trobadorici fornisce indicazioni importanti sulla ricezione e interpretazione della lirica occitanica in area veneta, a questa altezza cronologica.

Attraverso le miniature cogliamo, difatti, la differenza fra i fruitori che hanno creato quel tipo di poesia e i lettori che l'hanno ricevuta e interpretata più tardi:

«Le immagini dei manoscritti tardo-duecenteschi o proto-trecenteschi confezionati in area veneta, testimoniano il tenace desiderio di questi ultimi fruitori della poesia cortese di conoscere interpretare e ricreare un mondo che ormai non c'era più»⁷⁵.

Maria Luisa Meneghetti osserva in tali miniature l'assenza, nella rappresentazione figurata dei poeti, di elementi volti a sottolineare la letterarietà dei testi, la loro natura di prodotto dell'elaborazione artistica o il momento della *performance* e dell'esecuzione del testo, molto comuni, invece, nelle illustrazioni dei canzonieri provenzali. Sottolineando questa differenza nella rappresentazione dei poeti, la studiosa deduce che i creatori di queste miniature dovevano essere «convinti di rievocare una situazione biografica»⁷⁶: le immagini dei manoscritti veneti, evidenziano, infatti, «la verosimiglianza

⁷⁵ Ivi, p. 276.

⁷⁶ Ivi, p. 251.

dell'*histoire d'amour*, lo spessore reale dell'esperienza lirica cortese»⁷⁷.

Osservando, poi, le singole miniature dei diversi codici due-trecenteschi in maniera dettagliata, è possibile trarre ulteriori informazioni circa il tipo di lettura che il miniatore dà dei testi che intende illustrare e cogliere, ancora una volta, le differenze rispetto alla cultura che li ha prodotti.

Nel manoscritto *N*⁷⁸, ad esempio, gli unici protagonisti delle miniature sono l'amante-poeta, Amore e *midons*; tutto il mondo della corte, mariti, *lauzengiers*, rivali, sebbene così importante nei testi trobadorici, non è raffigurato:

«c'è una cesura sociale nettissima e insieme una curiosità esclusiva per «il caso» sentimentale, per un rapporto a due libero da condizionamenti esterni [...]. Siamo dunque ben lontani dalla sensibilità così fortemente ideologizzata che aveva ispirato, in origine, i testi qui illustrati»⁷⁹.

Le illustrazioni forniscono anche importanti indizi sull'evoluzione della committenza, e, dunque, della destinazione, dei prodotti artistico-letterari medievali, permettendoci, ad esempio, di cogliere l'ingresso di esponenti della classe borghese nel mondo del consumo di prodotti prima destinati alle classi alte.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ L'analisi del rapporto-testo immagine di questo manoscritto si trova anche in S. Huot, *Visualization and Memory: the Illustration of Trobador Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript*, «Gesta», XXXI, 1, 1992, pp. 3-14; si veda inoltre G. Mariani Canova, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei manoscritti dei canzonieri provenzali AIK e N*, in AA.VV., *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre, 2004), a cura di G. Lachin, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2008, pp. 43-77.

⁷⁹ *Ivi*, p. 273.

Le immagini del manoscritto *Manesse*, confezionato per un membro dell'alta borghesia zurighese nei primi anni del XIV secolo e contenente la lirica dei *Minnesanger*, mostrano

«le tracce di uno spirito aperto e vivace, di un desiderio di «liberare» la poesia cortese dalle eccessive astrazioni, da quelle rigidità formali che ne avevano fatto, per lungo tempo, il modello espressivo prediletto dei ceti aristocratici»⁸⁰.

A conferma di questo nuovo atteggiamento i ritratti dei diversi *Minnesanger* sono collocati al centro di scenette buffe o licenziose e spesso messi alla berlina.

Analizzando le miniature dei codici, è possibile anche rintracciare riferimenti intertestuali nascosti, scoprendo nuovi significati all'interno del testi⁸¹.

Attraverso le rappresentazioni figurate della novella di Nastagio degli Onesti (*Decam.*, V 8), Vittore Branca è giunto ad un'interpretazione inedita di essa.

Secondo lo studioso «le visualizzazioni più arcaiche nei codici [...] fanno intuire nella caccia della novella di Nastagio anche, e forse, il profilo e il movimento o almeno la suggestione della favola di Atteone»⁸².

L'immagine della donna in fuga, così come la presenza nelle miniature e in generale nelle rappresentazioni figurative di cani da caccia e di

⁸⁰ M.L. Meneghetti, *La cultura visiva (affreschi, rilievi, miniature)*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare, La circolazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Vàrvaro Roma, Salerno Editrice, 2002, II, 2, p. 487.

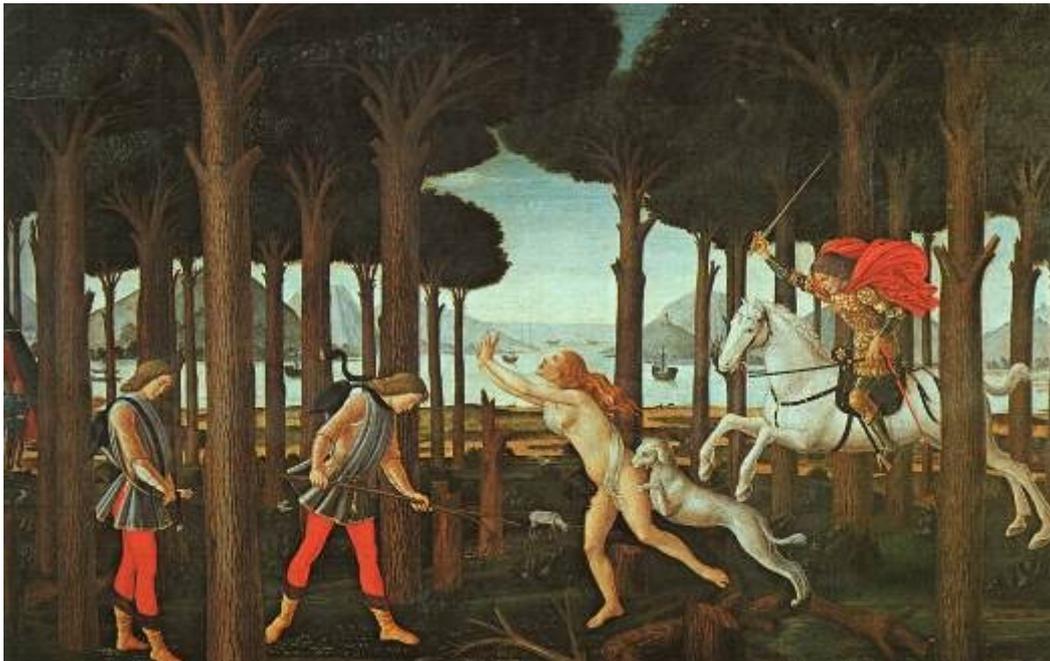
⁸¹ Si veda M. Simon, *La mort des amants dans le Tristan en prose. Quand la légende révèle à travers l'image son ancrage biblique*, «Le Moyen Âge», CX, 2, 2004, pp. 345-366.

⁸² V. Branca, *Interessività narrativa-figurativa e rinnovamenti tipologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato...*, cit., I, p. 69.

cervi, non giustificati dal testo, richiamerebbe, secondo Vittore Branca, il mito di Atteone, interpretato da Boccaccio, non secondo la tradizione classica, ma secondo la rilettura di Fulgenzio: Atteone come *figura Christi*⁸³.

Cogliendo questo riferimento intertestuale con l'ausilio delle miniature e della tradizione figurativa successiva, Vittore Branca illumina di un nuovo significato la novella di Nastagio:

«da immagine di punizione infernale, la caccia nella foresta si colora di una funzione catartica, di lieto fine: risolutrice, redentrice e salvatrice, la donna sbranata, così come Atteone, redime la Traversari»⁸⁴(fig. 4).



4. *La caccia infernale*, Alessandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, tempera su pannello, Museo del Prado, Madrid, 1483.

⁸³ Ivi, pp. 64-65.

⁸⁴ Ivi, p. 68.

Come sottolinea Vittore Branca, dunque, «l'*εικόν* può aiutare a penetrare il *λόγος*, l'immagine a scoprire nel testo possibili sensi riposti, e intertestualità e interespressivismi e intersemioticità [...] finora insospettati»⁸⁵.

Particolarmente utili per comprendere il testo cui ci si accosta sono inoltre le illustrazioni dipinte nelle pagine d'apertura dei codici.

Esse, infatti, costituiscono una sorta di guida alla lettura, forniscono una chiave interpretativa dell'impianto complessivo dell'opera, dando informazioni sulla sua composizione e riflettendo l'idea che del testo ha colui che progetta l'illustrazione.

Le prime pagine di un testo sono, infatti, un luogo particolarmente delicato per la comprensione dell'opera che ci si accinge a leggere.

La zona incipitaria del testo è lo spazio «deputato per la stipulazione di accordi fra autore e lettore, il luogo in cui l'autore indica il metodo di percezione della struttura dell'opera, [...] il luogo privilegiato di una strategia, di un'azione sul pubblico, cui è affidato il compito di far meglio accogliere il testo»⁸⁶.

Le illustrazioni delle pagine d'apertura della *Commedia*, ad esempio, non solo orientano il lettore sul genere letterario dell'opera alla cui lettura sta per accingersi, ma suggeriscono anche precise chiose esegetiche, utili per comprendere la posizione dell'illustratore sul dibattito che divide i lettori del tempo circa la natura del viaggio di Dante⁸⁷.

Nell'*incipit* del manoscritto *Egerton 943* (British Library), del XIV secolo, ad esempio, le illustrazioni, suggeriscono il genere letterario in cui si iscrive l'opera, offrendo una chiave di lettura che permette di

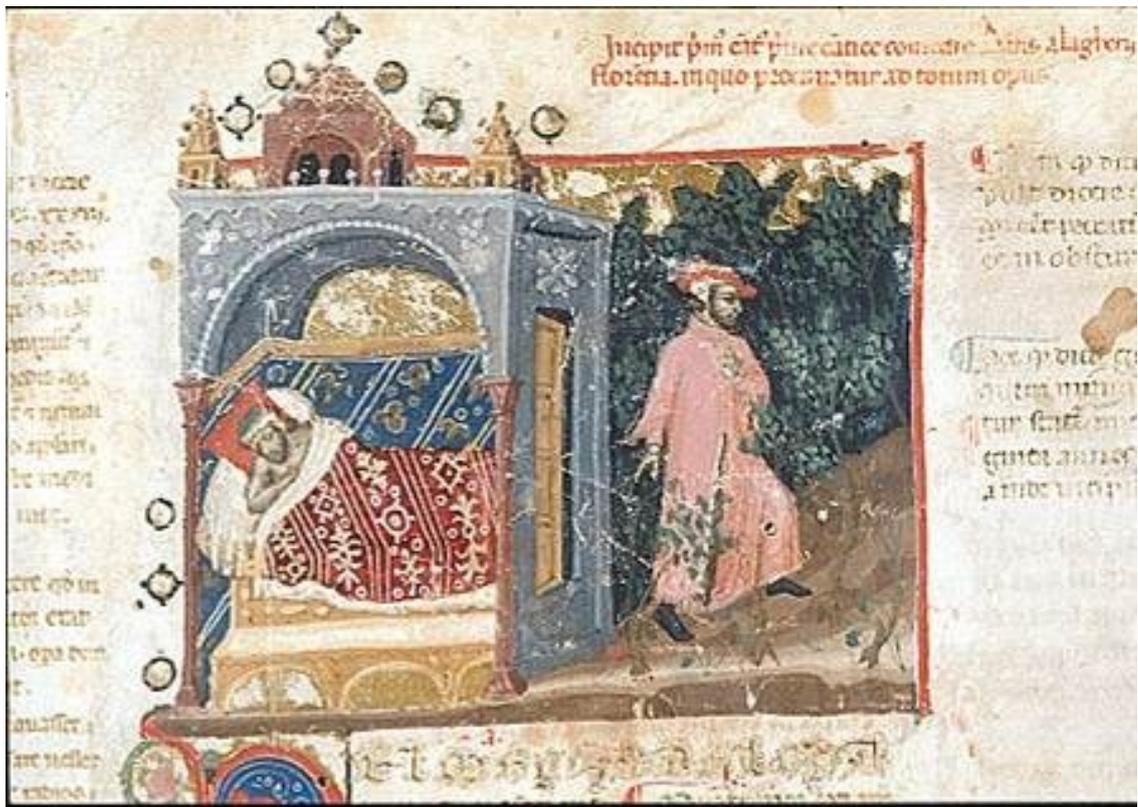
⁸⁵ Ivi, p. 69.

⁸⁶ L. Battaglia Ricci, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati...*, cit., p. 23.

⁸⁷ Ivi, p. 49.

collocarla nel sistema letterario in uso e, dunque, di interpretarla correttamente.

In questo manoscritto, ad apertura del testo, una miniatura rappresenta due immagini di Dante: nella prima metà della miniatura Dante dorme tranquillo in una camera, nella seconda metà Dante, uscito dalla stanza, si muove, vestito, dentro una selva (fig. 5).



5. *Incipit della Divina Commedia*. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms. Egerton 943, British Library, Londra, XIV secolo.

Come dimostra Lucia Battaglia Ricci, un controllo esteso delle convenzioni iconografiche in uso rivela che l'aggiunta del Dante dormiente risponde a precise motivazioni: la miniatura è molto simile a quelle utilizzate per illustrare l'inizio del *Roman de la Rose* (fig. 6).



6. *Incipit del Roman de la Rose*, ms BN II 3760, National Library, Varsavia, 1390.

Poiché l'illustratore della *Commedia* ha introdotto particolari specifici, quali il tipico copricapo di Dante e la selva oscura, si deve credere che egli stia agendo con molta consapevolezza.

Attraverso quest'immagine, utilizzata a inizio testo, e, quindi, collocata in un luogo di estrema importanza, l'illustratore sembra voler prendere posizione sul dibattito che divide i lettori sin dalle prime generazioni a proposito del genere letterario di appartenenza della *Commedia*, ora *visio in somnio*, ora *factio* poetica, schierandosi su quest'ultimo versante⁸⁸:

«l'immagine d'apertura dell'*Egerton* evoca infatti analogie che suggeriscono di collocare questo libro sullo scaffale riservato alle opere letterarie in senso stretto: accanto giustappunto al celebre *Roman*»⁸⁹.

⁸⁸ Ivi, p. 44-46. Sullo stesso argomento si veda L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., pp. 43-44.

⁸⁹ L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., p. 44.

Inoltre, come ricorda Vittore Branca,

«le due rappresentazioni di Dante dormiente e Dante nella selva chiariscono da principio la situazione generale del racconto: l'*uno* è l'autore dormiente che sogna, l'*altro* il dormiente sognato, cioè il personaggio che agisce e che dice *io* lungo tutto il viaggio. È l'impostazione necessaria per capire tutto il poema: quella già chiarita da Ozanam e da Klazcko e che ora si è imposta con la felice formula continiana di «Dante personaggio e autore»⁹⁰.

Anche l'illustratore del codice *Chantilly 597* del XIV secolo (musée Condé), offre, attraverso l'immagine di un Dante dormiente in apertura del testo, la chiave interpretativa dell'opera: il Dante dormiente sdraiato su una roccia e sovrastato da una selva somiglia, dal punto di vista iconografico, ai profeti di ascendenza biblica e la miniatura ricorda da vicino le miniature che rappresentano visioni profetiche nell'Antico Testamento. Per un lettore medievale colto doveva essere automatico riconoscere in quest'immagine la rappresentazione di un'esperienza visionaria: il lettore avvertito vi poteva leggere l'atto visionario da cui ha origine il testo della *Commedia*.

Secondo Lucia Battaglia Ricci, proprio perché

«in lettori filologicamente competenti l'immagine del «Dante dormiente che sogna la selva», non può che evocare un orizzonte culturale ben connotato e preciso, quello della scrittura sacra di marca profetica, l'immagine finirebbe per collaborare con le proposte critiche ed esegetiche del commentatore per orientare il

⁹⁰ V. Branca, *Boccaccio medievale...*, cit., p. 398.

lettore nell'interpretazione complessiva del libro come testo profetico»⁹¹.

La presenza diffusa nelle illustrazioni di apertura di immagini non legittimate dal testo è dovuta all'esigenza di coprire il vuoto d'informazioni che caratterizza l'*incipit* della *Commedia*.

Le *Commedie* illustrate, a partire dal più antico manoscritto pervenutoci (*Trivulziano 1080*), datato 1337, si aprono con Dante smarrito nella selva, ma, accanto a questa rappresentazione, è possibile trovare la rappresentazione di Dante col suo libro, intento alla scrittura.

Le varianti di questa iconografia «sembrano dipendere da non irrilevanti diversità nell'interpretazione complessiva del testo»⁹².

Le immagini diverse sottendono, difatti, diverse interpretazioni dell'atto da cui è nata l'opera: nel manoscritto parigino *It. 74*, del XV secolo (Bibliothèque Nationale de France), l'immagine dell'autore intento a scrivere nello studio, circondato da libri e attrezzi del mestiere, sottolinea la fatica dello scrivere e l'eccezionale spessore culturale del testo⁹³(fig. 7); diversamente, nel codice vaticano *Latino 4776* (XIV-XV sec.), l'assenza di libri e delle arti liberali, eliminando lo sfondo professionale del lavoro del letterato, sottolinea, l'invenzione che prende corpo dalla mente dell'autore: alle sue spalle si apre, infatti, una selva oscura⁹⁴(fig. 3).

Questi esempi illustrano perfettamente la funzione paratestuale dell'immagine incipitaria: vera e propria soglia iconica che condiziona e orienta la fruizione dell'opera e ne offre una sorta di chiave di

⁹¹ L. Battaglia Ricci, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati...*, cit., p. 35.

⁹² Ivi, p. 27.

⁹³ Ivi, p. 28.

⁹⁴ Ivi, p. 29.

interpretazione critica⁹⁵. In particolare, si è visto, l'immagine dell'autore è una presenza molto frequente nell'illustrazione libraria e, nelle forme più varie, contribuisce a fornirci importanti informazioni sul significato assegnato all'opera dall'illustratore⁹⁶.



7. *Incipit della Divina Commedia*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, ms. It. 74, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1420.

Anche nei codici gemelli del XV secolo, il *Ricc. 991* e il *Par. lat. 8521*, contenenti la riscrittura latina della *Griselda* di Boccaccio da parte di

⁹⁵ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia...*, cit., p. 606.

⁹⁶ Si vedano in proposito: G. Lazzi, *L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del Quattrocento*, in AA.VV., *Vedere i classici*, cit., pp. 99-110; AA.VV., *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Studi del Convegno di Firenze (26-27 marzo, 1998), a cura di G. Lazzi, P. Viti, Firenze, Polistampa, 2000; G. Mariani Canova, *Il poeta e la sua immagine...*, cit.

Petrarca col titolo *De insigni obediencia et fide uxoria*, l'apparato paratestuale di apertura assume una precisa funzione di condizionamento esegetico-interpretativo dei lettori.

In entrambi i codici, appena alla soglia del testo, l'apparato illustrativo predilige l'epistola introduttiva d'accompagnamento scritta da Petrarca a Boccaccio, piuttosto che la *fabula*, polarizzando l'attenzione del lettore «sul carattere culto dell'opera, sulle sue valenze di ricerca di una poetica del racconto per l'umanesimo incipiente»⁹⁷. Al di sopra dell'intitolazione troviamo, infatti, visualizzato, il ritratto dei due autori, seduti su scanni, in atteggiamento di conversazione e impegnati nel dibattito sul libro che li accomuna (figg. 8-9). Si tratta della visualizzazione di un tema caro all'Umanesimo: il dialogo dei dotti, la letteratura come ricerca e verità attraverso il libero confronto.

In entrambi i codici, inoltre, il tema iconografico è accompagnato dalla visualizzazione delle interpretazioni cui Petrarca aveva piegato la novella boccacciana.

Nel *Riccardiano* troviamo, infatti, la visualizzazione della *Sen., XVII 3*, in cui Petrarca aveva proposto un'interpretazione figurale della novella, e nel *Parigino*, la visualizzazione della *Sen., XVII 4*, nella quale l'autore

«aveva esposto i modi della prima ricezione della sua riscrittura nella cerchia di amici padovani e veronesi, impostando un dibattito sulla natura del racconto, tra *fictio* della *fabula* e *veritas* della *historia*»⁹⁸.

⁹⁷ G. Albanese, L. Leoncini, *Forme editoriali del testo letterario e commento figurato fra Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., p. 459.

⁹⁸ Ivi, p. 462.



8. Boccaccio e Petrarca in conversazione. F. Petrarca, *De insigni oboedientia et fide uxoria*, ms. Ricc. 991, Biblioteca Riccardiana, Firenze, XV secolo.

Le immagini poste ad apertura del libro dimostrano, dunque, che esse possono orientare la lettura dell'opera, fornire informazioni sulla sua composizione e proporre chiavi complessive di lettura, ma tutto l'apparato illustrativo funziona come efficace decrittatore del messaggio testuale⁹⁹.

⁹⁹ Un esempio dell'utilità delle illustrazioni, nel chiarire passi oscuri di testi distanti da noi contemporanei, si trova anche in A. Mazzucchi, *Le «fiche» di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., pp. 535-553.



9. Boccaccio e Petrarca in conversazione, F. Petrarca, *De insigni obedientia et fide uxoria*, ms. Par. Lat. 8521, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XV secolo.

Nel caso della *Commedia* le illustrazioni hanno permesso, ad esempio, di dirimere una questione dibattutissima sull'identificazione di un personaggio storico: «Colui che fece per viltade il gran rifiuto» (*Inf.* III, vv. 59-60).

Diverse sono state le proposte per identificare questo personaggio, da Pilato a Giuliano l'Apostata, a Celestino V, a Arrigo VII; una risposta è

giunta proprio dalle miniature trecentesche, dove il personaggio è raffigurato col triregno e la mitria, confermando l'identificazione dei critici contemporanei con Celestino V: così lo raffigurano le miniature di due codici autorevoli, quali il *Laurenziano 40.7* (XIV sec.) e il *Par. It. 74* (XV sec.).

Al di là, poi, delle singole identificazioni o dell'interpretazione di singoli passi

«anche l'interpretazione generale della *Commedia* è impostata esemplarmente dalle visualizzazioni più antiche. [...] Il *corpus* delle visualizzazioni più antiche punta risolutamente verso interpretazioni simboliche, allusive, cristocentriche, secondo la più antica e autorevole tradizione figurale della cultura dell'età di Dante»¹⁰⁰.

Le illustrazioni che accompagnano il viaggio di Dante, finiscono così per costituire davvero, secondo il titolo proposto da Paul Brieger per il suo saggio, dei «*Pictorial Commentaries to the Comedy*»¹⁰¹.

A tal proposito Corrado Calenda ci ricorda che

«i cosiddetti «commenti figurati» alla *Commedia*, cominciano a ricevere soprattutto in tempi recenti, l'attenzione [...] da parte degli studiosi. Unanime ormai è il riconoscimento della loro rilevanza nella storia dell'esegesi del poema, sia in quanto sussidio autonomo all'interpretazione [...], sia in quanto materiale d'illustrazione, appoggio o conferma dell'esegesi verbale compresente»¹⁰².

Possiamo, dunque, affermare con Joan Isobel Friedman che

¹⁰⁰ V. Branca, *Boccaccio medievale...*, cit., p. 399.

¹⁰¹ P. Brieger, *Pictorial Commentaries...*, cit., pp. 81-113.

¹⁰² C. Calenda, *L'edizione dei testi...*, cit., p. 419.

«la validità di tali miniature risiede nella chiarificazione ed illuminazione di quei passaggi in cui la poesia vi appare più nascosta. I lettori non dovrebbero trascurare il profondo messaggio che tali illustrazioni contengono: cioè quello di illuminare, così come Dante raccomandò rivolgendosi ai suoi lettori»¹⁰³:

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.*

*(Inf. IX, 61-63)*¹⁰⁴.

Avendo piena consapevolezza di questo ruolo svolto dalle illustrazioni, Marco Buonocore ci ricorda che

«il filologo non può prescindere, laddove il confronto risulti obbligato, data l'enorme quantità di testimoni, che trasmettono precise elaborazioni figurate, dalle posizioni di quanti si interessano di storia della miniatura; e, talvolta, è proprio lo storico dell'arte che può avviare alla correzione imprecise conclusioni del filologo»¹⁰⁵.

A tal proposito lo studioso ricorda l'esempio del codice *Arch. Cap. S. Pietro. H. 15.*, che trasmette la *Tebaide* di Stazio. I filologi sono stati sempre concordi nel datare il codice all'anno 1342, basandosi su un'annotazione del copista. Gli storici dell'arte, analizzando le miniature del codice e attribuendole al "Maestro del Messale Orsini",

¹⁰³J.I. Friedman, *Il paradiso terrestre di Dante: simbolo e visione nella miniatura napoletana del Trecento*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative...*, cit., p. 252.

¹⁰⁴D. Alighieri, *Alighieri Dante, La Commedia secondo l'antica...*, cit.

¹⁰⁵M. Buonocore, *La ricezione figurata dei classici. Genesi e struttura di una mostra*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., p. 25.

hanno invece fatto risalire la datazione del codice *Vaticano* al XV secolo, correggendo anche l'errore del copista¹⁰⁶; dunque,

«c'è una qualche probabilità che l'interpretazione figurale del testo letterario proposta dall'illustrazione pittorica, possa essere utile per datare sia l'illustrazione stessa, sia il suo supporto grafico e cioè il codice relativo»¹⁰⁷:

un ulteriore esempio di come la filologia non possa prescindere anche dall'attenta analisi della tradizione iconografica.

A proposito di un tale proficuo colloquio fra discipline diverse, importanti sono le ricerche degli studiosi che gravitano intorno al *Warburg Institut*, allievi dello studioso cui l'istituto è intitolato e per il quale l'immagine è un coagulo di “onde mnemoniche” (*mnemischen Wellen*) che vanno registrate e rintracciate nelle origini e nei percorsi, afferrandone ogni vibrazione interna, ogni significazione e ogni interconnessione possibile. Simbolo e realizzazione ideale del “metodo Warburg” è la biblioteca londinese dell'istituto, luogo ideale di una cultura unica e non sezionata, in cui la collocazione dei libri crea connessioni tra arte e letteratura, filosofia e religione¹⁰⁸. Nelle opere degli studiosi che gravitano intorno all'Istituto Warburg, filosofia, medicina, religione, antropologia, psicologia, storia, arte figurativa e letteratura si intrecciano, nel tentativo di fondare una storia della

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ G. Brugnoli, *La parola dipinta...*, cit., p. 33.

¹⁰⁸ Sulla Biblioteca Warburg si vedano E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia...*, cit., pp. 325-338; S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, «Quaderni storici», n.s. XX, 58, 1985, pp. 5-38; A. Warburg, *Da arsenale a laboratorio*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno Editore, 2004, pp. 5-16. Sul “metodo Warburg” si consultino G. Bing, *Aby M. Warburg*, «Rivista storica italiana», LXXII, 1960, pp. 100-113 e G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «Settanta», luglio-settembre, 1975, pp. 11-17 (ripubblicato in «Aut-Aut», gennaio-aprile 1984, pp. 51-66).

cultura e della civiltà in cui le immagini, come “fossili viventi”, hanno un valore di documento¹⁰⁹. Esse non sono, dunque, mero mezzo di comunicazione, ma costituiscono un insieme di segni che esprimono modi di pensare. Max Baxandall, ad esempio, in *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ricostruisce “l'occhio del tempo”, mostrando come il modo di vedere quotidiano di una società in un determinato momento storico e in un preciso contesto sociale si riflette nello stile di un periodo. Secondo lo studioso fatti sociali creano abitudini e capacità visive che si riflettono in determinati stili, i quali assumono così valore di documento storico¹¹⁰.

Gli “studiosi warburghiani” considerano, dunque, le opere d'arte come il risultato di molteplici filoni culturali convergenti in un determinato momento storico. Secondo Gombrich le immagini hanno un valore di documento umano,

«se solo riusciamo a ricollocarle nel loro ambiente originario, a porle nel *milieu* culturale da cui scaturiscono, a scoprirne il legame che le unisce agli uomini del passato, allora esse ci rivelano qualcosa della struttura psicologica del loro tempo e degli stati e atteggiamenti in esso dominanti»¹¹¹.

¹⁰⁹ Il testo più rappresentativo degli ideali warburghiani è R. Kliban, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, un'opera che per il suo taglio interdisciplinare incide in diversi campi del sapere.

¹¹⁰ M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, in particolare il capitolo *L'occhio del Quattrocento*, pp. 50-103. Sulla miniatura come espressione dei mutamenti culturali si veda J. Porcher, *La miniatura come testimonianza della cultura e della storia delle idee*, in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1963, IX, pp. 360-361.

¹¹¹ E. Garin, *Introduzione*, in F. Saxl, *La storia delle immagini*, Bari, Laterza, 2005, pp. XIV. Un ottimo esempio è dato dal saggio di E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, in Id., *La prospettiva come forma simbolica, e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 37-141.

La memoria storica deve essere indagata e colta, dunque, secondo tali studiosi, in ogni sua manifestazione espressiva, nella convinzione che «lo storico non deve considerare alcuna sfera d'esistenza tanto bassa tanto oscura o tanto effimera da non poter fornire testimonianze»¹¹². Con un particolare interesse per la tradizione della cultura antica gli studiosi warburghiani invitano all'apertura alle interconnessioni fra fenomeni culturali e fra campi in apparenza lontani, muovendosi spesso su zone di confine¹¹³. Anche il filologo potrà, allora, accogliere l'invito di Aby Warburg a «non farsi intimorire da alcuna “polizia di frontiera” nell'attraversamento dei confini tradizionali che limitano i campi scientifici»¹¹⁴ e accostarsi, di conseguenza, alle forme di espressione rimaste affidate per secoli agli storici dell'arte.

Seguendo l'indicazione di Ernest H. Gombrich, per il quale «la cultura occidentale è una, e non può essere ritagliata secondo gli interessi disciplinari»¹¹⁵, lo storico dell'arte potrà fare ricorso al filologo e il filologo allo storico dell'arte. Certo, confrontare un'immagine e una dichiarazione verbale può essere rischioso, mette in guardia Carlo Ginzburg: «un'immagine è inevitabilmente più ambigua, aperta a diverse interpretazioni e le sue sfumature [...] non sono traducibili su un piano articolato, razionale»¹¹⁶. Questi scambi interdisciplinari

¹¹² G. Bing, *Introduzione*, in *La rinascita del paganesimo antico...*, cit., pp. XXI. In proposito si ricordino C. Frugoni, *Le immagini come fonte storica*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo, Il Medioevo latino, La circolazione del testo*, a cura di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1995, I, II, pp. 721-737; P. Burke, *“Testimoni oculari”. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.

¹¹³ Ulteriori inviti ad abbattere i confini disciplinari si trovano in C. Geertz, *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988, nei capitoli *Generi confusi: la rappresentazione allegorica del pensiero sociale*, pp. 25-46 e *L'arte come sistema culturale*, pp. 119-152, e in V.L. Zolberg, *La sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1994, in particolare nel capitolo *L'arte come parte della cultura*, pp. 35-38.

¹¹⁴ E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia...*, cit., p. 276.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie...*, cit., p. 46.

devono, dunque, tenere conto di un problema di metodo, avverte ancora lo studioso. Il rischio è quello dell'arbitrarietà, di forzare a tutti i costi l'immagine per leggerci ciò che dice il testo e viceversa. L'invito è, pertanto, quello di insistere «sul grado di coerenza interna e di corrispondenza tra testi e immagini [...] perchè l'interpretazione iconografica sia davvero accettabile»¹¹⁷: Panofsky a tal proposito è stato molto preciso sui limiti scientifici entro cui lo studioso deve mantenersi. Il correttivo obiettivo che garantisce i risultati dell'interpretazione non è altro che la storia delle tradizioni, intesa come storia delle raffigurazioni, e quindi degli stili, sul piano delle forme e storia dei tipi sul piano del contenuto. La storia di ciò che è stato tramandato indica di fatto il limite fino a cui può giungere il nostro sforzo interpretativo, poiché essa ci mostra ciò che non avrebbe potuto essere detto in un dato momento poiché non sarebbe stato possibile rappresentarlo né raffigurarlo dal punto di vista del tempo e del luogo¹¹⁸.

Tenendo, dunque, sempre presente questo avvertimento, come si è più volte raccomandato, il filologo potrà accostarsi, con sicuro giovamento alle immagini dei manoscritti.

¹¹⁷ Ivi, p. 75.

¹¹⁸ E. Panofsky, *Iconografia e iconologia...cit.*, pp. 32-44; Id., *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa*, in Id., *La prospettiva come forma simbolica...*, cit., pp. 303-218.

CAPITOLO II

*«Poema loquens pictura,
pictura tacitum poema
debet esse.»*
Rhetorica ad Herennium, 4, 38.

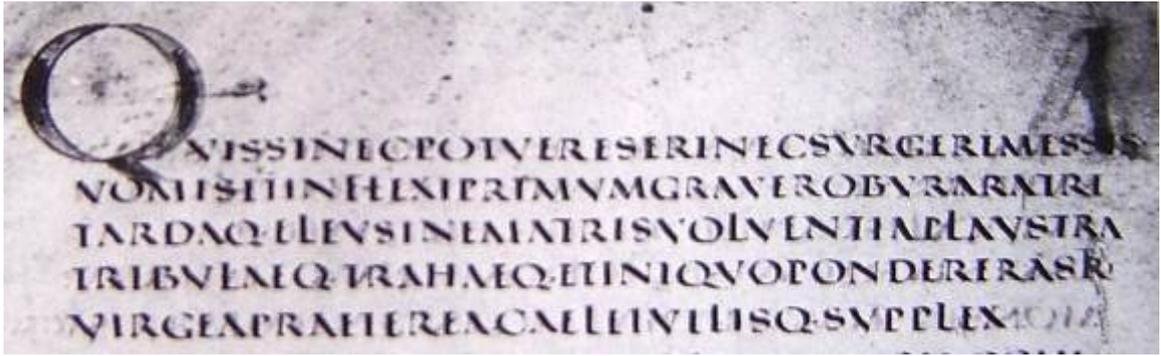
UN NUOVO MODO DI INTENDERE IL RAPPORTO TESTO-IMMAGINE.

2.1. Il passaggio dal rotolo al codice.

Nel mondo antico tra testo e immagine c'era una distinzione di ruoli: si trattava di due aspetti della comunicazione che funzionavano in forme autonome, senza contesa di confini o confusione di ruoli. Il mondo classico separava nettamente immagine e scrittura. La concezione estetica dell'antichità aborrisce la commistione di diversi campi espressivi (fig. 10).

Ogni ambito aveva le proprie regole e una possibile mescolanza tra scrittura, decorazione e pittura non era ben tollerata¹¹⁹.

¹¹⁹ Crf. O. Pacht, *La miniatura medievale: un'introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 63. Sull'argomento si veda anche G. Pucci, *Le forme della comunicazione*, in AA.VV., *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, a cura di S. Settis, Milano, Electa, 1992, pp. 233-245.



10. Pagina di testo romano (particolare). *Virgilio Augusteo*, Cod. Vat. lat. 3256, Biblioteca Vaticana, Roma, V secolo.

Otto Pacht ci dice che la pittura e la decorazione del rotolo del mondo antico differiscono da quelli del codice medievale, perché l'arte classica tende a distinguere aspetto narrativo e aspetto ornamentale, mentre invece nell'arte medievale questi possono fondersi fra loro¹²⁰. L'intreccio di scrittura, decorazione e immagine rappresenta, infatti, il fenomeno più caratteristico del libro miniato.

Questo modo diverso di intendere la relazione parola-figura nasce in età tardoantica e coincide con il passaggio dal rotolo al codice¹²¹. Alla

¹²⁰ O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit. p. 63. Sulle due diverse tipologie di illustrazione si veda K. Weitzmann, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di M. Bernabò, Firenze, 1991. Sui libri illustrati in età antica e sul loro rapporto con i libri illustrati medievali si vedano anche A. Giuliano, *L'illustrazione libraria di età ellenistica e romana e i suoi riflessi medievali*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., pp. 27-37; K. Weitzmann, *L'illustrazione del libro nell'antichità*, a cura di M. Bernabò, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2004; A. Periccioli Saggese, *Dal rotolo al codice: la miniatura in età tardo antica*, AA.VV., *La miniatura in Italia. Dal tardo antico al Trecento con riferimenti al Medio oriente e all'Occidente Europeo*, a cura di A. Periccioli Saggese, A. Putaturo Donati Murano, Città del Vaticano-Napoli, Biblioteca Apostolica Vaticana-Edizioni Scientifiche Italiane, I, 2005, pp. 37-41.

¹²¹ Cfr. O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., pp. 13-31. Sul passaggio dal rotolo al codice e sugli effetti che ne derivarono sulle pratiche di lettura e sull'impaginazione del testo si vedano C.H. Roberts, T.C. Skeat, *The Birth of Codex*, Oxford, University Press, 1983; M. Zelzer, *La tarda antichità*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo Latino. La ricezione del testo*, 1, III, cit., pp. 301-338; G. Cavallo, *Tra «volumen e codex»...*, cit., pp. 61-69; K. Weitzmann, *La decorazione libraria del quarto secolo: tradizione e innovazione*, in AA.VV., *Uomini, libri e immagini. Per una storia del*

sua origine troviamo sicuramente un problema tecnico-pratico, l'invenzione di nuove strategie per adattare le figure al nuovo formato del libro, ma fu determinante anche il contesto di radicali trasformazioni della società e della cultura. Il passaggio dal rotolo al codice coincise, infatti, con una svalutazione dell'esperienza sensibile, legata al mondo fisico. La nuova sensibilità influì profondamente sull'atteggiamento verso l'arte visiva. La realtà esteriore, percepibile attraverso la vista, venne considerata come metafora del mondo invisibile, come manifestazione di una realtà nascosta sotto la superficie dell'apparenza fisica, come simbolo. Otto Pacht ci dice che

«se tutto il visibile ha valore solo in rapporto a qualcos'altro, allora, ogni rappresentazione figurativa deve diventare simbolica, un linguaggio di segni più o meno astratti. Ma in quanto scrittura di immagini il linguaggio figurativo entra in intimo rapporto con la scrittura di segni del libro e le barriere tra le due sfere fino ad allora eterogenee e fondamentalmente divise, si vanificano. Si aprono così ampie prospettive per una feconda e creativa convivenza tra parola e immagine, tra lettera e figura, tra testo e spazio pittorico. A questa simbiosi devono la loro invenzione e il loro sviluppo molte delle invenzioni più originali e creative della fantasia medievale»¹²².

Diversi furono i fattori che influirono su tale processo: la caduta dell'alfabetismo e l'affermarsi di idiomi locali, restringendo le possibilità di utilizzare il testo come strumento di comunicazione

libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo, a cura di L. Speciale, Napoli, Liguori, 2000, pp. 16-28.

¹²² O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., pp. 26-27.

scritta, ne misero in discussione il valore, così come l'uso delle immagini in ambito religioso e il dibattito sul suo uso e significato, che ne seguì, misero in discussione lo statuto dell'immagine.

In relazione a questi processi, già a partire dal IV-V secolo, nel libro illustrato avviene una dilatazione sempre più evidente dell'immagine. Questa viene isolata e sottolineata da una cornice che la racchiude: è iniziato il processo di divisione del repertorio iconografico dal testo. In maniera autonoma, l'immagine assume la stessa funzione del testo: produce un discorso¹²³; come sottolinea Guglielmo Cavallo «il libro nel documentare il distacco fisico dell'immagine dal testo, ne rivela nella maniera più esemplare il funzionamento come comunicazione autonoma, come testo a sua volta»¹²⁴. Il rapporto testo e immagine viene, dunque, a problematizzarsi e a seguire percorsi molteplici.

Nel suo discorso conclusivo in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo* Agostino Paravicini Bagliani afferma: «nel Medioevo testo e immagine sono sempre in relazione tra loro. Un tale rapporto contiene potenzialità immense, dal conflitto aperto alla compenetrazione totale. L'immagine può schiacciarsi sul testo, come il testo sull'immagine. Testo e immagine possono confondersi, assorbirsi l'un l'altra; possono assumere finalità analoghe addirittura identiche»¹²⁵.

¹²³ Su questo processo si consulti H. Toubert, *Formes et fonctions de l'enluminure*, in AA.VV., *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, sous la direction de R. Chartier, H.J. Martin, Paris, Promodis, 1989, I, pp. 110-114.

¹²⁴ G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 35.

¹²⁵ A. Paravicini Bagliani, *Discorso conclusivo*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., p. 995.

2.2. L'equivalenza tra scrittura e immagine.

Nel tentativo di definire le dinamiche della relazione testo-immagine nel Medioevo, ci si trova di fronte a un rapporto ambiguo, difficile da definire, per l'impossibilità di stabilire in maniera univoca la funzione e la posizione dell'immagine nei confronti del testo e viceversa: diventa impossibile stabilire se l'immagine si trovi al servizio del testo o accanto ad esso, se esista un rapporto di subordinazione o di parità fra i due.

A tal proposito scrive ancora Agostino Paravicini Bagliani:

«L'ambiguità della frontiera tra testo e immagine è concetto fondamentale. L'ambiguità si fa complessa, perché la dicotomia o la compenetrazione tra testo e immagine non esistono quasi mai in modo univoco, come lo vorrebbe la dottrina moderna che sottende la polarità *Text und Bild*»¹²⁶.

Per affrontare queste questioni è necessario sottolineare con Michael Camille l'esistenza di un problema di metodo. Secondo lo studioso il sintagma «testo e immagine» è stato abusato negli ultimi anni dai medievalisti e, quindi, necessita di una chiarificazione. Michael Camille afferma che è stata creata una dicotomia che non esisteva nel Medioevo:

«the notion of the text is a distinctly modern, if not a postmodern preoccupation[...]. Neither have much to do with medieval notions of what constitutes written communication. The influential notion enunciated by modern linguist Ferdinand de Saussure, that language is oral and that writing is not a fundamental part of it, is

¹²⁶ *Ivi.*, p. 998.

misleading for the Early Middle Ages, since it suggest that writing exists independent and distinct from the same word uttered»»

E ancora Camille

«in our contemporary logocentric culture that is difficult to appreciate is how much both writing and picturing were seen as secondary, mediating and fallible means of human communication, constituting what Augustin called signs»¹²⁷.

Se Sant'Agostino, nel terzo secolo, in un periodo in cui ancora era percepita una distinzione tra pittura e scrittura, sostiene che «Aliter videtur pictura, aliter videntur litterae»¹²⁸, più tardi, tra VIII e IX secolo, nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, troviamo un'interpolazione che recita «*Verba enim per oculos non per aures introducunt*»¹²⁹.

La confusione tra testo scritto e arti visive nella cultura medievale era autorizzata anche dall'ambiguità di alcuni termini greci come «*γραφή*»=«scrittura», «pittura», e «*ἱστορία*»=«narrazione scritta», «narrazione figurata»¹³⁰. I Padri della Chiesa orientale, già nel IV secolo, sottolineano il funzionamento dell'immagine come testo: Basilio accomuna «*λογογράφοι*», «autori», e «*ζωγράφοι*», «pittori» in

¹²⁷ M. Camille, *Word, Text, Image in the Early Church Fathers in the Egino Codex*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 67-70.

¹²⁸ Cfr. G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 36.

¹²⁹ Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum, libri XX*, a cura di W.M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911, I, 3.

¹³⁰ Cfr. G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 39. Per uno studio approfondito delle concezioni dei Padri della Chiesa sul rapporto testo immagine si vedano: A. Quacquarelli, *Parola e immagine nella teologia Comunitaria dei Padri*, in AA.VV., *Complementi Interdisciplinari di Patrologia*, Roma, Città Nuova, 1989, pp. 109-185; R.A. Markus, *Signs and meanings: world and text in ancient Christianity*, Liverpool, Liverpool University press, 1996; H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001, pp. 181-227; J. Wirth, *Il culto delle immagini*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere...*, cit., pp. 3-48.

quanto entrambi comunicano, gli uni con le parole, gli altri con le immagini: «quanto la parola imprime nella mente mediante l'ascolto, altrettanto la pittura mediante l'immagine»¹³¹.

La posizione dei Padri della Chiesa del IV secolo, relativa al funzionamento dell'immagine come testo, viene riproposta per tutto il Medioevo orientale e occidentale. In Occidente Gregorio Magno, tra VI e VII secolo, per primo sottolinea la funzione dell'immagine come testo, muovendosi nel solco dei Padri della Chiesa del IV secolo: «*sic est enim Scriptura Sacra in verbis et sensibus, sicut pictura in coloribus et rebus*»¹³²: vi è corrispondenza, dunque, tra le parole e la pittura¹³³. Nel manoscritto *Dionysiou* 61, XI secolo, conservato presso il monte Athos e contenente i discorsi di Gregorio di Nazianzo, al folio 35r., ove l'autore apre l'orazione funebre per Basilio di Cesarea, il corpo della Y iniziale, sul margine sinistro, è costituito dall'immagine stessa di Gregorio in atto di scrivere il suo testo. In posizione simmetrica a questa iniziale, sul margine destro del foglio, è raffigurato un pittore in atto di dipingere: «testo e immagine non potevano trovare rappresentazione più efficace, sia come traduzione visuale immediata del senso del testo in immagine, sia come percezione della loro equivalenza»¹³⁴: il testo come immagine, l'immagine come testo.

¹³¹ AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., p. 39.

¹³² Cfr. G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 48.

¹³³ Sulle posizioni degli autori orientali e occidentali durante la controversia iconoclasta, si possono consultare: J.M. Sansterre, *La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 197-241; M. McCormick, *Textes, images et iconoclisme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 95-159; C. Rudolph, *La resistenza all'arte nell'Occidente*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere...*, cit., pp. 49-84; S. Settis, *Iconografia dell'arte...*, cit., pp. 3-12.

¹³⁴ G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., pp. 32-33, in cui si trova anche l'esempio della miniatura di cui si è parlato.

2.3. Quando il testo diventa immagine.

Il passaggio dal segno all'immagine è un punto nevralgico della fantasia creativa medievale. A causa del crollo dell'alfabetismo, in questo periodo il bisogno di esprimersi per immagine era grandissimo e riguardò anche la scrittura, in quanto segno. Divenuta incomprendibile ai più, essa finì per assolvere la propria funzione solo se ridotta a simbolo e se capace di imporsi con la sola forza della visualità oggettiva.

Nell'*Evangelario precarolingio di Treviri (Evangelario di Echternach)*, dell'VIII secolo, ad esempio, la pagina iniziale del vangelo di Matteo presenta gli arcangeli Michele e Gabriele nell'atto di esporre al lettore una tavola con l'*incipit*. La tavola poggia su un solido pilastro. La scritta in essa esposta non è un testo da disporre su un foglio di pergamena, ma un'immagine pittorica, qualcosa da vedere prima che da leggere (fig. 11).



11. Pagina iniziale del Vangelo di Matteo. *Evangelario di Echternach*, ms. 61, Dombibliothek, Treviri, fine dell'VIII secolo.

Il testo scritto può assumere ruolo di elemento iconografico anche sotto forma di epigrafe: un elemento caratterizzante la memoria funeraria altomedievale è l'aniconicità, sono assenti ogni tipo di figurazione e simbolo¹³⁵.

«La conseguente riduzione della memoria funeraria al solo testo scritto, in un'epoca per di più di analfabetismo quasi totale, fini per attribuire alle sole forme grafiche il compito di trasmettere il messaggio memorativo [...], in un processo che tendeva a trasformare la scrittura in figura e la figura in segno»¹³⁶.

Nel Medioevo nasce, dunque, un tipo di scrittura «espressiva», i cui segni grafici sono considerati pura forma visiva, indipendentemente dal loro significato verbale. Questo tipo di scrittura esprime i propri contenuti non più in maniera «analitico-discorsiva», bensì in maniera «sintetico-figurale»¹³⁷, cioè simbolica, caricandosi di valore ideologico e magico evocativo.

Nel «*Sacramentario di Gellone*», della fine dell'VIII secolo, al posto della T con cui si apre il *Canone*, troviamo una rappresentazione di Cristo crocifisso (fig. 12): qui la parola ha valore di immagine.

La T venne, infatti, intesa come simbolo del Cristo e del suo sacrificio. papa Innocenzo III così commentava la figura:

«et forte Divina factum est Providentia, ut ea littera «T» Canon inciperet, quae sui forma signum Crucis ostendit et exprimit in figura»¹³⁸.

¹³⁵ Cfr. A. Petrucci, *Spazio e forme nella memoria funeraria medievale*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere...*, cit., p. 553.

¹³⁶ *Ibidem*. Sullo stesso argomento si veda anche A. Petrucci, *Scrittura e figura nelle memoria funeraria*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 277-297.

¹³⁷ A. Petrucci, *La concezione cristiana del libro antico fra VI e VII secolo*, in AA.VV., *Libri e lettori nel Medioevo*, a cura di G. Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 8.

¹³⁸ Cfr. O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., pp. 40-43.

Secondo Innocenzo III il *Canone* deve aiutare il fedele a ricordare la Passione di Cristo, non solo con le parole, ma anche con le immagini. Il Papa è, dunque, perfettamente cosciente del duplice carattere dell'iniziale, dell'interscambiabilità d'immagine e parola¹³⁹.

Nella decorazione del *Sacramentario* cogliamo il fenomeno più caratteristico del libro medievale illustrato: l'intreccio di decorazione, immagine e scrittura. Questo intreccio portò alla creazione dell'iniziale come forma autonoma: sfera intermedia fra scrittura e immagine¹⁴⁰.

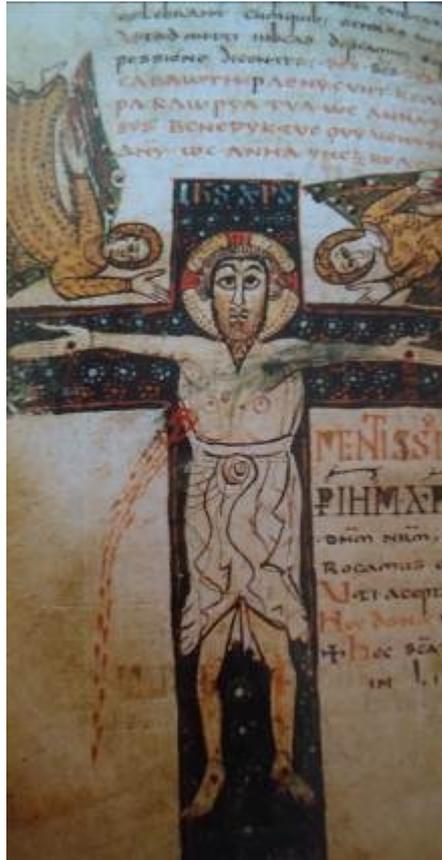
Nelle iniziali figurate la lettera viene sostituita da forme che alludono a realtà esterne: la scrittura diviene così illeggibile. Inventata per accrescere la leggibilità del testo, l'iniziale finisce per rinnegare la propria ragion d'essere, snatura la sua forma originaria di lettera (fig. 13). Nel *Lezionario di Chelles* (800 ca.), ad esempio, le iniziali decorative intendono presentarsi come immagini; costituite da elementi zoomorfi, non hanno alcun rapporto col testo, mentre predominano motivi estetici (fig. 14).

Soprattutto nell'arte insulare¹⁴¹, l'iniziale figurata conquista l'intera pagina ed in particolar modo negli evangelari. Così avviene con il monogramma di Cristo: «χρ».

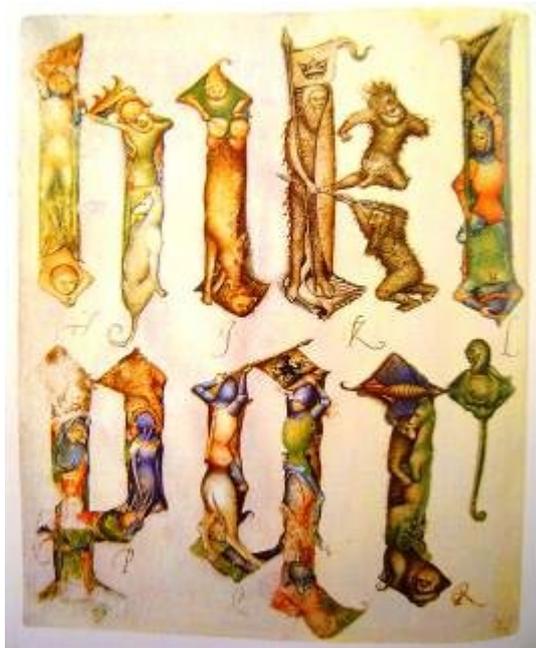
¹³⁹ *Ivi.*

¹⁴⁰ Sulle iniziali nei manoscritti medievali si vedano anche C.J. Gutbrod, *Die Initiale in Handschriften des 8. bis 13. Jahrhunderts*, Stoccarda, Kohlhammer, 1965 e C. Nordenfalk, *Die spatantiken Zierbuchstaben*, Stoccolma, Nordenfalk, 1970; si consultino inoltre J.G. Alexander: *Initialen aus grossen Handschriften*, Monaco, Prestel, 1978, e, dello stesso autore, *Scribi e artisti: l'iniziale arabesque nei manoscritti inglesi del XII secolo*, in AA.VV., *Uomini, libri e immagini...*, cit., pp. 171–202; inoltre AA.VV., *Il sorriso della Sfinge. L'eredità del mondo antico nelle miniature riccardiane. Catalogo e mostra*, a cura di G. Lazzi, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 19-24 e pp. 35-40.

¹⁴¹ La denominazione di *arte insulare* indica l'arte altomedievale delle isole della Gran Bretagna e dell'Irlanda nel periodo tra il 600 e il 900 circa. Si vedano G. Zanichelli, *La miniatura iberno-sassone*, in AA.VV., *La miniatura in Italia. Dal tardo gotico...*, cit., pp. 42-46; F. Crivello, *Nord e mediterraneo nella genesi dell'arte medievale*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Torino, Einaudi, 2003, II, pp. 379-385.



12. *Crocifissione per il Canone. Sacramentario di Gellone, ms. lat. 12 048, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 790-95 ca.*



13. *Alfabeto figurato. Giovannino de'Grassi, Cod. A VII, Biblioteca Civica, Bergamo, fine del XIV secolo.*



14. Iniziali figurate zoomorfe. *Lezionario di Chelles*, ms. Douce 176, Bodleian Library, Oxford, 800 ca.

I miniatori non si preoccupano della leggibilità del testo: «desiderano solo dare espressione visiva all'emozione suscitata dal suono dei *nomina sacra*: le parole si comportano come figure viventi. Il monogramma non vuole essere letto o decifrato, vuole essere visto»¹⁴²: la parola come segno magico sostituisce l'immagine, diventa immagine essa stessa (figg. 15 e 16).

Va ricordato comunque che nei codici medievali, le iniziali, pur non istituendo un rapporto con il contenuto del testo, entravano in stretto rapporto con la scrittura, in quanto costituivano una sorta di «piacevole guida alla lettura»¹⁴³, con la specifica funzione di indicare una precisa direzione allo sguardo del lettore.

«Spesso, difatti, le iniziali erano animate da motivi fitomorfi: tralci, grovigli, uccelli, cani, pesci, putti, uomini, o solo parti di

¹⁴² O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., pp. 67-68.

¹⁴³ A. Daneu Lattanzi, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, 1984, II, p. 72.

essi, con il preciso incarico di guardare nel senso della scrittura, soprattutto quando la lettera aveva i segni particolari rivolti a sinistra»¹⁴⁴.

Un caso particolarmente interessante è costituito dal codice Messan. Gr. 44 del XII secolo, conservato presso la Biblioteca regionale Universitaria di Messina, «i cui capoversi e le cui iniziali presentano le forme più varie ed esuberanti, in cui si inseriscono motivi zoomorfi, uccelli e quadrupedi, ed esseri fantastici»¹⁴⁵.

Le iniziali di questo codice costituiscono un ottimo esempio della funzione pratica, e non esclusivamente esornativa, svolta dalle miniature a carattere ornamentale poiché il K del manoscritto guarda frontalmente il lettore e avanza verso la propria destra con un paio di scarpe, indicando, con la mano dell'arto diagonale alto, la parola a cui la figura dà inizio¹⁴⁶ (fig. 17).

Nello stesso codice si può anche notare l'animazione dei fregi con sguardi di occhi sbarrati, dislocati in luoghi che possono attirare l'attenzione del lettore¹⁴⁷.

La fantasia creativa del Medioevo non si limita a elevare l'iniziale al rango d'immagine: le soluzioni formali ideate nell'ambito del rapporto iniziale-immagini sono varie e originali.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 107.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 108.

¹⁴⁷ *Ibidem*.



15. Chi Rho. Libro di Lindisfarne, ms. Cotton Nero D. IV , British Library, Londra prima del 698 (?).



16. *Chi Rho*. *Libro di Kells*, ms. 58, Trinity College, Dublino, dopo l'800.



17 Iniziale K indicatrice. S. Joannes Chrysostomus, *Homiliae in Genesim*, ms. *Messan. Gr. 44*, Biblioteca regionale Universitaria, Messina, XII secolo.

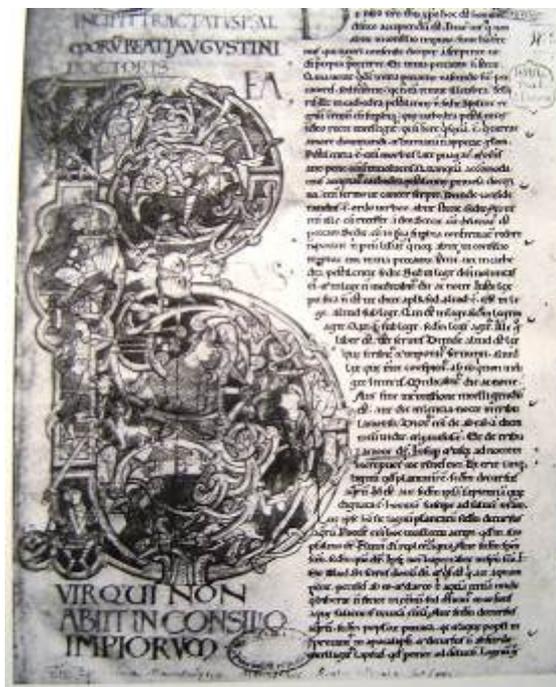
Esiste, ad esempio, un tipo di iniziale in cui la lettera non rappresenta una figura né è costituita da essa, come nell'iniziale figurata, ma crea per l'immagine uno spazio vitale: il corpo della lettera può fare da cornice al riempitivo pittorico o può fare da supporto e scenario alla rappresentazione pittorica. La prima soluzione è detta «iniziale istoriata» (fig. 18), mentre la seconda è detta «iniziale abitata»¹⁴⁸ (fig. 19). In entrambi i casi la forma della lettera aiuta a narrare la storia.

In alcuni casi, in particolare nelle Bibbie, il rapporto con il testo è stretto e diretto.

¹⁴⁸ O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., p. 76.



18. Iniziale del *Beatus*. *Salterio di Sant'Albano*, St. Godehard, Hildesheim, 1119-23 ca.



19. Iniziale del *Beatus*. Sant'Agostino, *Commentario ai Salmi*, ms 131, Bibliothèque Municipale, Evreux, tardo XI secolo.

Nella *Biblia Latina* del XIII secolo, conservata nella Biblioteca Comunale di Monreale (ms. *XXV. F. 12*), ad esempio, in apertura del *Libro di Ester* (c. 213r), troviamo un'iniziale L, lunga quanto la colonna del testo («*In diebus assueri...*»). Nel campo della lettera è sintetizzata la storia narrata nel libro, con varie scene sovrapposte: in alto vi è un'architettura, culminante in un tetto; più in basso, entro un'arcata, il re Assuero, in piedi, tiene il bastone che Ester, in piedi al piano inferiore, prende all'altra estremità; in ultimo in basso si vede Amman impiccato¹⁴⁹ (fig. 20).

Nel *Sacramentario di Drogone* (Metz, 850-855) la D iniziale dell'*Epifania* illustra la storia dei Re Magi attraverso una sequenza di tre scene: i re Magi di fronte a Erode, il loro viaggio a Betlemme e l'Adorazione dei Magi. La prima e la terza scena sono sovrapposte, mentre l'arco della D diviene la strada che conduce da un punto all'altro della narrazione: «la struttura dell'iniziale diviene palcoscenico dell'azione»¹⁵⁰ (fig. 21).

Esiste un ulteriore caso di stretta simbiosi tra scrittura e figura: quello del carne figurato. Di questo genere del tutto particolare e poco diffuso nel Medioevo, si è occupato in maniera approfondita Giovanni Pozzi:

«il carne figurato ha luogo solo quando ad un messaggio linguistico autonomo e completo si accompagna un messaggio iconico; la comunicazione figurale si aggiunge al messaggio linguistico [...], vi si aggiunge, dico, non vi si giustappone o sovrappone, perché deve incarnarsi in esso, realizzando un'unione quasi ipostatica»¹⁵¹.

¹⁴⁹ Cfr., A. D. Lattanzi, *I manoscritti...*, cit., p. 218.

¹⁵⁰ O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., p. 76.

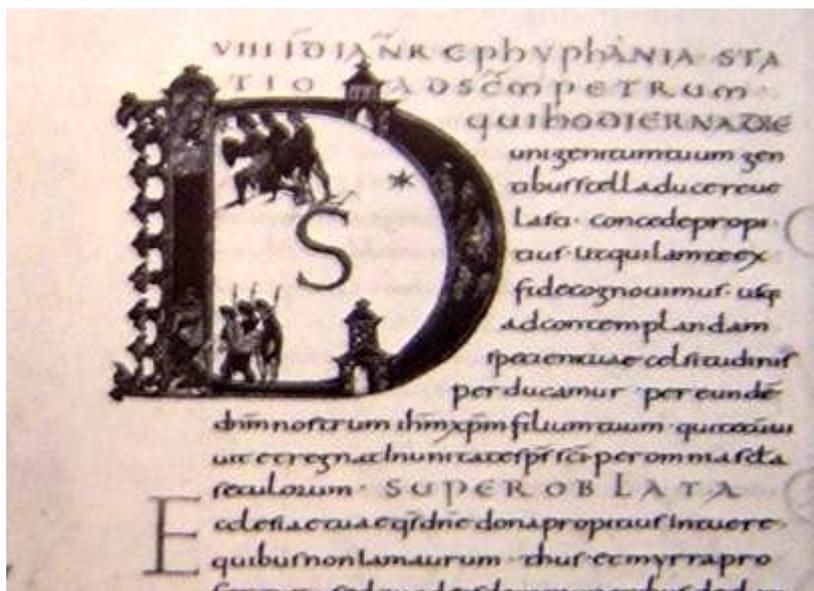
¹⁵¹ G. Pozzi, *La parola dipinta...*, cit., p. 15. Lo studioso ripercorre le vicende discontinue della poesia visiva in Italia; per quanto riguarda il periodo medievale si veda ivi, pp. 178

Quando la scrittura accoglie l'immagine, sotto forma di iniziale figurata, abitata e istoriata, o sotto forma di carne figurato, si realizza una simbiosi strettissima, una collaborazione reciproca nella produzione di senso. Si tratta di un ulteriore aspetto di un fenomeno tipicamente medievale: la coesistenza di una scrittura che si offre anzitutto alla visione e di immagini che si offrono alla lettura (figg. 22, 23, 24, 25, 26).



20. Episodi della vita di Ester. Biblia Latina, ms. .XXV :F. 17, Biblioteca Comunale, Monreale, XIII secolo.

sgg. Sul carne figurato in età medievale si veda anche G. Polara, *Parole ed immagine nei carmi figurati di età carolina*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 245-275. Approfondiscono il rapporto tra parola e figura nel carne figurato anche R. Assunto, *Scrittura come figura, figura come segno*, «Rassegna della istruzione artistica», II, 4, 1967, pp. 5-15, e U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln/Weimar-Wien, Böhlau, 1991.



21. Iniziale *D* istoriata con l'Adorazione dei Magi. Sacramentario di Drozone, ms. lat. 9428, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, tra 850 e 855.



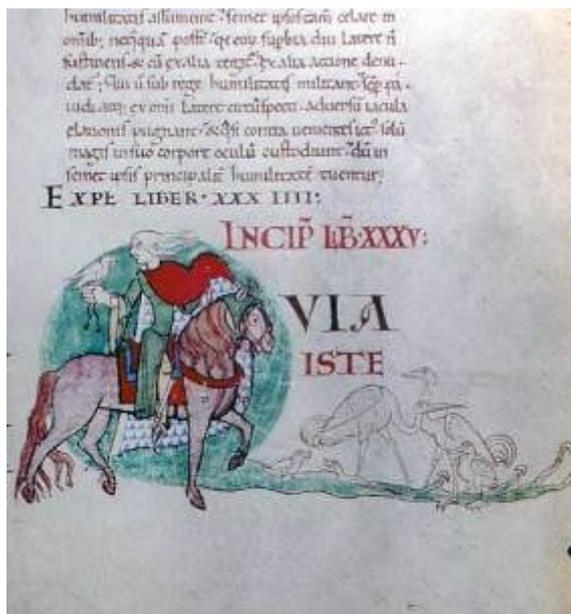
22. Iniziale figurata. Carlo V dà un frammento della Croce a Jean de Berry. Documento di Carlo V di Francia, Cod. AE II 393, Archives Nationales, Parigi, 1372.



23. *Iniziale figurata. Monaci che tagliano la legna.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, ms. 173, Bibliothèque Municipale, Digione, inizi del XII secolo.



24. *Iniziale figurata. Cavaliere contro drago.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, ms. 173, Bibliothèque Municipale, Digione, inizi del XII secolo.



25. *Iniziale figurata, Falconiere e uccelli acquatici*
 Gregorio Magno, *Moralia in Job*, ms. 173, Bibliothèque Municipale, Digione, inizi del XII secolo.
26. *Iniziale figurata. Contadino*, Gregorio Magno, *Moralia in Job*, ms. 173, Bibliothèque Municipale, Digione, inizi del XII secolo.

2.4. Quando l'immagine diventa testo.

Nel tentativo di definire il ruolo dell'immagine come testo, determinanti si dimostrano gli intendimenti della Chiesa, preoccupata di giustificare l'uso delle immagini sacre contro le accuse di idolatria e ansiosa di evangelizzare, in un periodo in cui la comunicazione diventa sempre più difficile¹⁵². Durante la controversia iconoclasta, il ruolo

¹⁵² Sull'uso delle immagini da parte della chiesa si vedano: H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. La predicazione in volgare dalle origini a san Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2001; A.C. Quintavalle, *Immagine e racconto: parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto...*, cit., pp. 11-55; L. Bolzoni, *Educare lo sguardo controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e*

didascalico assegnato all'immagine costituisce la forma più importante di difesa contro l'accusa di idolatria. Già nel IV secolo Gregorio aveva affermato che «il pittore insegna quant'altri mai con le immagini»: «*γραφεὺς διδάσκει τό πλέον τοῖς ἐκτύποις*»¹⁵³.

Riallacciandosi ai Padri della Chiesa, i difensori delle immagini sottolinearono il ruolo pedagogico di queste. San Giovanni Damasceno nell'VII secolo scrive: «ciò che è il libro per quanti sono esperti nelle lettere dell'alfabeto, è l'immagine per gli analfabeti» («*ὅπερ τῆ τοῖς γραμμάτα μεμνημένοις ἡ βίβλος, τοῦτο τοῖς ἀγράμματοις ἡ εἰκὼν*»)¹⁵⁴; e ancora «le immagini sono *βίβλοι* aperti alla lettura dei fedeli»¹⁵⁵. In Occidente Gregorio Magno così si esprime nelle lettere inviate al vescovo Sereno di Marsiglia nel luglio-ottobre 599-600:

«Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent»:

e ancora:

*«Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde precipue gentibus pro lectione pictura est»*¹⁵⁶.

Quattrocento, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere...*, cit., pp. 519-549; S. Settis, *Iconografia dell'arte...*, cit., pp. 60-85.

¹⁵³ Cfr., G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 40.

¹⁵⁴ Ivi, p. 41.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 46-47; Il testo si può consultare in J. Schlosser, *Quellenbuch: repertorio di fonti per la storia dell'arte del medioevo occidentale (secoli IV-XV): con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 415-416.

Nella cultura occidentale medievale veniva così sancito il ruolo pedagogico dell'immagine, ma vi erano implicazioni più profonde. Riconoscerne la funzione pedagogica significava vincolarla al testo, sottrarla a qualsiasi ricezione autonoma e deviata, ancorarla in maniera coerente alla dottrina cristiana e infine sottometterla al controllo delle gerarchie. Riconoscendo alle immagini il ruolo di testo scritto, si ribadiva, infatti, l'equivalenza tra scrittura e testo iconico, ma si riconosceva una dicotomia tra parola e immagine e una superiorità della prima sulla seconda.

In età carolingia i *Libri Carolini* resero esplicita l'idea di fondo dell'immagine come forma subalterna di conoscenza propria di tutta la cultura medievale almeno fino al XIII secolo¹⁵⁷. I *Libri Carolini* stabilirono che l'immagine, nonostante non potesse essere oggetto di culto, avesse parimenti una funzione nella civiltà cristiana: lo scopo dell'immagine è rievocare i fatti cui lo spettatore non ha potuto essere presente. «Le immagini non hanno quasi nessun altro compito se non quello di suscitare il ricordo nelle menti» (*L.C.I,10*). Il fedele che guarda le immagini è già a conoscenza dei fatti, appresi tramite altre forme di comunicazione: «è dato di capire che non le pitture ma le Scritture sono state concesse per l'educazione della nostra fede» (*L. C. II, 30*). L'immagine deve fungere da *memento* continuo per il fedele e da ammonimento riguardo ai principi della vita cristiana.

La funzione riconosciuta al linguaggio visuale nei *Libri Carolini* è molto simile a quella assegnatagli due secoli prima da Gregorio Magno, ma in essi viene sancita la superiorità del Verbo. Verità e immagine si collocano su due orizzonti differenti e non possono

¹⁵⁷ Sul rapporto tra scrittura e immagine nei *Libri Carolini* si veda A. Freeman, *Scripture and Images in the Libri Carolini*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo...*, cit., pp. 163-189.

relazionarsi fra loro: la conoscenza della Verità non può nascere dalla visione della realtà materiale, ma si colloca esclusivamente in ambito spirituale e si rivela tramite il *sermo*. L'immagine non può, dunque, collocarsi sullo stesso piano della parola o sostituirla; può semplicemente fornire un aiuto¹⁵⁸. La Verità spirituale non va cercata nelle immagini materiali, ma nella Rivelazione che si esprime per mezzo della Parola.

I *Libri Carolini* sottolineano evidentemente la superiorità del Verbo sull'immagine, ma riflettendo su questo assunto e confrontandolo con la realtà dei risultati concreti, è possibile cogliere l'ambiguità della relazione parola-immagine al di là delle intenzioni dei teologi del tempo. Se è innegabile, infatti, che fra le due intercorre sempre un rapporto di potenziale subordinazione e che l'immagine è soprattutto posta al servizio della Scrittura, come didascalia del Verbo, è vero anche che la dicotomia fra parola e immagine non esiste mai in modo univoco. Il testo iconico produce un discorso non sempre e non tanto complementare a quello verbale, ma alternativo e di valenze diverse: il discorso visuale supera spesso i confini della subordinazione, assumendo un ruolo attivo e dinamico.

¹⁵⁸ Cfr. A. Bianchi, *I Libri Carolini*, in *Le parole della filosofia. Seminario di filosofia dell'immagine*, II, 1999, www.lettere.unanimi.it. Si veda dello stesso autore, *La teoria delle immagini dei libri carolini*, «Doctor Virtualis. Rivista on line di Storia della Filosofia medievale», <http://riviste.umini.it/index.php/DoctorVirtualis/article/wiew/29/40>

2.5. Immagini che parlano.

Per capire l'ambiguità del rapporto testo-immagine due esempi possono essere particolarmente illuminanti: i *Tituli* e gli *Exultet*. In entrambi i casi il valore didattico dell'immagine e il suo grado di subordinazione rispetto al testo verbale sono ben evidenti.

I *Tituli* sono brani epigrafici che accompagnano il testo. La loro priorità rispetto all'immagine è ben documentata da Paolino da Nola: i *tituli*, da lui composti per la restaurazione dei suoi santuari nel V secolo, non sono didascalie al servizio delle immagini con lo scopo di spiegarle; al contrario, sono le stesse immagini che svolgono il ruolo di legende dei *Tituli* per i «*rudes*», per la «*rusticitas*» che non è «*docta legendi*».¹⁵⁹

Anche nei *Libri Carolini* si sottolinea la superiorità del *Titulo* sull'immagine quando si narra l'aneddoto delle due «belle donne», «in tutto molto simili», dipinte e non accompagnate da iscrizioni né da *Tituli*. Alla domanda da parte dei fedeli su come distinguere Maria Vergine da Venere, il pittore risolve il problema ponendo due iscrizioni diverse ad accompagnamento dei dipinti, una che permette ai fedeli di riconoscere la Vergine, per adorarla, ed una che identifica la Dea pagana, per poterla ignorare. Entrambe sono di simile figura, i colori sono uguali, i materiali di cui sono composte sono simili: si differenziano soltanto per l'iscrizione (*L.C.* IV,16) La figura è evidentemente subordinata alla parola poiché la donazione di senso viene data dall'iscrizione, dal *Titulo* che accompagna l'immagine: il *Titulo* ha la funzione di orientarne la lettura, di chiarirne il significato, di limitarne i confini.

¹⁵⁹ Cfr., G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 37.

H. Kessler¹⁶⁰ sostiene che i *Tituli* contribuiscono ad una ricezione più profonda delle immagini. Secondo lo studioso veniva utilizzato un doppio livello di comunicazione, attraverso i *Tituli* letti ad alta voce dagli officianti si realizzava una sorta di lettura multimediale, in cui le immagini sui muri delle chiese costituivano una «*Biblia pauperum*», una sorta di «*laicorum litteratura*» o «*muta predicatio*»¹⁶¹.

Nell'alto Medioevo la lettura era, tuttavia, operazione rara, pertanto, i *Tituli* probabilmente non erano più neanche letti da chi era in grado di farlo. Finivano così per avere semplicemente un valore autoritativo come testo scritto in quanto tale; era, dunque, più il repertorio figurativo a essere letto e decifrato che il testo scritto¹⁶². In tal modo il testo iconico finiva inevitabilmente per assumere un ruolo preminente rispetto al testo scritto, che a sua volta finiva per avere valore solo nel suo aspetto visivo, a conferma dell'ambiguità di ruoli fra i due *media* durante il Medioevo.

Per riflettere ulteriormente sull'argomento un altro esempio è fornito dai rotoli liturgici dell'*Exultet*, in cui massimo appare il rapporto di subordinazione della figura rispetto al testo.

In Italia meridionale, soprattutto nei secoli X-XI¹⁶³, durante lo svolgimento della cerimonia religiosa del Cero Pasquale, furono adoperati dei rotoli di fogli di pergamena cuciti insieme e illustrati con

¹⁶⁰ H.L. Kessler, *Diction in the «Bibles of the Illiterate»*, in AA.VV., *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, I. Lavin (ed.), Philadelphia-London, University Park, 1986, pp. 297-304.

¹⁶¹ Cfr. L. Bolzoni, *Educare lo sguardo controllare l'interiorità...*, cit., p. 523. Si veda anche S. Settis, *Iconografia dell'arte...*, cit., pp. 20-48.

¹⁶² Cfr. G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., pp. 51-52. Per approfondire il ruolo e la funzione dei *Tituli* e, più in generale, delle scritte nei dipinti, si vedano: M. Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1989; AA.VV., «*Visibile Parlare*». *Le scritture...*, cit.; si consultino inoltre M.L. Meneghetti, *La cultura visiva...*, cit., pp. 470-479, e M. Shapiro, *Per una semiotica...*, cit., pp. 193-236.

¹⁶³ Il più antico rotolo illustrato di *Exultet* è il *Vat. lat. 9820*, eseguito a Benevento tra il 981 e il 987; il più tardo è il *Vat. lat. 3784*, databile 1334-1342.

scene inerenti le cerimonie. La caratteristica di questi rotoli consiste nel fatto che le illustrazioni appaiono capovolte rispetto allo scritto: man mano che l'officiante dall'alto dell'ambone leggeva il testo incomprendibile ai fedeli, lasciava cadere il rotolo lentamente mostrandone le figure ai fedeli, spesso *ignorantes*, che potevano così capire il significato del testo nella sua traduzione iconografica. Ogni tappa della cerimonia era coordinata alla successione dei passi illustrati, che il diacono faceva scorrere progressivamente, con l'aiuto di un collaboratore che manovrava l'estremità inferiore del rotolo dal basso, seguendo il ritmo e il tempo della recitazione, come si può dedurre dalle stesse miniature del rotolo numero tre dell'Archivio Capitolare di Troia, in provincia di Bari. Per avere visibilità anche da lontano i rotoli erano molto grandi (lungi tra i 2 e i 9 m. e larghi tra i 13 e i 47 cm. ca.) e colorati con tinte forti e scure. La cerimonia si concludeva quando il rotolo era completamente svolto e ammassato ai piedi dell'ambone.

Nei rotoli dell'*Exultet*, dunque, l'immagine è forma di lettura inferiore: la parola ha la priorità ed è appannaggio del diacono. Questi resta escluso dalla fruizione delle immagini, che gli si mostrano capovolte perché inutili per chi sa leggere il testo. Forme di lettura visuale inferiore, esse sono destinate agli illetterati, esclusi dalla fruizione del testo scritto che si mostra capovolto.

L'immagine sembrerebbe, così, passivamente ancorata al verbo. In realtà ad una lettura più attenta essa non è del tutto speculare al testo, ma è spesso manipolata per affermare concetti che non trovano spazio nel testo, funzionali al potere e alla cultura dominante. La cerimonia divenne, infatti, l'occasione unica per comunicare determinati contenuti altrimenti preclusi alla comprensione e i rotoli liturgici divennero lo

strumento originale per raggiungere tale scopo. Scrive, a tal proposito, Guglielmo Cavallo «i rotoli liturgici illustrati rappresentano la maniera tutta originale con cui nell'Italia meridionale si instaurò occasionalmente una forma di comunicazione e di trasmissione di determinati contenuti dottrinali o politico-ideologici agli analfabeti»¹⁶⁴. In origine la funzione dei rotoli dovette essere solo liturgica, ma gradualmente venne a mutare: divennero tramiti figurativi di cui si serviva la classe dominante per comunicare con gli indotti¹⁶⁵. Nei rotoli liturgici, infatti, accanto alle scene tratte dall'Antico e dal Nuovo Testamento, si trovano anche scene che presentano legami strettissimi con una particolare situazione storica o politica, come i ritratti del potere universale e locale. Il ciclo figurativo finiva per esprimere, attraverso di essi, contenuti ideologici rivolti ai ceti subalterni per sollecitarne il consenso¹⁶⁶. L'iconografia degli *Exultet* si sgancia così dal rapporto di sudditanza al testo per allacciarsi al contesto storico-politico. Non a caso le illustrazioni dei ventotto¹⁶⁷ rotoli rimastici sono

¹⁶⁴G. Cavallo, *Aspetti della produzione libraria nell'Italia meridionale longobarda*, in AA.VV., *Libri e lettori nel Medioevo...*, cit., p. 121. Sui rotoli liturgici si vedano anche: Id., *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari, Laterza, 1973; AA.VV., *Exultet: Rotoli liturgici nell'Italia meridionale*, a cura di G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994; S.G. Tsuji, *Testo e iconografia nei rotoli dell'Exultet*, in AA.VV., *Uomini, libri e immagini...*, cit., pp. 103-140.

¹⁶⁵ Cfr. G. Cavallo, *Aspetti della produzione libraria ...*, cit., pp. 122-123.

¹⁶⁶ Si veda: G. Orofino, *Strategie di immagini tra Chiesa e Palazzo: doni di libri e giochi di potere*, in AA.VV., *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2007, pp. 327-337.

¹⁶⁷ I rotoli contenenti il testo dell'*Exultet* sono, secondo alcuni autori, ventisette. Le due sezioni del rotolo proveniente dalla Collegiata di Mirabella Eclano (attualmente Napoli, Biblioteca Nazionale) formano forse un complesso unitario: in proposito si veda L. Speciale, *In margine al corpus cassinese degli Exultet: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in AA.VV., *L'età dell'Abate Desiderio. Storia, arte, cultura*, Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Montecassino-Cassino, 4-8 ottobre 1987), Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1992, III, 2, pp. 45-57. Ai rotoli liturgici contenenti il brano dell'*Exultet* vanno inoltre aggiunti due rotoli illustrati contenenti la preghiera per la benedizione dell'acqua battesimale, i *Benedizionali*, e un formulario per l'ordinazione sacerdotale, il *Pontificale*. Il numero dei rotoli liturgici illustrati è dunque complessivamente di trentuno, tutti di area longobardo-cassinese.

tutte diverse in quanto legate ai contenuti di propaganda che si volevano trasmettere. Ad esempio nell'*Exultet I* della cattedrale di Bari, ordinato dall'arcivescovo di Bisanzio (1025-1035), le rappresentazioni del Papa e dell'Imperatore bizantino sono manifesti ideologici della politica dell'arcivescovo, devoto alla chiesa romana contro il patriarcato di Costantinopoli, ma in perfetta armonia sul terreno politico con il potere bizantino¹⁶⁸ (fig. 27).

Gli agganci alla realtà del luogo erano, d'altronde, frequenti poiché la cerimonia dell'*Exultet* si concludeva con le cosiddette commemorazioni liturgiche, formule di intercessione per il clero e per i fedeli, per i papi, per i sovrani e i loro eserciti, per le autorità locali, per i principi, i vescovi, i conti. Nella maggior parte dei rotoli dell'Italia meridionale, tali commemorazioni liturgiche, sono accompagnate dal ritratto solenne dei personaggi cui sono dirette; si tratta di immagini stereotipate, ma che rivelano, talvolta, in particolare nell'abbigliamento, una reale precisione storica.

Negli *Exultet*, dunque, le immagini, che a una lettura superficiale sembrerebbero stereotipate, si rivelano, invece, attraverso la loro varietà iconografica, documenti tutt'altro che neutrali. Lungi dal parafrasare semplicemente il testo, diventano il mezzo attraverso cui si esprime il potere a scopi celebrativi e autolegittimanti con intenzioni comunicative forti.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Cfr. G. Cavallo, *Aspetti della produzione libraria...*, cit., p. 128.

¹⁶⁹ Cfr. G. Orofino, «*Leggere le miniature medievali*», cit., pp. 362-365. Sull'uso delle immagini a fini ideologici si vedano: M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni "nell'arte politica" tra Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *Visibile parlare*..., cit., pp. 341-346; AA.VV., *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del V Convegno internazionale di studi, (Parma, 23-27 settembre, 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2005.



27. *Le autorità temporali e spirituali. Exultet I* di Bari, museo Diocesano, Bari, XI secolo.

Attraverso questi due esempi, tratti dall'ambito della cultura pubblica e ufficiale, si è vista l'immagine svincolarsi timidamente dal controllo della parola¹⁷⁰. Questo processo diviene sempre più profondo ed esplicito in ambito privato; lontana dal controllo della Chiesa l'immagine esce dal ruolo di *ancilla* del testo per interagire strettamente con esso; in particolare, lontana dalle pareti, nel libro illustrato, l'immagine non solo produce un testo iconico speculare al testo, ma funge spesso anche da esegesi, orientando la lettura, enfatizzando quanto è solo suggerito, riassumendo in un unico contesto

¹⁷⁰ Sulle tappe di tale processo si vedano: M. Camille, *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, «Art History», VIII, 1, 1985, pp. 26-49, e M. Ciccuto, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 36-55.

più episodi, proponendosi come significato allegorico¹⁷¹; o, ancora, evidenziando la struttura dell'opera, indicando possibili percorsi di lettura, interpretando la narrazione, promuovendo un commento e sviluppando ciò che le parole possono solo suggerire, piegando il significato testuale a determinate intenzioni ideologiche. Fungendo così ora da glossa esplicativa, ora da richiamo testuale, l'illustrazione assume un ruolo ermeneutico che scavalca il testo, illuminandone i significati nascosti o lanciandone di nuovi.

¹⁷¹ Cfr. G. Cavallo, *I classici come libri illustrati*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., p. 4; sullo stesso argomento si vedano ancora G. Cavallo, *Testo e immagine: una frontiera...*, cit., p. 35 e V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano...*, cit., pp. 3-37.

CAPITOLO III

«Alla mia penna non dee essere
meno d'auttorità conceduta che sia
al pennello del dipintore»
Giovanni Boccaccio, *Decameron*,
Concl. aut. 6.

LE IMMAGINI LAICHE E PROFANE.

3.1. La fruizione privata delle immagini: i manoscritti di contenuto laico e profano.

I *Tituli* e gli *Exultet* rappresentano un esempio di fruizione pubblica e ufficiale delle immagini. Si è visto come il rapporto testo e immagine appaia già conflittuale e ambiguo in quest'ambito, dove forti sono gli sforzi delle autorità per tenere a bada le immagini e orientarne la lettura: esso esplode con tutti i suoi corollari in ambito laico e privato, quando l'immagine, lontana dal controllo della Chiesa, si emancipa definitivamente dalla "tirannia" della parola.

Seguendo le tappe della nascita e dell'evoluzione dell'immagine nella civiltà medievale¹⁷², Gherardo Ortalli individua una svolta a partire dall'anno Mille: l'utilizzo delle immagini si venne rimodulando con un cambiamento che investì a tutti i raggi la sfera della comunicazione visiva¹⁷³.

¹⁷² Su questo argomento si veda, J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance e développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1989.

¹⁷³ Cfr. G. Ortalli, *Comunicare con le figure*, in AA.VV., *Arti e Storia nel Medioevo. Del vedere...*, cit., p. 482.

Lo studioso ci dice che «anche l'alto Medioevo parlò per immagini». Ma lo fece «in condizioni di assoluta preminenza della cultura clericale» e in un momento in cui il «mondo della figura era rimasto legato specialmente alle necessità della catechesi e ai bisogni della fede»¹⁷⁴.

Con la crescita della cultura laica dopo l'anno Mille le funzioni svolte dall'immagine nella società medievale divennero più complesse e stratificate. Il mondo cittadino pare essere stato il vero terreno d'elezione quanto ai nuovi modi di utilizzare le immagini come mezzo per comunicare. Un nuovo modo di colloquiare per immagini si consolidò, infatti, proprio nei centri urbani.

Nelle città e nei borghi le pratiche e i dibattiti della vita politica aprirono percorsi innovativi nel ricorso alle potenzialità offerte dalla figura; in nuovi contesti e con nuovi fini i cittadini dei comuni italiani coltivarono maniere nuove nel trattamento dell'immagine¹⁷⁵:

«Era una nuova cultura che si stava proponendo e di questa nuova cultura [...] anche la sfera dell'immagine era componente»¹⁷⁶.

Un interessante esempio delle nuove possibilità offerte dalla vivace vita cittadina nell'uso delle immagini è rappresentato dal fenomeno della pittura infamante, attraverso cui il Comune condannava alla pubblica gogna i colpevoli di gravi reati. Fu un fenomeno tipico dell'Italia

¹⁷⁴ Ivi, p. 487.

¹⁷⁵ Si vedano in proposito G. Orofino, *Decorazione e miniatura del libro comunale: Siena e Pisa*, in AA.VV., *Civiltà Comunale: Libro, scrittura, documento*, Atti del Convegno, Genova, Società ligure di Storia Patria, 1989, pp. 465-505; A. Calzona, *Il racconto per immagini in età comunale*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto...*, cit., pp. 319-333; G. Orofino, *L'immagine del potere nelle miniature degli Statuti e delle Matricole di età comunale*, in AA.VV., *Medioevo: immagini ideologie...*, cit., pp. 510-518.

¹⁷⁶ G. Ortalli, *Comunicare con le figure...*, cit., p. 516.

comunale del XII-XVI secolo che dimostra lo stretto rapporto tra società ed immagine durante il Medioevo¹⁷⁷.

A partire dall'XI secolo, pertanto, nelle città e nei comuni l'immagine diviene uno strumento di comunicazione diretto ai laici per fini laici, «giunge fin nei minimi interstizi della struttura sociale, fin nell'uso privato»¹⁷⁸. In questo nuovo contesto essa, svincolandosi da questioni teologiche e concettuali, subisce profonde trasformazioni e diviene portavoce di nuovi valori e di una nuova *Weltanschauung*, laica e profana. Sotto la spinta di nuove esigenze il sistema iconico si amplia e si articola conquistando nuovi spazi¹⁷⁹. Passando dalla sfera pubblica a quella privata, l'immagine si rivolge, dunque, ad un nuovo pubblico e con questo passaggio muta la propria funzione in relazione al testo cui si accompagna.

Questo fenomeno giunse all'apice nel XIII secolo, quando la produzione di immagini si incrementò abbondantemente e in maniera incontrollata¹⁸⁰ e la realizzazione di queste ultime si legò all'attività di botteghe laiche e all'iniziativa di committenti di rango elevato, per motivi di lusso o di ostentazione.

In questo periodo i programmi iconografici si svilupparono spesso nei libri di devozione o in generale nella sfera privata sottratta a qualsiasi controllo da parte delle autorità; la fruizione privata di immagini è strettamente legata alla circolazione dei manoscritti. In essi, lontana

¹⁷⁷ Si veda in proposito G. Ortalli, *Pinxatur in palatio. La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979.

¹⁷⁸ G. Ortalli, *Comunicare con le figure...*, cit., p. 491.

¹⁷⁹ Ivi, 492.

¹⁸⁰ J. Wirth, *Il culto delle immagini...*, cit., p. 30.

dalle pareti, l'immagine convive con il testo e accanto al testo in un nuovo spazio e circola attraverso un mezzo diverso¹⁸¹.

Il nuovo approccio alle immagini, più diretto e personale, fu favorito dalla nascita della lettura silenziosa, in luogo della lettura a voce alta¹⁸², e andò di pari passo con il passaggio dagli *scriptoria* monastici alle botteghe laiche cittadine.

Fino alla fine del XII secolo la produzione dei manoscritti fu riservata quasi esclusivamente ai centri monastici ed ecclesiastici e gli *ateliers* dei miniatori furono confinati all'interno dei monasteri. La realizzazione del codice era affidata ai monaci probabilmente affiancati da artisti laici itineranti, come dimostra la miniatura dello *scriptorium* del monastero di Echternach in un libro di Pericopi della metà dell'XI secolo (fig. 28).



28. Monaco e laico collaborano in uno scriptorium, *Pericopi*, Cod. b. 21 Staats und Universitätsbibliothek, Brema, XI secolo.

¹⁸¹ Sulle circolazione dei libri manoscritti si veda A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, II, 1983.

¹⁸² A. Periccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società editrice Napoletana, 1979, p. 15.

A partire dal Duecento il centro di produzione del libro si spostò al di fuori del monastero. Emersero nuovi centri di produzione: le città universitarie, Parigi, Oxford e Bologna, in cui fiorirono le botteghe laiche. Il lavoro di scrittura e miniatura divenne un vero e proprio mestiere, esercitato da professionisti specializzati e organizzati¹⁸³. Nelle città universitarie le finalità di lettura non furono più dovute solo alla meditazione religiosa, ma anche alla volontà di apprendere la conoscenza: i libri divennero un utile strumento di lavoro, i principali mezzi del sapere. L'apparizione di un nuovo pubblico determinò dei cambiamenti notevoli nella produzione del libro, cambiamenti che investirono tanto i contenuti quanto le forme. I testi scientifici, giuridici e letterari si moltiplicarono e l'arte della miniatura si adeguò alle nuove tipologie di libri richiesti. Le trasformazioni e gli adattamenti sono evidenti, ad esempio, nelle decorazioni iniziali che perdono importanza ed assumono forme più stereotipate. Le miniature del *De arte venandi cum avibus* (ms. *Pal. Lat. 1071* Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano) decorato nel 1265, registrano puntualmente questo processo di laicizzazione¹⁸⁴ (figg. 29 e 30). Nel trattato, difatti, il tema laico della caccia è realizzato in immagini realistiche che rivelano una nuova attenzione per la natura, lontanissima dai bestiari moralizzati medievali; lo stesso avviene nelle miniature del coevo *De Balneis*

¹⁸³ Si vedano in proposito C. Bertelli, *Miniatura e pittura. Dal monaco al professionista*, in AA.VV., *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, a cura di G.C. Alessio, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 577-699; J.G. Alexander, *I miniatori medievali ...*, cit.; AA.VV., *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di F. Flores d'Arcais, F. Crivello, Modena, Panini, 2010.

¹⁸⁴ Su questo codice: W.F. Volbach, *Le miniature del codice Vat. Pal. Lat. 1071 "De arte venandi cum avibus"*, «Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia. Rendiconti», ser. III, 15, 1939, pp. 145-175; G. Orofino, *Di padre in figlio. Federico II, Manfredi e l'illustrazione del De arte venandi cum avibus*, in AA.VV., *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. Derosa, C. Gelao, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2011, pp. 137-143.

Puteolanis (ms. *Codice Angelico 1474*), che ritraggono i corpi nudi dei bagnanti con una grande varietà di atteggiamenti¹⁸⁵ (figg. 31 e 32).

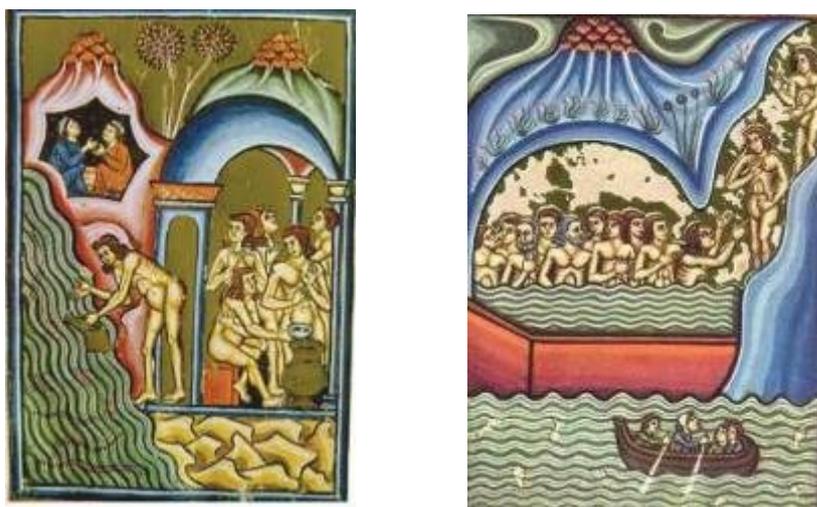


29. *Falconiere in acqua*, *De arte venandi cum avibus*, ms. lat. 1071, Biblioteca Vaticana, Roma, XIII secolo.



30. *Animali e uccelli selvatici*, *De arte venandi cum avibus*, ms. lat. 1071, Biblioteca Vaticana, Roma, XIII secolo.

¹⁸⁵Si vedano: C.M. Kauffmann, *The Baths of Pozzuoli. A Study of the Medieval Illuminations of Peter of Eboli's Poem*, Oxford, Cassirer, 1959; S. Maddalo, *Tensioni classiche e immaginario medievale nel "De balneis Puteolanis"*, manoscritto angelicano 1474, in AA.VV., *La tradizione classica nella miniatura europea*. Atti del V congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 24-26 settembre, 1998), a cura di A. Dillon Bussi, Firenze, Centro Di, 2000, pp. 49-60; Ead., *Moduli di narrazione per immagini nella tradizione del De balneis Puteolanis*, in AA.VV., *Medioevo. Immagine e racconto...cit.*; Ead., *Il De balneis puteolanis di Pietro da Eboli: realtà e simbolo della tradizione figurata*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2003.



31-32. *Bagnanti alle terme, De balneis Puteolanis*, ms. 1747, Biblioteca Angelica, Roma, XIII secolo.

L'aumento della circolazione dei libri diede vita, inoltre, ad un fenomeno diffuso già a partire dal XII secolo: il collezionismo di codici illustrati, cui si dedicheranno instancabilmente alti dignitari di corte, dottori in teologia e in diritto, nobili, regnanti, prelati e vescovi.

Già nelle biblioteche private del XII secolo, si trovano codici molto diversi da quelli religiosi delle biblioteche monastiche o da quelle scientifiche, teologiche e filosofiche delle Università: sono testi illustrati che soddisfano una fruizione laica e privata, andando incontro ad esigenze di piacevole lettura profana¹⁸⁶.

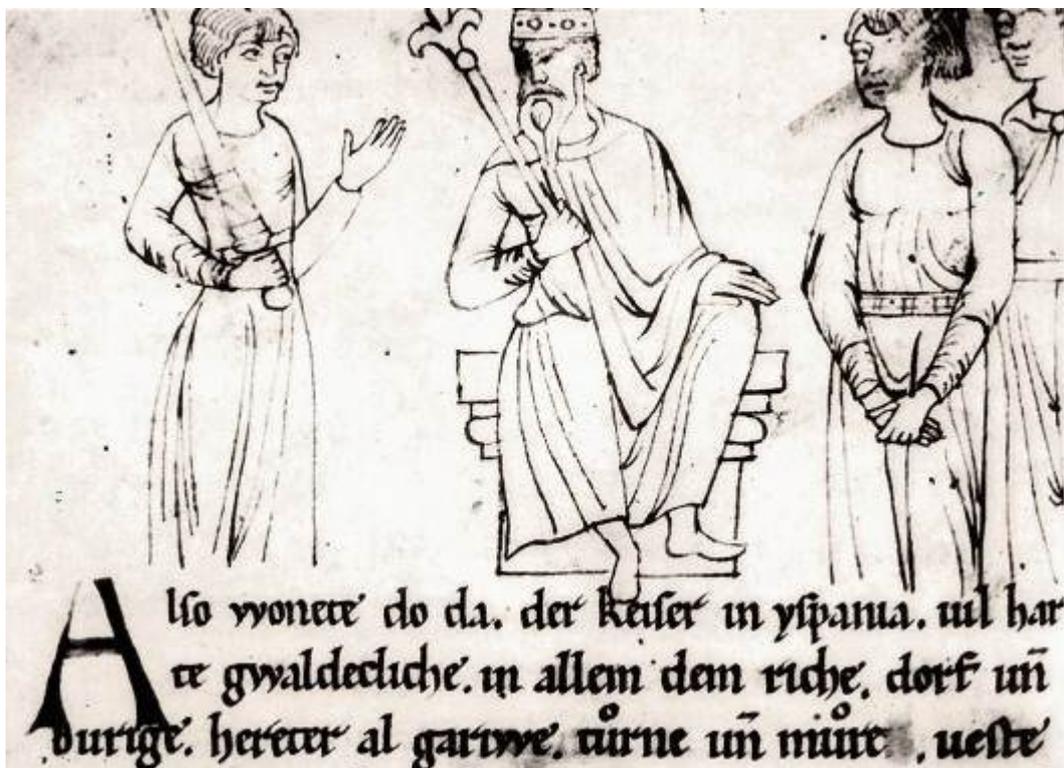
Fra i primi e precoci esempi di letteratura profana illustrata vi sono le *chanson de geste* che, già a partire dall'XII secolo, vengono realizzate in area germanica, ad esempio il *Ruolantes Liet* del prete Corrado¹⁸⁷,

¹⁸⁶ Si vedano in proposito AA.VV., *Il codice miniato laico...*, cit.; G. Orofino, *La miniatura. I testi laici*, in AA.VV., *I Normanni popolo d'Europa. 1030-1200*, Catalogo della mostra, a cura di M. D'Onofrio, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 263-269.

¹⁸⁷ Si veda in proposito J. Brault, *Le dessins du Ruolantes Liet et l'interprétation de La Chanson de Roland*, in AA.VV., *Charlemagne et l'épopée romane. Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals* (Liège, 28 août- 4 septembre, 1976),

miniato intorno al 1180-1190 (fig. 33) o, il più tardo, *Karl der Grosse* di Stricker del 1300 (fig. 34).

Precoce fu anche la decorazione dei romanzi antichi, si pensi ad esempio, al volgarizzamento del *Roman d'Eneas* di Enrich von Veldeke (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz) scritto alla fine del XII secolo e decorato intorno al Duecento in Baviera¹⁸⁸.



33. Carlomagno siede tra Rolando e Oliveri. *Ruolantes Liet* del prete Conrado, ms. *Pal germ. 112*, Universitätsbibliothek, Heidelberg, 1180-1190.

Paris, Les Belles Lettres, 1978, II, pp. 539-546. Sulla tradizione figurativa delle *chanson de geste* si vedano R. Lejeune, J. Stiennon, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, Arcade, 1966; J. Stiennon, *L'iconographie de Charlemagne*, in AA.VV., *Charlemagne et l'épopée romane...*, cit., pp. 159-177.

¹⁸⁸ Si veda in proposito F. Saxl, *La storia delle ...*, cit., pp. 34-36.

La letteratura cavalleresca fa, invece, il suo ingresso con il manoscritto 255 della Biblioteca Municipale di Rennes, il più antico codice in francese illustrato con le avventure di Lancillotto (*Lancelot du lac e L'Estoire des Grall*) del XIII secolo (figg. 35 e 36).

I romanzi del ciclo arturiano ebbero un enorme successo particolarmente in Francia, dove vennero illustrati, ad esempio, *l'Histoire de Cliges et Fenice del Roman de la Poire* del XIII secolo (ms. 2186, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo) (fig. 37), il *Roman du roy Meliadus*¹⁸⁹ (figg. 38 e 39), il *Tristano* (fig. 40), *l'Histoire de Merlin* (fig. 41) e il *Guiron le Courtois*¹⁹⁰ (fig. 42); e non si dimentichi che, come già accennato, nel Duecento si allestiscono i canzonieri trobadorici illustrati di area veneta¹⁹¹ (fig. 43) e il canzoniere *Banco Rari 217* della Biblioteca Nazionale di Firenze, contenente la lirica italiana delle origini¹⁹² (fig. 44).

¹⁸⁹ Si veda in proposito A. Periccioli Saggese, *Alcune precisazioni sul Roman du roy Meliadus, Ms. Add. 12228 del British Museum*, in AA.VV., *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, (Cortona, 24-26 settembre, 1982), a cura di E. Sesti, Firenze, Olschki, 1985, pp. 51-64.

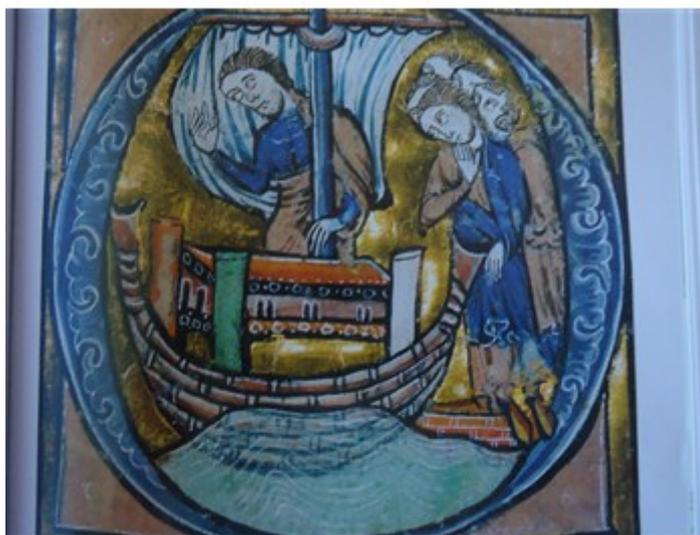
¹⁹⁰ Sulla circolazione di temi cortesi: M.L. Meneghetti, *Temi cavallereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale*, in AA.VV., *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste alla Gerusalemme liberata. Atti del II Convegno internazionale di Studi* (Certaldo Alto, 21-23 giugno, 2007), a cura di M. Picone, Pisa, Pacini, 2008, pp. 173-190. In particolare sul successo dei romanzi cavallereschi miniati alla corte angioina: A. Periccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi*, cit.; G. Orofino, *Cavalleria e devozione. Libri miniati francesi a Napoli e a Bari in età protoangioina*, in AA.VV., *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli, 1994, pp. 375-389.

¹⁹¹ Si vedano S. Huot, *Visualization and Memory...*, cit.; M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori...*, cit.; G. Mariani Canova, *Il poeta e la sua immagine...*, cit.

¹⁹² Sugli approfondimenti bibliografici relativi a questo codice si veda *infra* nota 235.



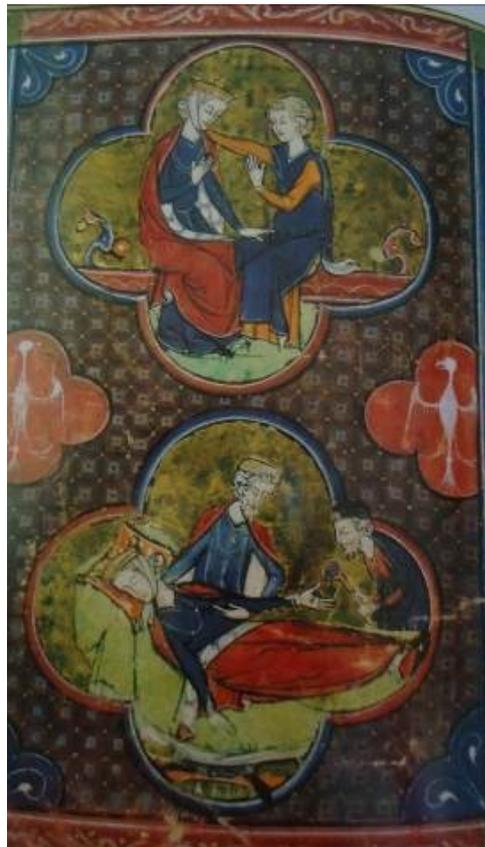
34. *Rolando morente tenta di rompere la sua spada*, Karl der Grosse di Stricker, ms. *VadSlg. 302*, Stadtsbibliothek (Vadiana), san Gallo, fine del XIII secolo.



35. *L'Estoire des Grall*, ms. 255, Biblioteca Municipale di Rennes, Rennes, XIII secolo.



36. *Lancelot du Lac*, ms. 225, Biblioteca Municipale di Rennes, Rennes, XIII secolo.



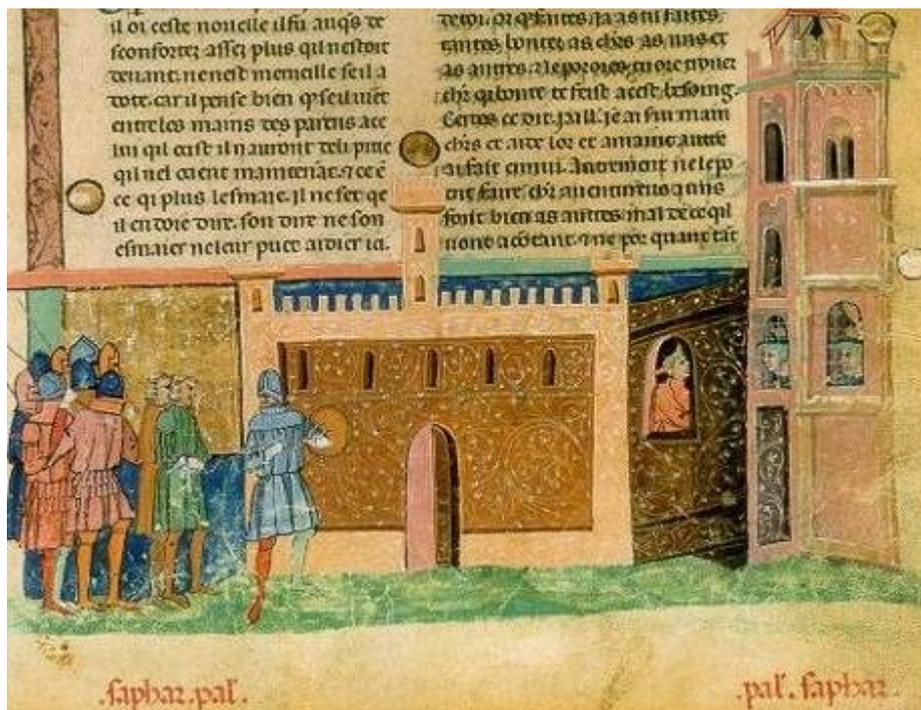
37. *Histoire de Cliges et Fenice, Roman de la Poire*, ms. 2186, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.



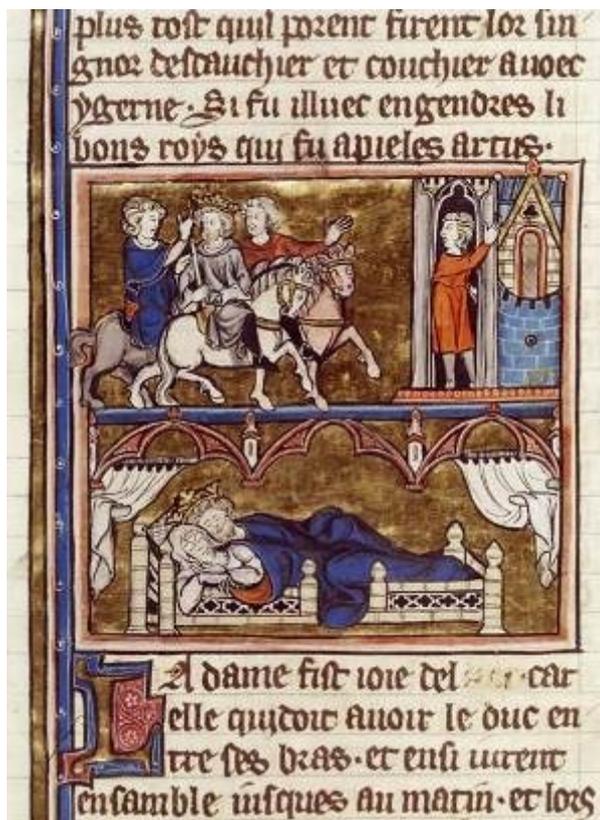
38. *Musici a corte, Roman du Roy Meliadus de Leonnoys*, ms. *Add.12228*, British Museum, Londra, XIV secolo.



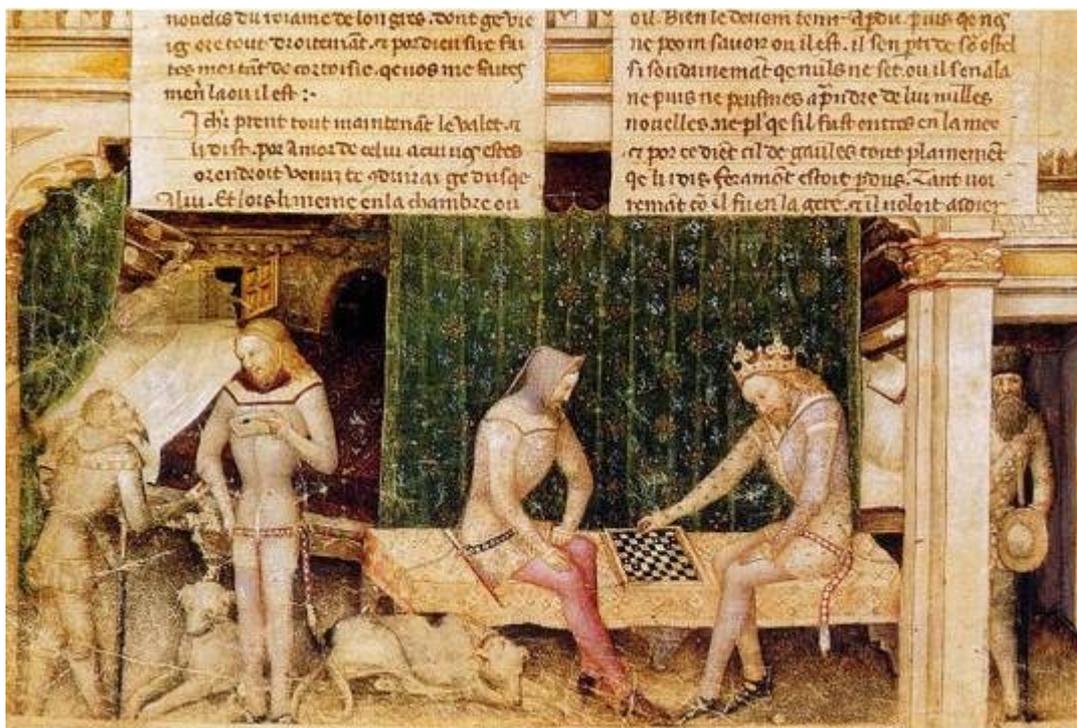
39. *Merlino addestra Artù*, *Roman du Roy Meliadus*, ms. *Add 12228*, British Museum, Londra, XIV secolo.



40. *Tristano*, ms. fr. 755, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIV-XIV secolo.



41. *Arrivo di Uther Pendragon a Tintagel. Concepimento di Artù*, *Histoire de Merlin*, ms. fr. 95, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.



42. *Il Re gioca a scacchi*, *Guiron le Courtois*, ms. n.a.f. 5243, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, 1370-1380.

Tra Duecento e Trecento si assiste ad un incremento continuo nella produzione di testi nei vari generi della letteratura profana: vengono visualizzati i *fabliaux*¹⁹³ e i poemi e i romanzi allegorici, ad esempio, il *Tesoro*¹⁹⁴ di Brunetto Latini (fig. 45) e il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung¹⁹⁵ (fig. 46); e ancora il *Roman de*

¹⁹³ Ph. Ménard, *L'illustration d'un manuscrit de fabliaux français du XIII^e siècle de la région de Padoue ou de Venise* (Paris, BN FR. 2173). *Le rapport du texte et de l'image*, in AA.VV., *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*, Simposio internazionale (Pavia, 11-14 settembre, 1994), a cura di L. Morini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 255-274; C. Mordeglia, *Leoni di "carta": ascendenze letterarie e scritturali delle raffigurazioni degli animali esotici delle favole di origine fedriana nel ms. Leiden*, *Bibliothek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. 8° 15*, in AA.VV., *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini...*, cit., pp. 453-488.

¹⁹⁴ Per approfondire si veda *infra* nota 234.

¹⁹⁵ K. Brownlee, S. Huot, *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

*Renart*¹⁹⁶ (figg. 49 e 50) e il *Bestiaire d'amour* di Richard de Fournival¹⁹⁷ (figg. 51 e 52); si continuano, inoltre, ad illustrare romanzi antichi, come il *Roman de Troie*¹⁹⁸ (fig. 47), o il *Romanzo di Alessandro* dello Pseudo-Callistene¹⁹⁹ (fig. 48), di enorme successo per tutto il Medioevo, le cui illustrazioni di mitologia e storia antica dimostrano il gusto cavalleresco e cortese con cui venivano letti “i fatti degli antichi”.



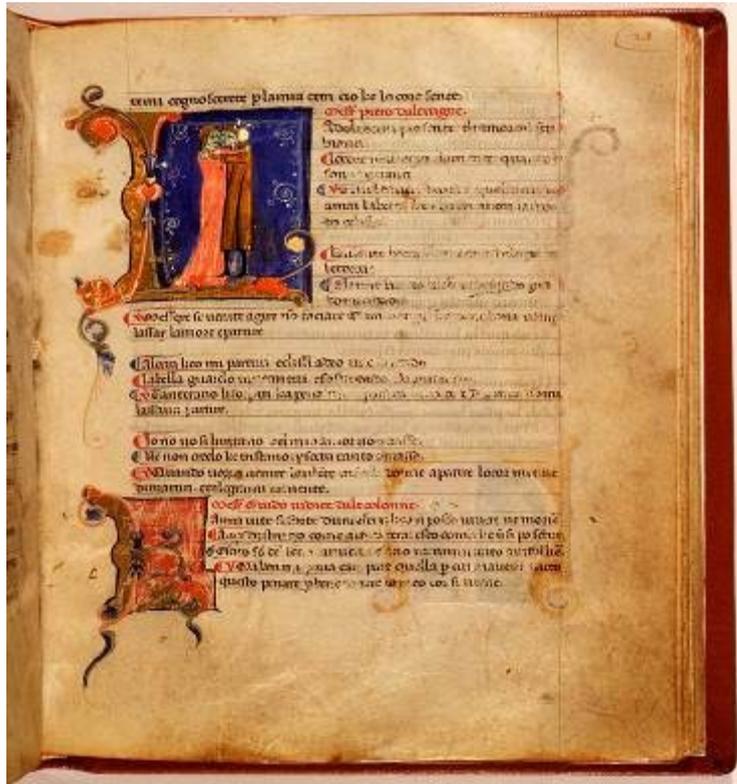
43. *Azalaïs de Porcairagues*, ms. 12473, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.

¹⁹⁶ Si vedano J. Flinn, *L'iconographie du Roman de Renart*, in AA.VV., *Aspects of The Medieval Animal Epic. Proceedings of the international Conference* (Lovaine, may 15-17, 1972), E. Rombauts, A. Welkenhuysen (edd.), Leuven, Leuven University Press, 1975; K. Varty “The earliest illustrated editions of Reynard the Fox and their links with the earliest illustrated continental editions, in AA.VV., *Reynaert Reynard Reynke. Studien zu einem mittelalterlichen Tierepos*, J. Goossens, J. Sodmann (edd.), Colonia-Vienna, Bohlau, 1980, pp. 160-95; Id., *La représentation visuelle de la Matière de Renart: les anthologies picturales*, in AA.VV., *À la recherche du Roman de Renart*, sous la direction de K. Varty, New Alyth, Lochee, 1991, II, pp. 415-444; B. Zumbült, *Approaching the Medieval Illustration Cycles of the Fox-Epic as an Art Historian: Problems and Perspectives*, «Reinardus», XV, 1, 2002, pp. 191-204.

¹⁹⁷ Sul rapporto testo immagine nel bestiaro di Richard de Fournival si vedano H. Solterer, *Letter Writing and Picture Reading: Medieval Textuality and the «Bestiaire d'Amour»*, «Word and Image», V, 1, 1989, pp. 131-247 e M. Ciccuto, *Icone della parola*, cit., pp. 40-42.

¹⁹⁸ Su questo codice: H. Buchtal, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1957, pp. 70-73.

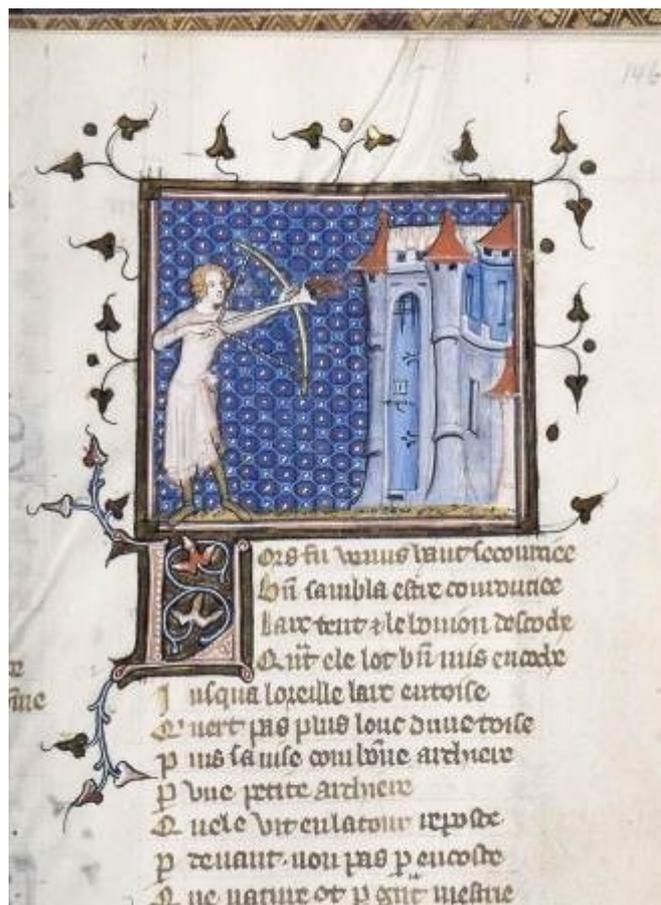
¹⁹⁹ J.A. David Ross, *Alexander Historiatus. A guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, Warburg Institute, 1965.



44. *La lirica delle origini*, ms. *Banco Rari 217*, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, XIII secolo.



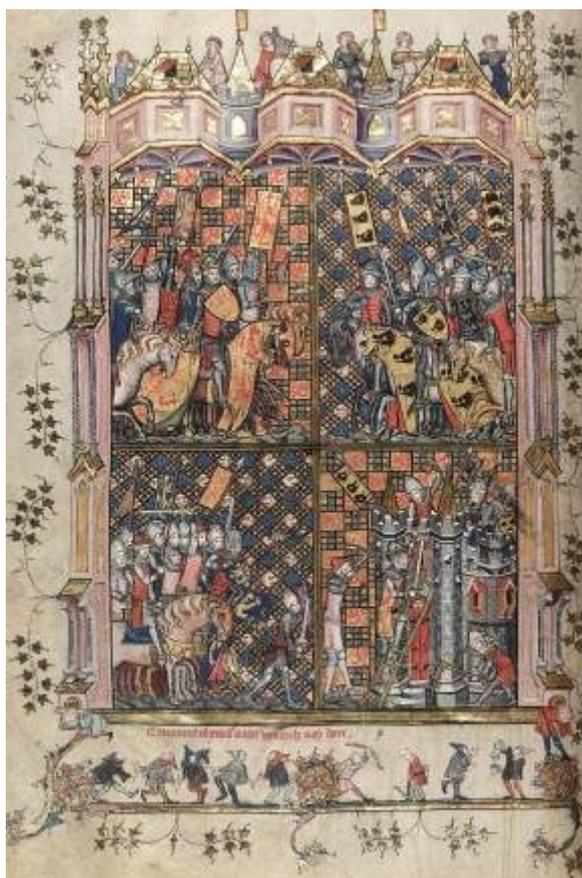
45. Brunetto Latino, *Il Tesoro*, *Plut. 42.19*, Biblioteca Laurenziana, Firenze, XIII-XIV secolo.



46. Guillaume de Lorris e Jean de Meung, *Roman de la Rose*, ms. *Garrett 126*, University Library, Princeton, XIV secolo.



47. *Ulisse naufrago e le sirene*, Benoît, de Sainte-More, *Le Roman de Troie*, ms. fr. 782, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.



48. *Il Romanzo di Alessandro*, ms. Bodl. 264, Bodleian Library, Oxford, XIV secolo.

Nel Trecento sono illustrati i primi codici della *Commedia* di Dante Alighieri, come il manoscritto 1080 della Biblioteca Trivulziana di Milano risalente al 1337²⁰⁰. Nello stesso periodo vengono decorate le opere di Giovanni Boccaccio. Il codice *Capponi* (ms. it. 482, Bibliothèque Nationale de France, Parigi) viene miniato probabilmente prima della morte dell'autore, mentre il *Filostrato Rondinelli* (ms II. II

²⁰⁰Si vedano P. Singleton, M. Brieger, C.S. Meiss, *Illuminated Manuscripts...*, cit.; M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia*, in AA.VV., *Pagine di Dante. Edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Catalogo della mostra (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo-28 maggio 1989, Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio-16 ottobre, 1989), a cura di R. Rusconi, Milano-Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 79-102; L. Battaglia Ricci, *La tradizione iconografica della Commedia*, in AA.VV., *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254; Ead., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 39-58.

38, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze) nel 1397 e il *De viris illustribus* (ms. lat. 6069 F, Bibliothèque Nationale de France, Parigi) nel 1380²⁰¹;



49. Renart cerca di persuadere il gallo Chantecler, ms. fr. 1580, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.

²⁰¹ Si veda M.G. Ciardi Duprè Del Poggetto, *L'iconografia dei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato...*, cit., II, pp. 3-53.



50. *Roman de Renart*, *Il Re leone convoca la corte di animali*, ms. 1759, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIII secolo.



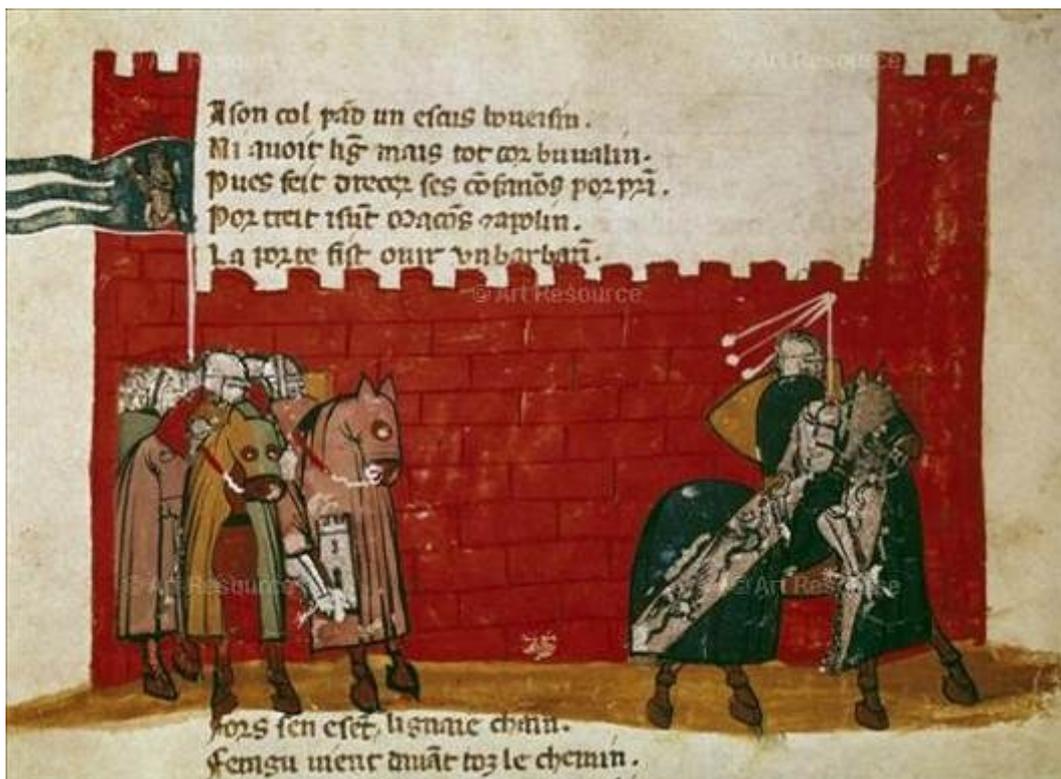
51. Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, ms. M459, Morgan Library, Londra, XIII secolo.



52. Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, ms. *Douce 308*, Bodleian Library, Oxford, XIV secolo.

ancora, poemi cavallereschi come l'*Entrée de Spagne*, di anonimo del XIV (fig. 53) ed opere a carattere storico, come la *Grandes Chroniques de France* del XIV (fig. 54) e l'anonima *Histoire ancienne jusqu'à Cesar*²⁰² dello stesso secolo (fig. 55).

²⁰²Si veda E. Morrison, A. D. Hedeman, *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250-1500*, Los Angeles, Paul Getty Museum, 2010, pp. 169-173.



53. *L'Entrée de Espagne*, ms. Fr. Z.21 (=257), Biblioteca Marciana, Venezia, XIV secolo.

Il libro profano illustrato raggiunge, dunque, l'apice del suo sviluppo nel Trecento e nel Quattrocento, secoli caratterizzati da figure di collezionisti straordinari, quali, papa Giovanni XXII, Francesco Petrarca, Roberto d'Anjou, Carlo V di Francia, il Duca Jean de Berry; Il successo della miniatura consentì ad alcuni artisti di emergere, cosicché nel Duecento e nel Trecento si trovano personalità definite di miniatori, Oderisi da Gubbio, ad esempio, celebrato da Dante nella *Commedia*:

*“Oh” diss’io lui “non se’ tu Oderisi/
L’onor d’Agobbio e l’onor di quell’arte/
Ch’alluminar chiamata è in Parisi?”*

Purg. XI vv. 79-81²⁰³

²⁰³ D. Alighieri, *Alighieri Dante, La commedia secondo*, cit., *Purgatorio*, XI, vv. 79-81.

e poi Niccolò da Bologna, il milanese Giovannino de' Grassi, i napoletani Roberto d'Oderisio e Cristoforo Orimina, il parigino Jean Pucelle e l'olandese Jean Bandol, il lombardo Michelino da Besozzo, dei quali, dopo secoli di anonimato, per la prima volta è possibile ricostruire le vicende artistiche²⁰⁴.



54. *L'incoronazione di Carlo VI*, *Grandes Chroniques de France*, ms. fr. 2813, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIV secolo.

²⁰⁴ Sulla questione dell'identità e dell'anonimato degli artisti medievali: E. Castelnuovo, *I volti dell'artista medievale: molte domande, poche risposte*, in AA.VV., *L'artista medievale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Modena, 17-19 novembre, 1999), a cura di M.M. Donato, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, pp. 3-10.



55. *Il cavallo di Troia, Histoire ancienne jusqu'à Cesar*, ms. fr. 301, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, XIV secolo.

L'attività di questi miniatori, divenuti vere celebrità per i loro tempi, dimostra che essi elaborarono precisi progetti editoriali dietro cui agivano intellettuali di 'alto profilo'.

Anche se la complessa struttura editoriale di alcuni manoscritti sembra legata alla precisa personalità del copista-miniatore, è, comunque, evidente che esisteva un rapporto molto stretto di collaborazione tra committenti, amanuensi e miniatori. Essi si muovevano nell'ambito elitario di una cultura elevata e, nel confezionare - o nel far confezionare - codici di lusso, curavano attentamente tanto l'aspetto estetico, redigendo programmi iconografici di grande raffinatezza, quanto l'aspetto interpretativo, rigorosamente pertinente rispetto al testo, la loro attività editoriale indirizzava così e modellava in modo personale la fruizione dell'opera²⁰⁵.

Rivolgendosi ad un pubblico diversificato e con fini non più esclusivamente religiosi o didattici essi erano più liberi di esprimersi in maniera indipendente e originale.

²⁰⁵ Cfr. L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere: appunti*, «Cuadernos de filología italiana», XII, Extra 2005, pp. 43-54.

3.2. Le immagini nei manoscritti: funzione e destinazione.

A partire dal XII secolo, dunque, il libro manoscritto acquistò importanza e diffusione via via crescente nell'ambito dell'educazione e della cultura delle classi superiori dell'Europa Occidentale. La sua produzione si accrebbe notevolmente in termini numerici rispetto al secolo precedente²⁰⁶: circolavano Bibbie, testi liturgici, salteri, tutti riccamente miniati; inoltre, testi patristici, enciclopedie e trattati utili per lo studio e per la preparazione professionale dell'ecclesiastico mediamente colto; e ancora opere più specifiche, legate al mondo delle scuole religiose e delle università, quali opere giuridiche e filosofiche; ma anche i classici latini erano ampiamente diffusi²⁰⁷.

Tutti questi testi circolavano in un ambito sociale determinato, quello dei chierici intellettuali legati alle scuole religiose, alle università e ai monasteri, e presupponevano un pubblico di dotti, di uomini colti capaci di intendere il latino. Nel XII secolo in Europa occidentale i manoscritti erano, infatti, accomunati dal contenere testi scritti soprattutto in latino²⁰⁸.

Le illustrazioni contenute nei manoscritti non erano, dunque, rivolte agli *ignorantes*, ma ad un pubblico colto e consapevole, e soprattutto, ad un pubblico ristretto: «in silenzio o ad alta voce le miniature parlano a pochi»²⁰⁹.

²⁰⁶ Ivi, p. 499.

²⁰⁷ Sull'argomento si veda C. De Hamel, *Manoscritti miniati*, Milano, Rizzoli, 1987, pp. 107-135.

²⁰⁸ A. Petrucci, *Il libro manoscritto...*, cit., pp. 503-504.

²⁰⁹ G. Orofino, «*Leggere le miniature...*, cit., p. 349.

Afferma, infatti, Claudia Villa in proposito che

«...capovolta l'idea che le immagini possano essere una scrittura per analfabeti, questi libri presentano figure complesse per alfabeti che, conoscendo già il testo e il suo commento, sono in grado di interpretarle per meglio ricordare la loro lettura»²¹⁰.

Viene, dunque, a cadere l'interpretazione del passo gregoriano, di cui si è parlato precedentemente, sul valore e la funzione delle immagini.

Le parole di Gregorio sono applicabili solo all'arte monumentale, perdono di significato se rivolte alle miniature dei codici²¹¹.

La funzione reale e specifica delle illustrazioni a piena pagina che adornano i libri era, dunque, ben diversa dalle immagini parietali degli edifici religiosi.

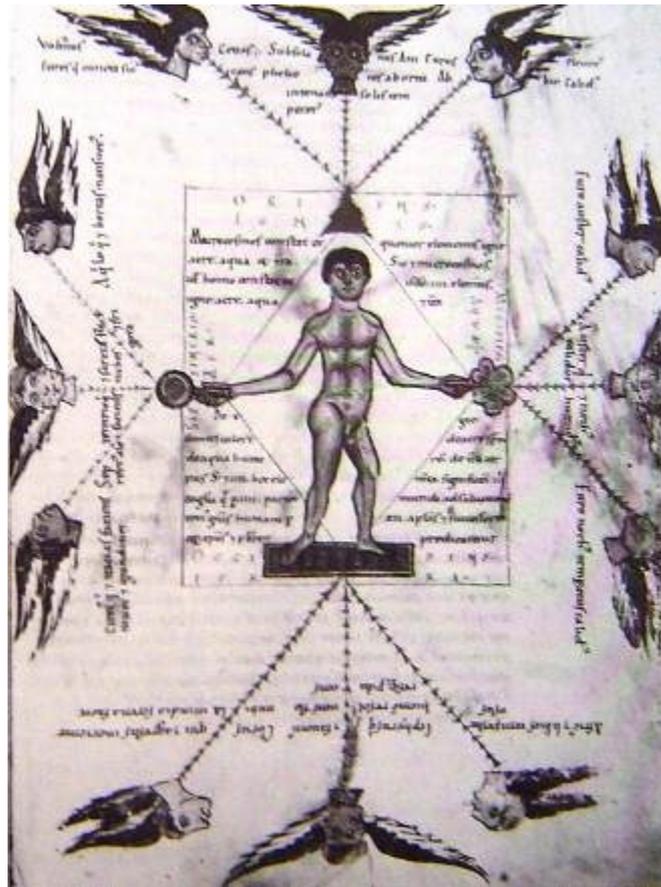
Le illustrazioni dei codici non avevano, infatti, una funzione di catechesi religiosa, corrispondente a quella delle immagini sui muri delle chiese, né si limitavano a una funzione esclusivamente didattica.

Certamente nei libri scientifici era frequente e spesso indispensabile la combinazione, a scopo di chiarificazione, di parola e immagine, che poteva anche svilupparsi nella forma più ricca. In particolare, nel Medioevo si rappresentavano per mezzo di immagini complicati sistemi filosofici²¹² (fig. 56);

²¹⁰C. Villa, *Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al Trecento*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., p. 57.

²¹¹Cfr. G. Orofino, *Leggere le miniature...*, cit., p. 351.

²¹²Sulle illustrazioni a carattere didattico si veda O. Pacht, *La miniatura medievale...* cit., pp. 155-160.



56. *L'uomo come microcosmo, con i quattro elementi e gli dei del vento.*
 Trattati astronomici, *Cod. 12 600*, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, terzo quarto del XII secolo.

ma la funzione didattica non è peculiare del libro miniato e non ne rappresenta la specificità, poiché le immagini dei manoscritti assumono varie e diverse funzioni:

«In un codice miniato le immagini sono più che il sostituto visivo del testo: possono spiegarlo, descriverlo, ma anche autenticarlo o manipolarlo, possono istruire, ma anche suscitare sentimenti di devozione, stimolare i ricordi, svelare i sensi più riposti»²¹³.

²¹³G. Orofino, «*Leggere le miniature...*, cit., p. 354.

Ciò significa che le immagini dei manoscritti, rispetto a quelle delle pareti, assumono una funzione più libera e dinamica, mostrando una certa autonomia dal testo.

Un buon esempio dell'autonomia dell'immagine dei manoscritti è dato dalle illustrazioni degli scritti della monaca renana Ildegarda di Bingen (1165 ca.): esse, lungi dall'aver una mera funzione didattica, rappresentano una teologia per immagini: «L'immagine qui non è puro sussidio, ma è per la sua ispirazione visionaria, la forma originale del pensiero: l'immagine dipinta è il tentativo di rendere accessibile all'occhio del corpo la visione dell'occhio interiore»²¹⁴(fig. 57).

L'immagine visibile esprime la verità invisibile, invita a cercare il senso nascosto al di là della lettura, divenendo, così, «la Bibbia dei letterati»²¹⁵.

Nella letteratura mistica l'immagine, dunque, non serve a descrivere il testo, ma oltrepassandolo, invita a un percorso mentale, provoca un'esperienza intellettuale, assumendo una precisa funzione conativa.

Si può, pertanto, affermare, come si è già sottolineato più volte, che l'immagine sulle pareti è rivolta ad un pubblico passivo di indotti, con la funzione di imprimersi nella memoria, mentre, sui manoscritti, è rivolta a fruitori attivi appartenenti a gruppi sociali omogenei ed egemoni e aventi un accesso diretto ai libri²¹⁶.

²¹⁴O. Pacht, *La miniatura medievale...*, cit., p. 160.

²¹⁵G. Orofino, «*Leggere le miniature...*», cit., p. 355.

²¹⁶Ivi, p. 360.



57. *Visione cosmica*. Ildegarda di Bingen, *Scivias*, terza visione, *Cod. minor Hildegardis*, Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden, 1165 ca.

Anche le semplici iniziali a *girari* con figure, non sono solo un mezzo per rinforzare il testo, ma «rivolgendosi ad un lettore addestrato, in grado di sciogliere, riconoscendolo, il complesso riferimento al testo, si rivelano un formidabile strumento per la memoria sollecitata dalle difficoltà»²¹⁷.

Nei secoli XII-XIV, l'immagine assume, dunque, un peculiare valore interpretativo rispetto al testo.

Per comprendere la specificità di questo carattere dell'immagine medievale e coglierne la differenza rispetto al periodo precedente, possono essere d'aiuto le illustrazioni dei libri di autori classici tradotti

²¹⁷ C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., p. 56.

in volgare. Da un confronto tra le illustrazioni dei libri di autori classici latini del IX secolo di origine carolingia e quelle del XIII secolo di origine francese, si può cogliere un'importante differenza che ben esprime il nuovo ruolo svolto dall'immagine a partire dal XIII secolo. Come ci dice, infatti, Claudia Villa,

«dopo l'età carolingia [...] l'illustrazione [...] è presto sostituita da immagini impegnate in più complesse attività, promosse a glosse interpretative, compagne di un testo che anticipano, dirigendone imperiosamente l'esegesi.

Nelle figure dei libri pagani si riflette, quindi, la diversa qualità di classicismo che caratterizza i secoli tra IX e XII; nel trapasso da un classicismo accademico e filologico [...] ad un rapporto con il passato segnato dalla volontà di capirlo e utilizzarlo, con un nuovo progetto interpretativo che si imponga al lettore anche con la forza dell'immagine»²¹⁸.

L'utilizzo sistematico e così complesso dell'immagine da parte dei ceti acculturati nasce, dunque, nel Medioevo.

Giorgio Brugnoli ci dice, infatti, che

«l'illustrazione grafico-pittorica di manufatti grafici, o documentari o letterari, fu [...] nel mondo antico e tardo-antico una pratica di scarso rilievo e di fatto non sistematica [...]. Anche, quindi, in [...] specifici ambiti d'élite, l'illustrazione del manufatto grafico sotto forma di *cartoon* esplicativo è del tutto saltuaria e comunque scarsamente promossa. La ragione sta, ancora una volta, nella composizione culturale d'alto livello dell'utenza costituita da destinatari-committenti, solidalmente, per tradizione di studi e status socioculturale, assuefatti da sempre a

²¹⁸Ivi, p. 55. Sullo stesso argomento si veda anche: S. Maddalo, *Da glossa a commento. Ornamento e illustrazione degli antichi nel tardo Medioevo*, in M. Buonocore, *Vedere i classici...*, cit., pp. 77-85.

recepire ogni dovuta esplicazione del testo del tutto direttamente»²¹⁹.

In età antica le illustrazioni erano, dunque, più uno strumento per rendere accessibili i libri, fornendone una versione più semplice e bassa ad un pubblico dalle esigenze culturali assai modeste, in grado di leggere testi semplificati e resi più comprensibili dalle figure. In questi casi siamo di fronte a una degradazione del prodotto letterario, al suo diffondersi, in forme volgarizzate, verso strati sociali di cultura medio-bassa²²⁰ (figg. 58 e 59).



58. Resti di papiro con frammenti di romanzo, ms. suppl. gr. 1294, Bibliothèque Nationale de France, Parigi, II secolo.



59. *Commentario sui corpi celesti*, Rotolo di papiro astrologico, papiro I, Louvre, Parigi, 165 a.C.

²¹⁹ G. Brugnoli, *La parola dipinta...*, cit., p. 28.

²²⁰ Cfr. G. Cavallo, *Tra «volumen» e «codex». La lettura nel mondo romano...*, cit., pp. 59-60.

Nel Medioevo, invece, le miniature o erano rivolte a un pubblico colto, in grado di coglierne tutte le sfumature, o costituivano un raffinato segno di prestigio sociale per le classi più alte. Una conferma di ciò viene anche dalla destinazione dei libri illustrati in volgare.

Nei codici in volgare la presenza di illustrazioni sembra voler riscattare il libro da una fruizione bassa per avvicinarlo a tipologie di dignità più elevata. La presenza di illustrazioni miniate è, difatti, un carattere distintivo della destinazione di lusso dei libri in volgare; si pensi al libro “registro” di lusso di committenza privata, che si distingue dagli altri prodotti borghesi proprio per essere riccamente miniato; o al libro cortese con testo in volgare, largamente diffuso nell’Italia padana del Duecento e del Trecento e rappresentato da codici miniatati recanti raccolte di liriche provenzali e testi francesi di epica cavalleresca, destinati alla lettura privata e non allo studio²²¹.

In generale, sono i testi più importanti della letteratura italiana in volgare, e riconosciuti come tali dai contemporanei di allora, a rientrare a pieno diritto nelle due tipologie più prestigiose, quella di libro cortese e quella di libro registro di lusso, e ad essere riccamente miniatati: i due canzonieri toscani della più antica lirica italiana conservati a Firenze (Biblioteca Nazionale Centrale, *Banco Rari 217* e Biblioteca Mediceo-Laurenziana, *Rediano 9*), entrambi del XIII secolo, fanno parte della tipologia di libro cortese, così come alcuni dei più famosi e antichi codici trecenteschi della *Commedia* dantesca, il *Laurenziano* di Piacenza, il *Laurenziano 40.16*, il *Cortonese 88*, il *Laurenziano 40.22*, rientrano nella categoria del libro-registro di lusso²²².

²²¹ A. Petrucci, *Il libro manoscritto...*, cit., pp. 510-511.

²²² *Ibidem*.

Si può forse intravedere per questa via anche un tentativo di legittimare l'uso del volgare attraverso le illustrazioni.

Questa fu, forse, l'intenzione di Giovanni Boccaccio, che si pose con concretezza il problema della diffusione libraria dei testi volgari e della loro materiale tipologia e fu particolarmente incline all'uso delle illustrazioni nei testi: le edizioni della *Commedia* da lui curate, in particolare la seconda (*Riccardiano 1035*) risalente al 1363-66, recavano disegni, e l'unico esemplare del *Decameron* autografo rimastoci, l'*Hamilton 90*, che rivela per vari aspetti il «piano di promuovere la letteratura in volgare alla dignità di libro da banco»²²³, mostra ancora una volta attenzione alle illustrazioni con i disegni dei personaggi da lui stesso realizzati²²⁴ (fig. 60).



60. Tedaldo degli Alisei (III,7); Filippo Balducci (IV, intr.); guardia del podestà di Brescia (IV, 6); fante di un castello romano (V, 3); Pietro di Vinciolo (V, 10); caricatura di Gianni Lotteringhi (VII, 1), Giovanni Boccaccio, *Decameron*, ms. *Hamilton 90*, Staatsbibliothek, Berlino, 1370.

²²³ Ivi, p. 515.

²²⁴ I casi di autori che illustrarono le proprie opere, fornendo interessanti indicazioni sulla autoconsapevolezza dei propri testi, sono piuttosto rari nel Medioevo; si possono ricordare il monaco benedettino inglese Matthew Paris (1200-1250) che illustrò le sue opere storiche scritte in francese e in anglonormanno, e il fiorentino Francesco da Barberino (1264-1348) che disegnò le miniature dei suoi *Documenti d'amore*: *infra* pp. 117-119.

Nel libro in volgare, dunque, le illustrazioni erano rivolte ad un pubblico privilegiato e colto e venivano impiegate solo per i testi che godevano di particolare considerazione.

Non a caso, dopo la metà del Quattrocento, quando i maggiori rappresentanti della borghesia mercantile si convertirono alla cultura umanistica dedicandosi alla lettura di tesi in latino, diventa sempre più difficile trovare codici in volgare miniati e si verifica una graduale eliminazione delle tipologie di maggior prestigio: il libro registro di lusso e il libro cortese in volgare. Si crea una sorta di bipolarismo: da una parte i libri «cortesi» umanisti, di livello sempre più raffinato e scritti in latino, e dall'altra quello dei libri in volgare, di livello sempre più basso e di fattura trascurata²²⁵.

Nel Quattrocento i codici cortesi di lusso riccamente miniati, destinati alla lettura privata di personaggi socialmente e culturalmente eminenti e rivolti a un pubblico signorile o principesco, contengono, infatti, esclusivamente testi di autori classici latini.

In un'epoca di grande passione per la cultura classica, questi codici, di piccolo formato e caratterizzati dall'essere spiccatamente miniati, non contengono mai testi in volgare; a conferma del fatto che le miniature venivano impiegate solo per testi considerati importanti; l'unica eccezione è costituita dalle *Rime* e dai *Trionfi* di Petrarca, un autore considerato padre spirituale dell'Umanesimo, autorità prestigiosa e degna, quindi, di particolare attenzione. Esistono, infatti, numerosi «petrarchini» di lusso prodotti nei maggiori centri italiani fra gli anni

²²⁵ Sull'evoluzione del libro illustrato in volgare si veda A. Petrucci, *Il libro manoscritto...*, cit., pp. 518-523.

Sessanta del Quattrocento e il Cinquecento, tutti caratterizzati dalla presenza di ricca ornamentazione e di miniature²²⁶.

3.3. Le immagini nei codici in volgare.

Prima del Quattrocento gli autori di opere in volgare si confrontarono in svariati modi con le potenzialità molteplici offerte dalle illustrazioni²²⁷. L'immagine inizia, pertanto, a svolgere un ruolo di notevole rilievo già sulle carte dei primi libri in volgare²²⁸; in essi il testo iconico diviene nel pieno Duecento

«complemento interpretativo a tutti gli effetti, così fedele e affine alla funzione testuale da farci pensare non a una pur possibile identità *pictor-scriptor*, bensì all'esistenza di un preciso vettore teso al *Bilderbuch* che è sostitutivo, perché altrettanto completo, del *Text*»²²⁹.

La lauda jacononica costituisce un interessante esempio della precocità dei poeti italiani nel prestare attenzione all'elemento visivo del testo. In

²²⁶ Ivi, p. 523. Si vedano in proposito G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15*, Padova, Antenore, 1990; L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa* in AA.VV., *I Triumph di Francesco Petrarca: Gargano del Garda* (1-3 ottobre 1998), a cura di C. Berra, Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 255-298; M. Ciccuto, *Triumphs, ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio*, «Rivista di storia della miniatura», IV, 4, 1999, pp. 79-81; AA.VV., *Petrarca nel tempo. Tradizione letteraria e immagini delle opere*, Catalogo della mostra, (Arezzo, 22 novembre 2003-27 gennaio, 2004), a cura di M. Feo, Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003.

²²⁷ Sull'argomento si veda C. Ciociola, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana, Il Trecento*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1995, II, pp. 531-580.

²²⁸ Si vedano in proposito M. Ciccuto, *Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato*, «Rivista di storia della miniatura», II, 2, 1997, pp. 77-89 e dello stesso autore, *Icone della parola...*, cit.

²²⁹ Id., *L'esegesi nel testo*, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., pp. 258.

Un arbore è da Deo plantato la presenza di deittici al verso «*fui a cquest'arbore menato*» (v. 22) autorizza a pensare che il testo dovesse accompagnarsi in origine ad una illustrazione. Secondo Claudio Ciociola nel testo compaiono evidenti riferimenti verbali ad una probabile illustrazione affiancata²³⁰. La lauda diventa così luogo di circolari correlazioni tra testo scritto e testo iconico, coinvolgendo religione, arte e letteratura.

Negli anni seguenti, contro il rifiuto dell'apporto extra-testuale da parte degli stilnovisti²³¹, legati ad una visione logocentrica della poesia, Guittone D'Arezzo fu fra i primi a cogliere l'importanza dell'apparato figurativo. Egli intese organizzare, infatti, il proprio *Trattato d'Amore* «sul piano di una paritetica collaborazione ermeneutica fra parole e figure allo scopo di incrementare la portata del messaggio morale solitamente affidato ai soli versi»²³². Un'importante conferma si trova nel manoscritto conservato a Madrid, presso l'*Escorial* (ms. e. III. 23), dove alle carte . 74r e 74v sono chiare le tracce di un corredo iconico progettato e mai realizzato.

All'origine della letteratura volgare, i guittoniani, dunque, guidati dal proprio caposcuola, ritennero l'immagine strumento affine o addirittura equivalente alla parola; in ciò essi si posero consapevolmente nel solco di una ampia tradizione di poesia illustrata, quella dei canzonieri trobadorici²³³, in cui l'illustrazione, come si è già osservato, aveva assunto la funzione di commento sullo stesso piano delle *vidas* e delle

²³⁰ C. Ciociola, "*Visibile parlare*": agenda, «Rivista di letteratura italiana», VII, I, 1989, pp. 22-27.

²³¹ Sulla resistenza da parte degli Stilnovisti all'uso del corredo illustrativo e sulla polemica relativa a tale argomento con Guittone d'Arezzo si veda M. Ciccuto, *Icone della parola...*, cit., pp. 13-37.

²³² M. Ciccuto, *L'esegesi nel testo...*, cit., p. 253.

²³³ *Ibidem*.

razos. E forse poté influire su tale interesse per la miniatura anche il modello di Brunetto Latini, che potrebbe aver provveduto all'illustrazione del proprio *Tesoretto*, secondo l'interpretazione di Maria Grazia Ciardi Duprè Dal Poggetto²³⁴.

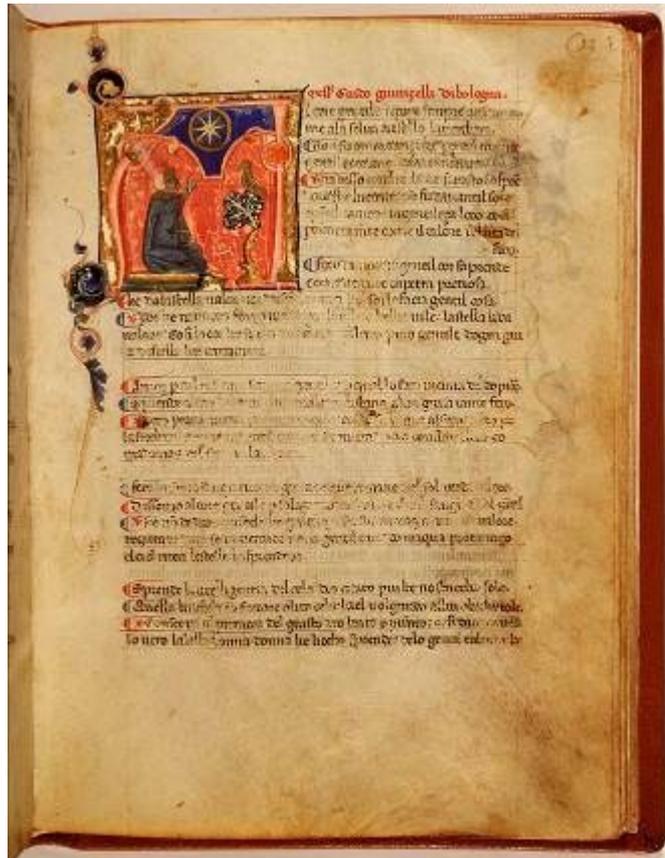
Su questa linea, già nel codice *Banco Rari 217*, uno dei canzonieri in volgare più antichi rimastoci (XIII sec.) e l'unico manoscritto di lirica italiana delle origini provvisto di miniature, l'illustratore si mostra straordinariamente competente in materia poetica, «e capace di espandere all'extra-testo la compattezza della scrittura, ormeggiando il *Lai d'Aristote* all'inizio della canzone di Guido delle Colonne *Amor, che lungamente m'hai menato*, citando la conversione guittoniana per la canzone *Ahi, quant'ho che vergogni e che doglia aggio*, o specialmente rappresentando Guido Guinizzelli nell'atto di additare gli astri (per il testo di *Al cor gentil rempaira sempre amore*): ciò che costituisce interpretazione avanzata e aggiornatissima delle nuove sostanze stilnovistiche»²³⁵ (fig. 61).

Un ulteriore esempio del valore ermeneutico delle immagini, rispetto al testo scritto, nei codici in volgare del Due-Trecento, è rappresentato dai *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino. Scritti in volgare, ad

²³⁴ M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Nuove ipotesi lavoro scaturite dal rapporto testo-immagine nel Tesoretto di Brunetto Latini*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 89-98; M. Ciccuto, *Tradizioni illustrative attorno a Tresor e Tesoretto*, in AA.VV., *A scuola con ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi, (Università di Basilea, 8-10 giugno, 2006), a cura di I. Maffia Scariati, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008, pp. 3-12.

²³⁵ M. Ciccuto, *L'esegesi nel testo...*, cit., pp. 258-259. Sul rapporto testo-immagine nel codice *Banco Rari 217* si vedano anche V. Moleta, *The Illuminated «Canzoniere», Ms. Banco Rari 217*, «La Bibliofilia», LXXVIII, 1, 1976, pp. 1-36; H.W. Storey, *Sulle orme di Guittone: i programmi grafico-visivi del codice Banco Rari 217*, in *Studi vari in onore di Giuseppe Velli*, Varese, Cisalpino, 2000, pp. 93-105, e M.L. Meneghetti, *Il corredo decorativo del Canzoniere Palatino*, in AA.VV., *I Canzonieri della lirica italiana delle Origini. Studi Critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001, IV, pp. 393-415.

essi si accompagna una traduzione latina con commento in latino dello stesso autore e un ricco apparato figurativo «che è di volta in volta allegoria, sintesi, traduzione visiva, talvolta addirittura realizzazione massima, del messaggio verbale primitivo»²³⁶.



61. Guido Guinizzelli, *Al cor gentil rempaira sempre amore*, Banco Rari 217, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, XIII secolo.

Francesco da Barberino impreziosisce i suoi *Documenti d'Amore* (*Barb. Lat. 4076*), di miniature presentate sempre, secondo Daniela Goldin Folena, «come complemento significativo del testo e come

²³⁶ D. Goldin Folena, *Il commento nella pagina autografa di Francesco da Barberino*, in AA.VV., *Intorno al testo...*, cit., p. 273. Sul rapporto testo-immagine nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino si veda della stessa autrice: *Testo e immagine nei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, «Quaderni d'italianistica», I, 1980, pp. 125–138.

spazio riservato alle sue speculazioni didattico-morali, mai come elemento puramente decorativo»²³⁷ (fig. 62).



62. Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, ms. barb. lat. 4077, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.

Esse - afferma la studiosa - «più che commento sono emanazione del testo, qua e là suo necessario complemento, perché talora esse possono esprimere, significare, più che le parole stesse»²³⁸.

Anche Dante, fu intellettuale attento alla produzione artistica, pronto a registrare i nomi tecnici delle varie arti e i progressi delle arti figurative, segnalando, ad esempio, l'eccellenza di Giotto su Cimabue²³⁹.

²³⁷ Ead., *Il commento nella pagina autografa...*, cit., p. 279.

²³⁸ Ivi, p. 278.

²³⁹ D. Alighieri, *Purgatorio, La Commedia secondo...*, cit., XI, vv. 94-96.

Egli fu anche particolarmente consapevole delle interazioni fra arte verbale e arte visiva, «tanto da paragonare la sua personale tecnica del «descrivere» utilizzando similitudini e esempi, alla tecnica del dipingere utilizzando cartoni e da adoperare uno scambio metaforico che consente di identificare il suo «scrivere» con «un disegnare»²⁴⁰:

*S'io potessi ritrar come assonnaro
Li occhi spietati udendo Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro
come pintor che con assembro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.*

(*Purg.* XXXII, vv. 64-69).

Tutta la *Commedia* di Dante assorbe, difatti, un'infinità di suggestioni dal mondo dell'arte figurativa²⁴¹.

Particolarmente durante il Trecento, gli autori e gli illustratori sembrano impegnati nello sforzo di adattare l'arte della miniatura al commento dell'opera, diminuendone il valore puramente decorativo e coinvolgendola, inserendo spesso particolari ignoti al testo, in ruoli più impegnativi²⁴². L'attenzione particolare rivolta alla miniatura in questo secolo trova conferma nell'allestimento di un trattato interamente ed esclusivamente dedicato a quest'arte, il *De arte illuminandi*²⁴³, di cui

²⁴⁰ L. Battaglia Ricci, *Parole e immagini...*, cit., p. 80.

²⁴¹ Sull'argomento si vedano R. Roedel, *Il sussidio delle arti figurative nell'interpretazione dei velami della Commedia*, «*Proceedings International Federation for Modern Languages and Literature*», V, 1951, pp. 47-54; G. Fallani, *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971; U.M. Milizia, *La pittura di Dante: la concezione delle arti figurative in Dante*, Roma, Artecrom, 2000; C. Balbarini, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», Ravenna, Longo, LXVIII,, 30, 2007, pp. 153-159.

²⁴² C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., p. 61.

²⁴³ F. Brunello, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1975; B.S. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*,

rimane un unico scritto conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.

Al Trecento appartiene anche il primo trattato sulla pittura in volgare, il *Libro dell'arte* del fiorentino Cennino Cennini²⁴⁴, scritto intorno al 1390 a Padova. Si tratta di un testo importante che offre indicazioni preziose sul modo nuovo di intendere il rapporto testo-immagine nel Trecento. Il trattato, infatti, è impregnato di cultura medievale, ad esempio nell'impostazione da ricettario tecnico pieno di insegnamenti sulla preparazione e sull'uso dei colori, delle colle, dei gessi e sui lavori delle arti figurative in generale, ma si distingue dalle precedenti opere simili scritte in latino che circolavano nel Medioevo, poiché esprime una nuova cultura laica quasi di carattere preumanistico. A differenza del coevo latino *De arte illuminandi*, in cui l'autore dedica il trattato a Dio e glorifica gli artisti di opere sacre, e del precedente *De Clarea*²⁴⁵ dell'XI secolo, in cui l'autore aveva riconosciuto alle opere artistiche la funzione di glorificare il Signore, Cennino, dopo la convenzionale dedica a Dio (posto peraltro significativamente accanto a Giotto e ad altri artisti del tempo), esalta «fantasia» (cioè il «trovare cose non vedute cacciandosi sotto ombra di naturali»²⁴⁶) ed «intelletto» come strumenti della pittura. Egli rivendica pertanto all'arte della pittura

Milano, Jaca Book, 2007, pp. 97-103, C. Pasqualetti, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio Di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011.

²⁴⁴ Si vedano F. Brunello, *Cennino Cennini e il Libro dell'arte*, Milano, Aracne, 1969; S. Tosatti, *Trattati medievali...*, cit. pp. 113-128.

²⁴⁵ Si tratta del manoscritto latino bernese *De Clarea*, dedicato esclusivamente alla miniatura: A. Caffaro, *De clarea. Manuale medievale di tecnica della miniatura (secolo XI)*, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 2004. Un altro importante trattato che dedica attenzione alle miniatura nell'ambito di un discorso più ampio sui vari generi artistici è la *Schedula diversarum artium*, composta nell'XI secolo dal monaco Teofilo.

²⁴⁶ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanese*, Firenze, Le Monnier, 1859, p. 4.

esplicitamente uno *status* non meccanico, collocabile a metà strada tra scienza e poesia e la pone in ordine di importanza, dopo la prima e accanto alla seconda, riconoscendo come dote necessaria all'artista, oltre all'abilità manuale, e alla fantasia, l'«animo gentile» come condizione essenziale dell'attività artistica²⁴⁷.

Il trattato di Cennino Cennini è, evidentemente, frutto della sensibilità spiccata per la miniatura e per l'arte in generale riscontrabile negli intellettuali più attivi del tempo.

Petrarca in particolare mostrò predilizione per l'*ars illuminandi* e «poté svolgere il ruolo di autorevole e instancabile araldo della fortuna del *Bildercodex*», facendosi testimone «di un'epoca nevralgica per la complessa storia di emancipazione dell'immagine nei confronti della scrittura»²⁴⁸. Egli collezionò e commissionò codici miniati, frequentò artisti e mecenati, e soprattutto espresse molte importanti riflessioni teoriche su questioni di estetica e sulle arti figurative²⁴⁹.

Il caso di Petrarca è molto indicativo della fortuna della miniatura nel Trecento, poiché, dalle testimonianze contenute nelle *Epistulae Familiares* si evince che il suo coinvolgimento in fatti d'arte e le sue idee in campo artistico sono strettamente legate all'amore per i libri e, quindi, specificatamente rivolte all'arte dell'illustrazione. La sua figura è, infatti, legata al possesso e alla realizzazione di alcuni degli

²⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 5.

²⁴⁸ M. Ciccuto, *Icone della parola...*, cit., p. 52. Per esaminare la posizione di Petrarca nei confronti delle arti figurative si vedano: M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, I, pp. 219-67; L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere...* cit., pp. 41-54 e M. Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italià», XI, 2006, pp. 203-221.

²⁴⁹ Cfr., M.M. Donato, «*Veteres*» e «*novi*», «*externi*» e «*nostri*». *Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in AA.VV., *Medioevo: immagine e racconto...*, cit., pp. 434-436.

esemplari miniati più interessanti del suo tempo: il “Livio”²⁵⁰ (Parigino lat. 5690) contenente le *Deche* I, III e IV, illustrato negli anni novanta del Duecento in ambito angioino relativamente alla prima *Deca* e nel Trecento per volere dei Colonna per quanto riguarda le altre due *Deche*, e il *Virgilio* (Ambrosiano, Sala del Prefetto 10/27), che gli venne rubato e che, una volta ritrovato, egli stesso fece illustrare da Simone Martini sul frontespizio con l’*Allegoria Virgiliana*²⁵¹ (fig. 63). Si tratta di codici illustrati esteticamente assai rilevanti, che dimostrano come «libri e figure e rispettive loro storie intrecciate siano uno dei nuclei fondamentali del vivere di Petrarca a ridosso delle arti del suo tempo»²⁵².

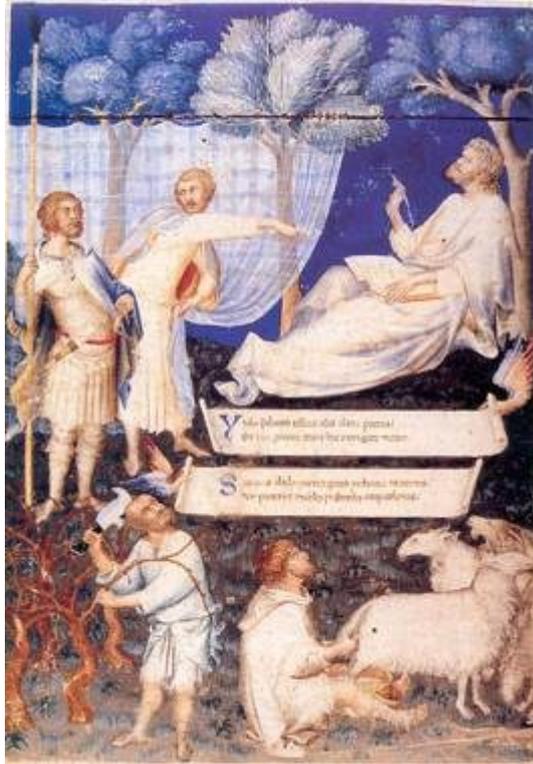
A lui sono legati altri codici importanti²⁵³, alcuni ricevuti in dono, come quello donatogli da Boccaccio nel 1355 e contenente le agostiniane *Enarrationes in Psalmos* (Parigino lat. 1989) e come l’*Omero* donatogli da Nicola Sigerò; altri commissionati con una partecipazione attiva ai programmi iconografici, come l’*Iliade* latinizzata da Leonzio Pilato (Parigino lat. 7880/I), la raccolta dell’*Historia Augusta* (Parigino lat. 5816) e l’*Historia Alexandri Magni* di Curzio Rufo (Parigino lat. 5720);

²⁵⁰ Su questo testo G. Billanovich, *Petrarch and textual tradition of Livy*, «Journal of the Warburg Institute», XIV, 1951, pp. 137-208; Id., *Dal Livio di Raterio al Livio di Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», II, 1959; Id., *La tradizione del testo di Livio e le origini dell’Umanesimo*, Padova, Antenore, I-II, 1981; Id., *Il testo di Livio, da Roma a Padova, a Avignone, a Oxford*, «Italia medioevale e umanistica», XXXII, 1989, pp. 53-99.

²⁵¹ Si veda F. Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi, 1310-1410*, Modena, Panini, 2006, pp. 125-127.

²⁵² M. Ciccuto, *Petrarca e le arti...* cit., p. 210.

²⁵³ G. Billanovich, *Nella biblioteca del Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», III, 1960, pp. 1-27.



63. Simone Martini, *L'Allegoria Virgiliana*, ms. A.79, Biblioteca Ambrosiana, Milano, XIV secolo.

poi ancora opere antiche quali l'*Expositio in Psalmos* di Odo Astensis (ms. *lat.* 2508, Bibliothèque Nationale de France), o la raccolta pure antica di *Epistulae* di san Gerolamo (ms. *Edili 3*, Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze), o il codice duecentesco della *Naturalis Historia* di Plinio (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. *lat.* 6802). L'attenzione di Petrarca per questi codici sembra dimostrare che «se le immagini passate sotto i suoi occhi dovevano valere qualcosa, ciò era perché esse venivano finalizzate alle parole e ai libri che le contenevano»²⁵⁴. Da una lettura attenta delle *Familiare*s risulta, evidente, d'altronde l'ambiguità del rapporto di Petrarca con l'arte figurativa, essendo l'autore sempre in bilico fra piacere estetico e preoccupazioni di ordine morale e religioso, su cui pesava il modello di

²⁵⁴ M. Ciccuto, *Petrarca e le arti...*, cit., p. 215.

Agostino. Le lettere rivelano, inoltre, chiaramente la ferma consapevolezza da parte del poeta di una superiore valenza della parola rispetto all'immagine, riuscendo la prima a rilevare in modo più complesso le sfumature e la complessità dell'animo umano: il poeta non è disponibile, dunque, a deleghe o commistioni tra sistemi di comunicazione diversi.

La posizione dell'autore è d'altronde ben chiara nella redazione autografa del *Canzoniere* petrarchesco, caratterizzata dall'assenza di illustrazioni, e questa, se messa in relazione con le posizioni dei guittoniani in merito all'*ars illuminandi*, potrebbe essere, secondo Lucia Battaglia Ricci, una scelta «antiguittoniana», confermata dalla mancata accoglienza nel proprio *Canzoniere* del modello formale dell'Aretino²⁵⁵.

Un approccio molto diverso con la cultura figurativa, più spontaneo e vivace, ebbe Giovanni Boccaccio, un caso assolutamente eccezionale, come si è segnalato, di illustratore diretto della propria opera.

Come dimostrano i disegni del codice autografo berlinese *Hamilton 90*, le sue illustrazioni visualizzano i contenuti portanti del suo capolavoro, proprio come sono state identificati dalla più rigorosa filologia e dalla più accreditata critica²⁵⁶. Esse sottolineano, infatti, la materia preponderante e il disegno ideale dell'opera, evidenziando i trionfi di Amore, Fortuna e Ingegno, in cui si articola il libro, e dando rilievo alla classe mercantile. Ma, soprattutto, testimoniano «una volontà esplicita di far circolare nella rappresentazione per tratto e per colore lo stesso spirito che animava la rappresentazione narrativa per suoni e per

²⁵⁵ L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere...*, cit., p. 46.

²⁵⁶ V. Branca, *Boccaccio medievale ...*, cit., pp. 404.

scrittura»²⁵⁷. Si tratta di quella vena espressivistica che è elemento caratterizzante e decisivo della poetica dell'autore.

Attraverso i suoi disegni, infatti, Boccaccio volle dare della sua opera, «una sia pur modesta interpretazione visuale in quella chiave espressivistica che egli stava imponendo alla narrativa europea»²⁵⁸.

E l'attenzione dell'autore alle arti figurative²⁵⁹ si spinge al punto tale, secondo l'ipotesi di Lucia Battaglia Ricci, da ispirarsi, in modo consapevole e polemico, nella descrizione del verziere e della lieta brigata della cornice del *Decameron*, a uno degli affreschi più noti della sua epoca: il *Trionfo della Morte* del Camposanto Monumentale di Pisa²⁶⁰.

Boccaccio mostra, dunque, di avere una chiara coscienza della analogia dei due processi espressivi, ponendo sullo stesso piano l'arte della parola e quella dell'immagine.

Come ricorda Vittore Branca,

«egli fu davvero convinto nell'efficacia di un dialogo tra parola e immagine, della dimensione veramente colloquiale tra testo e illustrazione: come se di volta in volta la parola o la figura possa catturare ed esprimere quello che non sempre è dato rappresentare pienamente all'altra e che a volta a volta l'una si intere nell'altra»²⁶¹.

²⁵⁷ Id., *Introduzione. Il narrar boccacciano...*, cit., p. 21.

²⁵⁸ Id., *Boccaccio medievale...*, cit., p. 405.

²⁵⁹ Sull'argomento si vedano: M. Cicuto, *Immagini per i testi di Boccaccio: percorsi e affinità dagli Zibaldoni al Decameron*, in AA.VV., *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile, 1996), a cura di M. Picone, C. Cazalé Bèard, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 141-160; C. Gilbert, *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato...*, cit., I, pp. 145-153; M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *Il rapporto testo e immagini all'origine della formazione artistica e letteraria di Giovanni Boccaccio*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto...*, cit., pp. 456-473.

²⁶⁰ L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel Giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice, 2000. Riguardo a ciò si veda A. Volpe, *Boccaccio illustratore e illustrato*, «Intersezioni», 2, 2001, pp. 287-300.

²⁶¹ V. Branca, *Introduzione. Il narrar boccacciano...*, cit., p. 19.

L'immersione da parte dei letterati del Trecento nel mondo dell'arte figurativa era, dunque, un fenomeno quotidiano. La vicenda intellettuale del fiorentino Franco Sacchetti, divisa fra arte e letteratura, ne costituisce un significativo esempio²⁶². Alcuni elementi all'interno delle opere di Sacchetti suggeriscono in modo inequivocabile che si tratta di testi composti per essere accompagnati da illustrazioni o per divenire corredo verbale di immagini dipinte; molti particolari sono infatti funzionali ad una rappresentazione grafica.

Sacchetti d'altronde fu autore del progetto iconografico degli affreschi della chiesa fiorentina di Orsanmichele e scrisse rime da trascrivere dentro e fuori Palazzo Vecchio²⁶³.

Il Trecento è un secolo di continue e reciproche suggestioni tra arte e letteratura, tanto che interi pezzi di opere letterarie si trovano trascritte su affreschi o in luoghi pubblici²⁶⁴: si pensi, a titolo d'esempio, ai versi tratti dalla *Commedia* che si trovano scritti sulle pareti del Campo Santo di Pisa²⁶⁵: l'arte si poneva al servizio della letteratura e viceversa, in un continuo e proficuo scambio²⁶⁶.

Nel Trecento circolavano, dunque, in volgare e illustrati, testi scientifici, erbari, ricettari, cronache, come la cronaca lucchese del

²⁶² L. Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

²⁶³ Ivi, pp. 64-70.

²⁶⁴ Molti esempi interessanti si trovano in C. Ciociola, *Scrittura per l'arte...*, cit., pp. 568-580. Si veda anche F. Brugnolo, "Voi che guardate..". *Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in AA.VV., "Visibile parlare". *Le scritture esposte...*, cit., pp. 305-339.

²⁶⁵ S. Molpurgo, *Le epigrafi volgari in rima del Trionfo della Morte, del Giudizio universale e Inferno e degli Anacoreti nel Campo santo di Pisa*, «L'Arte», 1899, pp. 51-87.

²⁶⁶ Sull'argomento: J. von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «La Critica d'arte», III, 1938, pp. 81-90; C. Ciociola, *Scrittura per l'arte...*, cit., p. 545-580.

Sercambi²⁶⁷ e quella del Villani²⁶⁸ (fig. 64), splendidamente miniate; in generale le opere trecentesche sembrano essere tutte caratterizzate da un alto grado di figurabilità. L'attenzione all'arte del miniare era tale che persino nei volgarizzamenti non veniva trascurata la riproduzione dell'eventuale corredo iconografico, come avviene per il volgarizzamento napoletano anonimo dei *De balneis Puteolanis* o per il volgarizzamento toscano del *Somme le Roi*, entrambi minati come gli originali.

Più tardi, nel Quattrocento, si continuerà a fare uso delle illustrazioni nei testi, ma è pur vero che, a differenza del rapporto del tutto particolare fra testo e immagine nel Medioevo,

«presto la *pictura* si negherà al commento: quando il recupero dell'antico sarà soprattutto decorazione archeologica, le figure mitologiche, non più totalmente subordinate, cominceranno a staccarsi dal libro che le aveva prodotte, per vivere una vita più autonoma: indipendenti, non parleranno più per il testo, sollecitando i lettori a contemplarle in una loro diversa realtà decorativa»²⁶⁹;

dalla visualizzazione del testo si passa all'ispirazione figurativa tratta dal testo, dalla narratività alla ornamentalità.

²⁶⁷O. Banti, M.L. Testi Cristiani, *Le illustrazioni delle Croniche nel codice lucchese coi commenti storico e artistico di Ottavio Banti e M. L. Testi Cristiani*, Genova, Basile, 1978; M.L. Testi Cristiani, *Testo e immagine, realtà e simbolo, modello e copia, nelle illustrazioni delle Croniche di Giovanni Sercambi*, in AA.VV., *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte* (11-14 settembre, 1978), a cura di C. Maltese, Roma, CNR, 1980, pp. 273-288.

²⁶⁸ Si vedano AA.VV., *Il Villani illustrato, Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, a cura di C. Frugoni, Firenze, Biblioteca Apostolica Vaticana e Le Lettere, 2005; M. Ciccuto, *Il Villani illustrato*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», II, 2006, pp. 166-168.

²⁶⁹C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., p. 66.



64. Giovanni Villani, *Cronaca. Totila fa distruggere la città di Firenze*. ms. Chigiano L VIII 296, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, 1350-1373.

Col Quattrocento si apre, allora, una nuova fase, quella in cui la perfezione formale delle illustrazioni sembra prevalere sulle straordinarie capacità inventive ed ermeneutiche della miniatura del Duecento e del Trecento.

3.4 Le immagini nei codici di letteratura classica: il rapporto con gli antichi.

La storia dell'illustrazione dei testi classici è strettamente legata alle vicende complesse e articolate della conservazione e trasmissione dei testi pagani²⁷⁰ e quindi ai diversi atteggiamenti ideologici dell'uomo

²⁷⁰ Sulle varie fasi della circolazione dei classici in età medievale si vedano almeno: J.S. Beddie, *The Ancient Classics in the Medieval Libraries*, «Speculum», V, 1930, pp. 3-20; B. Bischoff, *Scriptoria e manoscritti mediatori di civiltà dal sesto secolo alla riforma di Carlo Magno*, in AA.VV., *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'alto Medioevo*,

medievale nei confronti degli antichi. È una storia che racconta un rapporto ambiguo, di rivalità e amore, di accoglienza e rifiuto, con posizioni che spaziano dalla condanna all'ammirazione. L'uomo medievale guardò, difatti, al mondo classico con ambiguità e ambivalenza, con un senso di ininterrotta continuità, ma anche di insormontabile conflitto, e pose una distinzione tra ciò che era moralmente accettabile e ciò che non lo era²⁷¹.

La Chiesa concesse, difatti, l'uso del materiale antico solo a patto di una sua rilettura in chiave cristiana e la voce autorevole di Agostino autorizzò la consultazione delle *auctoritates* con i dovuti limiti e sempre in funzione della lettura dei testi sacri²⁷². Pertanto, nell'alto Medioevo, in ambito monastico, i classici rimasero esclusivamente dei modelli formali e linguistici e il mondo classico sopravvisse solo lontano dal proprio contesto storico e dunque snaturato, atomizzato,

Spoletto, Centro di Studi sull'alto Medioevo, 1963, pp. 479-504; R. Bolgar, *Classical influences on European culture A.D. 500-1500*, Cambridge, University Press, 1971; B. Munk Olsen, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XIII^e siècles*, Paris, CNRS, I-II-III, 1982, 1985, 1989; L.D. Reynolds, *Introduction*, in AA.VV., *Texts and transmission: a survey of the Latin classics*, L.D Reynolds (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. XIII-XLIII; B. Munk Olsen., *La popularité des Textes classiques entre le IX^e et le XII^e siècle*, «Revue d'Histoire des Textes», XIV-XV, 1984-85, pp. 169-181; E. Norden., *La letteratura romana*, Bari, Laterza, 1984, pp. 223-234; L.D. Reynolds, G. Nigel Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova, Antenore, 1987, pp. 81-170; B. Munk Olsen, *I classici nel canone scolastico alto medievale*, Spoleto, Cisam, 1991; Id., *La trasmissione dei testi nel secolo XI-XII*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 375-414; G. Billanovich, *Dal medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*, a cura di P. Pellegrini, Milano, C.U.S.L., 2001.

²⁷¹ Si vedano: G. Chiri, *La cultura classica nella coscienza medievale*, «Studi romani», II, 1954, pp. 395-410; M. Greenhalgh, *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 155-197; C. Villa, *I classici*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. La produzione del testo...*, cit., I, I, pp. 479-522; B. Munk Olsen, *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, Roma, Unione internazionale degli istituti di archeologia storia e storia dell'arte in Roma, 1994.

²⁷² M. Simon, *Hercule et le Christianisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, pp. 17-45.

deformato e mutilato dal pensiero cristiano²⁷³. Durante il Medioevo, infatti, i testi classici per essere accolti dal lettore cristiano subirono un trattamento di transcodificazione e furono convertiti agli ideali del cristianesimo: attraverso una lettura allegorica di tipo coercitivo, vennero adattati e resi fruibili nelle scuole. Fu un processo che subirono tutti i grandi autori e che fu all'origine della leggenda della conversione di Seneca e della sua amicizia epistolare con San Paolo²⁷⁴, ad esempio, o della lettura moralizzate di Ovidio e di Virgilio²⁷⁵. Adattando il pensiero pagano alla scala di valori cristiani, si legittimava la letteratura classica e la si rendeva innocua: si cercava la lezione morale da scoprire sotto l'*integumentum* mitologico²⁷⁶. Fu un lungo percorso che generò un'opera come l'*Ovide Moralisé* (1316-1328 ca.) e la *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata (Ovidius moralizatus)* di Berchorio (1342), che piegarono le *Metamorfosi*

²⁷³M. Spallone, *I percorsi medievali del testo: accessus, commentari, florilegi*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma, Salerno Editrice, 1990, III, pp. 387-472.

²⁷⁴ Si vedano in proposito A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo*, Torino, Loescher, 1923, II, pp. 582-591; A. Momigliano, *Note sulla leggenda del cristianesimo di Seneca*, in Id., *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1955, pp. 12-23; L. Bocciolini Palagi, *Il carteggio apocrifo di Seneca e San Paolo*, Firenze, Olschki, 1978; AA.VV., *Seneca e i cristiani. Atti del Convegno internazionale*, a cura di A. Martano, A. Martina, Università cattolica del S. Cuore, Biblioteca Ambrosiana (Milano, 12-14 ottobre, 1999), Milano, Vita e Pensiero, 2001. In generale sulla interpretazione medievale di Seneca: G.G. Meersman, *Seneca maestro di spiritualità nei suoi opuscoli apocrifi dal XII al XV secolo*, «Italia medievale e umanistica», XVI, 1973, pp. 43-135; G. Brugnoli, *La Lectura Senecae dal Tardo-antico al XIII secolo*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 225-247; Id., *La Lectura Senecae nel Medioevo da Boezio alla fine del XIII secolo*, in *Studi di filologia e letteratura latina*, a cura di S. Conte, F. Stok, Pisa, ETS, 2004, pp. 177-196.

²⁷⁵ Sulla fortuna e sulla ricezione di Virgilio: D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1943; AA.VV., *Lectures Médiévales de Virgile. Actes du colloque* (Roma, 25-28 ottobre, 1982), Roma, École française du Rome, 1985.

²⁷⁶ J. Jeuneau, *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», XXXII, 1957, pp. 35-100.

ovidiane alla dottrina cristiana e che furono la principale fonte mitologica e iconografica per tutto il Medioevo²⁷⁷ (fig. 65).

Allo stesso modo il pensiero di Seneca, cristianizzato, circolò atomizzato e scomposto in raccolte di *monita* e florilegi²⁷⁸ e Virgilio divenne l'incarnazione del *sapiens*, il profeta dell'avvento del cristianesimo; esemplare, in tal senso, fu l'esegesi del libro VI dell'*Eneide* come allegoria delle quattro età canoniche dell'uomo o della IV *Egloga* delle *Georgiche* in chiave messianica, come prefigurazione dell'opera di redenzione compiuta dal Cristo.

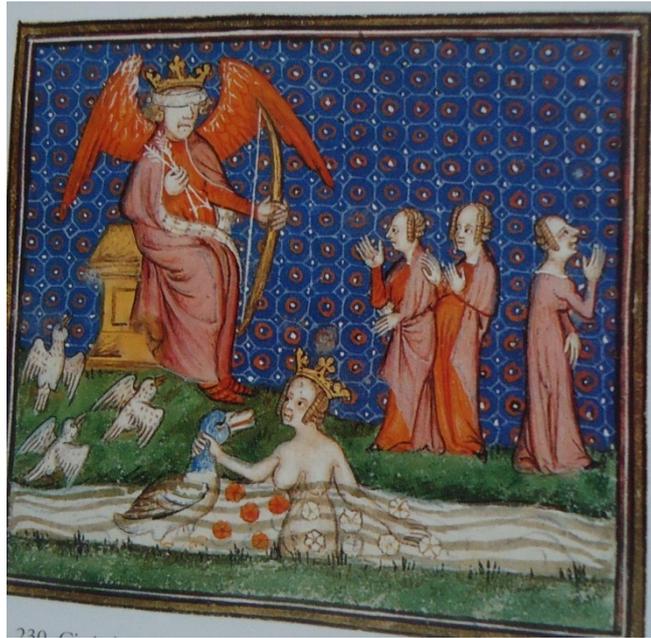
I luoghi deputati a tale opera di conversione furono i commenti e gli *accessus*, indispensabili per una corretta e autorizzata interpretazione del pensiero pagano²⁷⁹; ad essi si affiancò l'arte figurativa, con la funzione di rendere più efficace la lezione morale. L'iconografia delle miniature dei testi classici prodotti durante il Medioevo è, dunque, un ottimo strumento per cogliere la ricezione della letteratura pagana, poiché riflette le oscillazioni dell'uomo medievale nel suo rapporto con i classici.

Il culto della letteratura classica iniziò realmente, in Italia, solo nella seconda metà del Trecento e le tendenze classicheggianti di questo secolo arrivarono con un lungo processo al Quattrocento, per affermarsi poi in maniera definitiva nel secolo successivo.

²⁷⁷ Gli artisti attinsero in particolare al testo di Bercorio, soprattutto attraverso l'*Albericus sive libellus de imaginibus deorum*, popolare manuale di mitologia classica ad uso scolastico e illustrativo, che riassumeva l'*Ovidius moralizatus*. Cfr. E. Panofsky, F. Saxl, *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di C. Cieri Via, Torino, Nino Aragno, 2009, pp. 80-85.

²⁷⁸ B. Munk Olsen, *Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 163-179.

²⁷⁹ Si veda M. Spallone, *I percorsi medievali del testo...*, cit.



65. *Ovide moralisé, Venere*, ms. Reg. lat. 1480, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.

Fu un percorso lungo e non rettilineo, bensì una curva ondulata di avvicinamenti e allontanamenti.

Prima del Rinascimento, vi furono infatti altre e diverse “rinascenze”²⁸⁰, varie fasi di recupero e rilancio dei classici, ognuna con un diverso atteggiamento che si riflette puntualmente nelle miniature.

La prima importante di queste fasi fu la rinascita carolingia, verificatasi nel IX secolo all’interno di un vasto progetto di *renovatio* della civiltà romana per volere dell’Imperatore Carlo Magno.

Allo scopo di resuscitare ogni aspetto della cultura romana, i miniatori carolingi, mettendo a profitto tutte le fonti possibili, ricorsero ai prototipi classici accanto a quelli paleocristiani con una grande libertà di iniziativa e senza distinzione tra pagani e cristiani, anche nei testi

²⁸⁰Si vedano in proposito: E. Panofky, *Rinascimento e rinascenze nell’arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1971; AA.VV., *Renaissances before the Renaissance. Cultural Revivals of Late Antiquity and Middle Ages*, W. Treadgold (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1984.

religiosi. Soprattutto nelle iniziali, i motivi classici, quali tralci, girali, palmette, ovoli, ripresero il predominio sugli elementi astratti dell'arte merovingia e insulare e anche la natura venne rappresentata con un atteggiamento positivo tipico dell'arte classica, così come il corpo venne reso anatomicamente e i luoghi intesi spazialmente.

I miniatori carolingi anticiparono il Duecento e il Trecento nella ricerca della verosimiglianza e si ispirarono all'arte classica nella rappresentazione di corpi vigorosi e di panneggi all'antica e, soprattutto, nel recupero di elementi mitologici. Quest'ultimo fu l'aspetto più importante della *renovatio* poiché dal VII secolo le rappresentazioni di divinità pagane erano scomparse dalla circolazione: i miniatori carolingi restaurarono quella tradizione interrotta facendo largo uso di mitologia e di personificazioni e saccheggiando l'iconografia greco-romana. A giustificazione di un tale recupero si affermò la dottrina di Evemero, il quale, nel III secolo d. C., aveva sostenuto che gli dei erano stati precedentemente uomini, eroi, successivamente divinizzati dai loro sostenitori. Il cristianesimo convertì in tal modo gli dei in uomini illustri e in eroi culturali e più tardi li identificò con i pianeti²⁸¹. Si venne costituendo così un ricco repertorio di immagini classiche che l'arte paleocristiana aveva conservato e che vennero "riattivate" in età carolingia²⁸².

Il classicismo di questo periodo fu caratterizzato dalla tendenza a preferire l'accumulazione piuttosto che la selezione e,

²⁸¹ M. Simon, *Hercule et ...*, cit., pp. 22-32. Sull'uso della mitologia classica nel Medioevo: J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981; C. Cieri Via, *Mitologia*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, VIII, pp. 483-491; E. Panosky, F. Saxl, *La mitologia classica nell'arte...*, cit.

²⁸² Cfr. E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., pp. 62-74.

contemporaneamente, a combinare diverse voci, spaziando dai modelli classici a quelli tardo-antichi. L'imitazione dei classici fu, dunque, sovrapporsi di modelli, combinazione e mescolanza di antico, tardo-antico e medievale²⁸³. Tuttavia l'impiego di materiale classico non fu dovuto ad assenze di alternative e non fu acritico riuso, ma si collocò all'interno di un programma consapevole di riflessione sul passato²⁸⁴.

Lo stesso atteggiamento nei confronti del mondo classico caratterizzò il XII secolo, durante il quale si ebbe una sorta di proto-Rinascimento nei paesi mediterranei, in Francia, in Italia, in Spagna. In coincidenza con la laicizzazione e con la nascita delle scuole cittadine, fuori dai monasteri, si ebbe in questi luoghi, un risveglio di tendenze archeologiche. Questo secolo fu caratterizzato dal ritorno alle fonti classiche e dall'imitazione ed emulazione dei prototipi classici. Per rendere fruibile il patrimonio classico, si misero in opera i più diversi tentativi di dare un significato morale e specificamente cristiano alle opere pagane. Con lo stesso intento, sul piano figurativo i concetti classici furono rappresentati secondo le convenzioni medievali e non pagane. Si verificò un fenomeno curioso e particolare: *il principio di disgiunzione*²⁸⁵; ogni volta che durante il basso Medioevo si prese in prestito uno schema formale da un modello classico, gli si attribuì un significato non classico, ma cristiano; i classici furono sottoposti, dunque, a *interpretatio christiana*: Ercole trasformato nella Fortezza,

²⁸³ C. Franzoni, *Presente nel passato: le forme classiche nel Medioevo*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire...*, cit., p. 358.

²⁸⁴ Si veda in proposito G. Orofino, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in AA.VV., *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi, a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2006, pp. 197-207.

²⁸⁵ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., pp. 104-122.

Fedra in Vergine Maria. Allo stesso modo, quando si citò un tema della letteratura classica, questo fu rappresentato sempre con uno schema formale non classico, ma contemporaneo; nelle miniature medievali dei testi classici gli eroi mitologici si muovono, infatti, in ambienti medievali, con costumi e abitudini medievali, così come sono chiamati baroni o dame nei romanzi: Medea e Giasone, Didone ed Enea sono rappresentati intenti al gioco degli scacchi, Piramo e Tisbe conversano in edifici gotici adornati da croci²⁸⁶.

In tal modo, contemporaneizzando e attualizzando, l'arte medievale rese l'antichità classica assimilabile (fig. 66)²⁸⁷.

Questa caratteristica dicotomia dell'arte medievale, la disgiunzione di forma classica da contenuto classico, avvenne non per mancanza di fonti ma ad onta di una tradizione figurativa e rappresentativa disponibile; le immagini classiche salvate dai carolingi infatti vennero tendenzialmente abbandonate o respinte.

Lo stesso atteggiamento nei confronti dei classici caratterizzò anche la Rinascita della seconda metà del Trecento, quando dopo un secolo di disinteresse, la letteratura classica tornò in auge.

Fino a metà del Duecento, infatti, nonostante Federico promovesse l'ideale classico per motivi politici²⁸⁸ e ponesse particolare attenzione al pensiero filosofico-scientifico classico greco, nessuna opera di

²⁸⁶ Ivi, p. 106.

²⁸⁷ Su i diversi modi di reimpiego dei materiali classici e sull'ambivalenza delle motivazioni sottese a tale recupero: S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in S. Settis AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, III, pp. 375-486; F. Crivello, *Nord e mediterraneo...cit.*, pp. 373-393; C. Franzoni, *Presente nel passato...*, cit., pp. 329-359; J.Y. Luaces, *Le radici dell'arte medievale*, in E. Castelnuovo, G. Sergi, *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire...*, cit., pp. 361-372.

²⁸⁸ Sull'arte in età federiciana si veda AA.VV., *Federico II e l'arte del Duecento italiano*. Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio, 1978), a cura di A. Romanini, Galatina, Congedo Editore, I-II, 1980.

letteratura classica venne miniata; il classicismo federiciano, infatti, fu limitato soprattutto a testi scientifici e filosofici, e pochissimo a quelli umanistici²⁸⁹.



66. *Il corpo di Cassibilante riportato a Troia*, Benôte de Sainte Maure, *Romain de Troie*, ms. Reg. lat 1505, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.

Le ambientazioni e i temi classici continuarono, tuttavia, a circolare nei romanzi o nella storiografia; durante il regno di Manfredi, in particolare, sul finire del secolo vennero miniate l'*Historia de preliis*, traduzione latina del *Romanzo di Alessandro* dello pseudo

²⁸⁹ Sulla produzione scientifica miniata federiciano si vedano: G. Orofino, *Gli erbari in età sveva*, in AA.VV., *Gli Erbari medievali tra scienza, simbolo, magia*. Testi dal VII Colloquio Medievale (Palermo, 5-6 maggio, 1988), Palermo, Officina di Studi Medievali, 1990, pp. 325-346; Ead., *I codici scientifici*, in AA.VV., *Federico II. Immagine e potere*, Catalogo della mostra a cura di M.S. Calò Mariani, R. Cassano (Bari, 1995), Venezia, Marsilio, 1995, pp. 155-162; Ead., *Il rapporto con l'antico e l'osservazione della natura nell'illustrazione scientifica di età sveva in Italia meridionale*, in AA.VV., *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, W. Tronzo (ed.), Washington, National Gallery of Art, 1994, pp. 129-149; M.C. Di Natale, *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo*, in AA.VV., *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Arti figurative e arti suntuarie*, Catalogo della mostra (Palermo, 1995), a cura di M. Andaloro, Palermo, Ediprint, 1995, pp. 393-412.

Callistene²⁹⁰ e i romanzi del ciclo troiano, il *Roman de Troie* e l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne²⁹¹, nonché opere a carattere storico che ricostruivano i fatti degli antichi (l'*Histoire ancienne jusqu'à Cesar*)²⁹².

Nei secoli dell'alto Medioevo furono molto rari i testi illustrati di autori pagani, poiché, prima che l'illustrazione dei classici diventasse una prassi tollerata, dovette essere portato a compimento il processo di cristianizzazione e moralizzazione della cultura pagana da parte di quella cristiana. Solo allora e solo in ambiti fortemente connotati in senso laico, come si è detto, venne rilanciato lo studio della letteratura classica.

Le diverse "rinascenze" che si succedettero per tutto il Medioevo, quella carolingia del IX secolo²⁹³, quella del XII secolo²⁹⁴, quella del

²⁹⁰ Sul rapporto con l'antico nei codici miniati durante il periodo federiciano si vedano: G. Orofino, *Il contributo di Federico II all'iconografia profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro*, in AA.VV., *Federico II e le nuove culture*. Atti del XXXI Convegno storico internazionale (Todi, 9-12 ottobre, 1994), Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1995, pp. 393-415; M. Buonocore, *La miniatura sveva da Federico II a Manfredi: utilitas et decus*, in AA.VV., *Exempla: la rinascita dell'antico nell'arte italiana; da Federico II ad Andrea Pisano*, (Rimini, Castel Sismondo, 20 aprile-7 settembre, 2008), a cura di M. Bona Castellotti, Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008, pp. 51-64.

²⁹¹ H. Buchtal, *Historia troiana: Studies in the history of medieval secular illustration*, London, Warburg Institute, 1971.

²⁹² Sulla miniatura nel periodo svevo si veda N. Spinosa, *Miniature del periodo svevo nell'Italia meridionale*, Napoli, Eps, 1967; A. Periccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi...*, cit., pp. 39-44; V. Pace, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in AA.VV., *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), a cura di C.D. Fonseca, Roma, De Luca, 1996, pp. 103-110. In generale sulla produzione libraria di questo periodo: F. Troncarelli, *Manoscritti svevi e manoscritti angioini*, in AA.VV., *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, a cura di G. Musca, Bari, Dedalo, 2004, pp. 359-380.

²⁹³ Si vedano C. Bertelli, *L'illustrazione di testi classici nell'area beneventana dal IX all'XI secolo*, in AA.VV., *La cultura antica nell'Occidente latino dall'VII all'XII secolo*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1975, pp. 899-926; P. Godman, *Il periodo carolingio*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. La ricezione del testo...*, 1, III, cit., pp. 339-373.

²⁹⁴ Si veda H. Haskins, *La rinascita del XII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972.

XIV²⁹⁵, nacquero da una forte spinta alla laicizzazione della cultura e per esigenze specifiche di determinati gruppi sociali legati ad ambienti laici. Il rilancio della cultura classica avvenne nel quadro di esigenze formative da parte delle classi dirigenti, ad esempio, nel periodo carolingio, per esigenze di forte contrapposizione alla cultura ecclesiastica nel periodo federiciano e per esigenze di studio nel periodo del fiorire delle università cittadine. Non a caso, pertanto, i codici classici più illustrati nel Medioevo furono testi a carattere scientifico, filosofico, giuridico e farmaceutico: erbari, enciclopedie, trattati tecnici e militari (fig. 67); Aristotele, Graziano, Discoride, Tolomeo, Archimede, Galeno, Vegenzio, Plinio²⁹⁶; molta fortuna ebbero, in particolare, gli *Aretea* di cui sono rimaste diverse copie illustrate raffiguranti le costellazioni (fig. 68).

I testi miniati di letteratura classica furono invece molto rari e solo in piena cultura laica, nel basso Medioevo, iniziarono ad essere realizzati con più frequenza²⁹⁷.

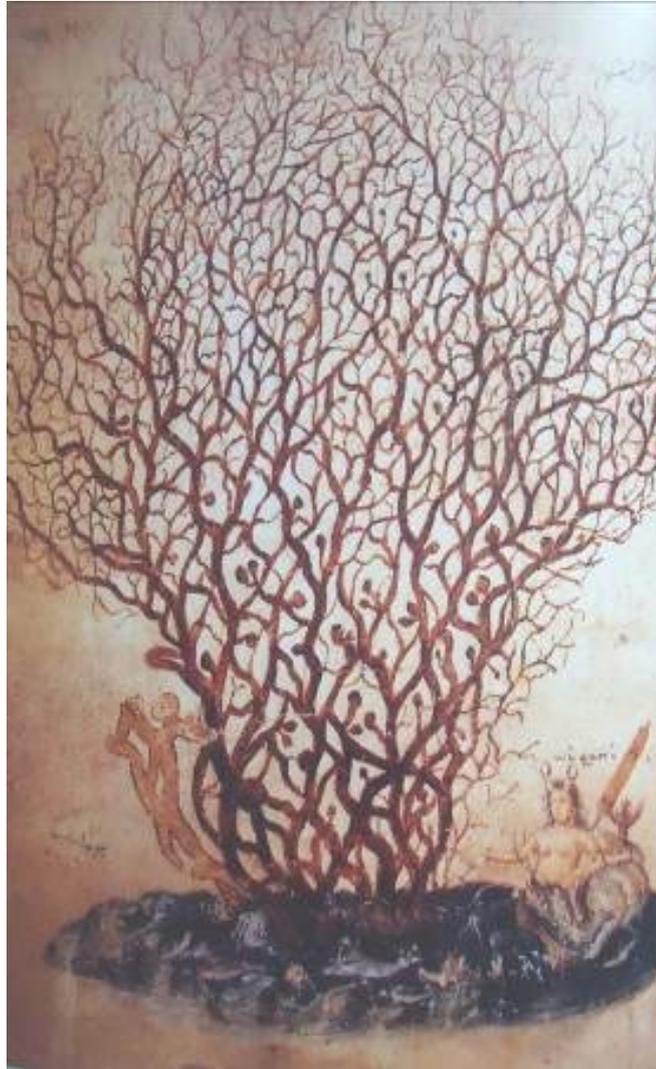
I primi testi letterari miniati di cui si ha notizia risalgono, tuttavia, già al IV-VI secolo: il *Virgilio Vaticano* del IV secolo (fig. 69), l'*Iliade Ambrosiana* del V secolo²⁹⁸ (fig. 70) e il *Virgilio romano* del VI secolo²⁹⁹ (fig. 71).

²⁹⁵ Si vedano L.D. Reynolds, G. Nigel Wilson, *Copisti e filologi...*, cit., pp. 127-170; G.C. Alessio, C. Villa, *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo*, III, cit., pp. 473-512.

²⁹⁶ Si vadano in proposito G. Orofino, *Vedere la natura. Dal ritratto strumentale al ritratto d'ambiente*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., pp. 69-85; X. Muratova, *Guardare la natura*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo. Del vedere...*, cit., pp. 437-472.

²⁹⁷ L. De Lachenal, *Illustrazioni antiche dei testi classici in età medievale e umanistica. Note in margine ad una mostra*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», IX, 8, 1997, pp. 535-584.

²⁹⁸ R. Bianchi Bandinelli, *Schemi iconografici nelle miniature dell'Iliade Ambrosiana*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VI, 1951, pp. 421-453; Id., *Le miniature dell'Iliade Ambrosiana e la tradizione delle iconografie nell'arte tardo antica*,



67. *Carmen de viribus herbarum. Il corallo*, ms. med. Gr. I, Österreichische, Nationalbibliothek, Vienna, VI secolo.

in AA.VV., *Studi miscellanei*. Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1961, I, pp. 1-10.

²⁹⁹ Sul Virgilio Vaticano e su quello Romano si vedano le schede di D.H. Wright, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., pp. 142-156; si veda inoltre C. Bertelli, *Wolvinio e gli angeli: studi sull'arte medievale*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2006, pp. 25-68.



68. Arato di Soli, *Phaenomena*, ms. *Harley 647*, British Library, Londra, IX secolo.

Virgilio rimase un autore molto illustrato per tutto il Medioevo, grazie al processo di moralizzazione molto precoce e intenso che subì e che permise una lettura allegorica dell'*Eneide*³⁰⁰.

Un altro autore che godette di enorme fortuna fu Terenzio³⁰¹, le cui commedie furono il testo di letteratura più frequentemente illustrato nel Medioevo già a partire dal IX secolo (figg. 72, 73, 74)³⁰².

³⁰⁰ Sui codici illustrati di Virgilio: J. Courcelle, *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du X^e au XV^e siècle*, in AA.VV., *Lectures Médiévales...*, cit., pp. 395-409; A. Cadei, *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*, in AA.VV., *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1987, III, pp. 443-450; AA.VV., *Virgilio e il chiosastro: manoscritti di autori classici e civiltà monastica*, a cura di M. Dell'Omo, Roma, Fratelli Palombi, 1996.

³⁰¹ Si vedano G. Pacetto, *La fortuna di Terenzio nel Medioevo e nel Rinascimento*, Catania, Viaggio-Campo, 1918; C. Villa., *La lectura Terentii, da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984.

³⁰² Si vedano W.L. Jones, C.R. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1929; D.H Wright, *The lost late antique illustrated Terence*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.



69. *Tyiro e Melibeo*, Virgilio, *Bucoliche, I Ecloga*, ms. Vat. lat. 3867, Biblioteca vaticana, Città del Vaticano, V secolo.



70. *Omero, Iliade*, ms. F 205, Biblioteca Ambrosiana, Milano, VI secolo.



71. *Morte di Didone*, *Virgilio Vaticano*, ms. Vat. Lat. 3225, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, IV secolo.

La fortuna iconografica di Terenzio è legata probabilmente alle caratteristiche di alta figurabilità insite nel genere teatrale³⁰³, difatti, pur se più tardi nel tempo, anche Plauto³⁰⁴ (a partire dal XV secolo) e

³⁰³ M.G. Fachechi, *I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo*, « Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 17-26; C. Villa, *Cicli iconografici illustrati tra Terenzio comico e Seneca tragico*, in AA.VV., *Nuove ricerche sui codici in scrittura latina dell'Ambrosiana*. Atti del Convegno (Milano, 6-7 ottobre, 2005), a cura di M. Ferrari, M. Navoni, Vita e Pensiero, 2007, pp. 135-141.

³⁰⁴ M.G. Fachechi, *'Amphitruo' illustrato*, in AA.VV., *Amphitruo*, Atti della *Lectura Plautina Sarsinatis* (Sarsina, 13 settembre, 1998), a cura di R. Raffaelli, A.R. Tontini, Urbino, Quattroventi, 1998, pp. 89-96; Ead., *Plauto illustrato fra Medioevo e Umanesimo*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», XIII, 2002, pp. 177-242.

Seneca³⁰⁵ (a partire dal XII secolo) (fig. 75) ebbero una notevole fortuna iconografica.

Le *Metamorfosi* di Ovidio ebbero grande diffusione³⁰⁶ (fig. 76) e furono spesso fonte letteraria e iconografica per altre opere artistiche. Di Ovidio per il quale, data l'influenza dei suoi testi sulla cultura letteraria del tempo³⁰⁷, si può parlare a partire dal XII secolo di *aetas ovidiana*³⁰⁸, vennero illustrate anche le *Heroides*, l'*Ars amatoria* e i *Remedia amoris* (fig. 77).

³⁰⁵Si vedano: C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., pp. 64-65; M. Buonocore, *La variante testuale in miniatura. Un esempio delle Controversiae di Seneca Retore: munerarius/numerarius*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXXI, 1998-99, pp. 191-210; Id., *Per un iter tra i codici di Seneca alla Biblioteca Apostolica Vaticana: primi traguardi*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 17-100; Id., *Tra i codici miniati del collegio Capranica*, «Bullettino dell'Istituto Storico per il Medioevo», 111, 2009, pp. 167-187.

In particolare le tragedie di Seneca godettero di grande fortuna nel XIV secolo, si veda *infra* nota 381.

³⁰⁶ Si vedano: E. Mattia, *Due Ovidio illustrati di scuola bolognese*, «Miniatura», III-IV, 1990-1991, pp. 63-72; G. Orofino, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Ricerche di storia dell'arte. Studi di miniatura», XLIX, 1993, pp. 5-18; M. Buonocore, *Aetas Ovidiana: La fortuna di Ovidio nei codici della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 1994; G. Orofino, *Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi*, in AA.VV., *Aetas Ovidiana. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di I. Gallo, L. Nicastrì, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 189-208; G.M. Anselmi, M. Guerra, *Le Metamorfosi nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006; C. Lord, *A Survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries* in AA.VV., *Ovid in the Middle Ages*, G.J. Clark, T.F. Coulson, L.K. McKinley (edd.), Cambridge, University Press, 2011, pp. 257-283.

³⁰⁷ V. Ussani, *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, Roma, Istituto di studi romani, 1959; B. Munk Olsen, *Ovid au Moyen Âge (du IX^e au XII^e siècle)*, in AA.VV., *Le strade del testo*, a cura di G. Cavallo, Bari, Adriatica, 1987, pp. 65-96; R.J. Exter, *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae Heroidum*, München, Arbo Gesellschaft, 1987; C. Martindale, *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and Art from Middle Ages to twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 151-167; AA.VV., *Ovid in the Middle Ages*, cit.

³⁰⁸Cfr. G. Brugnoli, *La Lectura Senecae dal Tardo-antico...*, cit., p. 247.



72. Terenzio, *Andria*, *Simo convoca Sosia*, ms. *Vat. lat. 3868*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, IX secolo.



73. Terenzio, *Andria*, *Davo e l'ancella*, ms. *Vat. lat. 3868*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, IX secolo.

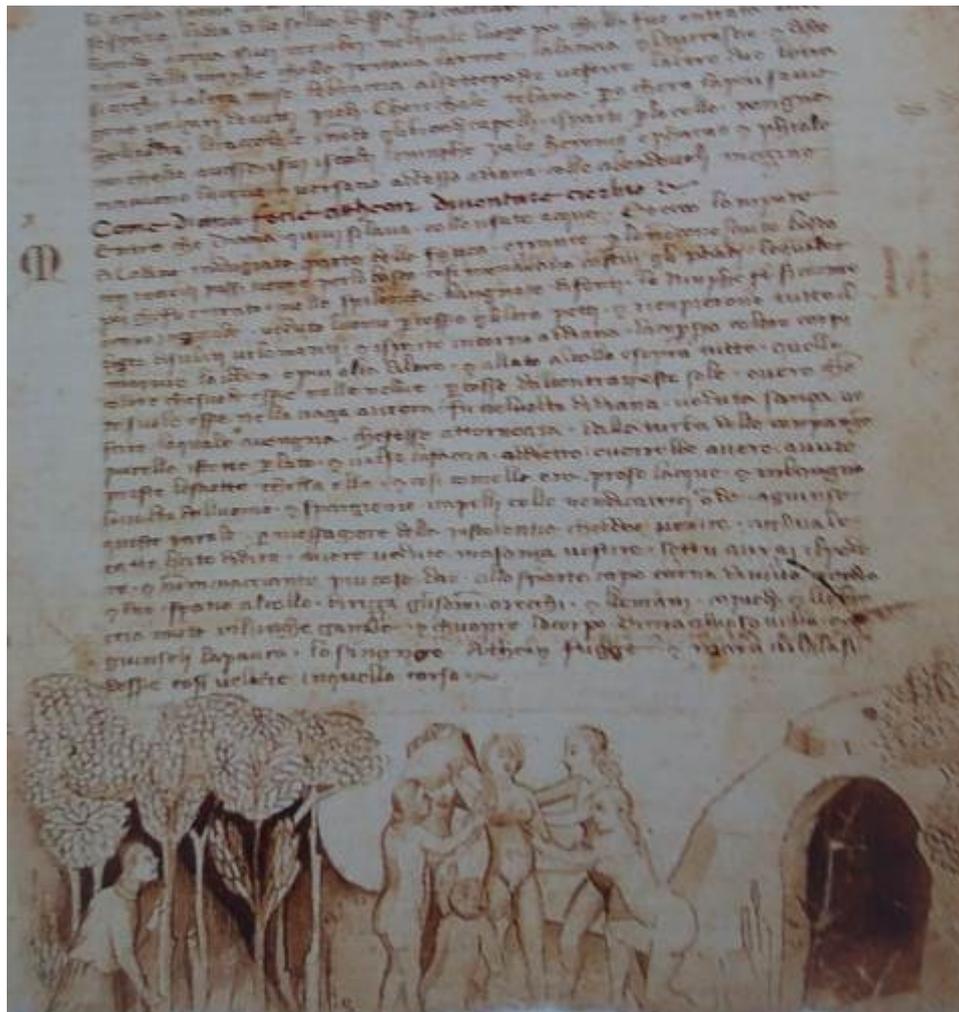


74. *Incipit dell'Andria*, Terenzio, ms. *Vat lat 3305*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XII secolo.



75. *Edipo si acceca e Giocasta si sgozza*, Seneca, *Edipo*, ms. *Urb lat 356*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.

In generale godettero di fortuna gli autori entrati a far parte del canone scolastico: Cicerone, Macrobio, Marziano, Capella, Orazio³⁰⁹, Sallustio, Orosio, Valerio Massimo, Livio, Lucano, Stazio e Apuleio³¹⁰(figg. 78, 79, 80, 81, 82, 83)³¹¹.



76. Atteone spia da un bosco Diana nuda lavata dalle ninfe, Ovidio, *Metamorfosi*, ms. Panciatichiano 63, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, XIV secolo.

³⁰⁹ Si veda: C. Villa, "Ut poesis pictura". *Appunti iconografici sui codici dell'Ars poetica*, «Aevum», LXII, 1988, pp. 186-197.

³¹⁰ Sulle miniature dei codici trecenteschi: H.J. Gaisser, *The fortunes of Apuleius and the Golden Ass: a study in transmission and reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 76-129.

³¹¹ Una ricca raccolta di tutti questi testi con le relative schede di presentazione si trova in M. Buonocore, *Vedere i classici...*, cit.



77. Ovidio, *Ars amatoria*, ms. *Vat lat 1600*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.



78. Cicerone (pseudo), *Rethorica ad Erennium*, *Orfeo*, ms. *Ottob. Lat. 1190*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XII secolo.



79. Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii, La grammatica*, ms. *S. Marco 190*, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Firenze, XII secolo.



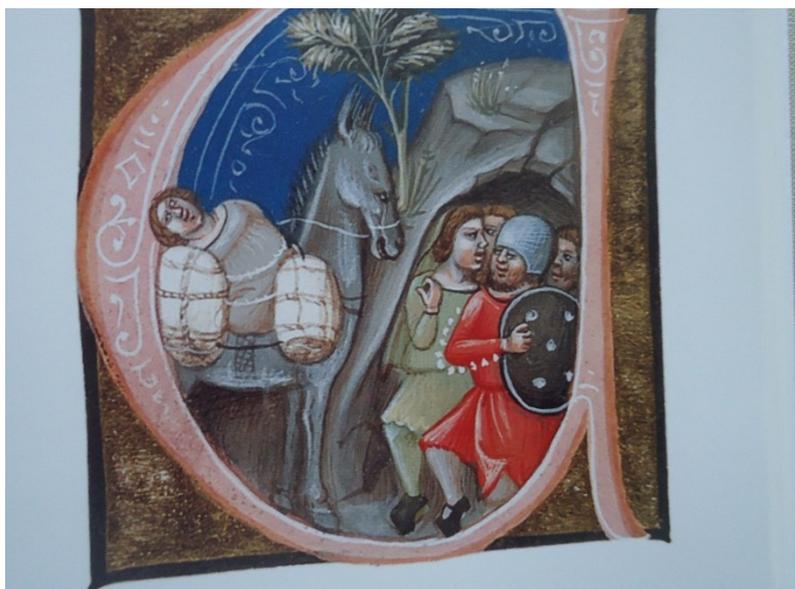
80. Tito Livio, *Ab urbe condita, Assalto di cavalieri*, ms. *Arch. Cap. S. Pietro C. 132*, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.



81. Lucano, *De bello civili*. *Cesare in trono arringa i soldati*, ms. 691, Biblioteca Trivulziana, Milano, XIV secolo.



82. Stazio, *Tebaide*, *Eteocle e Polinice*, ms. Vat. lat. 1615, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.



83. Apuleio, *Metamorfosi. La caverna dei banditi*, ms. Vat lat 2194, Città, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, XIV secolo.

Le opere di letteratura classica vennero illustrate frequentemente solo nel XIV secolo, grazie all'interesse suscitato dalle riscoperte degli intellettuali preumanisti³¹². In questo secolo vi fu una rottura radicale con i principi medievali; il secolo fu caratterizzato infatti, dal ritorno alla natura in pittura (peraltro già avviato dalla miniatura federiciana) e dalla organizzazione razionale della forma in architettura, dalle giuste proporzioni nella scultura e soprattutto dalla consapevolezza di un'età nuova, diversa dal passato medievale. L'intellettuale del XIV secolo vive, difatti, una metamorfosi consapevole, di valore quasi religioso, e usa termini sacri per descriverla, dando un segno di forte autoscienza³¹³.

³¹² Si vedano almeno R. Sabbadini, *La scoperta dei codici latini e greci nei secoli XIV-XV*, Firenze, Sansoni, I-II, 1905-1914; G. Billanovich, *I preumanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953; Id., *Dal Medioevo all'umanesimo...*, cit.

³¹³ E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze...*, cit., p. 55.

Fu un momento, dunque, di forte riscoperta delle opere di letteratura classica, che, grazie all'opera di intellettuali infaticabili, quali Petrarca, Niccolò Niccoli, gli umanisti padovani, iniziarono nuovamente ad essere miniate, con un incremento che raggiungerà il massimo sviluppo nel Quattrocento.

Il desiderio di recupero del mondo classico fu talmente forte che portò ad una diffusione dei manuali di mitologia classica, su cui tuttavia si continuò a praticare la moralizzazione: i citati *Ovide moralisé* e *Ovidius Moralizatus* sono, difatti, di questo secolo.

Allo stesso modo, continuò ad essere operata la disgiunzione di forma e contenuto nella arti figurative anche a questa altezza cronologica.

Il distacco delle forme classiche dai contenuti classici avvenne certamente per tenere a bada il pericoloso mondo delle favole antiche, depotenziandone gli effetti, ma fu anche espressione dell'incapacità di operare distinzioni storiche da parte dell'uomo medievale³¹⁴.

La mancanza di prospettiva storica non permise agli artisti e agli intellettuali del Medioevo di vedere il mondo classico come sistema unitario, nella sua interezza, ma come deposito di idee e forme da cui prendere ciò che era conveniente; essi si appropriano della civiltà classica per "decomposizione". I testi pagani vennero, dunque, esplorati e saccheggianti, considerati come un deposito indifferenziato di citazioni frammentarie pronte all'uso³¹⁵.

Solo nel Rinascimento verrà meno il rapporto ambiguo, di attrazione e repulsione nei confronti degli antichi che caratterizza il Medioevo. Gli artisti del Rinascimento posero fine al paradosso che confinava le forme classiche a soggetti non classici, avviando l'integrazione dei

³¹⁴ Ivi, p. 128.

³¹⁵ Cfr. S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza*, cit., p. 385.

due aspetti. Il Rinascimento pose, difatti, una distanza con il mondo classico, cosicché esso non fu più una minaccia da temere, ma un mondo perduto, un 'età in sé conclusa e remota, con cui confrontarsi, da indagare e a cui guardare con nostalgia³¹⁶.

L'acquisizione di una distanza storica avvenne attraverso varie fasi, mediante meccanismi di prova-errore e tramite l'uso sperimentale di iconografie all'antica; fu un adeguarsi progressivo di costumi e ambientazioni all'epoca storica degli eventi rappresentati³¹⁷. Ciò non avvenne con una svolta improvvisa, ma con un processo lento le cui fasi vanno studiate mettendone a fuoco i vari passaggi.

³¹⁶ Su questi argomenti si veda anche E. Panofsky, F. Saxl, *Mitologia classica nell'arte...*, cit., pp. 108-130.

³¹⁷ Cfr. S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza*, cit., pp. 462-485.

CAPITOLO IV

«*Vetustas nobis adoranda est*»

Macrobio, Sat. 3. 14. 2.

«*Vos igitur viri docti ,*

qui de cisternis veteribus

aquas novas prudenter educitis»

re Manfredi, lettera ai dotti parigini.

TESTO E IMMAGINE NELLE *TRAGEDIE* DI SENECA DEL MANOSCRITTO C.F. 2-5 DELLA BIBLIOTECA DEI GIROLAMINI DI NAPOLI.

4.1. Il contesto culturale: ipotesi di committenza.

Il Trecento segna una tappa fondamentale nel processo di riavvicinamento al mondo classico, a cui si è fatto riferimento. Il XIV secolo fu infatti caratterizzato dalla riscoperta dei codici classici e da un serrato confronto con la cultura antica. Il codice *C.F. 2-5*, conservato presso la biblioteca dei Girolamini di Napoli, è un importante testimone di tale clima culturale presso gli Angioini di Napoli³¹⁸.

³¹⁸Per questo codice si vedano le schede descrittive in: E. Mandarinì, *I Codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli, illustrati da Enrico Mandarinì*, Napoli-Roma, A&S Festa, 1897, pp. 71-72; A. Putaturo Donati Murano, A. Periccioli Saggese, *Codici miniati della Biblioteca oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1995, pp. 39-47; M. Buonocore, *Vedere i classici...*, cit., pp. 287-289; AA.VV., *Seneca una vicenda testuale*, Mostra di manoscritti e di edizioni, (Firenze,

A differenza dei numerosissimi codici delle tragedie di Seneca coevi e di committenza italiana, tutti appartenenti al ramo A della tradizione manoscritta, di origine francese, il codice della biblioteca dei Girolamini appartiene al ramo E della tradizione manoscritta. La correttezza del testo³¹⁹ fa pensare ad una copia molto fedele all'originale e, data la presenza di lezioni più attendibili anche rispetto al laurenziano, se queste non sono dovute ad intelligenti interventi del copista, il manoscritto potrebbe essere stato copiato da un codice del IX secolo, conservato nella vicina Montecassino, da cui proviene probabilmente lo stesso codice *Etruscus*³²⁰. Sul foglio 1 *r.* si legge infatti la data *A.D 800* che il copista ha derivato forse dall'antigrafo a sua disposizione (*Hercules furens* fig. 107).³²¹

Giunto alla Biblioteca Benedettina dei Girolamini nel 1726, grazie alla donazione del giurista napoletano Giuseppe Valletta, di esso non si hanno notizie ulteriori né per quanto riguarda la committenza, né per quanto riguarda l'artista che lo trascrisse e che lo miniò, genericamente identificato dagli storici dell'arte recenti con il nome di "Maestro del Seneca"³²². Gli storici del Settecento e dell'Ottocento attribuiscono il codice ad Andrea detto lo Zingaro, attivo a Napoli,

Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 aprile-2 luglio 2004), a cura di T. De Roberti, G. Resta, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 136-137.

³¹⁹ Su questo si veda G. Giardina, *La tradizione manoscritta di Seneca...*, cit., pp. 67-73.

³²⁰ G. Giardina ipotizza che si tratti di un codice gemello dell'*Etruscus* proveniente da Montecassino: ivi, p. 70.

³²¹ Mandarinini legge invece 300, Macgregor 400; si vedano E. Mandarinini, *I Codici manoscritti...*, cit., pp. 71-72 e A.P. MacGregor, *L'Abbazia di Pomposa centro originario...*, cit.

³²² A. Putaturo Donati Murano, *Maestro del Seneca*, in AA.VV., *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli 9-16*, a cura di M. Bollati, M. Boskovits, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 664-665.

nella prima metà del Quattrocento, durante il regno di Giovanna II d'Anjou³²³.

Così, ad esempio, si trova scritto in Pietro Bernardo de Dominicis:

«nella libreria famosissima de' signori Valletta erano le tragedie di Seneca scritte in carta pergamena, e questa era eccellentemente istoriata dal Zingaro»³²⁴;

o ancora:

«Biblioteca dei Girolamini: ne formò il centro e il principio quella del celebre giureconsulto Giuseppe Valletta [...] e fra i più preziosi documenti si contano Senecae tragediae schematismis pluribus decorate XIV saec., memb., lodata opera dal Mounfaucou ed ornata di pitture dallo Zingaro»³²⁵.

³²³B. de Dominicis, *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, p. 140; P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli, Editore Flauto, 1784, pp. 178-180; G. Moschini, *Memorie della vita di Antonio de Solario detto il Zingaro*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli 1828, p. 23; F. De Buoni, *Biografia degli artisti*, Venezia, Editore Gondoliere, 1840, p. 960; A. Zuccagni-Orlandino, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole: corredata di un Atlante di mappe geografiche e topografiche, e di altre tavole illustrative*, Firenze, Editori, 1844, p. 639; J.F. Lecomte, *O colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, G. Cecchini e comp., 1844, p. 383; AA.VV., *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante compilato da Lenormand, Payen*, Venezia, G. Antonelli, 1845, p. 440; O. Turchetti, *Napoli e il suo congresso, ossivvero Napoli al cospetto della civiltà contemporanea*, Pistoia, Tip. Cino, 1846; J. Murray, *Handbook for travellers in southern Italy: being a guide for the continental portion of the Kingdom of the Two Sicilies*, London, J. Murray (ed.), 1855, p. 133; A. de Lauzières, G. Nobile, R. D'Ambra, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze: divisa in XXX giornate*, Napoli, G. Nobile, 1855, p. 848; C. Celano, G. Battista Chiarini, P. Macry, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamperia di Agostino De Pascale, 1858, p. 133; G.M. Mira, *Manuale tecnico-pratico di bibliografia*, Palermo, Stamperia Piola e Tamburelli, 1862, II, p. 74; AA.VV., *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, G. Nobile, 1845, II, p. 90; G. Nobile, *Un mese a Napoli: descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze, divisa in XXX giornate, opera corredata, di figure intagliate in legno sia per dilucidazione delle cose narrate e sia per ricordo delle cose vedute*, Gaetano Nobile, 1863, p. 173; G. Bradshaw, *Bradshaw's illustrated hand-book to Italy*, London, W.J. Adams, 1865, p. 223.

³²⁴B. de Dominicis, *Vite dei pittori scultori...*, cit., p. 140.

³²⁵O. Turchetti, *Napoli e il suo congresso...*, cit., p. 156.

Tuttavia, l'età di Giovanna II sembra essere poco adatta alla datazione del codice, poiché fu caratterizzata da una crisi culturale notevole che vide la diaspora degli intellettuali umanisti, la chiusura dello Studio e l'impoverimento delle forze culturali che erano state attive nei decenni precedenti, né in tale periodo si ha notizia di mecenatismo o di attenzione ai fatti letterari da parte dei sovrani. A partire dall'insediamento dei Durazzo si crearono in generale delle condizioni avverse agli studi umanistici³²⁶.

D'altra parte recentemente gli studiosi hanno datato il codice alla seconda metà del Trecento; il periodo di attività del miniatore coinciderebbe, secondo la critica recente, con gli ultimi anni del regno di Giovanna I. Antonella Putaturo Donati Murano, in particolare, propone il 1371 come termine *post quem* per la datazione del codice, ricordando che le miniature in esso contenute sono influenzate dallo stile del pittore fiorentino Niccolò di Tommaso, giunto a Napoli a partire da questa data. In base ad affinità stilistiche la studiosa collega, inoltre, l'attività del Maestro ad una bottega attiva a Napoli nella seconda metà del Trecento e dominata dalla personalità del "Maestro della Bibbia di Vienna" (ms. 1191, Biblioteca Nazionale)³²⁷.

Il codice fu, dunque, probabilmente, allestito in un'importante officina napoletana, responsabile dei prodotti di lusso più notevoli del tempo. Alcune caratteristiche sembrano rimandare alla collaborazione di più mani³²⁸. La bottega coinvolta nella produzione del codice è caratterizzata da uno stile che ricorda molto da vicino altri prodotti

³²⁶ Cfr., F. Sabatini, *Napoli angioina cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, p. 155.

³²⁷ A. Putaturo Donati Murano, *Il Maestro del Seneca dei Girolamini di Napoli*, in AA.VV., *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 261-272.

³²⁸ Cfr. *infra*, capitolo 4.3.

coevi napoletani. Già agli inizi del '900, Erbach Furstenau notava la somiglianza e il legame fra diversi codici di fattura napoletana. Egli scriveva, a proposito dei fregi che ornano lo statuto dell'ordine di *Saint Esprit* (ms. fr. n. 4274, Bibliothèque Nationale de France, 1353-1362), attribuito, in seguito, a Crisoforo Orimina e commissionato da Ludovico di Taranto: «talvolta, ed è questa una proprietà caratteristica del nostro pittore che si ripete in tutti suoi lavori, l'asticciuola, o meglio lo stelo, esce da un vaso variopinto»³²⁹. Il vaso con l'asticciuola di cui parla lo studioso è presente anche nei fregi del codice dei Girolamini e in generale le caratteristiche comuni individuate da Furstenau - la decorazione con conigli, putti, uccelli e motivi gotici, nonché i colori e i capelli biondo paglierino dei personaggi dalle sagome snelle e allungate - si riscontrano in alcune carte e richiamano da vicino altre opere attribuite al più importante miniatore del tempo. Notevoli sono le somiglianze anche con i fregi e i personaggi della *Bibbia Hamilton* e della *Bibbia Malines*. Si può allora credere, che se non intervenne attivamente nelle pagine artisticamente più riuscite, quali gli *incipit*, sicuramente Crisoforo Orimina³³⁰, il miniatore più famoso del tempo e autore dei codici di committenza regale, ebbe una grande influenza su chi allestì l'opera.

Il "Maestro del Seneca", fu comunque, un miniatore esperto nell'illustrare opere classiche, se a lui sono dovute, come ritengono gli studiosi moderni, anche le miniature del "Tito Livio" della Biblioteca Trivulziana di Milano (ms. 166) e gli *Aforismi* di Ippocrate della Biblioteca Nazionale di Napoli (ms. D. 25).

³²⁹ E. Furstenau in, *Pittura e miniatura a Napoli*, cit.

³³⁰ Su questo artista si veda AA.VV., *Dizionario biografico...*, cit., pp. 838-839.

Il clima culturale della corte della regina Giovanna I fu, in effetti, caratterizzato da una forte passione per i classici, la filologia, l'archeologia. Al tempo della sovrana, infatti, erano attivi gli intellettuali napoletani amici del Petrarca e del Boccaccio; gli stessi che avevano seguito nel 1326 a Firenze il figlio del re Roberto, Carlo Duca di Calabria, durante gli anni della sua signoria fiorentina, e che, tornati in patria, coltivavano le belle lettere mettendo a frutto gli stimoli ricevuti in Toscana: Niccolò Alunno d'Alife, Giovanni Barrili, Bernardo d'Aquino, Barbato da Sulmona³³¹.

Questi intellettuali, insieme ad altri uomini colti napoletani legati all'Università³³² e agli ambienti giuridici, come Luca da Penne, Pietro Piccolo da Monteforte, Ugo di san Severino conte di Potenza, Napoleone e Nicola Orsini, Giovanni Quatrario, Giovanni Moccia, Niccolò Spinelli da Giovinazzo, furono gli esponenti dell'Umanesimo napoletano³³³. In contatto con Petrarca e Boccaccio, attivi tra Roma, Firenze, Avignone e Napoli, legati con diverse mansioni alla corte, collezionisti di libri, alcuni di essi, ancora in vita nel 1371, potrebbero essere i committenti del codice. Si ricordi a conferma di ciò, il ruolo svolto dai giuristi nella committenza di altri testi di Seneca miniati a Bologna³³⁴ e il ruolo del giureconsulto Bartolomeo di Capua nell'allestimento del "Livio" dei fratelli Colonna³³⁵. Tale committenza spiegherebbe eventualmente, inoltre, l'incompletezza del programma

³³¹F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., pp. 78-81.

³³² Sugli intellettuali legati allo Studio napoletano, ivi, pp. 55-60.

³³³ Ivi, pp. 89-91.

³³⁴ C. Villa, *Commentare per immagini...*cit., p. 64.

³³⁵ Si veda F. Bologna, *Il "Tito Livio" n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Miniature e ricerche protoumanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: costatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica*, in AA.VV., *Colloquio Italo-Ungherese sul tema: Gli Angioini di Napoli e di Ungheria* (Roma, 23-24 maggio, 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 41-119.

iconografico del manoscritto, che risulta interrotto alla *Fedra*; gli eventi tragici e luttuosi che investirono il regno negli ultimi anni del governo della regina, causarono, infatti, l'esodo di molti intellettuali³³⁶.

Era inoltre presente a Napoli una colonia di fiorentini imprenditori e commercianti in diretto contatto con la madrepatria e tutti di formazione umanistica. Durante il regno di Giovanna I, infatti, la borghesia commerciale immigrata al tempo di Roberto e formata da mercanti e banchieri fiorentini, si integrò nelle strutture e nella classe dirigente e diffuse le tendenze dell'Umanesimo toscano³³⁷. Il codice potrebbe dunque essere stato ordinato da un esponente di questa cerchia di ricchi e colti borghesi fiorentini, tutti legati all'umanista fiorentino Niccolò Acciaiuoli, Gran Siniscalco del regno e responsabile dell'arrivo a Napoli di molti di essi. Anche in questo caso l'ipotesi trova conferma nel ruolo svolto a Firenze dai mercanti e dai banchieri fiorentini nell'illustrazione di classici.

La figura del banchiere fiorentino Niccolò Acciaiuoli è coinvolta anche in un'altra ipotesi di committenza. Tenendo in considerazione, infatti, il legame tra l'Acciaiuoli e i sovrani di Napoli, si potrebbe ricondurre il codice alla stessa regina Giovanna, cultrice di libri miniati³³⁸ e di letteratura profana, nonché conoscitrice del latino e appassionata di storie violente e truci.

³³⁶ F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., p. 149.

³³⁷ Sulla penetrazione toscana a Napoli al tempo della regina Giovanna, *ivi* pp. 93-101; si veda anche G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli, Il Mezzogiorno Angioino e Aragonese, 1266-1494*, I, Torino, UTET, 2006, pp. 546-550.

³³⁸ Sulla produzione di codici miniati alla corte di Giovanna I: E. Furstenau, *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, «L'arte», VIII, 1905, pp. 1-17; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1480, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, U. Bozzi, 1969, pp. 287-342; P. Leone de Castris, *La pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano, Electa, 1986, pp. 494-496; F. Bologna,

Ferdinando Bologna sostiene, infatti, che in età angioina vi fu un'assoluta coincidenza fra arte di Napoli ed iniziativa regia e che l'arte fiorita in tale periodo fu esclusivamente legata al mecenatismo regio e strettamente legata alla corte. Secondo lo studioso, la prospettiva per studiare le opere d'arte di questo periodo deve pertanto tenere assolutamente conto di tale realtà: non vi fu nessuna attività artistica di rilievo che non partisse direttamente dai sovrani o almeno dalla sua cerchia ristretta³³⁹. La gran maggioranza delle opere artistiche, soprattutto lussuose, sono dunque da ricondurre ad una committenza regale. Va considerato, inoltre, il rapporto molto stretto tra Niccolò Acciaiuoli e la regina, che affidò a quest'ultimo le sorti del proprio regno. Fungendo da cerniera dei rapporti tra Napoli, Firenze e Avignone, egli fu importante operatore culturale, amico di Petrarca e dell'umanista Zenobi da Strada, che prelevò per lui numerosi codici classici dall'abbazia di Montecassino. Soprattutto fu collezionista di libri e fondatore di una importante biblioteca³⁴⁰. Il colto uomo d'affari, responsabile della reintegrazione a corte della regina, dopo la sua fuga avignonese, e organizzatore delle nozze con Ludovico di Taranto, avrà sicuramente avuto influenza sui gusti culturali della sovrana. La quale,

Angioini, pittura e miniatura, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit., I, pp. 685-690; A. Periccioli Saggese, *La miniatura nel Mezzogiorno d'Italia*, in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso, R. Romeo, Napoli, Rizzoli, 1993, XI, pp. 377-380; F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, 1998, II, pp. 125-131; A. Periccioli Saggese, *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in AA.VV., *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e au XV^e siècle*. Catalogo della mostra, a cura di G. Massin Le Goff, Parigi, Somogy, 2001, pp. 129-130; Ead., *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in AA.VV., *La miniatura in Italia...*, cit., pp. 235-246.

³³⁹ F. Bologna, *Introduzione*, in Id., *I pittori alla corte angioina di Napoli ...*, cit., pp. I-XIV. Si veda anche P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986.

³⁴⁰ Sul ruolo dell'Acciaiuoli come mediatore culturale: F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., pp. 86-103; P. Leone De Castris, *Arte di corte...*, cit., pp. 83-90; G. Galasso, *Storia del Regno di Napoli...*, cit., pp. 546-550.

per quanto riguarda le tragedie, avrebbe potuto vedere un codice miniato durante la sua fuga ad Avignone, nel 1348; in quel periodo era, infatti, presente nella biblioteca del papa Clemente VI uno splendido esemplare miniato commissionato agli inizi del secolo da papa Giovanni XXII³⁴¹. Inoltre nel 1354 papa Clemente VI, a cui Giovanna mandò in dono una Bibbia decorata da Cristoforo Orimina, (ms. 78 E.3, Staatliche Museen Kupferstichkabinett, Berlino) pagò Pier de Basse per la realizzazione e la decorazione di un manoscritto di Seneca³⁴².

A Napoli, in ambienti di corte, circolavano comunque già da tempo le tragedie di Seneca. Una copia di esse era probabilmente presente, infatti, nella biblioteca di corte già nella prima metà del Trecento, ordinata forse da Dionigi da Borgo San Sepolcro per il suo perduto commento alla tragedie³⁴³.

Gli ultimi anni del Trecento sono indicati per la collocazione temporale del codice anche perché le storie tragiche e luttuose delle tragedie senecane si sposano bene con il clima culturale del tempo e con i gusti macabri e orrorosi della corte.

*Se tragedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine concinebant*³⁴⁴, il committente del Seneca dei Girolamini avrà probabilmente intravisto un'affinità tra le vicende

³⁴¹ Su questo codice si veda M. Palma, *Note sulla storia di un codice di Seneca tragico con il commento di Trevet (Vat. Lat. 1650)*, «Italia medievale e umanistica», XVI, 1973, pp. 317-322; F. Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo...*, cit., pp. 62-69. Sulla produzione di codici miniati durante il papato di Clemente VI e sui rapporti tra miniatura avignonese e miniatura italiana: Ead., *La miniatura ad Avignone nel XIV secolo*, in AA.VV., *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte. 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino, SEAT, 1996, pp. 201-223.; Ead., *La miniatura ad Avignone al tempo...*, cit., pp. 129-135.

³⁴² Ivi, pp. 129.

³⁴³ Cfr. C. Coulter, *The Library of the Angevin Kings at Naples*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXV, 1944, p. 154.

³⁴⁴ Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum...*, cit., XVIII, 45.

narrate dall'autore romano e gli intricati e luttuosi eventi della corte negli ultimi venti anni del secolo. Albertino Mussato, collegando le vicende del suo tempo alle tragiche storie dell'autore romano, si era d'altronde già ispirato a Seneca nel comporre la sua tragedia *Ecerinis* nel 1314³⁴⁵ e il diffuso tema umanistico dell'instabilità della fortuna, dell'incertezza delle sorti umane di fronte al cieco caso, dell'*alta ruina* di personaggi regali, richiamava da vicino le sorti della regina Giovanna. Le riflessioni su questo tema erano molto diffuse alla fine del Trecento, e furono alla base, ad esempio, del commento alle *Tragedie* scritto da Coluccio Salutati³⁴⁶.

Ferdinando Bologna riporta, inoltre, della passione particolare della regina per gli spettacoli cruenti dei gladiatori e racconta di un clima a corte violento e truce, caratterizzato da sospetti e tensione psicologica³⁴⁷. Durante il regno di Giovanna I vi furono lutti, congiure, tradimenti, vendette, rivalità fra fratelli, invasioni straniere, episodi di follia, carestie e pestilenze, tutti eventi traumatici che ebbero spesso riflesso nelle opere del tempo³⁴⁸. *L'Uffiziolo* del 1375 (ms. 1921, Vienna, Biblioteca Nazionale), capolavoro dell'arte

³⁴⁵ M. Pastore Stocchi, *Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles: «Seneca poeta tragicus»*, in AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, sous la direction de J. Jacquot, Parigi, C.N.R.S., 1964, pp. 11-36. Sulla produzione tragica di Mussato e sulla rinascita del genere tragico in Italia, si vedano: AA.VV., *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, a cura di F. Doglio, Parma, Guanda, 1960, pp. X-XV; E. Franceschini, *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia, 1960, pp. 9-33; A. Perosa, *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 11-13; AA.VV., *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*. Atti del IV Convegno di Studio, (Viterbo, 15-17 giugno, 1979), Viterbo, Amministrazione provinciale, 1980; F. Doglio, *Il teatro in Italia: Medioevo e Umanesimo*, Roma, Studium, 1995, I, pp. 118-121; S. Pittalunga, *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico nel Medioevo e nell'Umanesimo*, in AA.VV., *Medieval Antiquity*, H. Welkenhuysen, W. Braet (edd.), Leuven, Verbeke, 1995, («Medievalia Lovaniensia», ser. I/Studia XXIV), pp.45-58; Id., *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002.

³⁴⁶ Si veda M. Pastore Stocchi, *Un chapitre d'histoire...*, cit., p. 31.

³⁴⁷ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina...*, cit., p. 290.

³⁴⁸ Ivi, pp. 290-293.

miniatura, di proprietà della regina, è ricco di scene macabre e violente di martirii e i ritratti del tempo dipingono spesso la regina, soprannominata la *dolorouse*, con fattezze angosciate³⁴⁹.

Al di là dei suoi gusti macabri, Giovanna I crebbe comunque in un ambiente culturale molto fecondo, caratterizzato dalla passione per i classici e per i codici miniati: la corte dell'amato zio Roberto da cui fu designata erede.

La corte angioina aveva mostrato interesse per il mondo classico dagli inizi del Trecento, probabilmente per influenza della Francia, in cui già dal XIII secolo esisteva una grande attenzione per i testi antichi.³⁵⁰

Specialmente al tempo di Roberto l'arrivo a Napoli di Dionigi da Borgo San Sepolcro e le visite di Petrarca nel 1341 e nel 1343 gettarono le basi dell'Umanesimo nel regno angioino.

Va ricordato che la Campania fu una zona molto attiva di conservazione e trasmissione dei testi classici già nell'alto Medioevo, grazie all'attività di centri scrittorii, quali Montecassino, Nola, Benevento, Capua, Cava dei Tirreni, Salerno. Si pensi ad esempio che nel IX secolo l'abate di Montecassino Desiderio possedeva il codice illustrato IV F3, della Biblioteca Nazionale di Napoli, contenente le *Metamorfosi* di Apuleio. L'interesse per i classici in questa zona è testimoniata anche da una figura come quella di Eugenio Vulgario, che nel X secolo mostrò di avere una conoscenza diretta delle *Tragedie* di Seneca, citandole in maniera allusiva in un suo componimento polemico³⁵¹, o dal duca Giovanni III che, nello stesso

³⁴⁹ Ivi, p. 324.

³⁵⁰ Cfr. F. Avril, *Gli autori classici illustrati in Francia dal XIII al XV secolo*, in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit., pp. 87-110.

³⁵¹ Si veda S. Pittaluga, *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico...*, cit.; Id., *Venature teatrali in Eugenio Vulgario*, in AA.VV., *La scena assente. Realtà e*

secolo, collezionò testi classici per la sua biblioteca personale, in cui compaiono *l'Historia de Preliis*, opere di Tito Livio, di Discoride, di Virgilio³⁵². Al tempo di Federico II, invece, il notaio Giovannino Grasso in terra d'Otranto scrisse in greco un'*etopeia* di Ecuba, che ha come fonti possibili i primi sessanta versi delle *Troades* di Seneca³⁵³. All'ambiente protoangioino, ai regni di Carlo I e Carlo II³⁵⁴, risale d'altronde il "Livio", oggi conservato nella Bibliothèque Nationale de France (ms. *lat.* 5690), allestito e miniato a Napoli e poi arrivato ad Avignone, che costituirà il nucleo del codice assemblato più tardi da Landolfo Colonna e da Francesco Petrarca³⁵⁵.

Fu tuttavia, come si è accennato, durante il regno di Roberto d'Anjou che tale fenomeno assunse rilevanza maggiore. Il sovrano fu infatti un collezionista straordinario di testi, fondatore di una biblioteca ricchissima e protettore di artisti; intorno alla sua corte gravitarono Petrarca, Dionigi da Borgo San Sepolcro, Paolo da Perugia, responsabile della biblioteca reale, Cino da Pistoia, Pietro Cavallini, Giotto, Tino da Camaino, Simone Martini, Boccaccio: tutti

legghenda sul teatro nel Medioevo. Atti delle II Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo, a cura di Mosetti Casaretto F., Alessandria 2006, pp. 491-500.

³⁵² A. Periccioli Saggese, *La miniatura nel Mezzogiorno d' Italia...*, cit., pp. 373.

³⁵³ C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino (11-14 novembre, 1998), a cura di P. Parroni, Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 473. Questo esempio dimostra la fortuna delle tragedie senecane in area meridionale confermata dai codici di Montecassino, di Eugenio Vulgario, di Giovannino de Grassi, di Dionigi da Borgo San Sepolcro durante la sua attività a Napoli, di re Roberto, nonché dal codice dei Girolamini; e non è forse un caso che il primo volgarizzamento italiano delle tragedie senecane di cui si ha notizia sia napoletano: il manoscritto it. 1096 della Bibliothèque Nationale de France, primo quarto del XV secolo. Sul volgarizzamento si veda la scheda descrittiva in AA.VV., *Seneca una vicenda...*, cit., pp. 193-195.

³⁵⁴ Sulla produzione di questo periodo: F. Bologna., *I pittori alla corte angioina...*, cit., pp. 53-54; A. Periccioli Saggese, *L'enluminure à Naples ...*, cit., pp. 124-126.

³⁵⁵ Per quanto riguarda gli studi su questo codice è interessante seguire le varie fasi del proficuo confronto fra filologia e storia dell'arte in G. Billanovich, *Petrarch and textual...*, cit.; Id., *Dal "Livio" di Raterio...*, cit.; F. Bologna, *Il "Tito Livio" n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi...*, cit.; G. Billanovich, *Il testo di Livio, da Roma a Padova...*, cit..

intellettuali caratterizzati dalla passione per la storia, l'antichità, la filologia. Tuttavia nonostante queste aperture e nonostante la fama di "savio" presso i suoi contemporanei, la sua cultura fu piuttosto limitata e più a carattere scientifico filosofico³⁵⁶ che umanistico: i pochi codici contenenti testi classici allestiti durante il suo regno furono probabilmente frutto dell'iniziativa dei dignitari colti che gravitavano intorno alla sua corte. I testi di letteratura classica riconducibili a Roberto sono, infatti, soltanto un *De viris illustribus* di Cornelio Nepote, un "Tito Livio" e un "Seneca" (forse le tragedie)³⁵⁷. La corte di Roberto fu caratterizzata piuttosto da un clima feudale e cavalleresco di influenza francese³⁵⁸. Le opere che circolarono furono i romanzi arturiani del ciclo bretone e del ciclo troiano; i miniatori, spesso francesi, attualizzarono piuttosto i miti degli antichi secondo un immaginario figurativo cortese e cavalleresco³⁵⁹, come avviene ad esempio nell' *Histoire ancienne jusq'à César* (ms. Royal 20. D I) del British Museum, o nei *Faits de Roman* (ms. 295) della Biblioteca Nazionale di Parigi, miniato per Carlo di Calabria. Le storie antiche godevano, tuttavia, di una grande attenzione come dimostra il ciclo di affreschi degli *Uomini Famosi* dipinto da Giotto, che giunse a Napoli nel 1328 e vi rimase fino al 1334³⁶⁰.

³⁵⁶F. Bologna, *I pittori alla corte angioina...*, cit., pp. 67-74.

³⁵⁷C. Coulter, *The Library of the Angevin Kings...*, cit. pp. 152-154.

³⁵⁸ Si vedano F. Sabatini, *Napoli angioina...*, pp. 33-40; P. Leone De Castris., *Arte di corte ...*, cit., pp. 86-87.

³⁵⁹Sui codici miniati durante il regno di Roberto: A. Periccioli Saggese, *I romanzi cavallereschi ...*, cit., pp. 49-63; Ead., *La miniatura nel Mezzogiorno...*, cit., pp. 377-380; Ead., *L'enluminure à Naples...*, cit., pp. 126-129.

³⁶⁰ La presenza di Giotto a Napoli segnò una svolta nell'arte del periodo. Lo stile del pittore fiorentino ebbe riflessi immediati e profondi sia sulle pitture che sulle miniature angioine: si veda F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli...*, cit., pp. 179-226 e pp. 275-280 per il riflesso in particolare sulle miniature; si veda inoltre P. Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006.

Gli affreschi perduti sono descritti dai sonetti di un fiorentino in visita a Napoli. Essi raffiguravano personaggi storici dell'antichità ed eroi mitologici: Alessandro, Ercole, Sansone, Cesare, Didone, Polissena, Andromaca, Cleopatra³⁶¹. Durante il regno di Roberto d'Anjou, dunque, l'attenzione per i classici si manifestò nel culto della storia antica, ma anche negli studi giuridici, molto avanzati presso lo Studio di Napoli³⁶².

In questo clima culturale crebbe Giovanna d'Anjou, come si è già detto, molto legata allo zio, da cui fu probabilmente influenzata nei suoi gusti culturali. Si ricordi inoltre che Giovanna fu figlia di Carlo di Calabria legato, come si è visto, ai circoli fiorentini, collezionista di libri miniati e forse responsabile dell'arrivo di Giotto a Napoli; fu, inoltre, moglie di Ludovico di Taranto (1350-1360), grazie alla cui attività culturale, ricorda Ferdinando Bologna, si ebbe il momento di massimo interesse per il mondo classico e per la storia antica³⁶³. Giovanna I fu dunque circondata da un ambiente stimolante e preumanista a cui certamente non fu estranea. In suo possesso e a lei specificatamente dedicati furono, infatti, il *De Casibus virorum illustrium* di Boccaccio, che testimonia l'attenzione della sovrana ai fatti antichi e la sua conoscenza del latino e l'*Uffiziolo*, che testimonia la sua attenzione per le miniature. Durante il suo regno fu, inoltre, miniato il codice contenente la *I deca delle Storie* di Tito Livio (ms.

³⁶¹ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina ...*, cit., p. 220. Sulla diffusione di cicli di affreschi di uomini famosi in questo periodo si veda M.M. Donati, *Gli eroi romani, tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I generi e i temi...*, cit., pp. 97-152.

³⁶² Sul fiorire degli studi giuridici a Napoli durante il regno di Giovanna I si veda F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., pp. 18-26.

³⁶³ F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli...*, cit., pp. 222.

166, Biblioteca Trivulziana, Milano), attribuito allo stesso “Maestro del Seneca” e anch’esso privo di stemma.

L’arte miniatoria era, d’altronde, molto diffusa ai tempi della regina, tanto che il già citato *De arte illuminandi*, fu allestito in questo periodo, e che alla corte della suddetta fu attivo, come si è accennato, uno dei più celebri miniatori del tempo, Cristoforo Orimina.

L’attribuzione del codice ad una committenza regale o comunque molto vicina alla regina, tanto da essere coinvolta nelle sue vicende personali, spiegherebbe, infine, l’interruzione del programma iconografico o con la prigionia e l’assassinio della sovrana nel 1381-82 o con il mutato clima culturale che si instaurò all’arrivo di Brigida di Svezia nel 1372 e che orientò la regina, e la corte, verso nuovi interessi.

La visita della mistica, che bacchettò la dissolutezza e i costumi troppo liberi della regina, determinò una conversione profonda nella sovrana³⁶⁴ che ordinò immediatamente, alla stessa bottega cui Antonella Putaturo riconduce il “Maestro del Seneca”, l’allestimento di un codice miniato del *Liber coelestium revelationum* (ms. 498, Pierpont Morgan Library, New York, 1374) contenente le visioni della Santa. Inoltre, se il miniatore di tale codice, che presenta notevoli affinità con il “Maestro del Seneca”, è lo stesso del codice dei Girolamini, come sembra³⁶⁵, potrebbe spiegarsi l’interruzione del

³⁶⁴ Ivi, p. 324. Sui rapporti tra la regina Giovanna e Brigida di Svezia: B. Morris, *Birgitta of Sweden and Giovanna of Naples: an unlikely friendship?*, in AA.VV., *Santa Brigida, Napoli, l’Italia*. Atti del convegno di studi italo-svedese, (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio, 2006), cura di O. Ferm, A. Perriccioli Saggese, M. Rotili, Napoli, Arte tipografica, 2009, pp. 23-34.

³⁶⁵ P. Leone de Castris, *Pittura del Duecento*, cit., p. 494. Attribuiscono i due codici a mani diverse A. De Floriani, *Un’aggiunta al maestro del Liber Celestium Revelationum*, «Studi di storia dell’arte», III, 1992, pp. 219-224; A. Putaturo Donati Murano, *Maestro del Seneca*, cit., p. 665 Sull’argomento si veda A. Putaturo Murano Donati, *La bottega*

programma iconografico: l'artista sarebbe stato ingaggiato con urgenza per il nuovo codice, a seguito dei nuovi interessi della regnante.

Contro l'attribuzione certa del codice alla regina vi è il fatto che non compaiono tracce di stemmi o di riferimenti alla sovrana; i prodotti di corte sono invece tutti caratterizzati dalla presenza di stemmi o di gigli, o di altri elementi iconografici in riferimento al casato d'Anjou³⁶⁶. Va ricordato, tuttavia che l'apparato iconografico è incompleto e quindi non è detto che l'eventuale riferimento al casato non fosse previsto per una fase di lavoro successiva. Si noti, inoltre, che nelle *Troades* si trovano, ad esempio, due miniature in cui il trono di Agamennone è decorato con gigli in campo azzurro, probabile riferimento al casato d'Anjeau (*Troades* figg. 12-13).

È, invece, altamente improbabile una committenza napoletana al di fuori dei giri di corte poiché a Napoli, fino al tardo Trecento, stentò a formarsi un ceto colto dedito alla lettura, estraneo ai circoli fiorentini³⁶⁷. Nella capitale, d'altronde, esistevano solo tre *scriptoria* di lusso, in grado di creare un prodotto così raffinato e complesso: uno legato alla corte, un altro, meno attivo, alla cattedrale e uno all'Abbazia di Cava dei Tirreni. Forse erano attivi anche *scriptoria* minori legati agli ordini religiosi e all'Università, ma è escluso che ne esistessero di privati³⁶⁸: l'Umanesimo, come ricorda Pierluigi Leone de Castris, fu un fenomeno di corte e solo di corte³⁶⁹.

del maestro del Liber Celestium Revelationum, in AA.VV., *Santa Brigida, Napoli, ...*, cit., pp. 209-220.

³⁶⁶ P. Leone De Castris., *Arte di corte ...*, cit., pp. 86-88.

³⁶⁷ Cfr. F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., p. 115.

³⁶⁸ Ivi, pp. 73-75.

³⁶⁹ P. Leone De Castris., *Arte di corte ...*, cit., p. 91.

Come si è accennato, prima del regno della regina Giovanna, e quindi prima che l'Umanesimo toscano mettesse radici a Napoli tramite i fiorentini, il classicismo fu solo un fenomeno d'innesto dalla Francia e i testi classici circolarono al limite in versioni francesi come testimoniano le *Epistole* di Seneca tradotte in francese per il conte di Caserta Bartolomeo Siginulfo. Il francese restò la lingua dominante della cultura e la produzione letteraria latina fu praticamente assente³⁷⁰. Acquista allora rilievo la produzione del codice latino *C.F.* 2-5 lussuosamente miniato, che si affianca ai numerosi codici latini non miniati che iniziarono a circolare a Napoli presso gli umanisti legati a Petrarca. Il codice, infatti, testimonia la penetrazione dell'Umanesimo a corte e le miniature possono dare informazioni importanti sull'idea di Umanesimo formatasi in questo periodo nella Napoli angioina.

4.2. Le tragedie di Seneca nel Trecento.

Alla luce di quanto si è detto nel paragrafo precedente, il codice della Biblioteca dei Girolamini di Napoli è prova della cultura aggiornata della città nella seconda metà del Trecento. La sua realizzazione dimostra che la capitale del regno era in linea con le correnti più alla moda del tempo. Nella seconda metà del Trecento, vi fu, infatti, in Italia un'esplosione della fortuna di Seneca tragico, tale da permettere

³⁷⁰ F. Sabatini, *Napoli angioina...*, cit., pp. 30-31.

di estendere a questo periodo la definizione di *aetas senecana*, riferita da G. Mazzoli ai due secoli precedenti per sottolineare la notevole diffusione di Seneca morale nelle scuole³⁷¹. Un tale successo ebbe origine dalla scoperta del codice *Etruscus* (ms. plut. 37. 13) attualmente conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze³⁷². Questo codice dell'XI secolo fu scoperto agli inizi del Trecento dall'umanista padovano Lovato Lovati nella biblioteca dell'abbazia di Pomposa ed è all'origine del ramo E della tradizione manoscritta medievale delle tragedie, cui appartiene anche il codice *F.2-5* della Biblioteca dei Girolamini.³⁷³

A seguito della scoperta dell'*Etruscus*, Lovato e il suo circolo si appassionarono allo studio di Seneca, per la prima volta nel Medioevo, da un punto di vista letterario e filologico, inaugurando così l'Umanesimo³⁷⁴. Lo studio delle tragedie di Seneca divenne

³⁷¹G. Mazzoli, *Ricerche sulla tradizione medievale del De Beneficiis e del De Clementia di Seneca*, Roma, Accademia nazionale di Lincei, 1978.

³⁷²Per l'*Etruscus* si vedano: A.P. MacGregor, *L'Abbazia di Pomposa centro originario della tradizione «E» delle Tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia», LXXXV, 1983, pp. 171-185; G. Billanovich, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in AA.VV. *Pomposia Monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, a cura di G. Billanovich, Padova, Antenore, 1994, pp. 213-232; AA.VV., *Seneca una vicenda...*, cit., pp. 129-131.

³⁷³Sulla tradizione manoscritta delle *Tragedie*: G. Brugnoli, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VIII, Roma, 1957, pp. 201-285; G. Giardina, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico*, «Vichiana», II, 1965, pp. 31-74; R.H. Philip, *The manuscript Tradition of Seneca's Tragedies*, «The classical Quarterly», XVIII, 1968, pp. 150-179; R. Rouse, *The A-Text of Seneca's Tragedies in the Thirteenth Century*, «Revue d'histoire des textes», I, 1971, pp. 93-121; A.P. MacGregor, *The Manuscripts of Seneca's Tragedies: a Handlist*, in AA.VV., *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 2, Berlin & New York, hrsg H. von Temporini, W. Haase, 1985, pp. 1134-1241; G. Billanovich, *Pomposia Monasterium...* cit.; G. Brugnoli, *La tradizione delle tragoediae di Seneca*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 5-15.

³⁷⁴E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali a Seneca tragico*, in *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938, pp. 12-18; G. Billanovich, *I primi umanisti e l'antichità classica*, in AA.VV., *Classical influences...*, cit., pp. 57-66; Id., *La biblioteca dei papi, la biblioteca di Pomposa e i libri di Lovato Lovati e del Petrarca*, in AA.VV., *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo*, Atti del Convegno Nazionale di studi storici (Comacchio, 17-19 maggio,

bandiera delle nuove idee poetiche, simbolo di una nuova attenzione al mondo classico, di cui si rimetteva in vita il genere teatrale della tragedia, da tempo trascurato³⁷⁵.

Fino alla scoperta di Lovato, infatti, Seneca era conosciuto prevalentemente come autore morale e filosofico e le opere teatrali di autori classici in circolazione erano considerate opere di lettura. Per l'uomo medievale il teatro era infatti «un sipario che si apre nella mente»³⁷⁶. Lo stesso termine tragedia era ambiguo ed era applicato a qualunque narrazione di fatti luttuosi. Durante il Medioevo non rimase nulla, dunque, dell'idea classica di teatro e la rinascita del genere tragico avvenne solo con l'Umanesimo a seguito appunto della scoperta dell'*Etruscus*³⁷⁷. La scoperta di Lovato avviò una nuova stagione di studi e di riflessioni sulla tragedia come genere e di tentativi di ricostruzione storica.

Per quanto riguarda le tragedie di Seneca, esse ebbero una diffusione molto scarsa prima del Trecento, anche se la tradizione indiretta sembra suggerire una circolazione maggiore rispetto a quella

1984), Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 619-624; Id., *Il primo umanesimo italiano: da Lovato Lovati a Petrarca*, in AA.VV., *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle*. Actes du Colloque international du CNRS, Paris 16-18 mai 1992, organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche "Culture écrite du Moyen Âge tardif", sous la direction de M. Ornato, Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995, pp. 3-12.

³⁷⁵ Proiezione immediata furono la riflessione teorica sulla tragedia e la composizione di nuove tragedie ispirate al modello di Seneca come l'*Ecerinis* di Mussato (si veda *infra* nota 345).

³⁷⁶ F. Mosetti Casaretto, *Le prospettive di carte del teatro mediolatino*, in AA.VV., *La scena assente...*, cit., pp. 79. Su questo argomento, D. Visone, *Le miniature delle Tragedie di Seneca*, «Medioevo e Rinascimento: annuario del Dipartimento di studi sul medioevo e il rinascimento dell'Università di Firenze», XX, 17, 2006, pp. 153-160; L. Graverini, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in AA.VV., *La scena assente...*, cit., pp. 1-24.

³⁷⁷ Sul teatro nel Medioevo si vedano: E. Franceschini, *Teatro latino...*, cit.; G. Brugnoli, *Note di filologia medievale. Il teatro latino medievale*, «Rivista di cultura classica e medievale», II, 1, 1961, pp. 114-120; F. Doglio, *Il teatro in Italia...*, cit.; AA.VV., *La scena assente...*, cit.; L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

attestata³⁷⁸. Esse furono considerate esclusivamente opere morali e circolarono soprattutto smembrate sotto forma di *monita* e *sententiae* in raccolte e florilegi³⁷⁹.

A partire da questa data, invece, le tragedie di Seneca entrarono nei programmi scolastici da cui erano rimaste escluse per tutto il Medioevo, e divennero oggetto di studio retorico e linguistico; furono a questo scopo prodotti moltissimi codici (527)³⁸⁰ e molti di essi furono miniati³⁸¹. A causa della difficoltà del testo senecano, inoltre,

³⁷⁸ Sulla fortuna di Seneca tragico: E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali...*, cit., pp. 1-12; G. Brugnoli, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle ...*, cit.; Id., *Le tragedie di Seneca nei Florilegi medioevali*, «Studi medievali», ser. III, I, 1960, pp. 138-152; G. Billanovich, *Appunti per la diffusione di Seneca tragico e di Catullo*, in AA.VV., *Tra latino e volgare per Carlo Dionisotti*, a cura di G. Bernardoni Trezzini, Padova, Antenore, 1974, I, pp. 147-166; G. Brugnoli, *La Lectura Senecae dal Tardo antico...*, cit., pp. 242-243; Id., *La Lectura Senecae nel Medioevo da Boezio...*, cit., pp. 189-190.

³⁷⁹ G. Brugnoli, *Le tragedie di Seneca nei Florilegi ...*, cit.

³⁸⁰ Cfr. A.P. MacGregor, *The Manuscripts of Seneca's Tragedies...*, cit.

³⁸¹ Sui codici miniati delle Tragedie di Seneca: M. Rotili, *Le tragedie di Seneca in un codice miniato perugino della Biblioteca nazionale di Napoli* in AA.VV., *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*. Atti del VI Convegno di Studi Umbria (Gubbio, 26-30 maggio, 1968), Gubbio, Centro di Studi Umbri, 1971, pp. 213-224; A. Putaturo Donati Murano, *Le tragedie di Seneca, ms. Urb. Lat. 356 della Biblioteca Vaticana*, «Annali della Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università di Napoli», XXI, 1978-79, pp. 159-168; F. Flores d'Arcais, *Per Nicolò di Giacomo da Bologna*, in AA.VV., *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, cit., pp. 273-284; Ead., *L'illustrazione di Nicolò di Giacomo delle tragedie di Seneca della Biblioteca Universitaria di Innsbruck: un interessante esempio di rapporto testo-immagine* in «arte/documento», VI, 1992, pp. 71-76; C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., pp. 62-64; C.M. Monti, F. Pasut, *Episodi della fortuna di Seneca Tragico nel Trecento*, «Aevum», LXXIII, 1999, pp. 513-347; C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo...*, cit. pp. 469-480; Ead., *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca. Una vicenda ...*, cit., pp. 59-63; D. Visone, *Le miniature delle Tragedie...*, cit., pp. 149-174; M.G. Fachechi, *Tragedie in miniatura: Il Seneca D IV 40 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Alumina. Pagine miniate» XVIII, 2007, pp. 18-23; Ead., *Il "catalogo per autori" e la ricezione figurativa di un testo antico nel Medioevo*, in AA.VV., *Esperienze, metodologia, prospettive: la catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 4-5 marzo, 2009), a cura di S. Maddalo, M. Torquati, Roma, Sede dell'Istituto, 2010, pp. 229-239.

le tragedie circolarono accompagnate da commenti che ne spiegavano i passi più difficili e ne interpretavano il testo³⁸².

Il primo commento fu quello del domenicano inglese Nicola Trevet, scritto nel 1315 su commissione del cardinale Niccolò Alberti da Prato per Papa Giovanni XXII, che lamentava l'oscurità di certi passi dell'opera senecana³⁸³. Il commento di Trevet ebbe una fortuna enorme e spesso l'apparato illustrativo dei codici miniati segue fedelmente le indicazioni del domenicano, a volte andando contro lo stesso testo³⁸⁴. In questa operazione di interpretazione e di semplificazione rientrano anche gli *argumenta*, piccoli riassunti premessi alle tragedie che delineano i fatti principali della trama e che spesso furono presi come punto di riferimento dai miniatori³⁸⁵.

³⁸² Sui codici col commento si veda AA.VV., *Seneca una vicenda testuale...*, cit., pp. 170-192.

³⁸³ Sul commento di Trevet: G. Rotondi, *Nicola Travet in una citazione di Boccaccio*, «Rendiconti del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», 1933, pp. 1099-1104; E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali...*, cit., pp. 19-43; R. Weiss, *Note on the popularity of the writings of Nicholas Trevet O.P. in Italy during the first half of the fourteenth Century*, «Dominican Studies», I, 1948, pp. 261-266; V. Fabris, *Il commento di Nicola Trevet all'«Hercules furens» di Seneca*, «Aevum», XXVII, 1953, pp. 498-509; M. Palma, *Note sulla storia di un codice di Seneca...*, cit; Id., *Nicola Trevet, Commento alle «Troades» di Seneca*, Roma, Storia e Letteratura, 1977; S. Marchitelli, *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca, Tragödien I-II*, «Museum Helveticum», LVI, 1999, pp. 36-63, pp. 87-104; Ead., *Da Trevet alla stampa: Le tragedie di Seneca nei commenti tardo medievali*, in AA.VV., *Le commentaire entre tradition e innovation. Actes de colloque international de l'Institut des Traditions Textuelles (Paris-Villejuif 22-25 septembre 1999)*, Paris, Vrin, 2000, pp. 137-145; P. Busonero, *Un classico e il suo commento: Seneca tragico nel basso Medioevo. Prime osservazioni sulla mise en page*, in AA.VV., *Le commentaire entre tradition...*, cit., pp. 127-135; P. Busonero, *La mise en page nei primi testimoni del commento trevetano a Seneca tragico*, «Aevum», LXXV, 2001, pp. 449-476.

³⁸⁴ Si veda: M.G. Fachechi, *L'immagine traduttrice/traditrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli "Argumenta" di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 59-69.

³⁸⁵ Gli *argumenta* di Travet si possono leggere in E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali...*, cit. pp. 36-39.

Gli *argumenta* più diffusi furono quelli di Albertino Mussato³⁸⁶, il quale sulle orme di Lovato avviò uno studio critico delle forme e della metrica delle tragedie, fino a giungere alla composizione di una tragedia ispirata al modello senecano, l'*Ecerinis*.

In pieno Trecento notevole fu, dunque, la fortuna del teatro senecano e se rimane ancora incerta la conoscenza delle *Tragedie* da parte di Dante³⁸⁷, Petrarca le posizionava ai primi posti nella lista delle sue letture preferite trascritta in un foglio di guardia del codice *lat. 2201* (Bibliothèque Nationale de France, Parigi)³⁸⁸; Boccaccio ragionava sull'identità di Seneca tragico, considerato fino al Quattrocento autore distinto da Seneca morale³⁸⁹, e Coluccio Salutati le copiava di suo pugno accompagnandole di commento (ms. *Add. 11987*, British Library, Londra)³⁹⁰.

La tradizione manoscritta registra cento codici miniati, quasi tutti di area centro settentrionale. La zona di maggiore diffusione fu la padano-emiliana, in particolare Bologna, in cui si distinse un miniatore specializzato nella decorazione delle *Tragedie* e che fece da

³⁸⁶Ivi, pp. 177-197.

³⁸⁷ Si vedano G. Brugnoli, *Ut patet per Senecam in suis tragediis*, «Rivista di cultura classica e medioevale», I, 1963, pp. 146-163; G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 125-128; G. Brugnoli, *Cena Tydei*, «Giornale italiano di filologia», XXXVIII, 1986, pp. 221-234; C. Zampese, «Pisa novella Tebe», un indizio della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1, 1989, pp. 1-21; E. Pasquini, *Presenze di Seneca in Dante*, in AA.VV., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di I. Dionigi, Milano, Mondadori, 1999, pp. 111-136; C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo...*, cit., pp. 474-479.

³⁸⁸ L. D. Reynolds, G. Nigel Wilson, *Copisti e filologi...*, p. 136.

³⁸⁹ Durante il Medioevo e per tutto il Quattrocento si credette che il Seneca morale e il Seneca tragico fossero due persone differenti; si vedano: G. Martellotti, *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, «Italia medievale e umanistica», XV, 1972, pp. 149-169; L. Bocciolini Palagi, *Genesi e sviluppo della questione dei due Seneca nella tarda latinità*, «Studi italiani di filologia classica», L, 1978, pp. 215-231; C. Monti, *Episodi della fortuna di Seneca nell'Umanesimo italiano*, in *Analecta brixiana*, a cura di A. Valvo, R. Gazich, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 267-273.

³⁹⁰ Cfr., L.D. Reynolds, G. Nigel Wilson, *Copisti e filologi...*, pp. 138-140. Su questo codice si veda AA.VV., *Seneca una vicenda...*, cit., pp. 145-146.

modello per gli altri artisti: Niccolò da Bologna³⁹¹. L'arco temporale della produzione va dalla fine del Duecento alla prima metà del Quattrocento con un apice che raggiunse la massima diffusione negli ultimi vent'anni del Trecento. I codici, di fattura prevalentemente italiana, furono prodotti di lusso, realizzati per nobili committenti, il cui stemma compare spesso sul frontespizio.

Essi possono suddividersi in tre famiglie: una, la più diffusa, in cui i capoleggera sono istoriati, una in cui le miniature occupano la parte inferiore o superiore del foglio e una in cui si ha una decorazione mista³⁹².

Con grande varietà di soluzioni possibili, nelle iniziali dell'*incipit* vengono rappresentati i momenti culminanti della vicenda oppure viene rappresentato Seneca in veste di dottore medievale o il protagonista principale della vicenda o un singolo momento significativo. I fatti vengono rappresentati o in una illustrazione monoscenica o con una sequenza narrativa simultanea, che raggruppa più momenti cronologici diversi, o in sequenza ciclica³⁹³.

La soluzione predominante è, comunque, quella dell'iniziale istoriata, nel cui campo vengono illustrati gli episodi salienti che anticipano il racconto o che lo sintetizzano in funzione mnemonica e introduttiva; pochi sono i codici che si discostano da questo modello, tra cui il manoscritto dei Girolamini che, caso unico, visualizza analiticamente

³⁹¹ A. Putaturo Donati Murano, *Le tragedie di Seneca, ms. Urb. Lat. 356...* cit.; F. Flores d'Arcais, *Per Nicolò di Giacomo da Bologna...*, cit.; Ead., *L'illustrazione di Nicolò di Giacomo...* cit.; C.M. Monti, F. Pasut, *Episodi della fortuna di Seneca Tragico...*, cit., pp. 535-547; C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca una vicenda...* cit., pp. 60-61.

³⁹² D. Visone, *Le miniature delle Tragedie...*, cit., p. 161.

³⁹³ Sulle tecniche medievali di narrazione figurata si vedano: G. Brugnoli, *La parola dipinta...*, cit., pp. 32-33; G. Dall'Aglio, *Il tempo della narrazione. Riflessioni sul racconto in "simultanea"* in AA.VV., *Medioevo: il tempo degli antichi...*, cit., pp. 117-134.

molti episodi. Tutti i codici sono, inoltre, accumulati dalle ambientazioni e dai costumi che sono rigorosamente medievali.

Nonostante tale affinità, i miniatori attingono di volta in volta a repertori diversi, tanto che si può affermare l'inesistenza di un unico modello figurativo; ad esempio Megara nel manoscritto *Ottob. lat 1420* è raffigurata come la Madonna col bambino Gesù: il miniatore ha attinto ad una iconografia cristiana³⁹⁴.

Così, a codici in cui i disegni sono semplici ed essenziali e mirano a evidenziare le ragioni profonde del testo, evitando scene cruente e riducendo l'enfasi, si contrappongono codici che, infrangendo il divieto oraziano di rappresentare le scene violente, visualizzano con dovizia di particolari gli episodi più cruenti.

I cicli iconografici di alcuni codici sembrano tuttavia collegati; essi spesso si ripetono e un gruppo di manoscritti in particolare appare coerente e compatto, dipendente da un unico programma iconografico³⁹⁵.

Il rapporto testo-immagine nei codici contenenti le *Tragedie* è molto vario e complesso. Alcuni di essi mostrano un serrato rapporto col testo. Nel manoscritto urbinato *IV. D. 40* (Biblioteca Nazionale di Napoli), ad esempio, Agamennone è rappresentato al momento dell'omicidio, intrappolato in una rete e nudo. La scena visualizza con un alto valore interpretativo la frase di Cassandra che racconta l'accaduto, paragonandolo ad un cinghiale indifeso caduto nella trappola³⁹⁶.

³⁹⁴ M.G. Fachechi, *Il "catalogo per autori" ...*, cit., p. 234.

³⁹⁵ C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento* in AA.VV., *Seneca una vicenda...*, cit., p. 61.

³⁹⁶ D. Visone, *Le miniature delle Tragedie...*, p. 172.

A differenza di questo ultimo caso di forte aderenza al testo, alcuni codici a volte si discostano dal racconto senecano; così avviene, ad esempio, ancora una volta nella scena dell'uccisione di Agamennone: l'ambientazione dell'episodio è errata, poiché nell'illustrazione l'omicidio avviene nella camera da letto e non durante il banchetto come descrive il testo di Seneca³⁹⁷.

Dietro tali variazioni vi sono spesso il commento di Trevet o gli *argumenta* di Mussato che venivano letti dai miniatori al posto delle tragedie³⁹⁸; così, ad esempio, in una miniatura del vat. lat. 1647, è visualizzato l'assassinio di Laio, assente dal testo senecano, ma raccontato da Trevet e da Mussato: il miniatore ha usato dunque l'*argumentum* di uno dei due autori come fonte per la miniatura.

La collazione dei codici illustrati delle tragedie di Seneca dimostra, dunque, un rapporto testo-immagine, nei risultati figurativi, molto complesso, variabile e imprevedibile³⁹⁹: a causa di questa grande varietà di soluzioni, i codici miniati delle tragedie di Seneca nel Trecento richiedono la stretta collaborazione di filologi e storici dell'arte⁴⁰⁰.

³⁹⁷ M.G. Fachechi, *L'immagine traduttrice...*, cit. p. 61.

³⁹⁸ Si vedano: ivi; Ead., *Il "catalogo per autori"*, cit., pp. 235-238.

³⁹⁹ Ivi, p. 231.

⁴⁰⁰ Cfr. C. Villa, *Commentare per immagini...*, cit., p. 62; L. Zurli, *Il testo iconico: vedere i classici alla Vaticana*, «Giornale italiano di filologia», XLIX, 1997, p. 315.

4.3. Considerazioni iconografiche scaturite dal rapporto testo-immagine.

Il codice contiene le dieci tragedie di Seneca, compresa l'*Octavia*, nell'ordine della tradizione E⁴⁰¹, ma è decorato fino alla *Phaedra*, di cui sono visualizzate solo le prime due scene.

Le miniature sono in tutto 85, di cui 15 sono capilettera illustrati con volti di personaggi. Molte pagine sono, inoltre, ornate da *drolleries* ricche e fantasiose, con vegetazione, uccelli, animali, putti e diavoletti⁴⁰².

Per condurre un raffronto serrato fra il testo latino e le immagini, operazione indispensabile per una corretta interpretazione iconografica, si è confrontato il testo latino nell'edizione critica di Giovanni Viansino⁴⁰³, dopo averne controllato la corrispondenza con il testo trådito dal manoscritto in esame, e le singole miniature.

Al fine di rendere agevole il confronto fra testo e illustrazioni si è riportato il testo latino dell'edizione suddetta accanto alla miniatura di riferimento. Attraverso una difficile operazione di grafica, le miniature sono state isolate e sezionate per meglio sottolinearne i particolari e per collocarle accanto ai versi di cui sono traduzione visiva. Ciò permette di precisare meglio quanto indicato nell'analisi delle miniature del codice condotta da Antonella Murano Putaturo⁴⁰⁴, che, in molti casi, non tiene conto del rapporto col testo.

⁴⁰¹ Per la descrizione del codice cfr. *infra* nota 318.

⁴⁰² Sulle immagini ai margini del testo nei codici medievali, si veda M. Camille, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁰³ Seneca, *Teatro*, a cura di G. Viansino, I, Milano, Mondadori, 1993.

⁴⁰⁴ A. Putaturo Donati Murano, A Periccioli Saggese, *Codici miniati della Biblioteca oratoriana...*, cit.

Esaminando di seguito le figure, si daranno in nota le differenti interpretazioni delle immagini che, chiaramente, prescindono da quanto indicato dal testo.

4.3.1. *Hercules furens*.



1. Giunone con ancelle.



2. Giunone con ancelle.



3. vv. 6-7: *hinc Arctos alta parte glacialis poli
sublime classes sidus Argolicas agit;*



4. vv. 8-9: *hinc, qua recenti vere laxatur dies,*

Tyriae per undas vector Europae nitet;



5. v. 11: *passim vagantes exerunt Atlantides*



6. v. 12: *ferro minax hinc terret Orion deos*



7. v. 13: *suasque Perseus aureus stellas habet;*



8. v. 14: *hinc clara gemini signa Tyndaridae micant*



9. v. 15: *quibusque natis mobilis tellus stetit.*



10. vv. 16-18: *nec ipse tantum Bacchus aut Bacchi parens
adiere superos: ne qua pars probro vacet,
mundus puellae sarta Gnosicae gerit*



11. Giunone.



12. vv. 44- 46:.....*nempe pro telis gerit,*
quae timuit et quae fudit: armatus venit
leone et hydra.....

(vv. 224-225: *maximus Nemeae timor*

pressus lacertis gemuit Herculeis leo.)



13. vv. 241-242: *saeva Lernae monstra, numerosum malum,
non igne demum vicit*



14. v. 51: *et Dite domito*



15. v. 48: *et opima victi regis ad superos refert*



16. vv. 69-74: *et posse caelum viribus vinci suis
didicit ferendo (subdidit mundo caput
nec flexit umeros molis immensae labor
mediusque collo sedit Herculeo polus.
Immota cervix sidera et caelum tulit,
et me prementem): quaerit ad superos viam.*



17. v. 75: *Perge, ira, perge et magna meditantem opprime.*



18. vv. 79-82: *Titanas ausos rumpere imperium Iovis
emitte, Siculi verticis laxa specum,
tellus Gigante Doris excusso tremens
supposita monstri colla terrifici levet*



19. vv. 86-88: *Adsint ab imo Tartari fundo excitae*

*Eumenides, ignem flammeae spargant comae,
viperea saevae verbera incutiant manus*



20. vv. 100-101: *incipite, famulae Ditis, ardentem incitae*

concutite pinum



21. vv. 101-103: *et agmen horrendum anguibus*

Megaera ducat atquae luctifica manu

vastam rogo flagrante corripiat trabem;



22. Coro.



23. vv. 202-204: *sed maesta venit crine soluto*
Megara parvum comitata gregem,
tardusque senio graditur Alcidae parens.



24. Anfitrione.



25. vv. 214-221:.....*numquid immunis fuit
infantis aetas? monstra superavit prius
quam nosse posset. gemina cristati caput
angues ferebant ora: quos contra obvius
reptavit infans igneos serpentium
oculos remisso lumine ac placido intuens,
artos serenis vultibus nodos tulit,
et tumida tenera guttura elidens manu*



26. vv. 222-224:.....*Maenali pernix fera,
multo decorum praeferens auro caput,
deprensa cursu;*



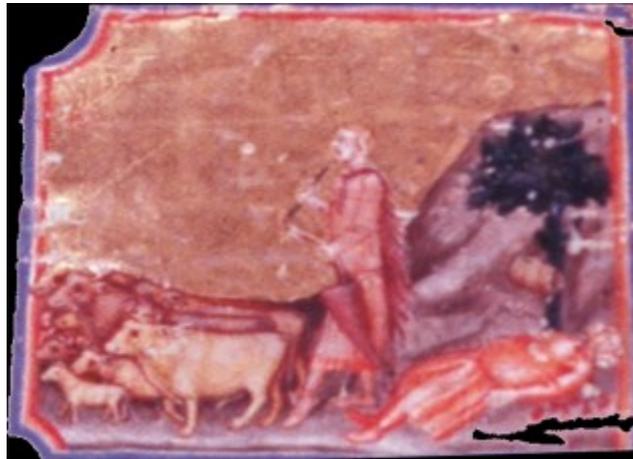
27. vv. 226–227: *quid stabula memorem dira Bistonii gregis
suisque regem pabulum armentis datum*



28. vv. 228-229: *solitumque densis hispidum Erymanthi iugis
Arcadia quaterne nemora Maenaliū suem,*



29. v. 230: *taurumque centum non levem populis metum?*



30. vv. 232-233: *pastor triformis litoris Tartesii*
peremptus, acta est praeda ab occasu ultimo



31. vv. 237-238: *utrimque montes solvit <ac> rupto obice*
latam ruenti fecit Oceano viam.



32. vv. 239-240: *post haec adortus nemoris opulenti domos
aurifera vigilis spolia serpentis tulit.*



33. vv. 243-244: *solitasque pinnis condere obductis diem
petit ab ipsis nubibus Stymphalidas?*



34. vv. 245-246: *non vicit illum caelibis semper tori*
Regina gentis vidua Thermodontiae



35. vv. 254-258: *ante ora vidi nostra truculenta manu*
atos paterni cadere regni vindices
ipsumque, Cadmi nobilis stirpem ultimam,
occidere; vidi regium capitis decus
cum capite raptum...



36. vv. 262-263: *cuiusque muros natus Amphion Iove
struxit canoro saxa modulatu trahens,*



37. v. 267: *... sordido premitur iugo.*



38. Megara con ancelle, i figli e Anfitrione.



39. v. 283-288:.....dirutis qualis iugis
*praeceps citato flumini quaerens iter
quondam stetisti, scissa cum vasto impetu
patuere Tempe (pectore impulsus tuo
huc mons et illuc ce<ssit>, et rupto aggere
nova cucurrit Thessalus torrens via)*



40. Anfitrione a colloquio con Megara in presenza delle ancelle e dei figli di Ercole.



41. vv. 329-331: *sed ecce saevus ac minas vultu gerens
et qualis animo est, talis incessu venit
aliena dextra scepra concutiens Lycus.*



42. vv. 355-357: *namque ipsa, tristi vestis obtentu caput
velata, iuxta praesides adstat deos
laterique adhaeret verus Alcidae sator*



43. Anfitrione in colloquio con Lico.



44. v. 451: *Pastor Phereos Delius pavit greges*



45. v. 453: *Quem profuga terra mater errante edidit?*



46. v. 455: *Primum sagittas imbuit Phoebi draco.*



47. vv. 458-457: *E matris utero fulmine eiectus puer*
Mox fulminanti proximus patri stetit.



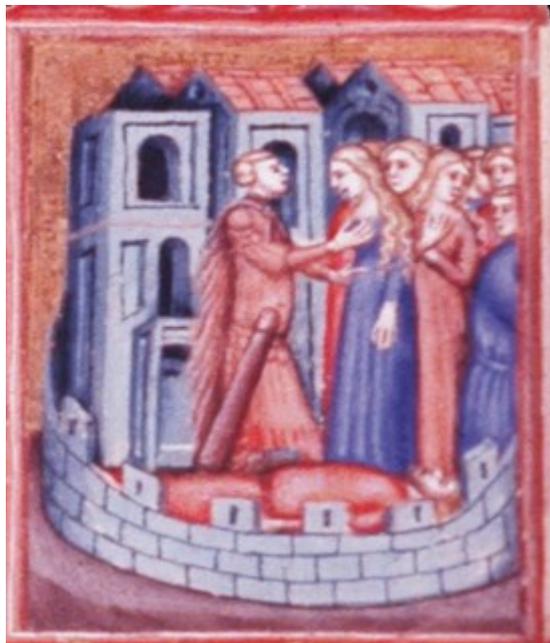
48. vv. 459-460: *Qui gubernat astra, qui nubes quatit
non latuit infans rupis exesae specu?*



49. vv. 465-471: *Fortem vocemus, cuius ex umeris leo,
donum puellae factus, et clava excidit
fulsitque pictum veste Sidonia latus?
fortem vocemus, cuius horrentes comae
maduere nardo, laude qui notas manus
ad non virilem tympani movit sonum,
mitra ferocem barbara frontem premens?*
(v. 476: *post multa virtus opera laxari solet*)



50. vv. 472-475: *Non erubescit Bacchus effusos tener
sparsisse crines nec manu molli levem
vibrare thyrsus, cum parum forti gradu
aburo decorum syrma barbaricoi trahit.*



51. vv. 477-478: *Hoc Euripides fatetur eversi domus
pecorumque ritu virginum oppressi greges*



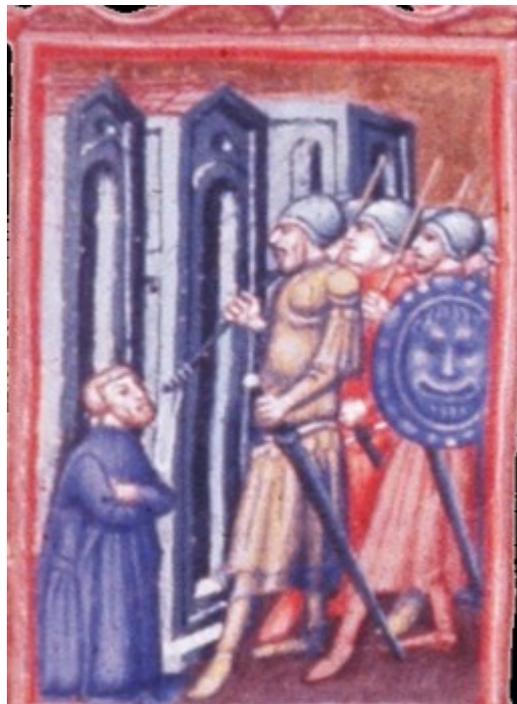
52. vv. 481-482: *ipsius opus est caestibus fractus suis*
Eryx et Eryci inctus Antaeus Libys.



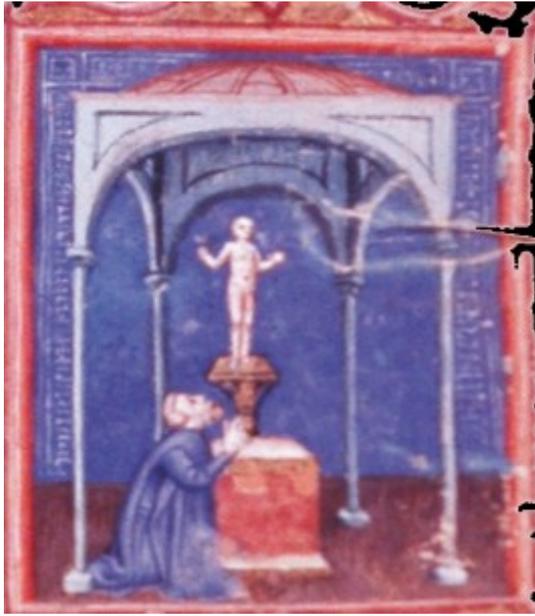
53. Colloquio tra Lico, Megara e Anfitrione.



54. vv. 506-508: *congerite silvas: templa supplicibus suis
iniecta flagrent, coniugem et totum gregem
consumat unus igne subiecto <rog>us*



55. vv. 509-510: *hoc munus a te genitor Alcidae peto,
rogare quod me deceat, ut primus cadam.*



56. vv. 516-519: *Pro numinum vis summa, pro caelestium
rector parensque, cuius excussis tremunt
humana telis, impiam regis feri
compesce dextram- quid deos frustra precor?*



57. Coro.



58. vv. 535-536: *calcavitque freti terga rigentia
et mutis tacitum litoribus mare*



59. vv. 543-546: *aurato religans ilia balteo,
detraxit spoliū nobile corpori
et peltam et nivei vincula pectoris
victorem posito suspiciens genu*



60. vv. 560-563: *hic, qui rex populis pluribus imperat,
bello cum peteres Nestoream Pylon
tecum conseruit pestiferas manus
telum tergemina cuspide praeferens*



61. vv 569-571: *immites potuit flectere cantibus
umbrarum dominos et prece supplici
Orpheus, Eurydicen dum repetit suam
v. 589: munus dum properat cernere, perdidit.*



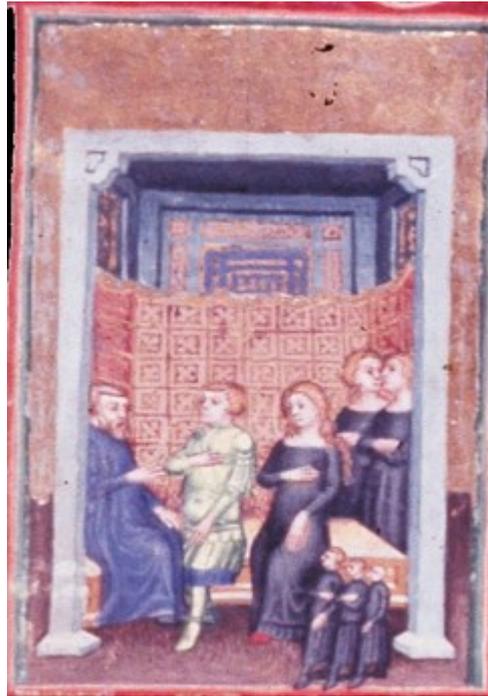
62. vv. 592-617: *O lucis almae rector et caeli decus.....quae vinci iubes.*



63. Iniziale con volto di Ercole.



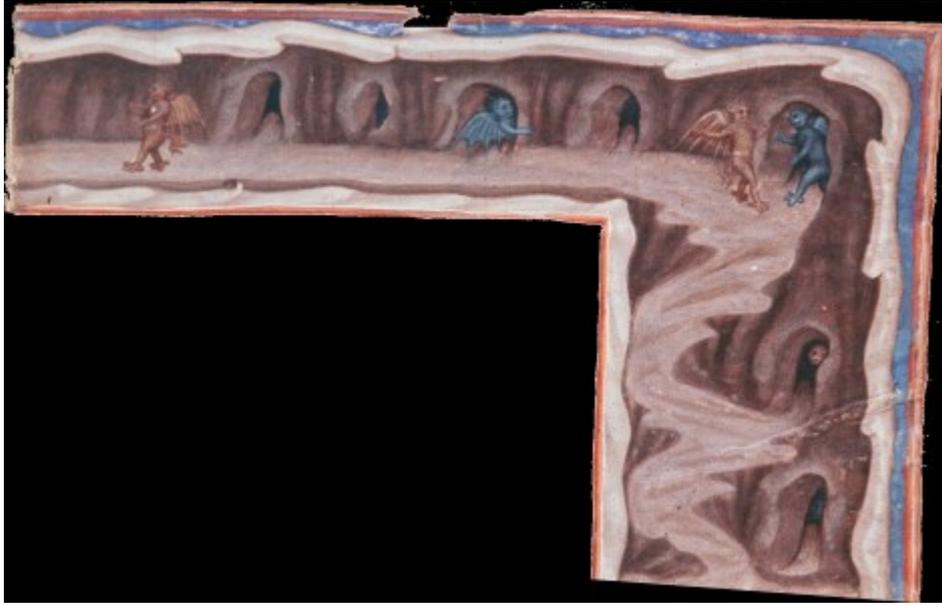
64. Arrivo di Ercole e Teseo e colloquio con Megara, Anfitrione e i figli.



65. Colloquio tra Teseo e Anfitrione.



66. vv. 662-666: *Spartana tellus nobile attollit iugum,
densis ubi aequor Taenarus silvis premit:
hic ora solvit Ditis inuisi domus
hiatque rupes alta et immenso specu
ingens vorago faucibus vastis patet*



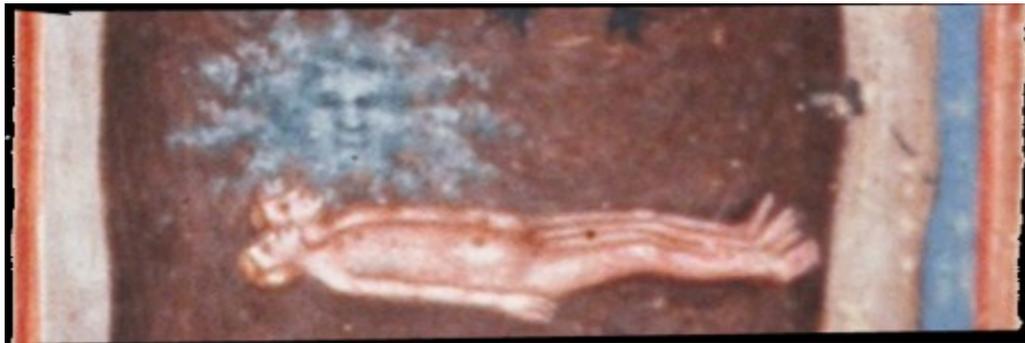
67. vv. 667-668: *latumque pandit omnibus populis iter.*
Non caeca tenebris incipit primo via



68. vv. 679-680: *intus immenso sinu*
placido quieta labitur Lethe vado



69. vv. 686-690: *palus inertis foeda Cocyti iacet;*
hic vultur, illic luctifer bubo gemit
omenque triste resonat infaustae strigis.
horrent opaca fronde nigrantes comae
taxo imminente.



70. v. 690-691: *quam tenet segnis Sopor*
Famesque maesta tabido rictu iacens



71. v. 692: *Pudorque serus conscios vultus teg<ens>*



72. vv. 693-696: *Metus Pavorque, Funus et frendens Dolor
aterque Luctus sequitur et Morbus tremens
et cincta ferro Bella; in extremo abdita
iners Senectus adiuvat baculo gradum.....*

vv. 698-702: *Non prata viridi laeta facie germinant
nec adulta leni fluctuat Zephyro seges;
non ulla ramos silva pomiferos habet:
sterilis profundi vastitas squallet soli
et foeda tellus torpet aeterno situ*



73. vv. 711-722: *a fonte discors manat hinc uno latex,
alter quieto similis (hunc iurant dei)
tacente sacram devehens fluvio Styga;
at hic tumultu rapitur ingenti ferox
et saxa fluctu volvit Acheron inuius
renavigari. cingitur duplici vado
adversa Ditis regia, atque ingens domus
umbrante luco tegitur: hic vasto specu
pendent tyranni limina, hoc umbris iter,
haec porta regni, campus hanc circa iacet,
in quo superbo digerit vultu sedens
animas recentes...*



74. vv. 731-734: *Non unus alta sede quesitor sedens
iudicia trepidis sera sortitur reis
aditur illo Gnosius Minos foro,
Rhadamanthus illo, Thetidis hoc audit socer.*



75. vv. 737-739: *vidi cruentos carcere includi duces
et impotentis terga plebeia manu
scindi tyranny.....*



76. vv. 750-756: *Rapitur volucris tortus Ixion rota;*
cervice saxum grande Sisyphia sedet;
in amne medio faucibus siccis senex
sectatur undas, alluit mentum latex,
fidemque cum iam saepe decepto dedit
perit unda in ore; poma destituunt famem.
praebet volucris Tityos aeternas dapes



77. vv. 757-759: *urnasque frustra Danaides plenas gerunt,
errant furentes impiae Cadmeides
terretque mensas avida Phineas avis.*



78. vv. 773-774: *non passus ullas natus Alcmena moras,
ipso coactum navitam conto domat*



79. v. 775-777: *scanditque puppem: cumba populorum capax
succubuit uni; sedit et gravior ratis
utrimque Lethen latere titubanti bibit.*



80. vv. 778-779: *tum victa trepidant monstra, Centauri truces
Lapithaeque multo in bella succensi mero*



81. vv. 782-785: *post haec avari Ditis apparet domus:*
hic saevus umbras territat Stygius canis,
qui trina vasto capita concutiens sono
regnum tuetur.....



82. vv 791-792:.....*ut propior stetit*
Iove natus.....



83. vv. 805-806:.....*et duci iubet;*
me quoque petenti munus Alcidae dedit



84. vv. 808-811: *adamante texto vincit: oblitus sui*
custos opaci pervigil regni canis
componit aures timidus et patiens trahi
erumque fassus, ore summisso obsequens,



85. vv. 819-820: *geminis uterque viribus tractum canem
ira furentem et bella temptantem inrita*



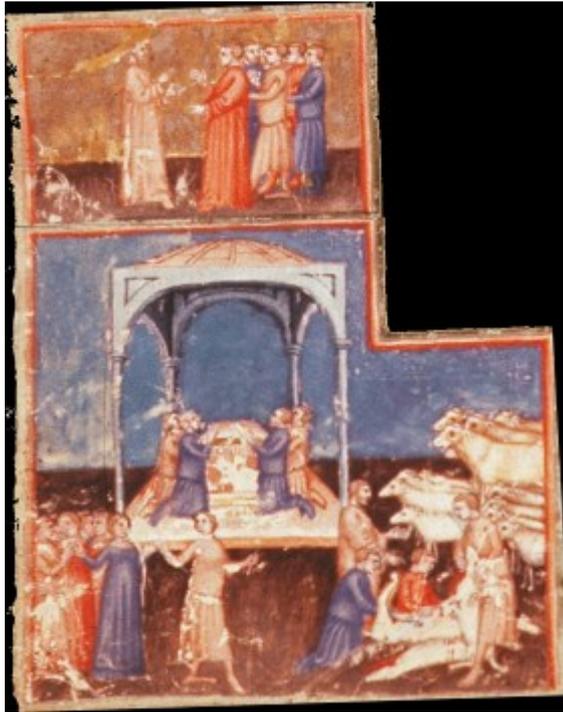
86. v. 821: *intulimus orbi.....*



87. Coro



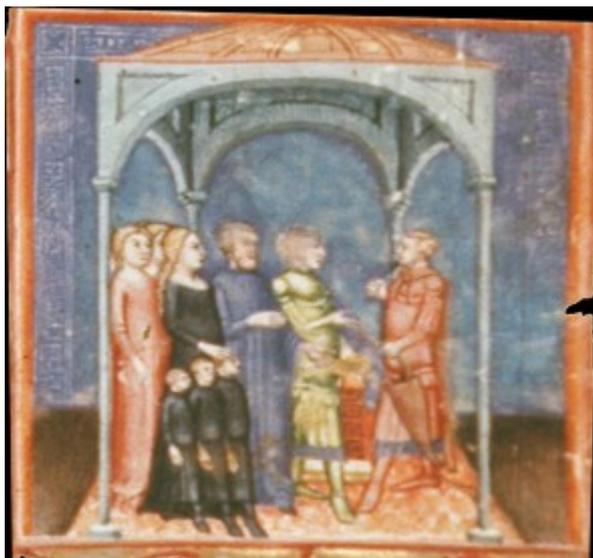
88. Iniziale con busto di Ercole.



89. vv. 876-881: *aras tangite supplices,*
pingues caedite victimas;
permixtae maribus nurus
sollemnes agitent choros;
cessent deposito iugo
arvi fertilis incolae.



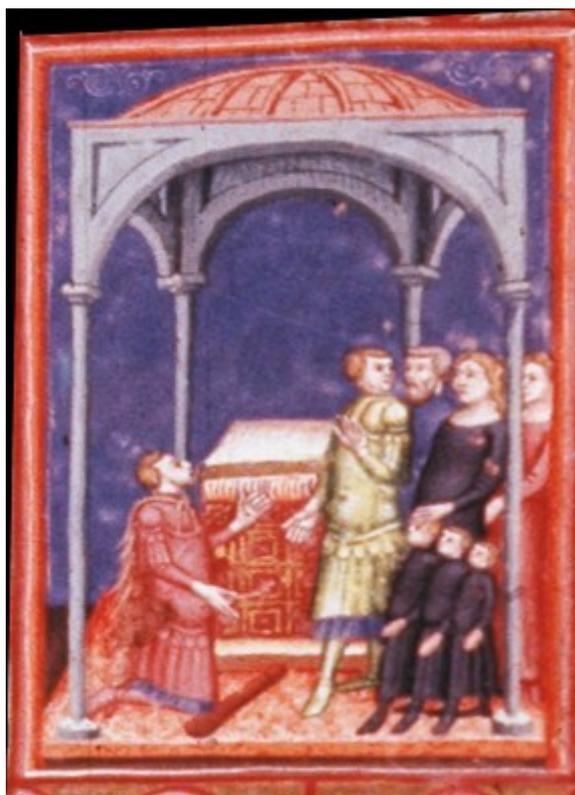
90. vv. 896-897:*tum quisquis comes*
fuerat tyranni iacuit et poenae comes.



91. Ercole si rivolge a Teseo Megara e Anfitrone.



92. vv. 912-917: *populea nostras arbor exornet comas,*
te ramus oleae fronde gentili tegat,
Theseu: Tonantem nostra adorabit manus,
tu conditores urbis et silvestria
trucis antra Zethi, nobilis Dircen aquae
laremque regis advenae Tyrium coles.



93. v. 927:*Ipse concipiam preces*



94. vv. 989-991:*excutiat levis*
nervus sagittas: tela sic mitti decet
Herculea.



95. vv. 993-994:.....*medio spiculum collo fugit
vulnere relicto.*



96. vv. 1005-1009: *dextra precantem rapuit et circa furens
bis ter rotatum misit; ast illi caput
sonuit, cerebro tecta disperso madent.
at misera, parvum protegens natum sinu,
Megara furenti similis et latebris fugit.*



97. vv. 1015-1017: *Parce iam, coniunx, precor,
agnosce Megaram. natus hic vultus tuos
habitusque reddit: cernis, ut tendat manus?*



98. vv. 1024-1026: *in coniugem nunc clava libratur gravis:
perfregit ossa, corpori trunco caput
abest nec usquam est....*



99. vv. 1039-146: *Nondum litasti , nate: consumma sacrum.*

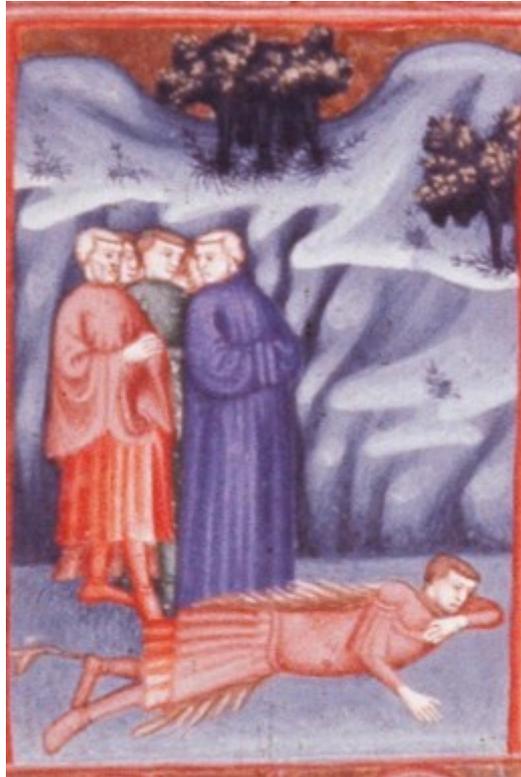
*stat ecce ad aras hostia, exspectat manum
cervice prona, praebeo, occurro, insequor:
macta- quid hoc est? errat acies luminum
visusque maeror hebetat an video Herculis
manus trementes? vultus in somnum cadit
et fessa cervix capite summisso labat;
flexo genu iam totus ad terram ruit*



100. Coro.



101. Iniziale con Anfitrione.

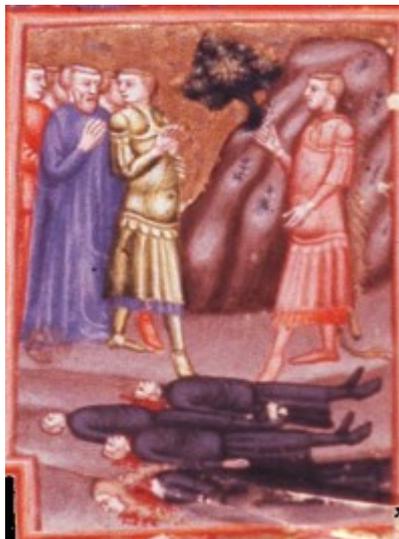


102. vv 1079-1081: *sopor indomitos alliget artus,
nec torva prius pectora linquat,
quam mens repetat pristina cursum.*



103. vv. 1138-1139: *Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?*

Ubi sum?.....



104. vv 1183-1185: *per te meorum facinorum laudem precor,*

genitor, tuique nominis semper mihi

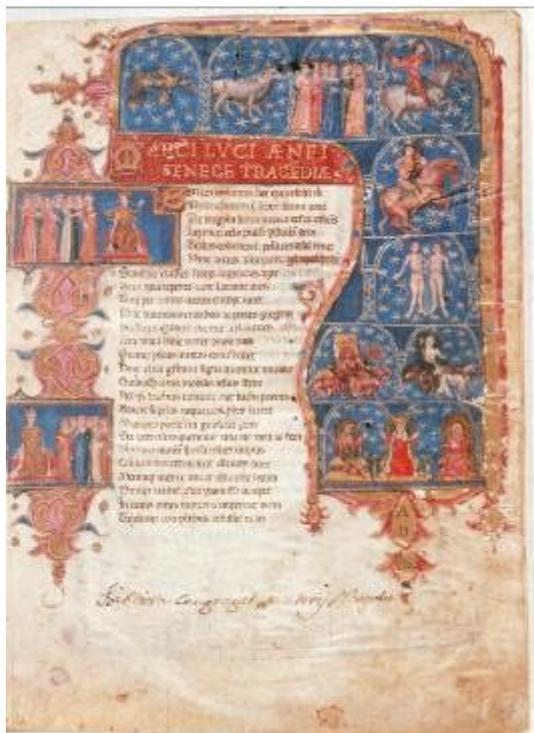
numen secundum: fare.....



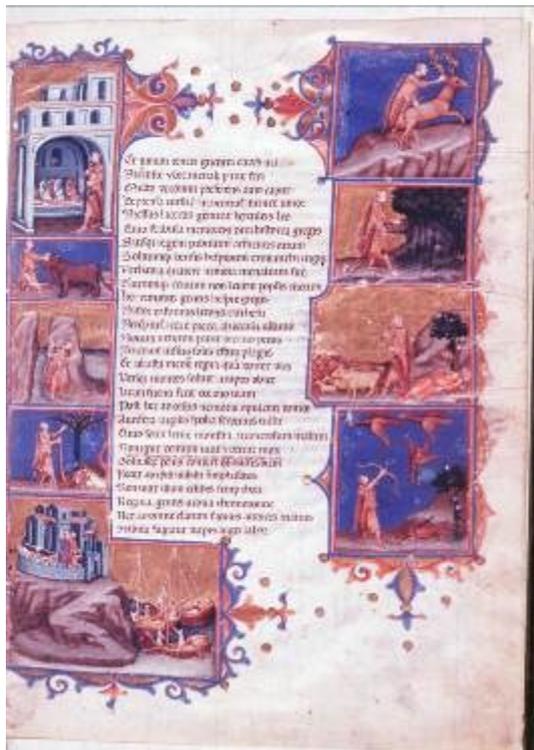
105. v. 1192: *Miserere, genitor, supplices tendo manus*



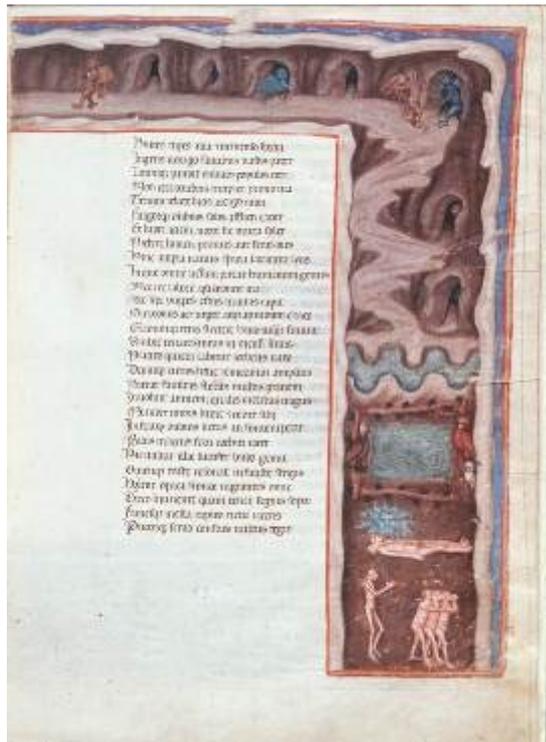
106. vv. 1319-1321: *Hanc manum amplector libens,
hac nisus ibo: pectori hanc aegro admovens
pellam dolores.*



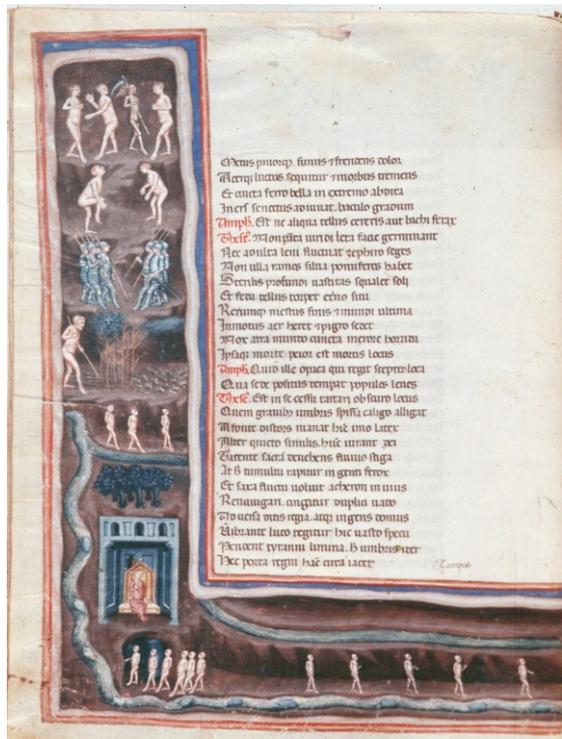
107. *Incipit.*



108. Le fatiche di Ercole.



111. Gli Inferi.



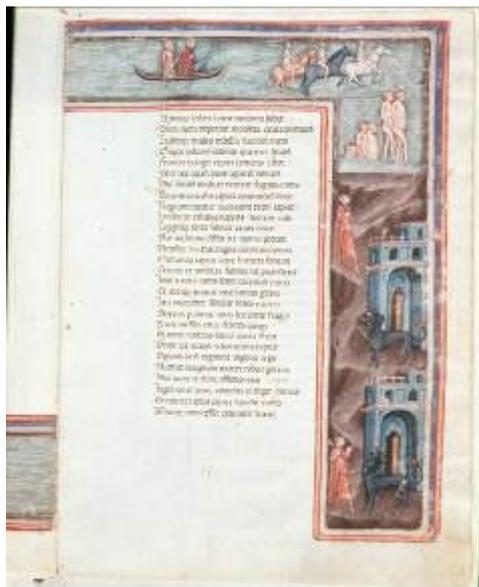
112. Gli Inferi con la dimora di Dite.



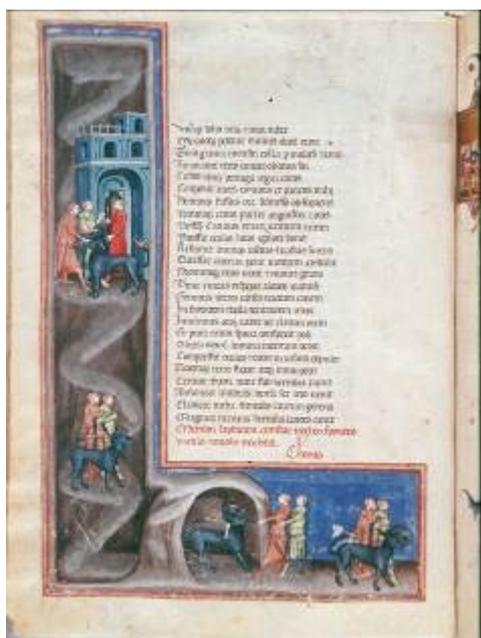
113. Gli Inferi.



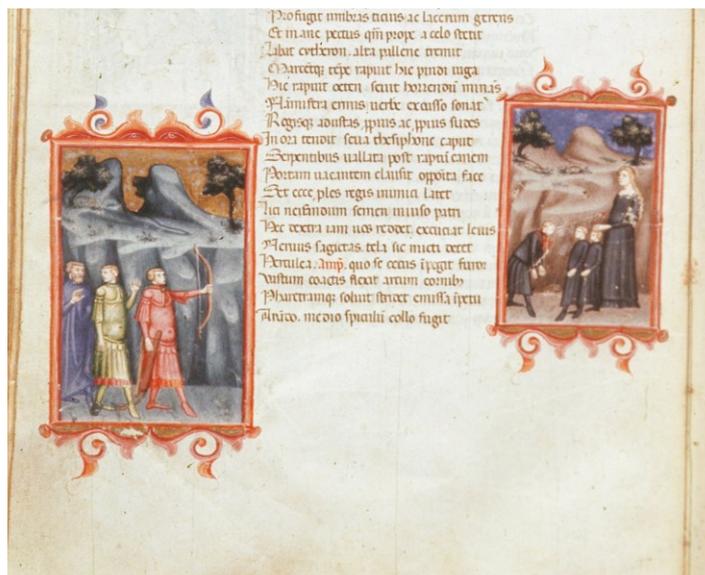
114. Gli Inferi.



115. Gli Inferi.



116. L'uscita degli Inferi.



117. Ercole scocca la freccia contro il figlio.

Figure 1-10.

Le prime due miniature rappresentano Giunone irata contro Ercole⁴⁰⁵.

Le figure dalla 3 alla 10 rappresentano le costellazioni e sono contenute in una decorazione continua (fig. 107): l'Orsa Maggiore, il Toro, le Pleiadi, Orione, con arco, invece che con spada come vuole il testo, perché famosissimo per le sue capacità nella caccia⁴⁰⁶, Perseo, i Gemelli, Apollo e Diana, Bacco, Semele e Arianna.

Figure 11-15.

La miniatura 11 rappresenta ancora Giunone che colloquia animatamente con le ancelle.

⁴⁰⁵ Antonella Putaturo scrive «Giunone in trono». Tuttavia non vi è alcun trono nelle miniature: la divinità è seduta su una pedana (ben visibile nella fig. 17), simile a quella su cui è seduto più avanti Anfitrione (fig. 24).

⁴⁰⁶ Per questo mito e per i seguenti si vedano: C. D'Alesio, *Dei e miti*, Milano, Edizioni Labor, 1954; R. Graves, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1963; E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, a cura di E. Tetamo, Milano, Mondadori, 1997.

La figura 12 e la figura 13, invece, fanno riferimento alle prime due imprese di Ercole: la cattura del leone Nemeo e dell'Idra di Lerna. La scelta non è fedele al testo, che descrive semplicemente Ercole che avanza armato dei suoi trofei, tralasciando la narrazione delle due imprese eroiche; tuttavia, l'artista sceglie di variare la scena rappresentando in simultanea i momenti dello scontro con il leone e con l'Idra (non citati dal testo), visualizzando in tal modo momenti citati successivamente nella tragedia: la scena con la cattura del leone e le scene con l'Idra anticipano, infatti, la narrazione, raffigurando alcuni versi che vengono citati più avanti.

Le figure 14-15 sono, infine, contenute in un'unica miniatura che, attraverso la tecnica narrativa della sequenza, quasi come in un film o una serie di scatti fotografici, rappresenta tre momenti diversi della cattura di Cerbero: il momento in cui Ercole convince Dite a concedergli il cane, il momento in cui Cerbero viene domato e il momento in cui Ercole si allontana con il cane. In questa impresa Ercole è accompagnato da due uomini; uno di essi è sicuramente Teseo, mentre incerta è l'identità del secondo, che potrebbe essere Piritoo, amico di Teseo e prigioniero anch'egli di Ade.

Figure 16-18⁴⁰⁷.

La miniatura 16, di grande impatto visivo, visualizza in maniera sintetica e precisa le parole di Giunone: Ercole superbo tiene sulle spalle il cielo, in riferimento all'episodio in cui sostituì Atlante, impegnato per conto dell'eroe, nell'impresa del giardino delle

⁴⁰⁷ Diverso in Putaturo l'ordine di lettura delle miniature. La studiosa descrive prima le miniature 17 e 18 e poi la 16, la lettura del testo verbale, invece, permette di leggere le miniature nell'ordine giusto, favorendo una maggiore comprensione del testo e una corretta interpretazione iconografica.

Esperidi, mentre Giunone preme sul suo capo col peso della propria maledizione⁴⁰⁸.

La figura 17 rappresenta Giunone che ordina alla personificazione della propria ira di perseguire Ercole e di invocare i Giganti dal Tartaro⁴⁰⁹.

La miniatura 18 rappresenta la personificazione dell'ira di Giunone che con parole di fuoco, visualizzate da una fiamma emessa dalla bocca, evoca dall'Etna il Gigante Encelado. Tuttavia, potrebbe essere un'anticipazione dei versi seguenti, in cui Giunone ordina che venga invocata la dea della discordia Erinni, nascosta in una spelunca ostruita da un masso. L'armatura, infatti, potrebbe richiamare un attributo della divinità legata ai campi di battaglia. Si tratterebbe, però, di un'anticipazione arbitraria; inoltre la barba del personaggio raffigurato e lo stretto rapporto con i versi fanno propendere per la prima interpretazione⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ La Putaturo scrive: «Ercole sostiene un globo stellato». Si tratta, invece, di una fedele visualizzazione delle parole di Giunone.

⁴⁰⁹ La Putaturo scrive «Giunone che ordina alle ancelle di evocare le Eumenidi». In realtà la scena in cui vengono evocate le Eumenidi fa riferimento a versi successivi ed è visualizzata dalle miniature 19-21. Non si parla tra l'altro di ancelle: Giunone invoca esplicitamente l'ira, connotata dalla lingua di fuoco.

⁴¹⁰ In ogni caso, la Putaturo scrive «l'ancella di Giunone evoca dal Tartaro le Eumenidi». La scena delle Eumenidi è, come si è detto, successiva e il personaggio invocato non corrisponde alle raffigurazioni posteriori delle Eumenidi; rimarrebbe inoltre inspiegato il monte raffigurato. Il mancato collegamento tra testo e immagine ha determinato un fraintendimento anche nell'interpretazione iconografica di Giovanna Lazzi che descrivendo il codice in AA.VV., *Vedere i classici...*, cit, p. 287, afferma che la figura è la personificazione tardo-antica dell'Etna, da cui l'ancella di Giunone trae il fuoco per provocare l'ira di Ercole. La miniatura, tuttavia, come si può dedurre dal confronto col testo, riproduce fedelmente i versi di Seneca, in cui Giunone chiede alla propria ira di invocare in aiuto il Gigante che riposa sotto l'Etna, per scontrarsi contro Ercole. Forse la Lazzi riferisce la miniatura ai vv. 105-107: *acrior mentem excoquat, quam caminis ignis Aetnaeis furit*. Tuttavia, questi versi sono collocati molto più avanti rispetto alla miniatura, che invece si trova accanto ai versi 79-82.

Figure 19-21.

Le tre miniature rappresentano fedelmente l'invocazione delle Eumenidi. In esse l'aderenza al testo è tale che le divinità infernali vengono visualizzate così come descritte dal racconto: capelli di fuoco, fruste di vipere, il ramo di pino, più grande nelle mani di Megeira. Manca nei versi l'indicazione della trinità delle Eumenidi, che, a quanto pare, è conosciuta dal miniatore.

Figure 22-24.

Le miniature comprese in questo gruppo presentano una caratteristica particolare, che diverrà dominante nelle tragedie successive. Esse non visualizzano le parole dei personaggi, né fanno riferimenti a miti o ad altre vicende, ma rappresentano i diversi protagonisti che dominano la scena con i propri monologhi: il coro nella miniatura 22, Anfitrione nella 24. La miniatura 23 visualizza una vera e propria entrata in scena di Megara con il suo seguito.

Figure 25-34.

Le miniature dalla 25 alla 34 rappresentano le imprese di Ercole, tra cui le famose dodici fatiche. La miniatura 25 fa riferimento all'episodio in cui Ercole, ancora in fasce stritolò due serpenti mandati da Era contro di lui; di seguito, poi: la cattura della cerva di Cerinea, le cavalle antropofaghe di Diomede, il cinghiale di Erimanto, il toro di Creta, i buoi di Gerione, le colonne d'Ercole⁴¹¹, le mele del giardino delle Esperidi, gli uccelli della palude di Stinfalo, la conquista della

⁴¹¹La Putaturo scrive «La discesa nelle colonne d'Ercole». Tuttavia il testo di Seneca, così come il mito, parla della divisione dei due monti Abila e Calibe, senza riferimento ad una "discesa" dell'eroe.

cintura di Ippolita⁴¹². Non trovano visualizzazione gli episodi delle stalle di Augia, la cattura del leone Nemeo e l'uccisione dell'Idra; Le scene del leone e dell'Idra sono rappresentate, come si è visto, precedentemente (figg. 12-13), quella delle stalle di Augia successivamente (fig. 39).

Figure 35-37.

La miniatura 35 raffigura l'uccisione di Creonte e dei suoi figli decapitati per mano di Lico (nel testo si parla di decapitazione solo per Creonte).

Nella figura 36 Anfione, secondo il mito, costruisce le mura di Tebe con il canto e suonando la lira.

Nella miniatura 37 è raffigurato Lico che guida i suoi soldati contro Tebe.

Figure 38-39.

La miniatura 38 raffigura Megara seduta in terra e con i capelli sciolti in segno di afflizione con le ancelle e i figli. Si noti che i figli sono sempre schierati in primo piano e che gli abiti, come quello di Megara, sono neri, quasi a preannunciare il destino di morte che attende la famiglia.

La miniatura 39 raffigura la sesta impresa di Ercole, in cui l'eroe devia il corso del fiume Peneo per irrorare le stalle di Augia⁴¹³.

⁴¹² La descrizione e l'analisi della Putaturo seguono un ordine di lettura che non corrisponde a quello del testo. La Putaturo inizia infatti dalla prima miniatura in alto a sinistra e procede in senso antiorario. Le miniature vanno lette invece partendo dalla prima in alto a destra e proseguendo alternativamente da destra a sinistra con una lettura incrociata, come vuole il testo verbale.

⁴¹³ La Putaturo scrive: «Ercole argina il fiume nella valle di Temple [*sic.*]». In realtà come dimostrano il testo e il mito, la miniatura raffigura Ercole impegnato a rompere gli argini per deviare il corso del fiume Peneo e pulire le stalle di Augia.

Figure 40-43.

Nella miniatura 40 sono raffigurati Megara e Anfitrione a colloquio in presenza delle ancelle e dei figli di Ercole.

La figura 41 rappresenta Megara che indica l'arrivo di Lico. Si noti che in tutte le miniature in cui Lico è presente viene messo in evidenza il suo scettro, tenuto in avanti con arroganza, come nota esplicitamente Megara.

Nella miniatura 42, in cui Lico si avvicina a Megara, ai figli e ad Anfitrione, Megara è raffigurata seduta, in disaccordo con il testo che la descrive in piedi davanti all'altare. La posizione seduta, come si è visto, è segno di afflizione e di impotenza.

La miniatura 43 raffigura il dialogo tra Anfitrione e Lico, in presenza di Megara e dei figli.

Figure 44-52.

Il gruppo di miniature dalla 44 alla 55 contiene la rievocazione di imprese dell'eroe e di miti⁴¹⁴.

Nella miniatura 44 è raffigurato il momento in cui Apollo fu pastore del gregge di Admeto. Il dio del sole è rappresentato colorato di rosso, colore del fuoco, e con la lira, suo attributo tradizionale. Nella miniatura compare, inoltre, una donna non nominata nel testo, probabilmente Alceste.

La miniatura 45 raffigura la nascita di Apollo e Diana: è visualizzata Latona sull'isola di Delo, secondo il mito unico luogo ad accoglierla,

⁴¹⁴ La Putaturo analizza prima le miniature a sinistra e poi quelle a destra. Seguendo il testo verbale invece la lettura deve iniziare dalla prima in alto a destra e proseguire nell'ordine di lettura qui seguito.

insieme ai figli appena nati⁴¹⁵: Apollo, rosso, in riferimento al sole, e Diana, bianca in riferimento alla luna. Si noti il particolare dei due alberi: secondo il mito Latona partorì tra un albero d'olivo e una palma.

L'illustrazione 46 visualizza il mito di Apollo che sconfigge il serpente Pitone.

La miniatura 47 raffigura la nascita di Bacco. Semele giace incenerita nella stanza distrutta dal fulmine di Giove, che estrae dal ventre della donna Bacco⁴¹⁶.

La miniatura 48 raffigura il mito di Giove allattato in un grotta dalla capra Amaltea, come racconta il mito⁴¹⁷.

Nella miniatura 49 è raffigurato il soggiorno di Ercole presso la regina dei Lidi Onfale. Lo specchio, non nominato nel testo, visualizza efficacemente la rilassatezza dei costumi dell'eroe durante il suo soggiorno in Lidia. La figura in abiti femminili con il fuso per tessere lungo il fianco e la mitra potrebbe essere Ercole, come vuole il testo, o la regina che tiene lo specchio davanti ad Ercole, soggiogandolo.

La miniatura 50 rappresenta Bacco che, in abiti femminili e seduto su un letto, agita il tirso.

⁴¹⁵ La Putaturo scrive: «I gemelli davanti Giunone»; Giunone, nemica sia di Atena che di Apollo, non è citata nel testo, mentre lo è Latona. I particolari della miniatura sono d'altronde inequivocabili: l'isola e i due alberi.

⁴¹⁶ La Putaturo scrive «Latona partorisce Apollo». Anche qui i particolari iconografici, la casa esplosa, la donna morta, l'uomo che estrae il bambino, sono inequivocabili. La nascita di Bacco è tra l'altro evocata esplicitamente nel testo, dopo quella di Apollo. Leggere le miniature nell'ordine giusto aiuta anche ad interpretarle correttamente. La Putaturo, forse, leggendo la miniatura 47 prima della 45, l'ha riferita alla nascita di Apollo, raccontata per prima nel testo.

⁴¹⁷ La Putaturo scrive «Apollo allattato da un montone». A parte l'ovvia constatazione che un montone, in quanto maschio della pecora, non può produrre latte, si tratta di Giove, non di Apollo, come il testo esplicitamente sottolinea e come è noto attraverso la mitologia tramandata.

La miniatura 51 visualizza due episodi: l'uccisione di Eurito e l'episodio in cui Ercole, giunto presso la reggia di Tespio, giacque con le cinquanta figlie del re⁴¹⁸; la mano sul seno della donna in primo piano indica, infatti, un atto erotico⁴¹⁹, dietro in fila si trovano ammassate tutte le altre figlie e Tespio stesso.

La miniatura 52 raffigura la sconfitta di Erice da parte di Ercole e la sconfitta di Anteo di Libia, sollevato da terra astutamente, in quanto capace di rigenerarsi a contatto con il terreno⁴²⁰.

Figure 53-57⁴²¹.

Nella miniatura 53 Lico colloquia con Megara. Nel testo si legge che il tiranno chiede in sposa la donna. La posizione di Megara in piedi, con i figli Anfitrione e le ancelle, indica l'indole fiera e non remissiva della donna, che rifiuta la proposta di matrimonio.

Nella figura 54 Lico impartisce ordini. Nel testo si legge che comanda l'uccisione di Megara.

Nella miniatura 55 Anfitrione supplica Lico.

Nella figura 56 Anfitrione prega Giove davanti all'altare. La posa è quella del cristiano in preghiera.

La miniatura 57 raffigura il coro.

⁴¹⁸ La Putaturo interpreta: «L'uccisione di Eurito re d'Acalia e l'incontro con Iole». Nel testo, tuttavia, Iole non è citata, mentre è fatto riferimento esplicito alle figlie di Tespio. Il miniatore decide di raffigurare, probabilmente, due episodi citati di seguito nel testo in una sola miniatura, così come nella figura successiva.

⁴¹⁹ Si veda in proposito C. Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Milano, Einaudi, 2010, pp. 33-38.

⁴²⁰ La Putaturo annota: «La morte di Erice». Nella miniatura però vengono visualizzati due omicidi; forse la Putaturo ha pensato a una sequenza dello stesso omicidio, tuttavia è chiaro che si tratta di due delitti: i colori delle vesti dei due uomini uccisi dall'eroe sono diversi; inoltre Anteo di Libia è esplicitamente citato insieme ad Erice ed è sollevato da terra poichè secondo il mito fu ucciso tenendolo sospeso in aria.

⁴²¹ Nuovamente l'ordine di lettura della Putaturo non è in accordo con quanto dice il testo.

Figure 58-62.

Nel gruppo delle miniature dalla 58 alla 62, sono visualizzate alcune imprese di Ercole.

La 58 raffigura Ercole che attraversa il Ponto Eusino.

La 59 Ercole che sconfigge Ippolita la regina delle Amazzoni. La regina in ginocchio consegna lo scudo e le stringhe, come dice il testo⁴²².

Nella miniatura 60 Ercole uccide i fratelli di Nestore a Pilo e si scontra con Plutone che punta la lancia in difesa dei Pili⁴²³.

La miniatura 61 raffigura il mito di Orfeo ed Euridice. La figura racconta gli eventi in sequenza: in primo piano Orfeo con la lira e la stessa Euridice convincono un'assemblea, in cui si notano due uomini vestiti da giudici; sullo sfondo Orfeo, avviatosi verso l'uscita, si volta a guardare l'amata. I diavoli sono un'aggiunta dell'artista per collocare la scena nell'oltretomba. La figura di Orfeo era interpretata come *figura Christi*. Orfeo, infatti, è per l'uomo medievale metafora del buon pastore e dunque di Cristo.

La miniatura 62 raffigura Ercole che compie una preghiera rivolto al cielo nella posa del cristiano orante.

⁴²² Diversamente la Putaturo che scrive: «la vittoria sui Sarmati». Il testo racconta chiaramente dell'episodio della regina delle Amazzoni. I Sarmati vengono citati di sfuggita, e pur essendo legati al mito delle Amazzoni, non sono rappresentati nelle miniature.

⁴²³ Non coglie la giusta interpretazione la Putaturo che scrive «La strage di Lico». Nel testo, si trova esplicito riferimento a Nestore e alla città di Pilo, nonché all'intervento di Plutone che punta la sua lancia. La strage di Lico, intesa come uccisione di Lico da parte di Ercole, ad ogni modo, avviene molto dopo nel testo (fig. 91); mentre intesa come strage compiuta da Lico è stata descritta molto prima (fi. 37); qui siamo nell'ambito della rievocazione delle imprese delle eroe.

Figure 63-65.

La figura 63 è un'iniziale, che allude all'imminente ritorno di Ercole, visualizzandone il volto.

La miniatura 64 raffigura l'arrivo di Ercole e Teseo. La figura visualizza in sequenza due momenti dell'azione: Ercole e Teseo in primo piano camminano, in secondo piano sono giunti presso Megara, i figli e Anfitrione.

La miniatura 65 raffigura Teseo in colloquio con Anfitrione e Megara.

Figure 66-86.

La lunga serie di figure, dalla 66 alla 86, visualizzano la discesa dell'eroe agli Inferi. Le scene riproducono fedelmente il testo. Esse rispondono al gusto del tempo per le ambientazioni infernali fortemente influenzato dalla *Commedia* di Dante. L'opera del fiorentino ebbe particolare diffusione nella Napoli angioina in cui circolavano molti codici miniati della *Commedia*⁴²⁴.

La figura 66 raffigura l'ingresso degli Inferi con i diavoli, non citati nel testo e raffigurati secondo un'iconografia medievale, che collocano la scena nell'Aldilà.

Le figure 67-71 sono contenute in un'unica sequenza continua (fig. 111).

Nella figura 67 è raffigurato un lungo corridoio con degli anfratti e i diavoli.

⁴²⁴ Si vedano in proposito M. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica, 1972; A. Perriccioli Saggese, *I codici della "Commedia" miniati a Napoli in età angioina*, «Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 151-158.

La figura 68 raffigura il fiume Lete che scorre con le sue curve sinuose⁴²⁵.

La figura 69 visualizza il Cocito con l'avvoltoio, la civetta, il gufo e il ramo di tasso descritti nel testo.

La figura 70 rappresenta le personificazioni di Sopore e di Fame sdraiati, come indica il testo.

La figura 71 rappresenta la personificazione della Vergogna che nuda e scheletrica insegue chi si chiude gli occhi per non vederla. Tuttavia la figura potrebbe anche visualizzare la fame. In tal caso Sopore potrebbe essere raffigurato da due individui sdraiati.

Le figure 72-73 sono contenute in un'unica miniatura (fig. 112). Nella figura 72 sono visualizzate le personificazioni di Paura, Terrore, Morte, Dolore, Lutto, Malattia tremolante, Guerra e Vecchiaia⁴²⁶. Viene inoltre visualizzato il paesaggio desolato e lugubre descritto dal testo.

La figura 73 rappresenta lo Stige e l'Acheronte, che, l'uno placido, l'altro irruento, incorniciano il palazzo di Dite e tutte le scene seguenti. Sopra al palazzo è visualizzata la foresta di cui parla il testo, mentre all'interno è rappresentato Dite in trono. I dannati nudi entrano nel palazzo in attesa di giudizio o vanno verso gli altri giudici infernali. La visualizzazione è fedele al testo nei minimi particolari.

Le figure 74-75 sono contenute in una unica sequenza (fig. 113). Nella figura 74 i dannati nudi sono sottoposti al giudizio di Minosse, di Eaco e di Radamanto, in abito dottorale.

⁴²⁵ La Putaturo indica il fiume come lo Stige, mentre il Lete è esplicitamente nominato nel testo.

⁴²⁶ La Putaturo, nelle attribuzioni iconografiche, non cita la morte e non segue l'ordine del testo.

Nella figura 75 i tiranni sono in prigione e sferzati da altri uomini. Si noti che nel testo verbale si precisa che i tiranni sono sferzati dai plebei; il testo iconico banalizza annullando le differenze di estrazione sociale.

Le figure 76-78 sono contenute in un'unica sequenza (fig. 114).

Nella figura 76 si trovano raffigurati i supplizi di Issione, di Sisifo, di Tantalo e di Tizio.

La figura 77 visualizza le Danaidi con la loro pena, le figlie di Cadmo e Fineo, tormentato dalle Arpie.

Nella figura 78 Ercole minaccia con il remo Caronte, rappresentato come un vecchio barbuto⁴²⁷.

Le figure 79-82 sono contenute in un'unica sequenza (fig. 115).

Nella figura 79 Ercole sale sulla barca che quasi sprofonda.

Nella figura 80 sono visualizzati, in fuga da Ercole, i Centauri, a cavallo con archi e frecce, e i Lapiti, nudi.

Nelle figure 81-82 inizia l'episodio della cattura del cane infernale.

Le figure 81-86 visualizzano, infatti, la cattura di Cerbero. A questa impresa è dedicato molto spazio. Si osservino le figure 115 e 116.

Nella figura 115 il cane è ripetuto due volte in sequenza, nella figura 116 quattro volte, per un totale di sei volte consecutive. A queste si aggiungono le visualizzazioni precedenti. Lo spazio dato alla cattura di Cerbero, ossessivamente ripetuta nelle pagine della tragedia, indica che all'episodio veniva data molta importanza. La cattura di Cerbero era letta, infatti, allegoricamente come vittoria del bene sulle forze del male.

Nelle figure 81 Ercole si avvicina a Cerbero.

⁴²⁷ La Putaturo scrive: «Ercole sulla riva del Lete attende che Caronte lo traghetti con la barca». Ercole non attende, ma minaccia, Caronte e il fiume non è il Lete, ma lo Stige, come è noto dalla mitologia.

Nella figura 82 Ercole affronta Cerbero.

Nella figura 83 Ercole libera Teseo.

Nella figura 84 Ercole e Teseo scortano il cane.

Nella figura 85 Ercole e Teseo tirano insieme fuori dall'Ade il cane infernale⁴²⁸.

Nella figura 86 Ercole e Teseo si avviano col cane.

Figure 87-89.

Nella figura 87 è visualizzato il coro.

La figura 88 è un'iniziale con volto di Ercole.

La miniatura 89 raffigura il coro e i sacrifici per festeggiare il trionfo di Ercole. La miniatura è fedele al testo nei particolari; si noti, tuttavia, l'altare vuoto e la posa degli oranti, che rispecchia quella del cristiano in preghiera, particolari che mitigano gli elementi pagani della scena.

Figure 90-92.

La miniatura 90 rappresenta la strage compiuta da Ercole su Lico.

La miniatura 91 raffigura Ercole con Megara, i figli, Anfitrione e le ancelle. Si noti che a partire da questo momento Megara, quasi presaga della minaccia incombente, in presenza di Ercole pone sempre la mano sul capo del figlio, in segno di protezione. Nelle figure precedenti compie lo stesso gesto solo in presenza di Lico.

La miniatura 92 raffigura Ercole che incorona se stesso con il pioppo e Teseo con rami d'olivo⁴²⁹.

⁴²⁸ La Putaturo parla solo di Ercole come autore dell'azione, senza nominare Teseo.

⁴²⁹ La Putaturo parla di rami d'alloro, mentre il testo cita esplicitamente i rami di pioppo per Ercole e quelli d'ulivo per Teseo.

Figure 93-98.

A partire dalla miniatura 93, fino alla miniatura 98, viene visualizzata la follia di Ercole.

Nella figura 93 Ercole parla in ginocchio a Teseo, Megara, i figli e Anfitrione.

Nella figura 94 Ercole tende l'arco. Nella miniatura è presente Anfitrione, ma anche Teseo che invece era stato allontanato da Ercole.

Nella miniatura 95 il figlio è colpito dalla freccia scoccata nella miniatura precedente da Ercole. Il fanciullo muore davanti ai fratelli e alla madre. La miniatura è collocata di fronte alla 94 quasi a seguire il percorso della freccia, la cui traiettoria è tuttavia errata (fig. 117).

Nella miniatura 96 Megara fugge col bimbo nascosto in braccio. Avviene contemporaneamente l'uccisione del secondo figlio. Il bimbo ha la testa spaccata e viene sollevato per il braccio, con riproduzione fedele del testo⁴³⁰.

Nella miniatura 97 Megara e il figlio implorano pietà in ginocchio.

Nella miniatura 98 Megara giace in terra con il collo insanguinato. Nel testo verbale Anfitrione afferma invece che la testa della donna è introvabile. All'omicidio assiste Teseo.

Figure 99-102.

Le miniature dalla 99 alla 102 raffigurano il sonno di Ercole.

Nella miniatura 99 Ercole sviene mentre parla con Anfitrione; i due momenti sono raffigurati in sequenza.

La miniatura 100 raffigura il coro.

⁴³⁰ La Putaturo omette, per probabile salto di pagina, la descrizione di questa miniatura e della seguente.

La miniatura 101 raffigura un'iniziale con Anfitrione; essa sottolinea il ruolo decisivo dell'uomo per il finale.

Nella miniatura 102 Ercole continua a dormire, mentre Anfitrione veglia su di lui con altri uomini.

Figure 103-105.

Le miniature dalla 103 alla 104 visualizzano il risveglio di Ercole e la sua progressiva presa di coscienza.

Si noti che in tutta la sequenza i corpi trucidati dei cari sono in prima linea e accanto all'eroe, per ribadire l'efferatezza del delitto e l'impossibilità di espiarlo.

Nella miniatura 103 Ercole si risveglia accanto ai corpi massacrati dei suoi cari.

Nella miniatura 104 Ercole parla con Anfitrione e Teseo.

Nella miniatura 105 Anfitrione prega Ercole di non uccidersi.

Figura 106.

La miniatura 106 visualizza in maniera sintetica la conclusione della tragedia. Essa segna l'accettazione di Ercole della richiesta del padre, sancita dalla stretta di mano tra Anfitrione e l'eroe.

4.3.2. Troades.



1. Iniziale con Seneca.



2. Ecuba con il coro.



3. vv. 15-17: *en alta muri decora congesti iacent
tectis adustis; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus*



4. vv. 22-26: *stat avidus irae victor et lentum Ilium
metitur oculis ac decem tandem ferus
ignoscit annis; horret afflictam quoque,
victamque quamvis videat, haut credit sibi
potuisse vinci.*



5. vv 44-48: *vidi execrandum regiae caedis nefas
 ipsasque ad aras maius admissum scelus
 Aeacidae <ab>armis, cum ferox, saeva manu
 coma reflectens regium torta caput,
 alto nefandum vulneri ferrum abdidit*



6. vv 83-89: *Fidae casus nostri comites, solvite crinem,
 per colla fluant maesta capilli tepido Troiae
 pulvere turpes, paret exertos turba lacertos;
 veste remissa substringe sinus uteroque tenus
 pateant artus. cui coniugio pectora velas,
 captive pudor?*



7. Taltibio con il coro.



8. Iniziale con Agamennone.



9. v. 181: *emicuit ingens umbra Thessalici ducis*



10. vv. 198-199: *repetensque Ditem mersus ingentem specum
coeunte terra iunxit.*



11. Iniziale con Agamannone.



12. Pirro, Agamennone e Calcante.



13. Pirro, Agamennone e Calcante.



14. Pirro e Agamennone.



15. Pirro Agamennone e Calcante.



16. Coro.



17. Iniziale con membro del coro.



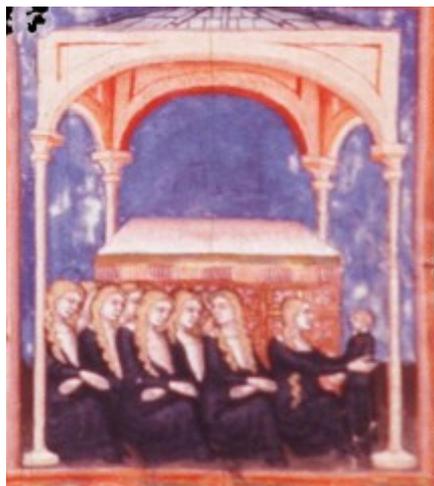
18.vv. 409-411: *Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effuso genas
fletu rigatis?*



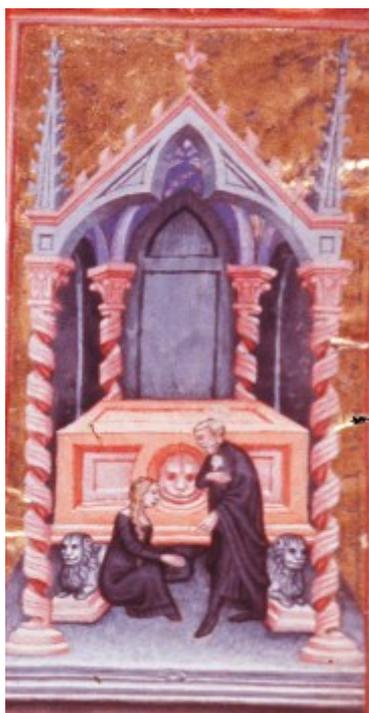
19. Colloquio tra Andromaca e il vecchio.



20. vv. 443-452: *Hector ante oculos stetit,*
non qualis ultro bella in Argivos ferens
Graias petebat facibus Idaeis rates
nec caede multa qualis in Danaos furens
vera ex Achille spolia simulato tulit:
non ille vultus flammeum intendens iubar
sed fessus ac deiectus et flet
«dispelle somnos» inquit «et natum eripe...



21. vv. 461-464: *o nate, magni certa progenies patris,*
spes una Phrygibus, unica affictae domus,
veterisque suboles sanguinis nimium inclita
nimumque patri similis...



22. v. 503: *succede tumulo, nate- quid retro fugis?*



23. Ulisse e Andromaca.



24. Iniziale con volto di Ulisse.



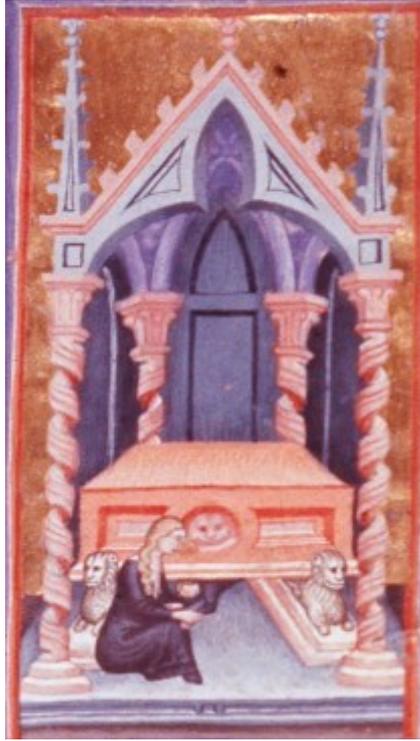
25. Ulisse e Andromaca.



26. v. 668-669: *Tumulus hic campo statim
toto iacebit.*



27. vv. 691-693:.....*ad genua accido
supplex, Ulixè, quamque nullius pedes
novere dextram pedibus admoveo tuis.*



28. vv. 705-706: *Huc e latebris procede tuis,
flebile matris furtum miserae*



29. vv. 732-733: *iacet ante pedes non minor illo
supplice supplex vitamque petit*



30. vv. 793-800:*Quid meos retines sinus
manusque matris cassa praesidia occupas?
Fremitu leonis qualis audito tener
timidum iuvenus applicat matri latus,
at ille saevus matre summota leo
praedam minorem morsibus vastis premens
frangit vehitque: Talis e nostro sinu
te rapiet hostis. oscula et fletus, puer, lacerosque crines excipe*



31. Iniziale con volto.



32. Coro.



33. Elena, Andromaca e Ecuba.



34. Iniziale con volto di Agamennone.



35. Iniziale con volto di Agamennone.



36. Nunzio, Andromaca e Ecuba.



37. vv. 1078-1091:*his collis procul
 aciem patenti liberam praebet loco,
 his alta rupes, cuius in cacumine
 erecta summo turba libravit pedes;
 hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit
 et tota populo silva suspenso tremit.
 extrema montis ille praerupti petit,
 semusta at ille tecta vel saxum imminens
 muri cadentis pressit, atque aliquis- nefas-
 tumulo feros spectator Hectoreo sedet.
 per spatia late plena sublimi gradu
 incedit Ithacus parvulum dextra trahens
 Priami nepotem: nec gradu segni puer
 ad alta pergit moenia.*

vv.1100-1103:.....*ac, dum verba fatidici et preces
 concipit Ulixes vatis et saevos ciet
 ad sacra superos, sponte desiluit sua
 in media Priami regna.*



38. vv. 1118-1120: *Praeceptis ut altis cecidit e muris puer
flevitque Achivum turba quod fecit nefas,
idem ille populus aliud ad facinus redit*



39. vv. 1121- 1125: *tumulumque Achillis, cuius extremum latus
Rhoetea leni verberant fluctu vada;
aversa cingit campus et clivo levi
erecta medium vallis includens locum
crescit theatri more.....*

vv. 1155-1159: *Ut dextra ferrum penitus exact<um >abdedit,
subitus recepta morte prorupit cruor
per vulnus ingens. nec tamen moriens adhuc
animos: cecidit, ut Achilli gravem
factura terram, prona et irato impetu.*



40. Fregio con leone.



41. Fregio fitomorfo con aquila e capretto.

Figure 1-2.

La tragedia si apre con un'iniziale istoriata con il ritratto di Seneca raffigurato come letterato, intento alla scrittura nello *studium*. L'iconografia, tipicamente medievale, si discosta da quella

tradizionale che rappresenta lo scrittore con gli attributi tipici del filosofo, la barba e la fronte spaziosa, o del santo. Nella miniatura viene dato risalto, invece, all'attività di scrittura attraverso lo schema topico dello *studium*. Si tratta di una raffigurazione già attestata a partire dal XII secolo e derivata dagli *studia* creati per il papa ad Avignone e per i re francesi⁴³¹.

La figura 2 rappresenta le donne troiane, vere protagoniste della tragedia, sedute in terra per il dolore e vestite di nero in segno di lutto⁴³².

Figure 3-4

La figura 3 visualizza Troia in fiamme e in rovina; la miniatura 4, posizionata di fronte alla 3 sul lato opposto della pagina, visualizza gli invasori che incombono sulla città, avidi di bottino. Si notino le armature medievali, che mettono in risalto le intenzioni bellicose degli uomini.

Figure 5-7.

La miniatura 5 raffigura l'uccisione di Priamo per mano di Pirro presso l'altare⁴³³. Si noti che Pirro nelle miniature è sempre rappresentato in armatura e con il volto rosso, forse segno del suo

⁴³¹ Sui ritratti di Seneca: L. Franchi dell'Orto, *Sull'iconografia di Seneca*, in AA.VV., *Seneca mostra bibliografica e iconografica*, a cura di F. Niutta, C. Santucci, Roma, Palombi Editori, 1999, pp. 27-40; P. Zanker, *I ritratti di Seneca*, in AA.VV., *Seneca e il suo...*, cit., pp. 47-58. Sul ritratto dell'autore nei codici medievali si veda *infra* nota 96.

⁴³² Si noti che il lutto in nero, a differenza di quello in bianco, pure diffuso nel Medioevo, è «lutto senza speranza, la caduta nel nulla senza ritorno», cfr. G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1984, p. 113. Sul significato dei colori nel Medioevo si veda: AA.VV., *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 1995, 1996, 1998), Lucca, Istituto Storico Lucchese, I-II-III, 1996-2001.

⁴³³ La Putaturo attribuisce l'omicidio di Priamo a Diomede senza giustificazione né del testo né del mito.

carattere violento e della sua voglia di vendetta; o forse il volto rosso è dovuto all'estensione del significato del nome, *Pirrus*, riferito tradizionalmente alla capigliatura. Alle pressioni di Pirro si deve, d'altronde, la scelta di Agamennone di sacrificare Astianatte e Polissena e nel testo viene sottolineato più volte il suo carattere crudele e impetuoso.

La miniatura 6 raffigura il coro delle troiane afflitte. I loro gesti sono di grande dolore. Esse sono, infatti, sedute a terra e, accogliendo l'invito di Ecuba⁴³⁴, si sciolgono i capelli in segno di lutto e mostrano il seno in segno di resa.

La miniatura 7 raffigura Taltibio, personaggio della tragedia, con il coro.

Figure 8-10.

La miniatura 8 raffigura un'iniziale con il volto di Agamennone, cui sono affidate le sorti della stirpe troiana.

La miniatura 9 raffigura l'ombra di Achille che balza fuori dal terreno per reclamare il tributo che gli è dovuto.

La miniatura 10 raffigura nuovamente l'ombra di Achille che, dopo avere fatto la sua richiesta, ritorna nell'Oltretomba⁴³⁵.

⁴³⁴ Sull'iconografia di Ecuba e delle protagoniste della tragedia si veda: G. Ieranò, «*Bella come in un dipinto*»: la pittura nella tragedia greca, in AA.VV., *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini*...., cit., pp. 241-268.

⁴³⁵ La Putaturo scrive: «La discesa agli Inferi di Achille» per la miniatura 9 e: «continua la discesa di Achille agli Inferi» per la miniatura 10, come se fosse raffigurata una discesa in sequenza. In realtà come dice il testo, si tratta dell'ombra di Achille già morto e tornato dall'oltretomba nella miniatura 9 (il testo riporta *emicuit*) e del suo ritorno nell'Ade nella miniatura 10. In ogni caso Achille non ha mai compiuto la discesa agli Inferi quando era in vita.

Figure 11-17.

La figura 11 ripete il volto di Agamennone, per evidenziare l'importanza della sua scelta e creare un effetto di attesa. Le miniature 12-16 raffigurano il lungo dibattito tra Pirro e Agamennone, che segnerà il destino dei discendenti di Priamo. Si noti che il trono su cui è seduto Agamennone è decorato con i gigli francesi su campo azzurro. Si tratta, come accennato, di un possibile riferimento iconografico alla corte angioina.

I mutamenti di scena - il colloquio avviene prima di fronte al trono, poi in un ambiente esterno - servono a visualizzare l'indecisione di Agamennone. Nelle miniature 12, 13 e 15⁴³⁶ compare anche l'indovino Calcante.

La figura 16 raffigura il coro; la figura 17 raffigura un'iniziale con volto, forse un membro del coro;

Figure 18-22.

Questa fitta sequenza di scene riguarda la decisione di Andromaca di nascondere il figlio Astianatte nella tomba del padre di Ettore⁴³⁷.

La 18 presenta Andromaca, con il coro delle troiane ancora dolenti, il figlio Astianatte e un vecchio.

La miniatura 19 raffigura Andromaca, Astianatte e il vecchio a colloquio.

La miniatura 20 raffigura l'apparizione dello spettro di Ettore, la cui nudità e magrezza visualizzano le indicazioni del testo sull'aspetto

⁴³⁶ La Putaturo non cita questa miniatura.

⁴³⁷ La Putaturo cita per questa miniatura, e per tutte le seguenti in cui compare la moglie di Ettore, Andromeda e non Andromaca: Andromeda era, secondo il mito, figlia di Cassiopea e moglie di Perseo, che la salvò dal mostro marino, Andromaca, invece, era moglie dell'eroe troiano Ettore e madre di Astianatte.

dell'eroe troiano. Andromaca, infatti, lo descrive sottolineandone la stanchezza e la tristezza. La raffigurazione dello spettro di Ettore contrasta fortemente con quella dell'ombra di Achille in armatura.

La miniatura 21 raffigura Andromaca con il figlio e le troiane. Si noti che in tutte queste scene la donna ha sempre un gesto d'affetto per il figlioletto, ponendo una mano sulla sua testa in segno di protezione e cercando il contatto fisico con il fanciullo.

La miniatura 22 raffigura Andromaca che nasconde Astianatte nella tomba, su consiglio del vecchio.

Figure 23-26.

Nelle figure 23 e 25 Ulisse cerca di convincere Andromaca a consegnare Astianatte. La resistenza della donna è raffigurata dalle braccia conserte.

La figura 24 raffigura il volto di Ulisse, la cui furbizia stannerà Astianatte dal nascondiglio.

La figura 26 è interamente occupata dalla tomba di Ettore. Essa, spesso ripetuta come sfondo, assume un rilievo centrale, in quanto luogo simbolico della continuità e degli affetti, perennemente minacciati dalla violenza. Si noti l'architettura medievale composta da guglie e pinnacoli⁴³⁸.

⁴³⁸ La Putaturo individua una somiglianza tra la tomba di Ettore e il trono di San Pietro Celestino nel Tabernacolo di Raimondo ed Isabella del Balzo di Casaluce, attribuito al pittore fiorentino Niccolò di Tommaso, presente a Napoli dal 1371. La studiosa considera questo un elemento importante per la datazione del codice, il cui termine *post quem* colloca, dunque, dopo il 1371.

Figure 27-30.

Nella miniatura 27 Andromaca bacia in ginocchio il piede di Ulisse, invocando pietà.

Nella 28 Andromaca fa uscire Astianatte dal nascondiglio.

Nella figura 29 lo stesso bambino implora in ginocchio Ulisse.

Nella miniatura 30 Ulisse tenta di portare via Astianatte che afferra le vesti della madre, in preda alla disperazione, raffigurata dalle mani che tirano i capelli.

Figure 31-36.

La miniatura 31 raffigura un'iniziale con il volto di un uomo non identificabile in base al testo o all'iconografia.

La miniatura 32 raffigura il coro delle troiane.

La miniatura 33 raffigura Elena che dialoga con Ecuba e Andromaca.

Si noti che sia Elena che Ecuba hanno i capelli bianchi e le rughe e che Andromaca, fin'ora rappresentata sempre in piedi per il suo ruolo attivo, nel tentativo di salvare il figlio, compare ora seduta, come tutte le donne troiane raffigurate nella tragedia, accanto ad Ecuba in segno di rassegnazione.

Le figure 34 e 35 rappresentano il volto di Agamennone, responsabile della decisione di compiere il sacrificio di Astianatte e Polissena. Accanto all'iniziale 34 è raffigurato un leone, simbolo di potere regale, di giustizia, di saggezza, ma anche di violenza, arroganza, e crudeltà che trasformano il re da protettore in tiranno⁴³⁹. Il significato del leone oscilla, dunque, tra i due poli dell'ammirazione per un

⁴³⁹ Si consultino per questi significati simbolici e per quelli seguenti: G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia...*, cit.; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986; E. Urech, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995.

sovrano che sa applicare la legge divina e la condanna per la crudeltà del verdetto finale (fig. 40).

Accanto all'iniziale 35 con Agamennone è raffigurata un'aquila rapace che artiglia un capretto⁴⁴⁰ indifeso, probabile riferimento al tragico destino di Astianatte, vittima sacrificale, di cui si raccontano i particolari nel testo (fig. 41).

La miniatura 36 raffigura il nunzio che racconta ad Ecuba e ad Andromaca i due sacrifici.

Figure 37-39.

Le miniature di questo gruppo raffigurano in maniera molto dettagliata la fine della tragedia con i due sacrifici. Si tratta dell'unico caso, in effetti, in cui viene raffigurato attentamente il finale.

La scena è ricca di particolari che visualizzano fedelmente il testo. Tuttavia, se l'ambientazione è estremamente fedele rispetto al testo, stranamente, invece, la dinamica dell'azione segue l'*argumentum* di Trevet. Nella tragedia di Seneca, infatti, è esplicitamente detto che Astianatte si suicida saltando da solo nel vuoto; nella miniatura, invece, Astianatte è spinto da Ulisse, secondo un'indicazione che si trova in Trevet e che seguono molti miniatori di codici coevi: *filium Hectoris de altissima turre precipitavit et occidit*⁴⁴¹. Forse, chi minìò la scena dell'omicidio non è lo stesso artista che si dedicò all'ambientazione.

⁴⁴⁰ Potrebbe essere anche essere un cervo o un vitello. Si noti che sia il capretto che il cervo che il vitello sono simboli del sacrificio di Cristo.

⁴⁴¹ L'*argumentum* è stato pubblicato da E. Franceschini in *Glosse e commenti medievali...*, cit., p. 38.

Alcune libertà rispetto al testo sono, comunque, dovute al tentativo di valorizzare il racconto. Si noti che la torre di Troia, descritta da Seneca come l'ultimo edificio ancora integro della città, nella miniatura è diroccata, probabilmente per visualizzare in maniera efficace il senso di distruzione e di rovina finale di Troia.

Un altro distacco dal testo è la collocazione della tomba di Ettore sullo sfondo del sacrificio, come a creare una sorta di continuità ideale con il padre, il cui ricordo è rievocato dalle parole del nunzio. Si tratta, dunque, di un intervento che valorizza il testo, a conferma che chi visualizzò l'ambientazione della scena fu un artista più attento di colui che minì il sacrificio.

La scena 38 raffigura Polissena portata in processione alla tomba di Achille. Le indicazioni del testo non sono rispettate: Polissena dovrebbe precedere Pirro e seguire Elena.

La scena 39 raffigura il sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille per mano di Pirro. Anche qui l'ambientazione è fedele alla descrizione del testo, ma la dinamica del sacrificio è diversa, a possibile conferma che i miniatori furono due, specializzati in parti diverse: nel testo Polissena muore cadendo con la faccia in avanti, nella miniatura ha il volto verso l'alto.

Si noti il rilievo dato alla morbosa curiosità dei Greci, accorsi ad assistere ai due sacrifici.

4.3.3. *Phoenissae*.



1. Edipo e Antigone.



2. Iniziale con volto.



3. Edipo e Antigone.



4. Edipo e Antigone.



5. Nunzio Edipo e Antigone

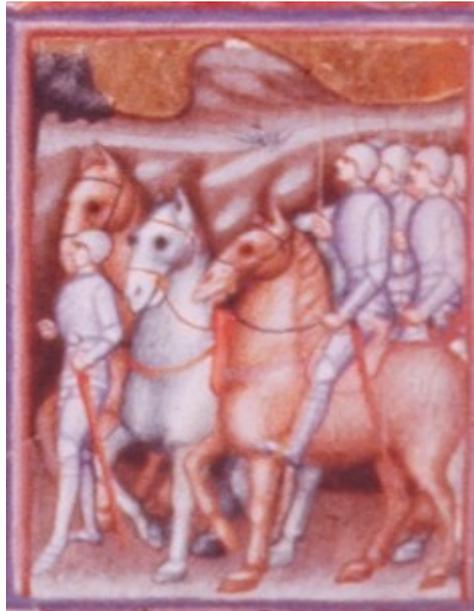
(vv. 358-360: *nemo me ex his eruat*

silvis: latebo rupis exesae cavo

aut sepe densa corpus abstrusum tegam).



6. Giocasta con la guardia.



7. Polinice.

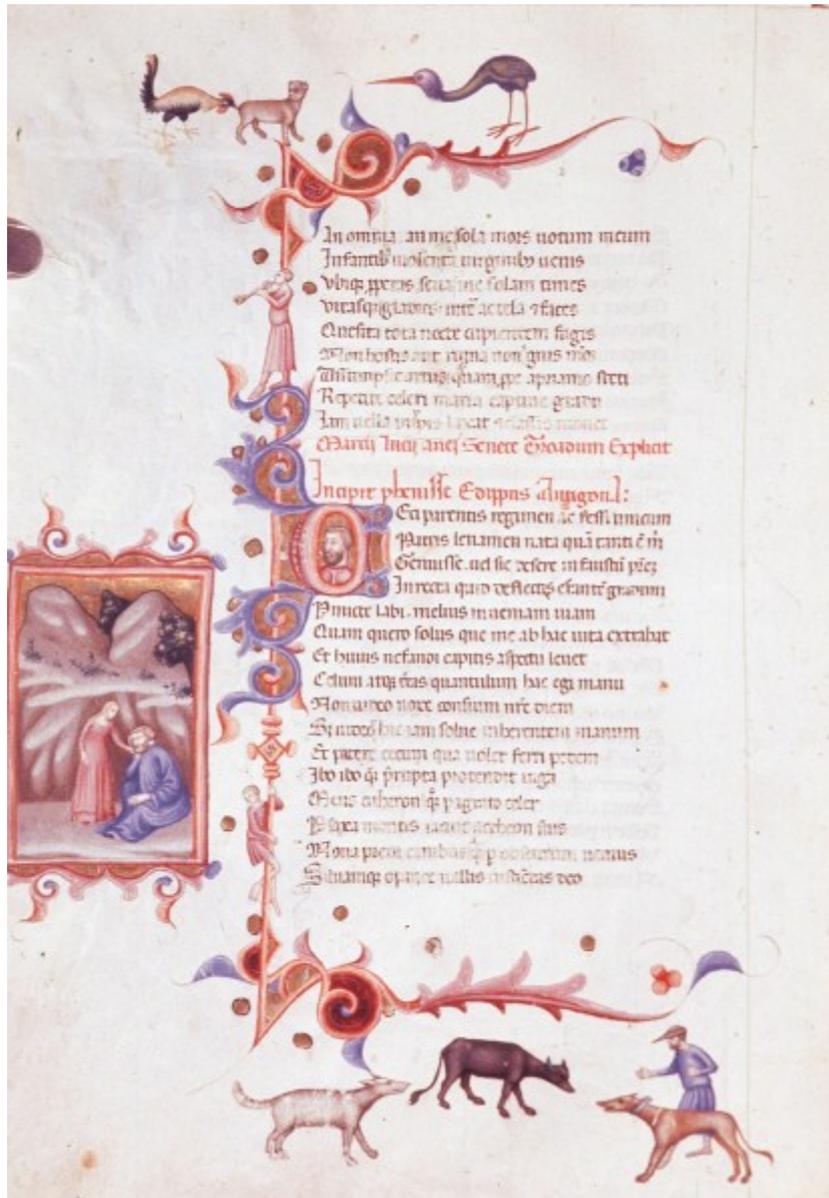


8. Giocasta e Polinice.

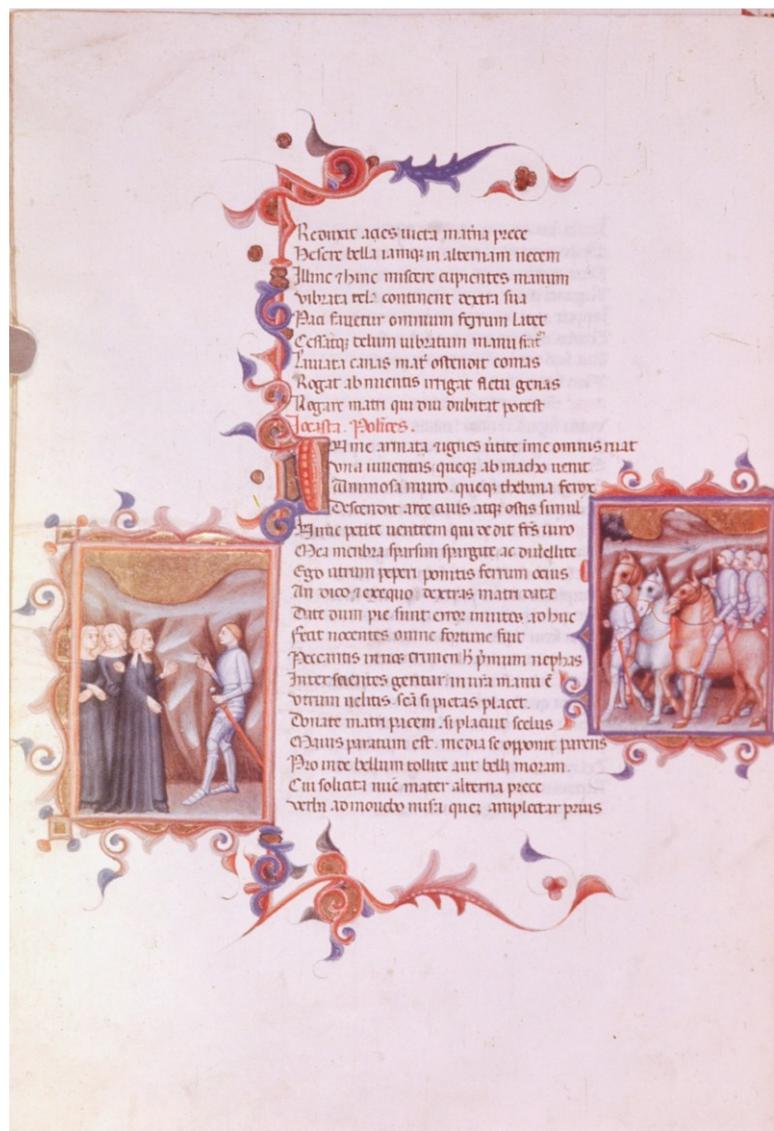
(vv. 471-473: *vinculo frontem exue*

tegumenque capitis triste belligeri leva

et ora matri redde.....)



9. Incipit con fregio e Atteone.



10. Il ritorno di Polinice.

Figure 1-4

La miniatura 1 visualizza Antigone ed Edipo cieco. Il miniatore sottolinea in maniera sintetica, ma molto efficace, i delicati affetti filiali di Antigone e la sofferenza di Edipo, attraverso il linguaggio dei gesti: la mano di Antigone poggiata sulle spalle del padre in segno di conforto e la posizione di Edipo in terra con la mano appoggiata alla guancia reclinata, in segno di afflizione. La figura 2 è un'iniziale con volto. Potrebbe trattarsi di Edipo, i cui tratti somatici corrispondono a

quelli del volto dell'iniziale, ma il volto dell'iniziale è raffigurato con occhi aperti, mentre nella tragedia Edipo è visualizzato con gli occhi cavati.

Le miniature 3 e 4 visualizzano il dialogo tra Antigone ed Edipo. Nella figura 3, come mostra il linguaggio dei gesti, Antigone, di cui è sottolineato il ruolo di consigliera, cerca di convincere il padre a non uccidersi, ma questi appare agitato e convinto a seguire i propri propositi.

Nella miniatura 4, le braccia abbassate di Edipo segnalano remissività e accettazione, mentre la mano di Antigone che si poggia sicura su quella del padre, segnala conforto.

In apertura si trova, inoltre, un fregio fitomorfo in cui è rappresentata una scena di caccia con i cani famelici. Qui il miniatore trae ispirazione dal testo, in cui un esempio richiama come termine di paragone Atteone (fig. 9).

Figure 5-6.

La miniatura 5 raffigura il nunzio a colloquio con Antigone e Medea. Il nunzio con il suo movimento spezza la monotonia statica della scena, introducendo visivamente un elemento di dinamismo. Si noti, inoltre, che il miniatore ritrae padre e figlia all'interno di un edificio, mentre il testo descrive un ambiente selvatico e boschivo, sul Citerone, facendo riferimento ad una grotta.

Nella miniatura 6 il nunzio parla con Giocasta. L'irruenza del nunzio, che, proiettato in avanti, sembra quasi sfondare la porta, traduce visivamente l'ansia del personaggio, giunto a comunicare l'imminente scoppio della guerra. Giocasta è rappresentata come una donna avanti negli anni, dalla chioma bianca e seduta in segno di afflizione.

Figure 7-8.

La miniatura 7 raffigura l'arrivo di Polinice in armi con l'esercito di cavalieri⁴⁴². Si noti che le armature sono tipicamente medievali.

La figura 8 rappresenta il colloquio tra Giocasta e Polinice, spogliatosi dell'elmo e a viso scoperto, per assecondare la richiesta della madre, come riporta il testo. Si noti l'efficacia visiva delle sequenza quasi filmica, che raffigura Giocasta che va incontro al figlio, bloccandolo lungo la strada (fig. 10).

⁴⁴² La Putaturo parla di un generico «gruppo di cavalieri». Si tratta invece di Polinice che torna in patria con intenti bellicosi e a cui va incontro la madre per bloccarlo. L'ordine di lettura è, infatti, da destra a sinistra, come vuole il testo verbale.

4.3.4. Medea.



1. vv. 1-15: *Di coniugales tuque genialis tori,*

*Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn novam frenare docuisti ratem,
et tu, profundi saeve dominator maris,
clarumque Titan dividens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iuravit mihi
deos Iason, quosque Medae magis
fas est precari: noctis aeternae Chaos,
aversa superis regna manesque impios
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, voce non fausta precor.
Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
atram cruentis manibus amplexae face*



2. Iniziale con Giasone.



3. Coro.



4. Medea con la nutrice.



5. Iniziale con Giasone.



6. Dialogo tra Creonte e Medea.



7. Coro.



8. vv. 380-381: *Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?*
resiste et iras comprime ac retine impetum



9. Giasone, Medea e la nutrice.



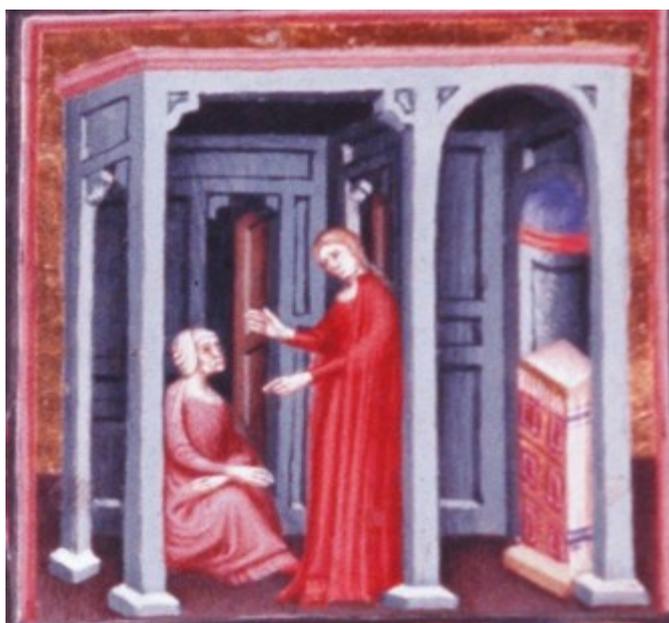
10. vv 560-561: *Discessit. itane est? vadis oblitus mei
et tot meorum facinorum? Excidimus tibi?*



11. Coro.



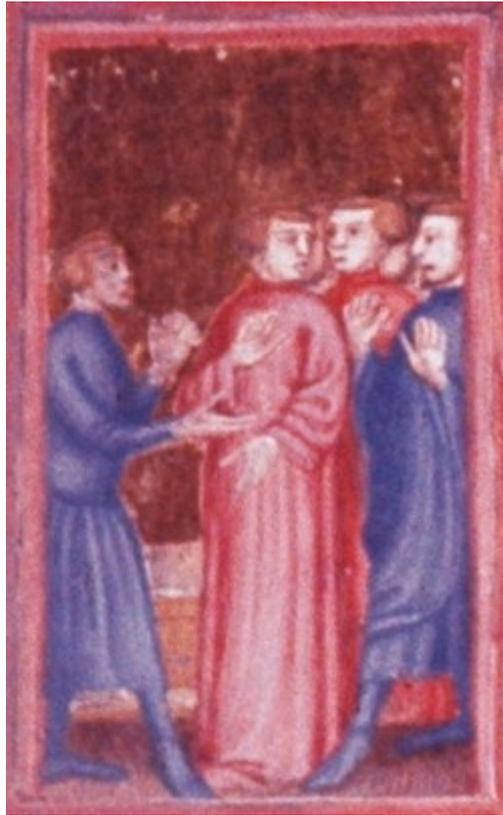
12. vv. 684- 690: *tracta magicis cantibus*
squamifera latebris turba desertis adest.
hic saeva serpens corpus immensum trahit
trifidamque linguam exertat et quaerit quibus
mortifera veniat: carmine audito stupet
tumidumque nodis corpus aggestis plicat
cogitque in orbes.....



13. Medea e la nutrice.



14. Coro.



15. Il nunzio con il coro.



16. vv. 891-892: *Effer citatum sede Pelopea gradum,*
Medea, praeceps quaslibet terras pete.

Figura 1.

La miniatura d'apertura presenta Medea⁴⁴³ intenta a invocare le divinità coniugali e quelle infernali. Si noti l'iconografia dei gesti che rimanda alla preghiera cristiana: in ginocchio e a mani giunte. La donna invoca otto divinità, ma sull'altare è presente un unico Dio, affiancato da due draghi. Si tratta di una scelta interessante, poiché manifesta l'imbarazzo da parte del miniatore nel rappresentare scene pagane che andrebbero contro il monoteismo predicato dalla Chiesa. La stessa scelta, infatti, caratterizza nel codice altre miniature che raffigurano momenti di preghiera. I due draghi alludono alle arti magiche di Medea e alle divinità ctonie della terra⁴⁴⁴. Sono un attributo iconografico costante della donna e hanno un ruolo simbolico molto importante nella tragedia. Ponendoli sull'altare in apertura, il miniatore o il *concepteur* dimostra in maniera efficace e sintetica di conoscere molto bene il mito di Medea. La presenza dei draghi alati permette inoltre di cogliere un importante riferimento intertestuale, rimandando alle *Metamorfosi* di Ovidio, che sottolineano in più passi il legame fra la donna e i draghi alati. Si noti, dunque, l'efficacia sintetica con cui il miniatore visualizza la lunga e complessa invocazione di Medea. La pagina d'apertura presenta anche un fregio con due centauri, allusione probabile ai sentimenti bestiali che lottano nell'animo di Medea (fig. 17).

⁴⁴³ Sull'iconografia di Medea e le sue rappresentazioni nell'arte: C. Isler Kerényi, *Immagine di Medea*, in AA.VV., *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di B. Gentili, F. Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 117-138; AA.VV., *Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni*, a cura di F. De Martino, Bari, Levante editore, 2008.

⁴⁴⁴ Si veda: M. Elice, *Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche*, in AA.VV., *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, a cura di L. Cristante, A. Tessier, Trieste, Università di Trieste, 2004, pp. 119-160.

Figure 2-7.

La figura 2 visualizza il coro; la 3 un'iniziale con il volto di Giasone; la 4 Medea che si confida con la nutrice; la 5 nuovamente il ritratto di Giasone, a sottolineare la presenza ossessiva dell'uomo nei pensieri di Medea; la miniatura 6, infine, raffigura la visita di Creonte, col bastone di comando, a significare la sua tirannia e il suo potere decisionale sulle sorti della donna. Nella figura 4 la nutrice seduta a terra e con la mano poggiata sulla guancia esprime preoccupazione e angoscia per le parole sconsiderate ed empie della regina. Nella figura 6, invece, è Medea, angosciata per le parole di Creonte, ad essere seduta in terra, e quindi in una posa che indica afflizione, ma anche impotenza e passività.

Figure 7-8.

La miniatura 7 rappresenta il coro. La miniatura 8 visualizza, in maniera efficace, l'impulsività incontenibile di Medea, trattenuta dalla nutrice. Nella stessa pagina il fregio raffigura un cavaliere nudo in lotta con la morte a cavallo; la scena allude, attraverso un *topos* molto diffuso nel Medioevo, agli intenti di morte e di distruzione della donna (fig. 18).

Figure 9-11.

La figura 9 raffigura l'arrivo di Giasone. La miniatura 10 l'abbandono di Medea, ben rappresentato dalle spalle voltate di Giasone, che indicano chiusura e incomunicabilità⁴⁴⁵. La miniatura 11 rappresenta il coro.

Figure 12-14.

La miniatura 12 raffigura Medea intenta a preparare l'incantesimo che causerà la morte di Creusa. I serpenti, esplicitamente descritti nel testo, sono un attributo iconografico della regina, che nel Medioevo aveva anche fama di maga e incantatrice⁴⁴⁶. Nel compiere il rito, Medea porge le spalle alla nutrice, escludendola dall'azione e sottolineando la segretezza della sua azione.

Figure 15-18.

La figura 15 raffigura Medea a colloquio con la nutrice. Le miniature 16-17 raffigurano il coro e la 18 la nutrice che prega Medea di desistere dai suoi intenti. Si noti che la nutrice porge la propria mano a Medea, ma le due mani non si toccano e le braccia di Medea sono

⁴⁴⁵ La Putaturo non cita questa miniatura.

⁴⁴⁶ Sulla figura di Medea come maga: L. Baldini Moscadi, *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia», LIII, 1998, pp. 9-25; V. Gaggadis-Robin, *Κορη Αιήτεο πολυφάρμακος: Les images de Médée magicienne*, in AA.VV., *La magie. Actes du colloque international* (Montpellier, 25-27 mars, 1999), sous la direction de A. Moreau, J.C. Turpin, Montpellier, Univ. Paul Valéry, II, 2000, pp. 289-320. Per l'iconografia di Medea con i serpenti: M.C. Nussbaum, *Serpents in the soul: a reading of Seneca's Medea*, in AA.VV., *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, J.J. Clauss, S. Johnston Iles (edd.), Princeton, Princeton University Press, pp. 219-249.

conserte in segno di chiusura, a significare, forse, il fallimento del tentativo della nutrice. Si può confrontare, infatti, questa miniatura, che, se così interpretata, segnerebbe, almeno, un'allusione al finale non raffigurato della tragedia, con l'ultima dell'*Hercules furens*, in cui le mani di padre e figlio, nelle stesse posizioni di Medea e della nutrice, si stringono a suggellare l'accettazione da parte dell'eroe della richiesta del padre (fig. 106).

4.3.5. *Phaedra*.



1. vv. 31- 50: *at vos laxas canibus tacitis
mittite habenas; teneant acres
lora Molossos et pugnaces
tendant Cretes fortia trito
vincula collo.
at Spartanos (genus est audax
avidumque ferae) nodo cautus*

*propiore liga: veniet tempus,
cum latratu cava saxa sonent.
nunc demissi nare sagaci
captent auras lustraue presso
quaerant rostro, dum lux dubia est,
dum signa pedum roscida tellus
impressa tenet.
alius raras cervice gravi
portare plagas, alius teretes
properet laqueos: picta rubenti
linea pinna vano cludat
terrore feras.
tibi libretur missile telum;
tu grave dextra laevaue simul
robur lato dirige ferro;*



2. Fedra e la nutrice.



3. Iniziale con Ippolito.

Figure 1-3

Le prime miniature sembrano seguire fedelmente la suddivisione in atti che si trova negli *argumenta* di Trevet: «*continet hec tragedia VI actus, quorum primus est Hypoliti hortantis et disponentis socios ad venandum; secundus est Phedre exprimentis nutrici affectum suum et nutricis consilium dantis*»⁴⁴⁷. La prima miniatura illustra Ippolito che si prepara con i compagni alla caccia⁴⁴⁸, la seconda Fedra che si confida con la nutrice⁴⁴⁹. La terza, infine, è un'iniziale miniata col volto di Ippolito.

⁴⁴⁷ E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali ...*, cit., p. 37.

⁴⁴⁸ La Putaturo scrive «Ippolito a caccia». Il testo parla più precisamente di Ippolito che si prepara alla caccia.

⁴⁴⁹ Sull'iconografia del mito di Ippolito e di Fedra si vedano: V. Puntoni, *Le rappresentanze figurate relative al mito di Ippolito*, Pisa, tip. T. Nistri, 1882; P. Ghiron-Bistagne, «*Il motivo di Fedra*» nell'*iconografia e la Fedra di Seneca*, «Dioniso», LII, 1981, pp. 261-306.

4.4. Il rapporto testo-immagine: le scelte del miniatore e il loro significato.

Le dinamiche del rapporto testo-immagine seguono modalità molto varie e diverse per ogni tragedia.

Nell'*Hercules furens* il rapporto tra testo scritto e illustrazioni, a differenza delle tragedie seguenti, è attivo e dinamico. Le miniature in questa tragedia e, in parte nella successiva, hanno, infatti, valore interpretativo e, lungi dal limitarsi a raffigurare passivamente il testo, offrono informazioni aggiuntive. La visualizzazione dei miti permette, in particolare, di cogliere riferimenti intertestuali e dettagli che non si riscontrano nella tragedia: nella miniatura 52, ad esempio, l'uccisione di Anteo, non descritta dal testo, avviene secondo quanto tramandato dal mito, che narra come Ercole uccise il gigante, che si rigenerava a contatto con il terreno, tenendolo sospeso in aria.

Il miniatore mostra di conoscere dunque i miti accennati da Seneca e scioglie i passi più complicati con le immagini che assumono in tal modo valore di commento a tutti gli effetti. Senza conoscere la mitologia classica è, infatti, impossibile dare una giusta interpretazione iconografica delle miniature, che fanno riferimento ad altri testi, sicuramente alle *Metamorfosi* di Ovidio, come si è detto, fonte principale dei miti antichi nel Medioevo.

Ancora, ad esempio, la miniatura 48, con Giove neonato, raffigura la capra Amaltea che lo nutrì sul monte Ida e che non è nominata nel testo. La miniatura 45 precisa, rispetto al testo, che Latona profuga fu accolta solo dall'isola di Delo. Nella miniatura 44 accanto a Febo

compare una donna non giustificata dal testo: potrebbe trattarsi di Alceste, moglie di Admeto, presso cui la divinità solare fu ospite come pastore. Il riferimento ad Alceste segnerebbe, allora, un'importante apertura intertestuale, poiché chiamerebbe in causa un'ulteriore impresa di Ercole, non citata da Seneca: il recupero della donna negli inferi da parte dell'eroe. Secondo il mito, infatti, Admeto fu costretto a sacrificare la moglie a causa di un sacro voto ed Ercole, impietosito dal dolore dell'uomo per la perdita della consorte, si offrì di riportarla indietro dall'Ade.

Il miniatore, o chi dettò il programma iconografico, interviene, dunque, attivamente e con consapevolezza sul testo, per meglio commentarlo (del resto in questo manoscritto, a differenza dei codici coevi miniati con le tragedie, manca il commento).

Le vicende vengono, infatti, interpretate e ricollegate al mito con un'apertura spazio temporale che dilata il testo e con una tendenza all'autonomia che esula dalla narrazione principale. Le immagini, in questo caso, traggono spunto dal testo, per creare mondi nuovi in sé conclusi e perfettamente comprensibili per un lettore colto, qual è il fruitore delle tragedie in latino, senza la lettura del testo a fianco.

La visualizzazione a *flashback* amplia il testo spazialmente e temporalmente, infrangendo l'unità di luogo prevista dal genere della tragedia e creando collegamenti con storie altre, situate in tempi e luoghi diversi. Si crea, così, una sorta di poligenesi dispersiva, una diffrazione, per cui dalla storia principale nascono altre storie, che rimandano ad altri personaggi e ad altri eventi. A voler contenere tale dispersione, tuttavia, interviene la compenetrazione tra testo e miniature. Le immagini invadono la pagina trovando le più varie e originali combinazioni. L'*incipit* dell'*Hercules*, ad esempio, è

totalmente accerchiato dalle figure, quasi a visualizzare l'incombere del fato sul destino degli uomini (fig. 107). Il testo è schiacciato e invaso dalle immagini della divinità irata e delle costellazioni, che prendono il sopravvento. Le miniature con le fatiche di Ercole sono disposte a incrocio, partendo da destra, si alternano tra destra e sinistra, serrando fortemente la scrittura (fig. 108). La disposizione delle immagini rispetto al testo aiuta, dunque, a mantenere i rapporti con la vicenda principale, attraverso soluzioni intelligenti che limitano la dispersività, ancorando le figure al testo e razionalizzando la pagina. Così, ad esempio, il racconto della discesa agli Inferi di Ercole è contenuto dentro una cornice unica e continua, che si distende per ben 7 pagine (figg. 110-116) e che comincia con la porta degli Inferi concludendosi con l'uscita di Enea e Teseo. I fatti si succedono con un ritmo incalzante e sono incorniciati e scanditi dai due fiumi che scorrono, dai dannati che camminano, dalla strada che serpeggia verso il basso. Tali accorgimenti visualizzano la rapidità dell'impresa, dando l'idea concreta del passaggio veloce e ininterrotto dell'eroe, e chiudono il racconto, collocandolo in un momento e in uno spazio a sé stanti, rievocati dalla narrazione di Teseo.

In altri casi il rapporto col testo è talmente stretto da rendere impossibile l'interpretazione dell'immagine senza un continuo riferimento alle parole del testo. Il momento di più alta realizzazione in tal senso è rappresentato dalla miniatura 16 in cui, visualizzando i versi 69-74, viene rappresentata in maniera suggestiva la superbia di Ercole, su cui incombe con tutto il suo peso la minaccia di Giunone.

Ancora un interessante intervento del miniatore è costituito dal modo in cui egli sceglie di visualizzare la vicenda relativa al mito di Onfale (fig. 49). Nella miniatura, infatti, l'artista sintetizza, con un'immagine

unica molto efficace, i versi 465-471. In essi si fa riferimento al momento in cui Ercole, rimasto alla reggia della regina della Lidia, si rilassò nei costumi, dedicandosi alla cura del corpo in maniera quasi femminile e divenendo oggetto di trastullo nelle mani di Onfale. Il miniatore visualizza tutto ciò con uno specchio in cui l'eroe si riflette narcisisticamente e in modo femminile. Attraverso questa immagine l'illustratore allude non solo alla mollezza e alla vanità, ma anche alla soggezione in cui è tenuto Ercole, quasi vittima di un incanto.

La capacità di cogliere il significato profondo della tragedia di Ercole è evidente anche per l'attenzione dedicata alle pagine di apertura e di chiusura dell'opera. La rilevanza assegnata alla figura di Giunone, cui sono dedicate due illustrazioni ad apertura del testo, indica una comprensione profonda delle dinamiche dei fatti raccontati. Giunone rappresenta, infatti, la causa della sventura di Ercole, il motore delle azioni e l'origine della tragedia. La Dea espone gli antefatti, esprime la propria esasperata gelosia, anticipa la tragedia finale e, per ultimo, compie indirettamente una celebrazione dell'eccezionalità dell'eroe, che trova la sua spettacolare visualizzazione nella figura 16⁴⁵⁰. Il rilievo dato alla Dea è confermato dal fatto che essa è rappresentata di continuo per sette volte nelle prime cinque pagine e visualizzata in maniera quasi ossessiva due volte per ogni foglio (tranne che al foglio 3 dove è visualizzata una volta sola). Di rilievo risulta in particolare la figura 2 che sembra voler segnare l'esplosione incontenibile dell'ira di Giunone attraverso il linguaggio dei gesti. Nella figura 2, infatti, il gesto scomposto delle braccia della Dea indica incapacità di controllo, ma anche prepotenza e potenza. Nel Medioevo, infatti, i sentimenti di

⁴⁵⁰ Sull'importanza del prologo dell'*Hercules Furens* e della figura di Giunone: E. Paratore, *Il prologo dell'Hercules furens di Seneca e l'Eracle di Euripide*, «Quaderni della rivista di cultura classica e medievale», IX, 1966, pp. 5-39.

dolore o d'ira richiedono un contegno esteriore composto e dignitoso che può essere infranto solo come dimostrazione di potenza da sovrani e tiranni⁴⁵¹.

Per quanto riguarda la fine dell'opera, così importante per comprendere tutta la vicenda dell'eroe, viene visualizzata, a differenza delle altre tragedie, con una scena di grande impatto emotivo. La sequenza finale, «scopo e culmine della tragedia», e momento di «suggestione teatrale e grande efficacia visiva»⁴⁵², viene suggellata dall'incontro delle mani di padre e figlio (fig. 106).

Si noti che l'artista per concludere la tragedia visualizza i versi 1319-1321 collocando la miniatura accanto ai versi 1295-1303. Per visualizzare la decisione finale di Ercole di accettare le richieste di Anfitrione, egli suggella la stretta di mano fra padre e figlio, ispirandosi ad un passo della tragedia che non riguarda la fine.

Gli interventi del “Maestro del Seneca” dimostrano, dunque, un rapporto molto ravvicinato col testo. L'artista sembra muoversi agevolmente fra le pagine, anticipando in alcuni casi alcune parti o omettendo alcune scene perché già visualizzate: si pensi al foglio contenente le dodici fatiche, dove non vengono rappresentate le imprese riguardanti il leone e l'Idra, in quanto già precedentemente rappresentate (figg. 12-13), né quella delle stalle di Augia, perché raffigurata successivamente (fig. 39); l'esempio più interessante è fornito, come si è visto, dalla miniatura con cui si conclude l'*Hercules furens*.

Un'attenzione simile al testo permette di affermare che i casi in cui compaiono elementi non giustificati dalla narrazione, lungi dall'essere

⁴⁵¹ Si veda in proposito C. Frugoni, *La voce delle immagini...*, cit., pp. 3-48.

⁴⁵² G. Viansino, *Premessa*, in Seneca, *Teatro...*, cit., p. 120.

sviste, sono frutto di un intervento voluto e cosciente. Così la fiamma che esce dalla bocca della donna, inviata da Giunone a radunare le forze contro Ercole, rappresenta in maniera originale, il fuoco dell'ira (miniature 17, 18 e 20), i diavoletti che si aggirano nell'Ade forniscono indicazioni sul luogo di cui si parla, rendendo subito riconoscibile visivamente l'oltretomba, i corpi trucidati in primo piano nella sequenza delle quattro miniature finali, suggeriscono l'impossibilità di dimenticare i delitti commessi e il peso della colpa che tormenterà per sempre l'eroe. Ancora la scena in cui Lico si avvicina a Megara (fig. 41), è rappresentata in maniera diversa rispetto alle parole di Lico, che descrive la donna in piedi, al fine di sottolineare, come si è detto, attraverso il linguaggio del corpo, lo stato di prostrazione della donna.

Per quanto riguarda, infine, la scelta degli episodi visualizzati, va detto che le miniature non rappresentano tutte le scene della tragedia, ma solo alcune di esse⁴⁵³. Nella selezione compiuta dall'artista è la chiave per comprendere la ricezione della tragedia. Vengono, infatti, ignorati i cori, cui è affidato il messaggio più intenso e profondo di Seneca e che danno un senso a tutte le vicende. Si tralasciano, di conseguenza, le tematiche politiche ed esistenziali, gli ammonimenti del filosofo e i riferimenti ai problemi quotidiani dell'uomo, che pure avrebbero potuto offrire, soprattutto queste ultime, ispirazione all'artista con la rappresentazione di scene quotidiane. Gli unici momenti del coro visualizzati sono ancora una volta quelli relativi alle imprese di Ercole.

⁴⁵³ Ciò non coincide con l'affermazione della Putaturo e di molti studiosi che sulla sua scia affermano che le miniature del codice dei Gerolamini riproducono analiticamente e in maniera quasi cinematografica tutte le scene delle tragedie, in piena aderenza al testo di Seneca.

Le miniature dell'*Hercules furens*, in generale, riguardano le fatiche di Ercole e i miti, suggerendo che la lettura della tragedia è uno spunto per dare prova di erudizione o per vagare in spazi fantastici ed immaginari. La maggiore concentrazione di illustrazioni nella pagina avviene, infatti, quando vengono evocate le imprese dell'eroe e degli dei (figg. 108-109). Le fatiche di Ercole d'altronde erano molto conosciute nel Medioevo e circolavano con un preciso significato morale: esse illustravano il processo catartico dell'uomo che si purifica attraverso il lavoro fisico e il superamento delle avversità.

Allo stesso modo, lo spazio notevole dato alla cattura di Cerbero, più volte rappresentato in maniera quasi ossessiva, si deve alla lettura allegorica della vicenda, intesa dall'uomo medievale come il trionfo del bene sul male. Ercole era, infatti, interpretato come *figura Christi*⁴⁵⁴. Così il rilievo concesso all'Idra, due volte raffigurata in sequenza ravvicinata, si deve al significato allegorico attribuito all'impresa di Ercole durante il Medioevo: l'Idra rappresenta per l'uomo medievale «il caos informe dal quale nasce la vita e che, pure, bisogna domare, ordinare, razionalizzare, cioè "uccidere", affinché la vita si sviluppi articolatamente»⁴⁵⁵. Ancora per lo stesso motivo viene miniata la scena di Orfeo ed Euridice: Orfeo è metafora del Buon Pastore e dunque immagine di Cristo. Nelle illustrazioni, viene, inoltre dato spazio alle scene più cruente, alla strage della famiglia di Ercole, in particolare, per soddisfare i gusti macabri di cui si è parlato.

⁴⁵⁴ Si veda in proposito M. Simon, *Hercule et ...*, cit.

⁴⁵⁵ F. Cardini, *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale. Alla ricerca di un codice interpretativo*, http://www.fisicamente.net/SCI_FED/index-1302.htm.

Nelle *Troades* il miniatore mantiene un rapporto attivo col testo. Si vedano, ad esempio, le miniature 6 e 18 con la scoperta dei seni da parte delle donne troiane a significare la loro condizione di prigioniera nelle mani dei nemici, o la rappresentazione dei due sacrifici, quello di Astianatte e quello di Polissena (miniature 37 e 39) molto fedeli nell'ambientazione ed estremamente drammatiche. Degne di nota anche le miniature 12-15 con la lunga sequenza del dialogo tra Pirro e Agamennone. L'insistenza su questo momento serve a sottolineare l'importanza della decisione del re, cui sono legate le sorti dei Troiani e a visualizzare la sua indecisione, creando effetti di *suspense* e di attesa.

L'attenzione dell'artista nell'interpretare il testo è, soprattutto, evidente nel rilievo dato al sepolcro di Ettore. La tomba, centro di tutta la tragedia e carica di significati simbolici, è, infatti, ripetuta come sfondo in quattro miniature. Compare, inoltre, arbitrariamente sullo sfondo del sacrificio di Astianatte, a voler istituire un legame simbolico fra padre e figlio, ed è richiamata indirettamente nel sacrificio di Polissena, in cui la tomba di Achille ricorda molto da vicino quella di Ettore. Il rilievo dato al sepolcro dell'eroe troiano trova massima espressione nella miniatura 26 occupata interamente dalla tomba, che si staglia solitaria in tutta la sua maestosità e sacralità, minacciata di distruzione.

Nelle altre miniature altri particolari non in linea col testo sembrano frutto di una scelta consapevole, in direzione di una maggiore caratterizzazione delle descrizioni della narrazione: la nudità e la magrezza dello spettro di Ettore (fig. 20) per visualizzare la sua debolezza e la sua sofferenza in contrasto con lo spettro armato di Achille (figg. 9-10); o la torre di Troia diroccata per meglio

caratterizzare la caduta di Troia. Tuttavia compaiono i primi segni di disattenzione da parte dell'artista, che divengono frequenti nelle tragedie successive. A parte i particolari del sacrificio di Astianatte che sembrano essere dovuti non ad una lettura diretta del testo di Seneca, ma all'*argumentum* di Trevet, indicativo è il caso della miniatura 39, che rappresenta Polissena scortata verso il luogo del sacrificio; le caratteristiche del disegno non rispecchiano il testo: Polissena dovrebbe precedere Pirro e il corteo non è caratterizzato in senso nuziale. Si tratta di una banalizzazione della lettura dell'episodio: la posizione in prima fila di Polissena in Seneca ha infatti un forte valore simbolico, poiché esprime il carattere fiero e volitivo della donna. Anche il corteo nuziale che scorta la donna per condurla alla morte ha un forte valore metaforico ed è di grande impatto. Nella miniatura invece il corteo è connotato solo in senso funebre, come mostrano i tronchi accesi portati dagli uomini in processione⁴⁵⁶ e l'assenza di attributi iconografici riferibili alle nozze. Anche nelle altre tragedie si assiste progressivamente ad una perdita di interesse nel ricercare soluzioni originali e a una minore capacità di visualizzare il testo nei modi efficaci delle prime due tragedie. Nonostante molti siano, infatti, i riferimenti al mito contenuti nei testi, predominano nelle miniature rappresentazioni di dialogo e di monologo, che servono solo a segnare i cambi di scena. Risulta impossibile capire a cosa fanno riferimento perché si tratta di miniature con dialoghi non caratterizzate da elementi iconografici e, dunque, prive di significato se staccate dal testo. Poche sono le

⁴⁵⁶ Le fiaccole, le candele e le torce furono utilizzate nel Medioevo durante i riti funebri e depositate sulle tombe e sui sepolcri: secondo le credenze del tempo esse fungevano da guida luminosa nel regno delle tenebre ed erano simbolo di purificazione. Le fiaccole e le torce sono un attributo iconografico costante di Ecate.

eccezioni, come nelle *Phoenissae*, in cui il rilievo dato ai momenti del dialogo iniziale tra Edipo e Antigone, che occupa ben quattro miniature di seguito su un totale di otto, è certamente ancora un segnale di comprensione profonda del testo; il dialogo vale, infatti, «come motivo propulsore, come vero Prologo, che mette in campo i motivi dell'azione di una tragedia non scritta»⁴⁵⁷; ancora nelle *Phoenissae* dove l'atto di Giocasta di fraporsi fra Polinice ed Eteocle è efficacemente realizzato dalle due miniature che si fronteggiano sulla pagina (fig. 10); soluzioni originali compaiono anche nella *Medea*, dove, nell'*incipit*, sono raffigurati sull'altare i due draghi alati⁴⁵⁸, attributi densi di significati simbolici e intertestuali; in una scena la nutrice trattiene Medea, visualizzando l'impulsività della donna, e i fregi che accompagnano le miniature sottolineano gli istinti bestiali e di morte della donna (figg. 17-18). Anche nella *Phaedra* la prima miniatura segue da vicino le indicazioni del testo, interpretandolo. Essa rappresenta una scena di preparazione alla caccia, con al centro la figura di Ippolito. La miniatura mette in risalto l'indole di Ippolito con la sua passione per l'attività venatoria, sottolineando una caratteristica che determinerà il conflitto con la matrigna.

Tuttavia l'incapacità di cogliere i significati del testo o di rendere in immagini le scene più importanti è dimostrata dal fatto che, addirittura, a partire dalle *Phoenissae* non viene miniata la conclusione delle tragedie, in cui si concentrano la tensione e il significato ultimo del testo; né trovano visualizzazione i fatti macabri come l'uccisione dei figli di Medea, che negli altri codici coevi è

⁴⁵⁷ Seneca, *Teatro...*, cit., p. 384.

⁴⁵⁸ Si veda *infra* nota 444.

invece rappresentata con grande frequenza e con attenzione quasi morbosa. Si confronti, inoltre, la visualizzazione dell'ira di Medea con quella di Giunone, efficacemente caratterizzata, come si è già detto. L'ira di Medea ha un ruolo centrale nella tragedia e diviene la caratteristica essenziale della donna⁴⁵⁹, descritta da Seneca come una menade invasata. Medea cade addirittura vittima di allucinazioni, in cui vede le Furie. Tuttavia, nulla di ciò viene rappresentato nelle miniature. Si assiste progressivamente, dunque, al prevalere di una lettura superficiale del testo, viene meno la visualizzazione, intesa come interpretazione attiva e traduzione personale dei fatti, e predominano scene generiche e poco caratterizzate di azioni e di dialogo. Le pagine miniate sono in minor numero: 6 nelle *Phoenissae*, 12 nella *Medea*, 2 nella *Phaedra*, contro le 40 dell'*Hercules furens* e le 26 delle *Troades*. Le miniature, inoltre, diventano meno fitte, con una media di un'illustrazione per pagina; mentre nelle prime due tragedie, e soprattutto nella prima, le figure invadono tutto lo spazio a disposizione.

Sicuramente, a partire dalla terza tragedia Seneca stesso concede «maggiore spazio al momento monologico-passionale»⁴⁶⁰, ma nelle parole dei protagonisti numerosi sono i riferimenti ai miti e alle vicende storiche, che vengono ignorati dall'artista. Anche la realizzazione delle scene è meno complessa. Sono assenti le sequenze continue all'interno della singola miniatura, miranti a dare quante più informazioni possibili: tutte le miniature sono monosceniche, rappresentano un unico momento ed un'unica azione. Il miniatore si limita piuttosto a raffigurare lo stato d'animo dei personaggi

⁴⁵⁹ Si veda in proposito E. Lefèvre, *La Medea di Seneca: negazione del "sapiente" stoico?*, in AA.VV., *Seneca e il suo ...*, cit., pp. 395-414.

⁴⁶⁰ Seneca, *Teatro*, cit., p. 385.

attraverso il linguaggio dei gesti⁴⁶¹. Si confrontino queste miniature con la miniatura 37 delle *Troades* che raffigura in modo molto intenso e drammatico il sacrificio di Astianatte. Il miniatore sceglie di narrare i fatti in maniera sinottica, concentrando più azioni appartenenti a momenti diversi nello stesso spazio. In tal modo la figura di Astianatte viene ripetuta tre volte con effetti di intensità patetica: prima inerme nelle mani di Ulisse, poi nell'atto di essere lanciato dalla torre, infine in terra morto e insanguinato.

A confronto con questa scena, nelle tragedie seguenti ci si trova, dunque, di fronte ad una lettura superficiale e banale del testo, in cui si visualizzano solo gli ingressi in scena e i dialoghi; non c'è visualizzazione, intesa come penetrazione nel testo, ma meccanica trasposizione dei fatti narrati. Le scene sembrano, inoltre, seguire le indicazioni degli *argumenta* di Trevet, sia nella scelta degli episodi, sia nella realizzazione di alcuni particolari. Già la penultima delle miniature della *Phoenissae* con l'uccisione di Astianatte mostra, infatti, il fanciullo che viene spinto dalla torre da Ulisse. Tale particolare si trova negli *argumenta* di Trevet, contro il testo di Seneca, che, invece, parla del suicidio volontario del giovinetto. Anche le due miniature di *Phaedra* ricalcano la suddivisione in atti degli *argumenta* di Trevet.

Da questa analisi si può dedurre che il miniatore delle prime due tragedie viene affiancato, forse, da aiuti nelle tragedie successive, limitandosi probabilmente a miniare le pagine d'apertura, che

⁴⁶¹ Sull'interpretazione dei gesti nelle opere d'arte medievali si vedano: J.C. Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990; A. Chastel, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008; C. Frugoni, *La voce delle immagini...*, cit.

rimangono, come si è visto, di alto livello interpretativo. Oltre agli esempi sopra ricordati, nelle *Troades*, ad apertura del testo, si trova il ritratto di Seneca intento a scrivere la sua opera (fig. 1) e nelle *Phoenissae* una scena di notevole impatto emotivo, che sintetizza l'afflizione di Edipo e l'amore filiale di Antigone nella dolce carezza della figlia al padre (fig. 1). I miniatori che affiancarono il maestro sono, invece, poco incisivi, ripetitivi e passivi rispetto al testo, che probabilmente, come si è più volte sottolineato, consultano non integralmente, ma solo attraverso gli *argumenta* di Trevet.

I volti nelle iniziali dei capitoli che inizialmente rappresentano i personaggi principali, mantenendoli in scena anche se assenti, in quanto punto focale delle vicende, via via divengono sempre più anonimi e generici. Se, ad esempio, il volto di Agamennone incombe minaccioso sul dialogo tra Ulisse e Andromaca, o il volto di Ercole compare come a creare un collegamento nelle varie parti della tragedia in cui si parla di lui in esilio, in seguito i volti delle iniziali divengono indistinguibili e non hanno rapporto con il testo.

Seguono un gusto ancora tipicamente medievale i fregi fitomorfi che ornano alcuni fogli. In essi si trovano uccelli, animali, esseri alati, uomini, mostri e ibridi. Pur non avendo un rapporto stretto col testo, sembrano alludere comunque ad una realtà allucinata, priva di senso, e dominata dalla violenza e dalla sopraffazione.

Alcune immagini, inoltre, sembrano avere un rapporto più stretto col testo da cui traggono ispirazione⁴⁶². Così, ad esempio, nelle *Troades*, l'aquila ad ali spiegate, che artiglia un capretto, sembra alludere al

⁴⁶² Giovanna Lazzi sostiene che le immagini nei fregi sono l'unico caso in cui in questo codice le immagini si discostano dalla fedele funzione narrativa rispetto al testo. Tuttavia numerosi sono i casi, già indicati, in cui esse fungono da sottolineatura rispetto al contenuto del testo.

sacrificio dell'indifeso Astianatte per mano del crudele Ulisse, raccontato dal nunzio nei versi introdotti accanto a questa immagine (fig. 41); ancora nell'*incipit* delle *Phoenissae* la scenetta di caccia con i cani sembra liberamente ispirata al mito di Atteone, accennato nella parte di testo cui si trova accanto (fig. 9); o ancora, ad apertura della *Medea* i due centauri che lottano, creature in parte uomo in parte bestia, sembrano alludere all'esplosione degli istinti più animaleschi e crudeli e rimandare al tema della vendetta⁴⁶³ (fig. 17). Sempre nella *Medea* troviamo un fregio con il duello tra due cavalieri nudi che rappresentano la morte, a significare gli istinti distruttivi e luttuosi della donna, nel momento in cui l'ira diviene incontenibile (fig. 18).

Tutti questi elementi concorrono a confermare quanto già dedotto dall'analisi della prima tragedia. L'interesse per le tragedie senecane alla corte angioina non fu solo lettura e interpretazione del testo di Seneca, ma, piuttosto, curiosità per i fatti straordinari raccontati e predilezione per le tematiche ancora medievali. L'*Hercules*, certamente, suscitò maggiore interesse perché rispondeva all'orizzonte d'attesa dei lettori del suo tempo. Il suo mito godette di enorme diffusione indipendentemente dal testo di Seneca, come è dimostrato dalla rappresentazione dell'eroe in moltissime opere d'arte pittoriche e plastiche, mentre le vicende delle altre tragedie ebbero una minore diffusione.

Queste considerazioni ci permettono di collocare l'opera di Seneca nel suo contesto di ricezione. La decisione di miniare un testo di poesia classica e l'attenzione dimostrata nei confronti del mito sono certamente due segnali di apertura alla nuova corrente umanistica, a

⁴⁶³ Si pensi al centauro Nesso, la cui vendetta determinò la morte di Ercole narrata nella tragedia senecana *Hercules Oeteus*.

seguito dei contatti stimolanti con gli ambienti fiorentini. L'Umanesimo fu caratterizzato, difatti, dalla difesa della poesia e dall'identificazione di essa con il mito. Gli umanisti riconobbero la capacità della poesia pagana di rappresentare e narrare le complesse vicende umane attraverso finzioni e di trasmettere la verità tramite l'immaginazione. Essi considerarono la poesia depositaria di verità filosofiche ed etiche e riconobbero agli autori pagani uguale dignità morale che agli autori cristiani. L'attenzione nei confronti delle tragedie e lo spazio concesso all'illustrazione dei miti all'interno di esse dimostrano, dunque, che il committente del codice fu coinvolto nello studio dei classici, della poesia e della mitologia e rivelano la sua vicinanza agli ambienti umanistici.

La scelta specifica delle tragedie di Seneca come testo da miniare acquista, inoltre, un ulteriore significato di particolare rilevanza. Gli *studia humanitatis* orientavano gli interessi soprattutto verso testi di storia e di filosofia morale, utili per approfondire la conoscenza dell'uomo nella sua condizione civile e sociale: i numerosi testi di questo genere illustrati alla fine del Trecento e nel Quattrocento corrispondono, infatti, a tale esigenza. La scelta, allora, di miniare un testo di poesia diviene significativa. Le tragedie assumono rilievo poiché esprimono l'idea umanistica secondo cui la poesia possiede un ruolo privilegiato in quanto depositaria della sapienza alla pari dei testi sacri⁴⁶⁴. Le tragedie di Seneca divennero in particolare il simbolo del nuovo modo di accostarsi ai classici: a Padova ad inizio secolo gli intellettuali avevano iniziato un cammino verso l'Umanesimo, utilizzando come banco di prova proprio le *Tragoedie*, e inaugurando

⁴⁶⁴Cfr. F. Tateo, *L'Umanesimo*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. La produzione del testo...*, cit., 1, I, pp. 145-179.

un nuovo metodo filologico con un'attenta collazione dei testimoni e la ricostruzione metrica del testo⁴⁶⁵; Coluccio Salutati, l'iniziatore dell'Umanesimo, scrisse un commento all'*Hercules furens* e trascrisse le tragedie di suo pugno. L'attenzione prestata alle tragedie di Seneca ha, dunque, un particolare significato, poiché celebra il primato della poesia e riconosce nel testo di Seneca l'emblema della nuova poetica. Se, però, l'ambiente che produsse tale codice, - e si noti che non si hanno notizie di altri classici miniati a Napoli in tale periodo - è certamente legato ai circoli umanistici, tuttavia la lettura del testo di Seneca, come dimostra la scelta degli episodi visualizzati nell'*Hercules*, è soprattutto allegorica. Al di là degli intendimenti, dunque, è ancora lontana una lettura diretta dei classici, priva di filtri e di deformazioni. I particolari delle miniature dimostrano, inoltre, una scarsa consapevolezza storica e l'incapacità di collocare gli eventi nel loro contesto. Le ambientazioni, le architetture e i costumi sono ancora tipicamente medievali: si notino in particolare le armature, il sepolcro di Ettore con le guglie gotiche, il trono di Agamennone decorato con i gigli francesi, la scena di caccia della *Phaedra*, tipicamente cortese. Nelle miniature in cui i personaggi si rivolgono alle divinità, i gesti mimano l'atto di recitare la preghiera cristiana: in ginocchio, a mani giunte e con il volto verso il cielo. Nonostante, inoltre, il testo parli spesso di più divinità invocate, l'altare o è vuoto o presenta la statua di un unico dio. La disgiunzione di forma e contenuto classici di cui parla Panofsky risulta, dunque, ancora attiva a questa altezza cronologica e in ambiente angioino, a conferma di un Umanesimo ancora immaturo, che, sebbene in linea con i tempi, resta

⁴⁶⁵ Cfr. G. Billanovich, *Il Seneca tragico...*, cit.; Id., *Il primo umanesimo italiano...*, cit.

legato ad una lettura medievale dei classici; un atteggiamento simile a quello dimostrato negli stessi anni da Coluccio Salutati con la sua lettura allegorica dell'*Hercules furens* nel *De laboribus Herculis*, che pure nasce come difesa appassionata e moderna della poesia e come manifesto della nuova poetica, o da Boccaccio nella *Genealogia deorum gentilium*⁴⁶⁶.

Questi intellettuali, insieme al committente e al miniatore del codice dei Gerolamini, sono gli esponenti di una fase di transizione, di passaggio dal Medioevo al Rinascimento, precursori di una nuova mentalità, ma ancora legati alla tradizione.

Il loro atteggiamento conferma che la rivoluzione umanistica fu una rivoluzione «morbida», che avvenne per fasi e secondo linee di percorso spesso contraddittorie⁴⁶⁷. Essi seguono una tendenza culturale che caratterizza tutto il Quattrocento e che rivela la complessità dell'Umanesimo e l'impossibilità di tracciare confini netti con il Medioevo.

⁴⁶⁶ S. Pittaluga, *La restaurazione umanistica*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. La ricezione del testo.....*, cit., 1, II, pp. 191-217.

⁴⁶⁷ Ivi, 195.

CONCLUSIONI

La presente tesi di Dottorato ha avuto come oggetto di ricerca l'analisi delle relazioni molteplici e intrecciate tra testo e immagine.

Immagine e scrittura sono da considerarsi due campi semiotici distinti o terreno di vicendevole interazione?

L'argomento è complesso e ha suscitato negli ultimi decenni un dibattito significativo, apparentemente ancora lontano dal trovare una risposta univoca e definitiva. La questione è particolarmente attuale oggi, poiché, in un'era di ipertrofia dell'immagine, abbraccia vasti ambiti mediatici. Lo stesso interrogativo si poneva già l'uomo medievale, che trovò la stessa difficoltà nel configurare una risposta risolutiva.

D'altronde, come ben ricorda Michael Camille, l'uomo medievale non aveva una netta percezione della reale differenza dei due campi semiotici: entrambi erano, di fatto, percepiti come equivalenti, in quanto segni o, come suggerisce Otto Pacht, simboli.

Il Medioevo offre un vasto panorama di casi in cui i due sistemi semiotici entrano in contatto. Dalle pagine dei manoscritti miniati gli illustratori medievali sembrano voler affermare, al di là delle speculazioni teoriche e delle direttive delle autorità, il proprio diritto alla comunicazione. Essi, difatti, diedero libero sfogo alla propria fantasia creativa, sperimentando tutte le possibili soluzioni di interazione fra scrittura e immagine.

Lo studioso che voglia interrogarsi sulle relazioni fra questi due mezzi comunicativi, avrà, pertanto, a disposizione una ricca miniera di

possibilità da indagare. Osservando i numerosi casi in cui le immagini e la scrittura entrano in contatto nei manoscritti medievali, è evidente che le prime offrono per lo più un incremento di informazione rispetto al testo, illuminandone i significati nascosti o creandone di nuovi. Esse, dunque, possono funzionare da glosse ermeneutiche. Nei manoscritti miniati l'immagine interagisce strettamente col testo scritto e gli illustratori applicano mirate strategie per far sì che questa, di volta in volta, funzioni da esegesi, orienti la lettura, evidenzi la struttura dell'opera, interpreti la narrazione.

Nel primo capitolo si è, pertanto, evidenziata l'utilità delle miniature per il lavoro del filologo. Esse, infatti, grazie al loro potenziale ermeneutico, divengono utile strumento di lavoro accanto al testo verbale, contribuendo alla ricostruzione del significato di un'opera: «lungi dall'essere immagini di puro decoro, esse fissano in immagini di alta memorabilità il senso complessivo del libro, o ne propongono vere e proprie interpretazioni, suggerendo personalissimi percorsi di lettura e inedite connessioni culturali»⁴⁶⁸. Nelle illustrazioni il miniatore offre, infatti, una propria interpretazione dell'opera, ma la sua opera rispecchia anche il sostrato culturale del pubblico cui si riferisce. Le miniature forniscono, pertanto, importanti informazioni per la comprensione complessiva di un'opera: alcuni particolari suggeriscono indicazioni che possono riguardare il committente, l'artista, l'ambiente di produzione, il pubblico, i rapporti intertestuali, la ricezione dell'opera e, in generale, il contesto culturale di riferimento; a conferma che «la pittura, non è solo un insieme di

⁴⁶⁸ L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere...*, cit., p. 48.

immagini, ma piuttosto media, attraverso le immagini, un rapporto sociale fra persone che vuole tradursi in messaggio»⁴⁶⁹.

Al fine di evidenziare tale valore interpretativo dei testi iconici durante il Medioevo, nel secondo capitolo, si sono esaminati i molteplici casi di interazione fra testo scritto e testo iconico e nel terzo capitolo, si è ristretto il vasto campo d'indagine alle immagini destinate ad un pubblico laico e profano, analizzando la fortuna del testo miniato presso gli autori del tempo e la funzione delle immagini nei manoscritti di letteratura profana, volgare e classica.

Nell'ultimo capitolo, infine, l'analisi del manoscritto angioino contenente le tragedie di Seneca ha permesso di dimostrare concretamente quanto sostenuto nei capitoli precedenti.

Il serrato e indispensabile confronto fra testo e immagine, reso più immediato dall'accostamento dei versi alle singole immagini, opportunamente sezionate tramite un accurato lavoro di grafica, si è rivelato utile tanto per lo storico dell'arte quanto per il filologo.

Poiché «in un codice miniato è naturalmente il testo il primo fattore determinante, soprattutto quando l'apparato decorativo si pone a stretto commento visivo del linguaggio scritto⁴⁷⁰», un'attenta lettura del testo ha permesso di interpretare in maniera corretta l'iconografia delle singole miniature; ha inoltre permesso di inquadrare meglio le scelte compiute dall'artista, chiarendo il suo *modus operandi* nel visualizzare i contenuti e nell'adattare le tecniche narrative passando dal testo verbale al testo iconico. A tal proposito si noti che, nonostante le *Tragedie* fossero, probabilmente, destinate solo alla lettura, esse sono, comunque, opere teatrali e il teatro si colloca

⁴⁶⁹ S. Settis, *Iconografia dell'arte...*, cit., p. 105.

⁴⁷⁰ G. Lazzi, *L'immagine dell'autore...*, cit. p. 99.

all'incrocio fra arte poetica e arte visiva, divenendo luogo ideale di incontro e di sperimentazione fra immagine e parola.

La lettura attenta delle miniature, attraverso i particolari iconografici ha, dal canto suo, consentito di elaborare alcune ipotesi di ricostruzione dell'ambiente in cui l'opera si colloca, fornendo informazioni sul possibile committente, sull'identità del miniatore e, soprattutto, grazie al confronto col testo, sulla lettura medievale e la ricezione del testo di Seneca, un autore molto ammirato nel Medioevo per il quale, tuttavia, manca uno studio complessivo sulla sua fortuna in quegli anni.

Se diversi sono i singoli contributi scientifici sulla circolazione delle opere dell'autore nel Medioevo, essi, tuttavia, si limitano a registrare la diffusione dei testi nelle biblioteche e nelle scuole, o a riportare le citazioni di altri autori medievali che confermano la conoscenza di Seneca⁴⁷¹. In ogni caso tali indagini si arrestano al XIII secolo, o agli inizi del secolo successivo⁴⁷², mentre l'apice della fortuna di Seneca tragico si colloca nell'ultimo ventennio del XIV secolo⁴⁷³. Inoltre, pochi sono gli studi sui modi di ricezione di Seneca tragico⁴⁷⁴, mentre la maggior parte dei contributi si occupa, soprattutto, della fortuna del

⁴⁷¹ E. Franceschini, *Glosse e commenti medievali...*, cit., pp. 1-12; G. Brugnoli, *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle ...*, cit.; Id., *Le tragedie di Seneca nei Florilegi...*, cit.; Id., *La Lectura Senecae dal Tardo...*, cit.; Id., *La Lectura Senecae nel Medioevo da Boezio...*, cit.

⁴⁷² G. Billanovich, *Appunti per la diffusione...*, cit.; Id., *La biblioteca dei papi...*, cit.; Id., *Il Seneca tragico di Pomposa...*, cit.; Id., *Il primo umanesimo italiano...*, cit.

⁴⁷³ Indagano sulla fortuna di Seneca in tutto il Trecento, costituendo un'eccezione nel panorama degli studi, C. Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo...*, cit. e C. Monti, *Episodi della fortuna di Seneca nell'Umanesimo...*, cit., pp. 247-278.

⁴⁷⁴ P.L.Schmidt, *Rezeption und Überlieferung der tragödien Senecas bis zum Ausgang des Mittelalters* in AA.VV., *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, hrsg.v. E. Lefevre, 1978, pp. 12-73; S. Pittaluga, *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico...*, cit.

commento di Trevet⁴⁷⁵. Date queste premesse, allora, le miniature del manoscritto angioino, costituendo un vero e proprio commento al testo (il manoscritto, infatti, a differenza degli altri codici coevi miniati, non contiene il commento e le miniature si estendono in tutta la pagina occupando, non a caso, il posto tradizionalmente riservato al commento) forniscono dati oggettivi su cui testare la *lectura Senecae* nel Medioevo.

Ricostruendo le modalità di lettura del testo di Seneca e collocando l'opera nel suo orizzonte culturale, in relazione alla nuova corrente dell'Umanesimo, si chiariscono, inoltre, le dinamiche del rapporto con i classici, consentendo una migliore comprensione della mentalità dell'intellettuale durante l'autunno del Medioevo; si ricordi, infatti, con Gianfranco Contini, che «la tradizione dei classici è sopra tutto tradizione medievale, e perciò lo studio di quella tradizione diventa storia della cultura medievale»⁴⁷⁶.

Accostandosi alle miniature medievali, l'osservatore odierno colma distanze e ricostruisce contesti: le miniature presenti nel codice angioino raccontano storie, aprono finestre su contesti sociali, presentano personaggi, rispecchiano convenzioni iconografiche, dimostrando, così, come anche nella cultura del tempo sia vivace e

⁴⁷⁵ Si veda *infra* nota 383. Riguardo ad altri commenti alle tragedie di Seneca: E. Ardissino, *Giovanni del Virgilio e le tragedie di Seneca*, in AA.VV., *Margarita amicorum: studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di C. Forner, P.G. Schmidt, A. Sottili, C.M. Monti, Milano, Vita e pensiero, 2005, pp. 49-62; M. De Marco, *Sulla fortuna di un commento alle tragedie di Seneca*, «Aevum», XXX, 1956, pp. 363-368.

⁴⁷⁶G. Contini, *La recensione del 1935 alla Storia della tradizione e critica del testo di Giorgio Pasquali*, in AA.VV., *Su/per Gianfranco Contini*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 347-362.

dinamico quel rapporto tra testo e immagine al centro dell'ampio e articolato dibattito che si è voluto ricostruire all'inizio del lavoro.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli, G. Nobile, 1845.

AA.VV., *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante compilato dai Lenormand, Payen, (a.o.)*, Venezia, G. Antonelli, 1845.

AA.VV., *Mostra storica nazionale della miniatura, Palazzo Venezia, Roma. Catalogo con 5 tavole a colori e 104 in nero fuori testo*, a cura di Muzzioli G., Firenze, Sansoni, 1953.

AA.VV., *La miniatura*, a cura di Basso C., Formaggio D., Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1960.

AA.VV., *La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di storia della miniatura italiana (Cortona, 26-28 maggio 1978)*, a cura di Vailati G., Waldenburg S., Firenze, Olschki, 1979.

AA.VV., *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo. Atti del IV convegno di Studio del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Viterbo, 15-16-17 giugno, 1979)*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1980.

AA.VV., *Semiotica della pittura*, a cura di Calabrese O., Milano, Il Saggiatore, 1980.

AA.VV., *Lexicon iconographicum mytologiae classicae*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1981-.

AA.VV., *Texts and transmission. A survey of the Latin classics*, Reynolds L.D (ed.), Oxford, Clarendon press, 1983.

AA.VV., *Il Libro e il testo*. Atti del convegno internazionale (Urbino, 20-23 settembre, 1982), a cura di Questa C., Raffaelli R., Urbino, Università degli studi di Urbino, 1984.

AA.VV., *Renaissances before the Renaissance. Cultural Revivals of Late Antiquity and Middle Ages*, Treadgold W. (ed.), Stanford, Stanford University Press, 1984.

AA.VV., *Texte et image*. Actes du colloque international (Chantilly, 13 au 15 octobre, 1982), Paris, Les belles Lettres, 1984.

AA.VV., *Miniatura: studi di storia dell'illustrazione e decorazione del libro*, Firenze, Alinari, 1988.

AA.VV., *La decorazione libraria*. Atti della tavola rotonda (Montecassino, 17-18 maggio, 1987), a cura di Cavallo G., Montecassino, Pubbl. Cassinesi, 1989.

AA.VV. *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*, sous la direction de Duchet-Suchaux G., Paris, C.N.R.S., 1990.

AA.VV., *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de De Martin H.J., Vezin J, Paris, Editions du Cercle de la Librairie-Promodos, 1990.

AA.VV., *Itinerari dei testi antichi*, a cura di Pecere O., Roma, L'Erma di Bretschneider, 1991.

AA.VV., *Il codice miniato: rapporto tra codice, testo e figurazione*. Atti del III Congresso di Storia delle Miniatura (Cortona, 20-23

ottobre, 1988), a cura di Ceccanti M., Castelli M.C., Firenze, Olschki, 1992.

AA.VV., *Exultet: Rotoli liturgici nell'Italia meridionale*, a cura di Cavallo G., Orofino G., Pecere O., Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

AA.VV., *The Classical Tradition in the Middle Ages and Renaissance*, Leonardi C., Munk Olsen B., Biblioteca di Medioevo Latino 15, Spoleto, 1995.

AA.VV., *Danti Riccardiani, parole e figure*, a cura di Lazzi G., Savino G, Firenze, Polistampa, 1996.

AA.VV., *Virgilio e il chiostro: manoscritti di autori classici e civiltà monastica*, a cura di Dell'Omo M., Roma, Fratelli Palombi, 1996.

AA.VV., *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica*. Atti delle Giornate di Studi (Lucca, 1995, 1996, 1998), Lucca, Istituto Storico Lucchese, I-II-III, 1996-2001.

AA.VV., *Roma, Napoli, Avignone: arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di Tomei A., Torino, Seat, 1996.

AA.VV., *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*. Atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, novembre, 1992), a cura di Ceccanti M., Firenze, Centro DI, 1997.

AA.VV., *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo*, Settimane di Studio (16-21 aprile, 1998), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1999.

AA.VV., *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Studi del Convegno di Firenze (26-27 marzo, 1998), a cura di Lazzi G., Viti P, Firenze, Polistampa, 2000.

AA.VV., *La littérature et les arts figurés de l'antiquité à nos jours*. Actes du XIV Congress de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août, 1998), Paris, Les Belles Lettres, 2001.

AA.VV., *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sul potere della rappresentazione nel Medioevo Occidentale*, a cura di Burgio E., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

AA.VV., *Seneca e i cristiani*. Atti del Convegno internazionale, Università Cattolica del S. Cuore, Biblioteca Ambrosiana (Milano, 12-14 ottobre, 1999), a cura di Martano A., Martina A., Milano, Vita e Pensiero, 2001.

AA.VV., *Testo e immagine nel Medioevo germanico*. Atti del XXVI Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica, (Venezia, 26-28 maggio 1999), a cura di Saibene M.G., Buzzoni M., Milano, Cisalpino, 2001.

AA.VV., *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, sous la direction de Barral I. Altet X., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

AA.VV., *I manoscritti datati della Sicilia*, a cura di Milazzo M.M., Firenze, SISMEL, 2003.

AA.VV., *Petrarca nel tempo. Tradizione letteraria e immagini delle opere*, Catalogo della mostra, (Arezzo, 22 novembre 2003 - 27

gennaio 2004), a cura di Feo M., Pontedera, Bandecchi e Vivaldi, 2003.

AA.VV., *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli 9-16*, a cura di Bollati M., Boskovits M., Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.

AA.VV., *Il Villani illustrato, Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, a cura di Frugoni C., Firenze, Biblioteca Apostolica Vaticana e Le Lettere, 2005.

AA.VV., *L'arte medievale nel contesto (300-1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di Piva P., Cadei A., Milano, Jaca Book, 2006.

AA.VV., *La letteratura e le altre arti. Atti del Convegno annuale dell'associazione di Teoria e Studi di Letteratura Comparata, (L'Aquila, Febbraio 2004)*, a cura di Fusillo M., Polacco M., Roma-Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2006.

AA.VV., *Medea istantanea. Miniature, incisioni, illustrazioni*, a cura di De Martino F., Bari, Levante Editore, 2008.

AA.VV., *Il sorriso della sfinge. L'eredità classica del mondo antico nelle miniature riccardiane. Catalogo e mostra*, a cura di Lazzi G., Firenze, Polistampa, 2009.

AA.VV., *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, a cura di Flores d'Arcais F., Crivello F., Modena, Panini, 2010.

Abbate F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, Donzelli, 1998.

Aceto F., *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, «Prospettiva», LXVII, 1992, pp. 53-65.

Idem, *Pittura e scultura dal tardo antico al Trecento. L'età angioina*, in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno*, a cura di Galasso G., Romeo R., XI, Napoli, Rizzoli, 1993, pp. 357-366.

Aeschlimann E., D'Ancona P., *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe. Deuxième édition revue et augmentée, illustrée de 155 planches hors texte. Avec un index ordonné par époques, régions, écoles*, Milano, U. Hoepli, 1949.

Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «Settanta», luglio-settembre 1975, pp. 11-17 (ripubblicato in «Aut-Aut», gennaio-aprile 1984, pp. 51-66).

Albanese G., Leoncini L., *Forme editoriali del testo letterario e commento figurato fra Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre, 2001)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 451-484.

Albanese G., Poletti F., *Eroine d'amor: la fortuna figurativa di Griselda e Ghismonda*, «Alumina. Pagine miniate», VIII, 3, 2005, pp. 48-53.

Alessio G., Villa C., *Il nuovo fascino degli autori antichi tra i secoli XII e XIV*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica, La*

ricezione del testo, a cura di Cavallo G., Fedeli P., Giardina A., Roma, Salerno Editrice, 1990, 3, pp. 473-512.

Alexander J.G., *Initialen aus grossen Handschriften*, Monaco, Prestel, 1978.

Idem, *Scribi e artisti: l'iniziale arabesque nei manoscritti inglesi del XII secolo*, in AA.VV., *Uomini libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo antico al Medioevo*, a cura di Speciale L., Napoli, Liguori, 2000, pp. 171-202.

Idem, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Panini, 2003.

Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica Vulgata*, a cura di Petrocchi G., Milano, Mondadori, 1966-1967.

Allegri L., *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Almansi G., *L'incerta chiarezza. Storie irregolari tra pittura e letteratura*, Milano, Garzanti, 1990.

Altamura A., *La letteratura dell'età angioina: Tradizione medievale e premesse umanistiche. Storia e testi inediti*, Napoli, S. Viti, 1952.

Anselmi G.M., Guerra M., *Le Metamorfosi nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, Gedit Edizioni, 2006.

Ardissino E., *Giovanni del Virgilio e le tragedie di Seneca*, in AA.VV., *Margarita amicorum: studi di cultura europea per Agostino Sottili*, a cura di Forner C., Schmidt P.G., Sottili A., Monti C.M., Milano, Vita e pensiero, 2005, pp. 49-62.

Assunto R., *Scrittura come figura, figura come segno*, «Rassegna della istruzione artistica», II, 4, 1967, pp. 5-15.

Avril F., *Gli autori classici illustrati in Francia dal XIII al XV secolo*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 87-110.

Idem, *Codici miniati della biblioteca oratoriana dei Girolamini di Napoli*, «Dialoghi», IV-V, 1997, pp. 298-301.

Baetens J., *La bataille de l'image*, «Semiotica», LXVII, 1-2, 1987, pp. 127-134.

Baetschmann D., *Text and Image: Some General Problems*, «Word and Image», IV, 1, 1988, pp. 11-20.

Balbarini C., «*Per verba*» e «*per imagines*»: *un commento illustrato all'Inferno nel Musée Condé di Chantilly*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 497-512.

Baldini Moscadi L., *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia», LIII, 1998, pp. 9-25.

Eadem, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli ultimi studi*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», Ravenna, Longo, LXVIII, 30, 2007, pp. 153-159.

Banti O., Testi Cristiani M.L., *Le illustrazioni delle Croniche nel codice lucchese, coi commenti storico e artistico di Ottavio Banti e M.L. Testi Cristiani*, Genova, Basile, 1978.

Barbero A., Frugoni C., *Medioevo: Storia di voci, racconti di immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Barsella S., *La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del "Decameron"*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 91-102.

Baschet J., *I mondi del Medioevo: i luoghi dell'aldilà*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo, Tempi, spazi, istituzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2002, I, pp. 317-347.

Battaglia Ricci L., *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

Eadem, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale: materiali e problemi*, Roma, GEI, 1994.

Eadem, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in AA.VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lugnani L., Santagata M., Stussi A., Lucca, Pacini Fazi, 1996, pp. 23-49.

Eadem, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in AA.VV., *I Triumphs di Francesco Petrarca: Gargano del Garda (1-3 ottobre 1998)*, a cura di Berra C., Bologna, Cisalpino, 1999, pp. 255-298.

Eadem, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, «Lecture Classensi», XXIX, 2000, pp. 67-103.

Eadem, *Ragionare nel Giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno Editrice, 2000.

Eadem, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in AA.VV., «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, (25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 601-639.

Eadem, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, AA.VV., *Dante. Da Firenze all'Aldilà*, a cura di Picone M., Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-57.

Eadem, *Descrivere l'Aldilà. Il contributo della tradizione figurativa*, «Studi Medievali e Moderni», I, 2003, pp. 39-70.

Eadem, *Una polemica contro i Confini dell'Umanesimo letterario*, in *Studi in onore di Francesco Tateo*, Roma, Roma nel Cinquecento, 2003, pp. 85-99.

Eadem, *Illustrare un canzoniere: appunti*, «Cuadernos de filología italiana», XII, Extra 2005, pp. 41-54.

Eadem, «*Inventio*» letteraria, immaginario figurativo e filigrane filosofiche: alle fonti del Decameron, «Levia Gravia», VIII, 2006, pp. 17-39.

Eadem, *Iconografia del Dante urbinata della Biblioteca Vaticana (Cod. Urb. Lat. 365)*, in AA.VV., *Lectura Dantis Scaligera 2006–2007*, a cura di Sands E., Padova, Antenore, 2008, pp. 183-211.

Eadem, *La tradizione iconografica della Commedia*, in AA.VV., *Dante e la fabbrica della Commedia*, a cura di Cottignoli A., Domini D., Gruppioni G., Ravenna, Longo, 2008, pp. 239-254.

Eadem, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 39-58.

Battelli G., *Motivi figurativi antichi nei manoscritti latini altomedievali*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, pp. 505-532.

Baxandall M., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978.

Idem, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994.

Beddie J.S., *The Ancient Classics in the Medieval Libraries*, «Speculum», V, 1, 1930, pp. 3-20.

Bell R.E., *Dictionary of classical mythology: symbols, attributes & associations*, Santa Barbara (California), ABC-CLIO, 1982.

Belting H., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.

Berkovits E., *La miniatura ungherese nel periodo degli Angioini*, Roma, Accademia d'Ungheria, 1947.

Bertelli C., *Illustrazione*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, IV, Roma, Treccani, 1961, pp. 111-117.

Idem, *Miniatura medievale*, Milano, Fabbri, I-II, 1966.

Idem, *L'illustrazione di testi classici nell'area beneventana dal IX all'XI secolo*, in AA.VV., *La cultura antica nell'Occidente latino dall'VII all'XII secolo*, Settimane di Studio sull'alto Medioevo, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1975, pp. 899-926.

Idem, *Miniatura e pittura. Dal monaco al professionista*, in AA.VV., *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, a cura di Alessio G.C., Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 577-699.

Idem, *Wolvinio e gli angeli: studi sull'arte medievale*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2006.

Bettini M., *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, L'uso dei classici*, a cura di Settis S., Torino, Einaudi, 1984, I, pp. 219-267.

Bianchi Bandinelli R., *Schemi iconografici nelle miniature dell'Iliade Ambrosiana*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VI, 1951, pp. 421-453.

Idem, *Le miniature dell'Iliade Ambrosiana e la tradizione delle iconografie nell'arte tardo antica*, in AA.VV., *Studi miscellanei*, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana, I, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1961, pp. 1-10.

Billanovich G., *Petrarch and textual tradition of Livy*, «Journal of the Warburg Institute», XIV, 1951, pp. 137-208.

Idem, *I preumanisti e le tradizioni dei classici latini*, Friburgo, Edizioni Universitarie, 1953.

Idem, *Dal Livio di Raterio al Livio di Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», II, 1959, pp. 103-178.

Idem, *Nella biblioteca del Petrarca*, «Italia medioevale e umanistica», III, 1960, pp. 1-27.

Idem, *I primi umanisti e l'antichità classica*, in AA.VV., *Classical influences on European culture A.D. 500-1500*, Bolgar R.R. (ed.), Cambridge, University Press, 1971, pp. 57-66.

Idem, *Appunti per la diffusione di Seneca tragico e di Catullo*, in AA.VV., *Tra latino e volgare per Carlo Dionisotti*, a cura di Bernardoni Trezzini G., I, Padova, Antenore, 1974, pp. 147-166.

Idem, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, Padova, Antenore, I-II, 1981.

Idem, *La biblioteca dei papi, la biblioteca di Pomposa e i libri di Lovato Lovati e del Petrarca*, in AA.VV., *La civiltà comacchiese e pomposiana dalle origini preistoriche al tardo Medioevo*, Atti del

Convegno nazionale di Studi Storici (Comacchio, 17-19 maggio, 1984), Bologna, Nuova Alfa, 1986, pp. 619-624.

Idem, *Il testo di Livio, da Roma a Padova, a Avignone, a Oxford*, «Italia medioevale e umanistica», XXXII, 1989, pp. 53-99.

Idem, *Il Seneca tragico di Pomposa e i primi umanisti padovani*, in AA.VV., *Pomposia Monasterium modo in Italia primum. La biblioteca di Pomposa*, a cura di G. Billanovich, Padova, Antenore, 1994, pp. 213-232.

Idem, *Il primo umanesimo italiano: da Lovato Lovati a Petrarca*, in AA.VV., *Pratiques de la culture écrite en France au XV^e siècle. Actes du Colloque international du CNRS, (Paris 16-18 mai 1992)*, organisé en l'honneur de Gilbert Ouy par l'unité de recherche "Culture écrite du Moyen Âge tardif", sous la direction de Ornato M., Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des instituts d'études médiévales, 1995, pp. 3-12.

Idem, *Dal Medioevo all'umanesimo: la riscoperta dei classici*, a cura di Pellegrini P., Milano, C.U.S.L., 2001.

Bing G., *Aby M. Warburg*, «Rivista storica italiana», LXXII, 1960, pp. 100-113.

Bischoff B., *Scriptoria e manoscritti mediatori di civiltà dal sesto secolo alla riforma di Carlo Magno*, in AA.VV., *Centri e vie di irradiazione della civiltà nell'alto Medioevo*, Settimane di Studio sull'alto Medioevo, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1963, pp. 479-504.

Bocciolini Palagi L., *Genesi e sviluppo della questione dei due Seneca nella tarda latinità*, «Studi italiani di filologia classica», L, 1978, pp. 215-231.

Eadem, *Il carteggio apocrifo di Seneca e San Paolo*, Firenze, Olschki, 1978.

Bolgar R., *Classical influences on European culture A.D 500-1500*, Cambridge, University Press, 1971.

Idem, *The classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge, University Press, 1974.

Bologna C., *Figure dell'autore nel Medioevo romanzo*, in AA.VV., *Medioevo volgare, La produzione del testo*, 1, I, a cura di Boitani P., Mancini M., Vàrvaro A., Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 339-386.

Bologna F., *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1480, e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, U. Bozzi, 1969.

Idem, *Il "Tito Livio" n. 5690 della Bibliothèque Nationale di Parigi. Miniature e ricerche protoumanistiche tra Napoli e Avignone alle soglie del Trecento: costatazioni ed ipotesi, con un'appendice iconografica*, in AA.VV., *Colloquio Italo-Ungherese sul tema: Gli Angioini di Napoli e di Ungheria* (Roma, 23-24 maggio, 1972), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 41-119.

Idem, *Angioini, pittura e miniatura*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da Romanini A.M., Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, I, pp. 675-690.

Idem, *Per una storia dell'arte medievale e moderna nel Mezzogiorno continentale*, in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno, Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna*, a cura di Galasso G., Romeo R., XI, Napoli, Rizzoli, 1993, pp. 219-242.

Bolzoni L., *La rete delle immagini. La predicazione in volgare dalle origini a san Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2001.

Eadem, *Educare lo sguardo controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo, Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, III, 2004, pp. 519-549.

Bradshaw G., *Bradshaw's illustrated hand-book to Italy*, London, W.J. Adams, 1865.

Bräm A., *Neapolitanische Bilderbibeln des Trecento : Anjou-Buchmalerei von Robert dem Weisen bis zu Johanna I*, Wiesbaden, Reichert, 2007, I-II., 2008.

Branca V., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze, Sansoni, 1996 (n. e. 1998).

Idem, *Introduzione. Il narrar boccacciano per immagini dal tardo gotico al primo Rinascimento*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Branca V., Torino, Einaudi, 1999, I, pp. 3-37.

Idem, *Interespressività narrativo-figurativa e rinnovamenti tipologici e iconografici discesi dal «Decameron»*, in AA.VV., *Boccaccio*

visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento, a cura Branca V., Torino, Einaudi, 1999, I, pp. 39-74.

Brault J., *Le dessins du Ruolantes Liet et l'interprétation de La Chanson de Roland*, in AA.VV., *Charlemagne et l'épopée romane*. Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals (Liège, 28 août-4 septembre 1976), II, Paris, Les Belles Lettres, 1978, pp. 539-546.

Bresc H., *Livre et société en Sicile (1299 - 1499)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971.

Bresc Bautier G., *Artistes, patriciens et confréries: production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, Rome, École française de Rome, 1979.

Brieger P., Meiss M., Singleton C.S., *Illuminated Manuscripts of «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Brilliant R., *Narrare per immagini. Racconti di storie nell'arte etrusca e romana*, Firenze, Giunti, 1987.

Brownlee K., Huot S., *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image, Reception*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

Brugnoli G., *La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali*, «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», VIII, Roma, 1957, pp. 201-285.

Idem, *Le tragedie di Seneca nei Florilegi medioevali*, «Studi medievali», ser. III, I, 1960, pp. 138-152.

Idem, *Note di filologia medievale. Il teatro latino medievale*, «Rivista di cultura classica e medievale», II, 1, 1961, pp. 114-120.

Idem, *Ut patet per Senecam in suis tragediis*, «Rivista di cultura classica e medioevale», I, 1963, pp. 146-163.

Idem, *Cena Tydei*, «Giornale italiano di filologia», XXXVIII, 1986, pp. 221-234.

Idem, *La parola dipinta. Teorie e forme della visualizzazione dei classici latini*, in AA.VV., *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, Fratelli Palombi, 1996, pp. 27-37.

Idem, *La Lectura Senecae dal Tardo-antico al XIII secolo*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 225-247.

Idem, *La tradizione delle Tragoediae di Seneca*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 5-15.

Idem, *La Lectura Senecae nel Medioevo da Boezio alla fine del XIII secolo*, in *Studi di filologia e letteratura latina*, a cura di Conte S., Stok F., Pisa, ETS, 2004, pp. 177-195.

Brugnolo F., “*Voi che guardate...*”. *Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in AA.VV., *Visibile parlare*”. *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre, 1992), a cura di Ciociola C., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 305-339.

Brunello F., *Cennino Cennini e il Libro dell'arte*, Milano, Aracne, 1969.

Idem, *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.

Bryson N., *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Buchthal H., *The Beginnings of Manuscripts Illumination in Norman Sicily*, «Papers of the British School at Rome», XXIV, 1956, pp. 78-85.

Idem, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

Idem, *Historia troiana: Studies in the history of medieval secular illustration*, London, Warburg Institute, 1971.

Idem, *Art of the Mediterranean World. A.D. 100 to 1400*, Washington, Decatur House Press, 1983.

M. Buonocore, *Aetas ovidiana: La fortuna di Ovidio nei codici della Biblioteca apostolica vaticana*, Sulmona, Centro ovidiano di studi e ricerche, 1994.

Idem, *La ricezione figurata dei classici. Genesi e struttura di una mostra*, in AA.VV., *Vedere i classici: l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, Fratelli Palombi, 1996, pp. 7-26.

Idem, *La variante testuale in miniatura. Un esempio delle Controversiae di Seneca Retore: munerarius/numerarius*, «Rendiconti

della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», LXXI, 1998-99, pp. 191-210.

Idem, *Per un iter tra i codici di Seneca alla Biblioteca Apostolica Vaticana: primi traguardi*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 17-100.

Idem, *La miniatura sveva da Federico II a Manfredi: utilitas et decus*, in AA.VV., *Exempla: la rinascita dell'antico nell'arte italiana; da Federico II ad Andrea Pisano*, (Rimini, Castel Sismondo, 20 aprile-7 settembre 2008), a cura di Bona Castellotti M., Ospedaletto (Pisa), Pacini, 2008, pp. 51-64.

Idem, *Tra i codici miniati del collegio Capranica*, «Buletino dell'Istituto Storico per il Medioevo», 111, 2009, pp. 167-187.

Burke P., *“Testimoni oculari”. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002.

Busonero P., *Un classico e il suo commento: Seneca tragico nel basso Medioevo. Prime osservazioni sulla mise en page*, in AA.VV., *Le commentaire entre tradition et innovation. Actes du colloque internationale de l'Institute des Traditions Textuelles (Paris-Villejufs 22-25 septembre 1999)*, Paris, Vrin, 2000, pp. 127-135.

Eadem, *La mise en page nei primi testimoni del commento trevetano a Seneca tragico*, «Aevum», LXXV, 2001, pp. 449-476.

Butor M., *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale, 1989.

Cadei A., *Medioevo. Tradizione manoscritta illustrata*, in AA.VV., *Enciclopedia Virgiliana*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 443-450.

Caffaro A., *De clarea. Manuale medievale di tecnica della miniatura (secolo XI)*, Salerno, Edizioni Arci Postiglione, 2004.

Calenda C., *L'edizione dei testi: i commenti figurati*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)*, Roma, Salerno Editrice, 2003 pp. 419-450.

Calvino I., *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Calzona A., *Il racconto per immagini in età comunale*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi (Parma, 27-30 settembre, 2000)*, a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2003, pp. 319-333.

Camille M., *Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, «Art History», VIII, 1, 1985, pp. 26-49.

Idem, *Word, Text, Image in the Early Church Fathers in the Egino Codex*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, I, pp. 65-92.

Idem, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997.

Canova C., *Autunno del medioevo e memoria degli antichi: documenti della miniatura tra Padova e Venezia*, in AA.VV., *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 24-28 settembre, 2003), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2005, pp. 611-620.

Carozzi C., *Dalla Gerusalemme celeste alla Chiesa: testo, immagini, simboli*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo, Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, III, pp. 145-166.

Cassagnes-Brouquet S., *La passion du livre au Moyen Âge*, Rennes, Ouest-France, 2003.

Castelnuovo E., *Premessa*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo, Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, III, pp. XXXI-XXXVI.

Idem, *Introduzione*, in AA.VV., *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*, a cura di Castelnuovo E., Roma, Laterza, 2004, pp. V-XXXV.

Idem, *I volti dell'artista medievale: molte domande, poche risposte*, in AA.VV., *L'artista medievale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Modena, 17-19 novembre, 1999), cura di Donato Monaco M., Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, pp. 3-10.

Castelnuovo E., *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, Torino, Einaudi, 2009.

Cavallo G., *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*, Bari, Laterza, 1973.

Idem, *Aspetti della produzione libraria nell'Italia meridionale longobarda*, in AA.VV., *Libri e lettori nel Medioevo*, a cura di Cavallo G., Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 101-129.

Idem, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile, 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, I, pp. 31-62.

Idem, *I classici come libri illustrati*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 1-5.

Idem, *Tra «volumen e codex». La lettura nel mondo romano*, in AA.VV., *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Cavallo G., Chartier R., Roma, Laterza, 1998, pp. 37-69.

Idem, *Dalla parte del libro. Storie di trasmissione dei classici*, Urbino, Quattro Venti, 2002.

Ceccanti M., *Il sorriso della sfinge. L'eredità del mondo antico nelle miniature riccardiane*. Firenze, Edizione Polistampa, 2009.

Celano C., Battista Chiarini G., Macry P., *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, stamperia di Agostino De Pascale, 1858.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli, tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanese*, Firenze, Le Monnier, 1859.

Chastel A., *Favole, forme, figure*, Torino, Einaudi, 1988.

Idem, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Chastel A., Klain R., *L'umanesimo e l'Europa della rinascita*, Milano, Electa, 1963.

Chevalier J., Gheerbrant A., *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, figure, colori, numeri*, Milano, Rizzoli, 1986.

Chevallier R., *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident modern*, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

Chiri G., *La cultura classica nella coscienza medievale*, «Studi romani», II, 1954, pp. 395-410.

Ciardi Duprè dal Poggetto M.G., *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della Commedia*, in AA.VV., *Pagine di Dante. Edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*. Catalogo della mostra (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo-28 maggio, 1989-Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio-16 ottobre, 1989), a cura di Rusconi R., Milano-Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 79-102.

Eadem, *Nuove ipotesi lavoro scaturite dal rapporto testo-immagine nel Tesoretto di Brunetto Latini*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 89-98.

Eadem, *Miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, VIII, 1998, pp. 413-452.

Eadem, *L'iconografia dei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Branca V., Torino, Einaudi, 1999, II, pp. 145-153, pp. 3-52.

Eadem, *Il rapporto testo e immagini all'origine della formazione artistica e letteraria di Giovanni Boccaccio*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi (Parma, 27-30 settembre, 2000)*, a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2003, pp. 456-473.

Ciccuto M., *Parole figurate*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XVIII, 1, 1989, pp. 187-223.

Idem, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

Idem, *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco Bolognese)*, Napoli, Federico & Ardia, 1991.

Idem, *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995.

Idem, *Lecture figurate della «Griselda» di Boccaccio*, in AA.V, *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lugnani L., Santagata M., Stussi A., Lucca, Pacini Fazi, 1996, pp. 209-221.

Idem, *Guinizzelli e Guittone, Barberino e Petrarca: le origini del libro volgare illustrato*, «Rivista di storia della miniatura», II, 2, 1997, pp. 77-89.

Idem, *Immagini per i testi di Boccaccio: percorsi e affinità dagli Zibaldoni al Decameron*, in AA.VV., *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile, 1996), a cura di Picone M., Cazalé Bèrard C., Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 141-160.

Idem, *Nel laboratorio di scritture e figure*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», I, 112, 1999, pp. 69-79.

Idem, *Triumphs, ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio*, «Rivista di storia della miniatura», IV, 4, 1999, pp. 79-81.

Idem, *La novella come forma della cultura visiva: il caso del Grasso legnaiuolo*, in AA.VV., *Favole parabole storie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa (26-28 ottobre, 1998), a cura di Albanese G., Battaglia Ricci L., Bessi R., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 17-29.

Idem, *Boccaccio visualizzato. Parole e immagini nella ricerca di Vittore Branca e collaboratori*, «Letteratura italiana antica», II, 2, 2001, pp. 433-440.

Idem, *Letteratura e arte*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Cecchi E., Sapegno N., Torino, Garzanti, 2001, pp. 371-430.

Idem, *Nuove considerazioni sull'illustrazione antica della «Commedia»: dalla Firenze trecentesca al tardogotico settentrionale*, in AA.VV., «*Per correr miglior acque...*». Bilanci e prospettive degli

studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, (25-29 ottobre, 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 847-854.

Idem, *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Firenze, Edizione Cadmo, 2002.

Idem, *Dall'eterno nel tempo. Fra la Bibbia di Gerona e il Livio di Petrarca*, «Rivista di storia della miniatura», VII, 6-7, 2003, pp. 85-90.

Idem, *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2-3, 2003, pp. 146-148.

Idem, *L'esegesi nel testo: lettera e figura*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre, 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 243-262.

Idem, *Il Villani illustrato*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», II, 2006, pp. 166-168.

Idem, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italià», XI, 2006, pp. 203-221.

Idem, *Tradizioni illustrative attorno a Tresor e Tesoretto*, in AA.VV., *A scuola con ser Brunetto: indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Università di Basilea, 8-10 giugno, 2006), a cura di Maffia Scariati I, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008, pp. 3-12.

Cieri Via C., *Mitologia*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte medievale*, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1991, VIII, pp. 483-491.

Ciociola C. " *Visibile parlare*": agenda, «Rivista di letteratura italiana» VII, 1, 1989, pp. 9-77.

Idem, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Malato E., *Il Trecento*, II, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 531-580.

Clark G.J., Coulson T.F., McKinley L.K., *Ovid in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Colish M.L., *La cultura nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Comparetti D., *Virgilio nel Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1943.

Contini G., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.

Idem, *La recensione del 1935 alla Storia della tradizione e critica del testo di Giorgio Pasquali*, in AA.VV., *Su/per Gianfranco Contini*, Roma, Salerno Editrice, 1990, pp. 347-362.

Coulter C., *The Library of the Angevin Kings at Naples*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXV, 1944, pp. 144-155.

Courcelle J., *Les illustrations de l'Énéide dans les manuscrits du X^e au XV^e siècle*, in AA.VV., *Lectures Médiévales de Virgile*, Rome, CID, 1985, pp. 395-409.

Crivello F., *Nord e mediterraneo nella genesi dell'arte medievale*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecniche, artisti,*

artigiani, committenti, a cura di Castelnovo E., Sergi G., II, Torino, Einaudi, 2003, II, pp. 379-385.

Curtius E.R., *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

D'Alesio C., *Dei e miti*, Milano, Edizioni Labor, 1954.

Dalli Regoli G., *Sul tema del libro illustrato*, «Critica d'arte», XXII, 148-149, 1976, pp. 60-68.

Eadem, *La miniatura*, in *Storia dell'arte italiana, Grafica e immagine*, Torino, Einaudi, 1980, II, pp. 123-186.

Eadem, *Per una storia del libro illustrato*, in AA.VV., *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte* (11-14 settembre, 1978), a cura di Maltese C., Roma, CNR, 1980, pp. 515-530.

Eadem, *Scrittura e figura tra XI e XII secolo*, «Critica d'arte», XLIX, 3, 1984, pp. 28-37.

Eadem, *Testo e immagine nei codici medievali*, «Critica d'arte», XLIX, 2, 1984, pp. 85-88.

Eadem, *Note sull'articolazione delle immagini tra XI e XIII secolo: schemi e modelli*, in AA.VV., *Medioevo. I modelli*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Parma, 27 settembre-1 ottobre, 1999), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2002, pp. 137-150.

Eadem, *La narrazione nel linguaggio visivo del medioevo: brevi note su convenzioni, soluzioni originali, astuzie del mestiere*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto*. Atti del IV Convegno Internazionale

di Studi (Parma, 27-30 settembre, 2000), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2003, pp. 203-212.

Eadem, *Il tempo della narrazione. Riflessioni sul racconto in "simultanea"*, in AA.VV., *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 24-28 settembre, 2003), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2005, pp. 117-134.

Daneu Lattanzi A., *Ancora sulla scuola miniaturistica dell'Italia meridionale Sveva*, «La Bibliofilia», LXVI, 1964, pp. 105-162.

Eadem, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, Biblioteca Nazionale di Palermo, I, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

Eadem, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze, Olschki, 1966.

Eadem, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, II, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, 1984.

Eadem, *La miniatura nell'Italia meridionale e in Sicilia tra il gotico e il rinascimento* in AA.VV., *La Miniatura Italiana tra Gotico e Rinascimento*. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana, (Cortona, 24-26 settembre, 1982), a cura di Sesti E., Firenze, Olschki, 1985, pp. 751-785.

Davison Reid J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993.

De Buoni F., *Biografia degli artisti*, Venezia, Editore Gondoliere, 1840.

De Dominici B., *Vite dei pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742.

De Florianis A., *Un'aggiunta al maestro del Liber Celestium Revelationum*, «Studi di storia dell'arte», III, 1992, pp. 219-224.

Degenhart B., Schmith A., *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, Mann, 1968.

De Hamel C., *A History of illuminated manuscripts*, London, Phaidon Press, 1986.

Idem, *Manoscritti miniati*, Milano, Rizzoli, 1987.

De Lachenal L., *Illustrazioni antiche dei testi classici in età medievale e umanistica. Note in margine ad una mostra*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», IX, 8, 1997, pp. 535-584.

De Lauzières A., Nobile G., D'Ambra R., *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze: divisa in XXX giornate*, Napoli, G. Nobile, 1855.

Dell'Orto Franchi L., *Sull'iconografia di Seneca*, in AA.VV., *Seneca mostra bibliografica e iconografica*, a cura di Niuitta F., Santucci C., Roma, Palombi Editori, 1999, pp. 27-40.

De Marco M., *Sulla fortuna di un commento alle tragedie di Seneca*, «Aevum», XXX, 1956, pp. 363-368.

Demattè C., *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, Trento, Università di Trento, 2010.

Di Natale M.C., *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo*, in AA.VV., *Federico e la Sicilia, dalla terra alla corona. Arti figurative*

e arti sontuarie. Catalogo della mostra (Palermo, 1995), a cura di Andaloro M., Palermo, Ediprint, 1995, pp. 393-412.

Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1971.

Idem, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995.

Doglio F., *Il teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, Parma, Guanda, 1960.

Idem, *Il teatro in Italia: Medioevo e Umanesimo*, Roma, Studium, 1995.

Donati L., *Bibliografia della miniatura*, Firenze, Olschki, 1972.

Donato Monaco M., *Gli eroi romani, tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in AA.VV., in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I generi e i temi ritrovati*, a cura di Settis S., Torino, Einaudi, 1984, II, pp. 97-152.

Eadem, *Immagini e iscrizioni "nell'arte politica" tra Tre e Quattrocento*, in AA.VV., *"Visibile parlare". Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre, 1992), a cura di Ciociola C., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 341-396.

Eadem, *"Veteres" e "novi", "externi" e "nostri". Gli artisti di Petrarca: per una rilettura*, in AA.VV., *Medioevo: immagine e racconto*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 27-30

settembre, 2000), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2003, p. 434-436.

Duchet-Suchaux G., *Etudes sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, «Cahiers du Léopard d'Or», X, 2001.

Elice M., *Il mirabile nel mito di Medea: i draghi alati nelle fonti letterarie e iconografiche*, in AA.VV., *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, a cura di Cristante L., Tessier A., Trieste, Università di Trieste, 2004, pp. 119-160.

Eribon D., Gombrich H., *Il linguaggio delle immagini: intervista*, Torino, Einaudi, 1994.

Ernst U., *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln/Weimar-Wien, Böhlau, 1991.

Escalar M.T.K., *Problemi metodologici e storici sulla miniatura*, Milano, ISU, 1983.

Exter R.J., *Ovid and Medieval Schooling. Studies in Medieval Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto and Epistulae Herodiam*, München, Arbo Gesellschaft, 1987.

Fabris V., *Il commento di Nicola Trevet all' "Hercules furens" di Seneca*, «Aevum», XXVII, 1953, pp. 498-509.

Fachechi M.G., *'Amphitruo' illustrato*, in AA.VV., *Amphitruo*, Atti della *Lectura Plautina Sarsinatis* (Sarsina, 13 settembre, 1998), a cura di Raffaelli R., Tontini A.R., Urbino, Quattroventi, 1998, pp. 89-96.

Eadem, *I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo*, «Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 17-26.

Eadem, *Plauto illustrato fra Medioevo e Umanesimo*, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», XIII, 2002, pp. 177-242.

Eadem, *Tragedie in miniatura: Il Seneca D IV 40 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Alumina. Pagine miniate», XVIII, 2007, pp. 18-23.

Eadem, *L'immagine traduttrice/traditrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli "Argumenta" di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, 2009, pp. 59-69.

Eadem, *Il "catalogo per autori" e la ricezione figurativa di un testo antico nel Medioevo*, in AA.VV., *Esperienze, metodologia, prospettive: la catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 4-5 marzo, 2009), a cura di Maddalo S., Torquati M, Roma, Sede dell'Istituto, 2010, pp. 229-239.

Fallani G., *Dante e la cultura figurativa medievale*, Bergamo, Minerva Italica, 1971.

Ferrari S., *Introduzione alla miniatura*, Milano, S. Bonnard, 2006.

Fiedler K., *Realtà e arte*, in AA.VV., *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, a cura di Mazzocut-Mis M., Milano, Mondadori, 1997, pp. 69-79.

Fittipaldi A., *L'età angioina: le arti visive*, in AA.VV., *Campania*, Milano, Electa, 1977, pp. 220-253.

Flinn J., *L'iconographie du Roman de Renart*, in AA.VV., *Aspects of The Medieval Animal Epic. Proceedings of the international Conference* (Lovaine, May 15-17, 1972), Rombauts E., Welkenhuysen A. (edd.), Leuven, Leuven University Press, 1975.

Floch J.M., *Image, signes, figures. L'approche sémiotique de l'image*, «Revue d'esthétique», VII, 1984, pp. 109-114.

Flores d'Arcais F., *Per Nicolò di Giacomo da Bologna*, in AA.VV., *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 273-284.

Eadem, *L'illustrazione di Nicolò di Giacomo delle tragedie di Seneca della Biblioteca Universitaria di Innsbruck: un interessante esempio di rapporto testo-immagine*, «arte/documento», VI, 1992, pp. 71-76.

Franceschini E., *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e Pensiero, 1938.

Idem, *Teatro latino medievale*, Milano, Nuova Accademia editrice, 1960.

Franzoni C., *Presente nel passato: le forme classiche nel Medioevo*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo, Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2003, II, pp. 329-359.

Frasso G., Mariani Canova G., Sandal E., *Illustrazione libraria, filologia e esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento*.

Antonio Grifo e l'incunabolo queriniano G V 15, Padova, Antenore, 1990.

Freedberg D., *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1994.

Freeman A., *Scripture and Images in the Libri Carolini*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, I, pp. 163-189.

Friedman I.J., *Il paradiso terrestre di Dante: simbolo e visione nella miniatura napoletana del Trecento*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative*. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio, 1985), a cura di Franceschetti A., Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 245-252.

Frugoni C., *Le immagini come fonte storica*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo, Il Medioevo latino. La circolazione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1995, 1, III, pp. 721-737.

Eadem, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

Frühmorgen-Voss H., *Text und Illustration in Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*, herausgegeben und eingeleitet von Norbert O.H., Munich, Beck, 1975.

Furstenau E., *Pittura e miniatura a Napoli nel secolo XIV*, «L'arte», VIII, 1905, pp. 1-17.

Gaggadis Robin V., *Κοιμήσιμος πολυφάρμακος: Les images de Médée magicienne*, in AA.VV., *La magie. Actes du colloque international* (Montpellier, 25-27 mars, 1999) sous la direction de Moreau A., Turpin J.C., Montpellier, Univ. Paul Valéry, 2000, II, pp. 289-320.

Gaisser J.H., *The fortunes of Apuleius and the Golden Ass: a study in transmission and reception*, Princeton, Princeton University Press, 2008.

Galasso G., *Storia del regno di Napoli. Il Mezzogiorno Angioino e Aragonese, 1266-1494*, I, Torino, UTET, 2006.

Garnier F., *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982.

Garzelli A., *Le immagini, gli autori, i destinatari. New research on humanistic scribes in Florence*, Firenze, Scandicci, 1985.

Geertz C., *Antropologia interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988.

Geninasca J., *Testo e immagine*, Urbino, Tipografia dell'Università, 1992.

Ghiron-Bistagne P., *Il motivo di Fedra nell'iconografia e la Fedra di Seneca*, «Dioniso», LII, 1981, pp. 261-306.

Gianturco E., *Il teatro di Seneca dall'antichità a noi*, in AA.VV., *Interrogativi dell'umanesimo: etica, estetica, teatro*, Firenze, Olschki, 1976, II, pp. 135-153.

Giardina G., *La tradizione manoscritta di Seneca tragico*, «Vichiana», II, 1965, pp. 31-74.

Idem, *Per l'edizione critica di Seneca tragico*, «Bollettino dei classici greci e latini» XIII, 1965, pp. 91-100.

Idem, *L. Annaei Senecae Tragoediae, recensuit praefatione et apparatu critico instruxit Ioannes Carolus Giardina*, Bologna, Compositori, I-II, 1966.

Gilbert C., *La devozione di Giovanni Boccaccio per gli artisti e l'arte*, in AA.VV., *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Branca V., Torino, Einaudi, 1999, I, pp. 145-153.

Ginzburg C., *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, (n. e. 2000).

Giuliano A., *L'illustrazione libraria di età ellenistica e romana e i suoi riflessi medievali*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 39-50.

Godman P., *Il periodo carolingio*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del medioevo, Medioevo latino. La ricezione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1995, 1, III, pp. 339-373.

Goldin Folena D., *Scrittura e figura negli exempla hamiltoniani*, in AA.VV., *Medioevo e Rinascimento veneto, con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, I, Padova, Antenore, 1979, pp. 13-34.

Eadem, *Testo e immagine nei «Documenti d'Amore» di Francesco da Barberino*, «Quaderni d'italianistica», I, 1980, pp. 125-138.

Eadem, *Il commento nella pagina autografa di Francesco da Barberino*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre, 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 263-282.

Gombrich E.H., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1965.

Idem, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Idem, *Arte, percezione e realtà: (come pensiamo le immagini)*, Torino, Einaudi, 1978.

Idem, *Sentieri verso l'arte: i testi chiave di Ernst H. Gombrich*, a cura di Woodfield R., Milano, Leonardo Arte, 1997.

Idem, *L'uso delle immagini: studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte, 1999.

Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Graf A., *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, I-II, Torino, Loescher, 1882-1883.

Grassi L., Pepe M., *Dizionario dei termini artistici*, Torino, Utet, 1994.

Graverini L., *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in AA.VV., *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno, 2004), a cura di Mosetti Casaretto F., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-24.

Graves R., *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1963.

Greenhalgh M., *Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I generi e i temi ritrovati*, a cura di Settis S., Torino, Einaudi, 1984, II, pp. 155-197.

Grimal P. *Les tragédies de Sénèque*, in AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a cura di Jacquot J., Parigi, C.N.R.S., 1964, pp. 1-10.

Gutbrod C.J., *Die Initiale in Handschriften des 8. bis 13. Jahrhunderts*, Stoccarda, Kohlhammer, 1965.

Haskins H., *La rinascita del XII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1972.

Hauser A., *Sociologia dell'arte: Teoria generale*, Torino, Einaudi, I, 1977.

Heinz-Mohr G., *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1984.

Huot S., *Visualization and Memory: the Illustration of Trobador Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript*, «Gesta», XXXI, 1, 1992, pp. 3-14.

Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive originum, libri XX*, a cura di Lindsay W.M., Oxford, Clarendon Press, 1911.

Ieranò G., «*Bella come in un dipinto*»: *la pittura nella tragedia greca*, in AA.VV., *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Belloni

L., Bonandini A., Ieranò G., Moretti G., Trento, Università di Trento, 2010, pp. 241-268.

Isler Kerényi C., *Immagini di Medea*, in AA.VV., *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di Gentili B., Perusino F., Venezia, Marsilio, 2000, pp. 117-138.

Jeuneau J., *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», XXXII, 1957, pp. 35-100.

Jones L.W., Morey C.R., *The Miniatures of the Manuscripts of Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1929.

Kauffmann C.M., *The Baths of Pozzuoli. A Study of the Medieval Illuminations of Peter of Eboli's Poem*, Oxford, Cassirer, 1959.

Kessler H.L., *Diction in the «Bibles of the Illiterate»*, in, AA.VV., *World Art. Themes of Unity in Diversity. Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, Lavin I. (ed.), Philadelphia-London, University Park, 1986, pp. 297-304.

Kibedi-Varga A., *Criteria for Describing Word and Image Relations*, «Poetics Today», X, 1, 1989, pp. 31-53.

Kliban K., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

Lazzi G., *L'immagine dell'autore "classico" nei manoscritti del Quattrocento*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei*

testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 99-110.

Lecco M., *Fauvel e l'amore di Fortuna. L'organizzazione di testi e immagine nel ms. BN f.fr. 146 del "Roman de Fauvel"*, «L'immagine Riflessa», XI, 2002, pp. 245-70.

Lecomte J.F., *O colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venezia, G. Cecchini e comp., 1844.

Lefèvre E., *La Medea di Seneca: negazione del "sapiente stoico?"*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, (11-14 novembre 1998)*, a cura di Parroni P., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 395-414.

Le Goff J., *Immagini per un Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Lejeune R., Stiennon J., *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles, Arcade, 1966.

Leonard É., *Gli angioini di Napoli*, Varese, dall'Oglio, 1967.

Leone De Castris P., *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986.

Idem, *La pittura del Duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Castelfnuovo E., Milano, Electa, 1986, pp. 461-512.

Idem, *Le arti figurative*, in AA.VV., *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, a cura di Musca G., Bari, Dedalo, 2004, pp. 341-358.

Idem, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006.

Lord C., *A Survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries*, in AA.VV., *Ovid in the Middle Ages*, Clark G.J., Coulson T.F, McKinley L.K. (edd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 257-283.

Luaces J.Y., *Le radici dell'arte medievale*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2003, pp. 361-372.

Idem, *I grandi programmi iconografici*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 85-143.

Lyotard J.F., *Discorso, figura*, Milano, Unicopli, 1988.

Macchia G., *Elogio della luce: incontri fra le arti*, Milano, Adelphi, 1990.

MacGregor A.P., *L'Abbazia di Pomposa centro originario della tradizione «E» delle Tragedie di Seneca*, «La Bibliofilia», LXXXV, 1983, pp. 171-185.

Idem, *The Manuscripts of Seneca's Tragedies: a Handlist*, in AA.VV., *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 2, Berlin & New York, hrsg. von Temporini H., Haase W., 1985, pp. 1134-1241.

Maddalo S., *Da glossa a commento. Ornamento e illustrazione degli antichi nel tardo Medioevo*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo*

Medioevo, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 77-85.

Eadem, *Tensioni classiche e immaginario medievale nel "De balneis Puteolanis"*, manoscritto angelicano 1474, in AA.VV., *La tradizione classica nella miniatura europea*. Atti del V Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 24-26 settembre 1998), a cura di Dillon Bussi A., Firenze, Centro Di, 2000, pp. 49-60.

Eadem, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

Eadem, *Il De balneis puteolanis di Pietro da Eboli: realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Citta del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 2003.

Malaspina E., *Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca*, in AA.VV., *Sénèque le tragique*, Vandoeuvres, Entretiens Hardt L., 2004, pp. 267-320.

Mâle É., *Le origini del gotico. L'iconografia medievale e le sue fonti*, Milano, Jaca Book, 1986.

Mandarini E., *I Codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli, illustrati da Enrico Mandarini*, Napoli-Roma, A&S Festa, 1897, pp. 71-72.

Manzari F., *La miniatura ad Avignone nel XIV secolo*, in AA.VV., *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte. 1300-1377*, a cura di Tomei A., Torino, SEAT, 1996, pp. 201-223.

Eadem, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi, 1310-1410*, Modena, Panini, 2006.

Marchitelli S., *Nicholas Trevet und die Renaissance der Seneca, Tragödien I-II*, «Museum Haelveticum», LVI, 1999, pp. 36-63, 87-104.

Eadem, *Da Trevet alla stampa: Le tragedie di Seneca nei commenti tardo medievali*, in AA.VV., *Le commentaire entre tradion e innovation. Actes de colloque international de l'Institut des Tradions Textuelles (Paris-Villejuif 22-25 septembre 1999)*, Paris, Vrin, 2000, pp. 137-145.

Mariani Canova G., *La Bibbia: testo e immagine nella tradizione europea*, in AA.VV., *Calligrafia di Dio. La miniatura celebra la parola*, Catalogo della mostra (Praglia 27 aprile-27 luglio 1999), a cura di Canova Mariani G., Ferraro P., Modena, Panini, 1999, pp. 219-231.

Eadem, *Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei manoscritti dei canzonieri provenzali AIK e N*, in AA.VV., *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 28-31 ottobre 2004)*, a cura di Lachin G., Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. 43-77.

Markus R.A., *Signs and meanings: world and text in ancient Christianity*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996.

Martellotti G., *La questione dei due Seneca da Petrarca a Benvenuto*, «Italia medievale e umanistica», XV, 1972, pp. 149-169.

Martindale C., *Ovid renewed. Ovidian influences on literature and Art from Middle Ages to twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 151-167.

Mattia E., *Due Ovidio illustrati di scuola bolognese*, «Miniatura», III-IV, 1990-1991, pp. 63-72.

Mazzoli G., *Ricerche sulla tradizione medievale del De Beneficiis e del De Clementia di Seneca*, Roma, Accademia nazionale di Lincei, 1978.

Mazzucchi A., *Le «fiche» di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 535-553.

McCormick M., *Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, I, 1994, pp. 95-159.

Meersseman G.G., *Seneca maestro di spiritualità nei suoi opuscoli apocrifi dal XII al XV secolo*, «Italia medioevale e umanistica», XVI, 1973, pp. 43-135.

Ménard Ph., *L'illustration d'un manuscrit de fabliaux français du XIII^e siècle de la région de Padoue ou de Venise (Paris, BN FR. 2173). Le rapport du texte et de l'image*, in AA.VV., *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XV*, Simposio

internazionale (Pavia 11-14 settembre 1994), a cura di Morini L., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 255-274.

Meneghetti M.L., *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi sino al XIV sec.*, Modena, Mucchi, 1984.

Eadem, *Una sconosciuta rappresentazione armena di Rolando e Olivieri e la diffusione del motivo del compagnonage*, in AA.VV., *Medioevo romanzo e orientale: testi e prospettive storiografiche. Colloquio Internazionale* (Verona 4-6 aprile 1990), a cura di Babbi M., Pioletti A., Rizzo Nervo F., Stevanoni C., Messina, Soveria Mannelli, 1992, pp. 91-106.

Eadem, *Federico II e la poesia trobadorica alla luce di un nuovo reperto iconografico*, in AA.VV., *Federico II e la civiltà comunale dell'Italia del Nord. Atti del Convegno Internazionale promosso in occasione dell'VIII centenario della nascita di Federico II di Svevia* (Pavia, 13-15, ottobre, 1994), a cura di Fonseca G.D., Crotti I., Roma, Edizioni De Luca, 1999, pp. 507-523.

Eadem, *Iconographie des Chansons de geste*, in AA.VV., *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes. Actes du XIV Congrès international de la Société Roncesvals pour l'Etude des Epopées Romanes*, (Naples, 24-30 juillet, 1997), sous la direction de Luongo S., Napoli, Fridericiana Universitaria, 2001, I, pp. 11-49.

Eadem, *Il corredo decorativo del Canzoniere Palatino*, in AA.VV., *I Canzonieri della lirica italiana delle Origini*, IV, *Studi Critici*, a cura di Leonardi L., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 393-415.

Eadem, *La cultura visiva (affreschi, rilievi, miniature)*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo volgare*, Boitani P., Mancini M., Vàrvaro A., Roma, Salerno Editrice, 2002, 2, II, pp. 463-488.

Eadem, *Quando l'immagine dice di più. Riflessioni sull'apparato decorativo del Livre des Merveilles du Monde*, in, AA.VV., *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Beltrami P.G., Capusso M.G., Cigni F., Vatteroni S., Pisa, Pacini, 2006, II, pp. 1024-1049.

Eadem, *Temi cavallereschi e temi cortesi nell'immaginario figurativo dell'Italia medievale*, in AA.VV., *La letteratura cavalleresca dalle chansons de geste alla Gerusalemme liberata. Atti del II Convegno internazionale di Studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno, 2007)*, a cura di Picone M., Pisa, Pacini, 2008, pp. 173-190.

Eadem, *Modi della narrazione per figure nell'età della cavalleria*, in AA.VV., *Figura e racconto. Figure et récit*, a cura di Bucchi G., Foletti I., Praloran M., Romano S., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 89-109.

Meyers J., *Painting and the Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1975.

Miglio L., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in AA.VV., *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001)*, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 377-401.

Milizia U.M., *La pittura di Dante: la concezione delle arti figurative in Dante*, Roma, Umberto Maria Milizia e Artecom, 2000.

Mira G.M., *Manuale tecnico-pratico di bibliografia*, Palermo, Stamperia Piola e Tamburelli, 1862, II.

Moleta V., *The Illuminated «Canzoniere», Ms. Banco Rari 217*, «La Bibliofilia», LXXVIII, 1, 1976, pp. 1-36.

Molpurgo S., *Le epigrafi volgari in rima del Trionfo della Morte, del Giudizio universale e Inferno e degli Anacoreti nel Campo santo di Pisa*, «L'Arte», 1899, pp. 51-87.

Momigliano A., *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1955.

Montecchi C., *Scrittura, immagine, testo e contesto*, Roma, Viella, 2005.

Monti C., Pasut F., *Episodi della fortuna di Seneca Tragico nel Trecento*, «Aevum», LXXIII, 1999, pp. 513-547.

Monti C., *Episodi della fortuna di Seneca nell'Umanesimo italiano*, in *Analecta brixiana*, a cura di Valvo A., Gazich R., Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 247-278.

Moormann E.M, Uitterhoeve W., *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, a cura di Tetamo E., Milano, Mondadori, 1997.

Mordeglia C., *Leoni di "carta": ascendenze letterarie e scritturali delle raffigurazioni degli animali esotici delle favole di origine fedriana nel ms. Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Voss. lat. 8°*

15, in AA.VV., *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Belloni L., Bonandini A., Ieranò G., Moretti G., Trento, Università di Trento, 2010, pp. 453-488.

Morisani O., *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, III, Cava dei Tirreni, Società Editrice Storia di Napoli, 1969, pp. 575-664.

Morris B., *Birgitta of Sweden and Giovanna of Naples: an unlikely friendship?*, in AA.VV., *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*. Atti del convegno di studi italo-svedese (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio, 2006), cura di Ferm O., Perriccioli Saggese A., Rotili M., Napoli, Arte tipografica, 2009, pp. 23-34.

Morrison E., Hedeman D.A., *Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, 1250-1500*, Los Angeles, Paul Getti Museum, 2010.

Mosetti Casaretto F., *Le prospettive di carte del teatro mediolatino*, in AA.VV., *La scena assente, Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004), a cura di Mosetti Casaretto F., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 47-91.

Moschini G., *Memorie della vita di Antonio de Solario detto il Zingaro*, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1828.

Munk Olsen B., *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e e XIII^e siècle*, Paris, CNRS, I-II-III, 1982, 1985, 1989.

Idem, *La popularité des Textes classiques entre le IX^e le XII^e siècle*, «Revue d'Histoire des Textes», XIV-XV, 1984-85, pp. 169-181.

Idem, *Les classiques dans les bibliothèques médiévales*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1987.

Idem, *Ovid au Moyen Âge (du IX^e au XII^e siècle)*, in AA.VV., *Le strade del testo*, a cura di Cavallo G., Bari, Adriatica, 1987, pp. 65-96.

Idem, *I classici nel canone scolastico alto medievale*, Spoleto, Cisam, 1991.

Idem, *Les classiques au X^e siècle*, «Mittelateinisches Jahrbuch», XXIV-XXV, 1992, pp. 341-347.

Idem, *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, Roma, Unione internazionale degli istituti di archeologia storia e storia dell'arte in Roma, 1994.

Idem, *La trasmissione dei testi nei secoli XI-XII*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 375-414.

Idem, *Les florilèges et les abrégés de Sénèque au Moyen Âge*, «Giornale italiano di filologia», LII, 2000, pp. 163-179.

Idem, *La réception de la littérature classique: travaux philologiques*, Paris, CNRS, 2009.

Muratova X., *Guardare la natura*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 437-472.

Murray J., *Handbook for travellers in southern Italy: being a guide for the continental portion of the Kingdom of the Two Sicilies*, London, J. Murray, 1855.

Musella S., *Maestro del Seneca dei Girolamini*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di Castelfnuovo E., Milano, Electa, 1986, p.617.

Muto L.M., *A proposito della cornice del «Decameron»: interpretazione e illustrazione*, in AA.VV., *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio, 1985)*, a cura di Franceschetti A., Firenze, Olschki, 1988, II, pp. 291-301.

Napoli Signorelli P., *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, Napoli, Editore Flauto, 1784.

Nicola Trevet, *Expositio Herculis furentis (L. Annei Senecae Hercules furens et Nicolai Treveti expositio II)*, Ussani jr (ed.), Roma, In aedibus Athenaei, 1965.

Nicola Trevet, *Commento alle «Troades» di Seneca*, a cura di Palma M., Roma, Storia e Letteratura, 1977.

Nicola Trevet, *Commento alla Medea di Seneca*, a cura di Luciana Roberti, Bari, Edipuglia, 2004.

Nicola Trevet, *Commento alla Phaedra di Seneca*, a cura di Chiabò M., Bari, Edipuglia, 2004.

Nobile G., *Un mese a Napoli: descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze, divisa in XXX giornate, opera corredata di figure*

intagliate in legno sia per dilucidazione delle cose narrate e sia per ricordo delle cose vedute, Napoli, Gaetano Nobile, 1863.

Norden E., *La letteratura romana*, Bari, Laterza, 1984, (II edizione it.).

Nordenfalk C., *Die spätantiken Zierbuchstaben*, Stoccolma, Nordenfalk, 1970.

Idem, *Studies in the history of book illumination*, London, Nordenfalk, 1992.

Nussbaum M.C., *Serpents in the soul: a reading of Seneca's Medea*, in AA.VV., *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Clauss J.J., Johnston Iles S. (edd.), Princeton, Princeton University Press, pp. 219-249.

Nuvoli G., *Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», II, 2009, pp. 363-375.

Orofino G., *Decorazione e miniatura del libro comunale: Siena e Pisa*, in AA.VV., *Civiltà Comunale: Libro, scrittura, documento*, Atti del Convegno (8-11 novembre, Genova 1988), Genova, Società ligure di Storia Patria, 1989, pp. 465-505.

Eadem, *Gli erbari in età sveva*, in AA.VV., *Gli Erbari medievali tra scienza, simbolo, magia*. Testi dal VII Colloquio Medievale (Palermo, 5-6 maggio 1988), Palermo, Officina di Studi Medievali, 1990, pp. 325-346.

Eadem, *L'iconografia del «Regimen Sanitatis» in un manoscritto angioino (Napoli, Bibl. Naz., XIII C 37)*, «Studi Medievali», XXXI, 1990, pp. 775-787.

Eadem, *L'illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms. IV F3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, «Ricerche di storia dell'arte. Studi di miniatura», XLIX, 1993, pp. 5-18.

Eadem, *Cavalleria e devozione. Libri miniati francesi a Napoli e a Bari in età protoangioina*, in AA.VV., *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di Pace V., Bagnoli M., Napoli, Electa, 1994, pp. 375-389.

Eadem, *Il rapporto con l'antico e l'osservazione della natura nell'illustrazione scientifica di età sveva in Italia meridionale*, in AA.VV., *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Tronzo W. (ed.), Washington, National Gallery of Art, 1994, pp. 129-149.

Eadem, *La miniatura: i testi laici*, in AA.VV., *I Normanni popolo d'Europa 1030-1200. Catalogo della mostra*, a cura di D'Onofrio M., Venezia, Marsilio, 1994, pp. 263-269.

Eadem, *I codici scientifici*, in AA.VV., *Federico II. Immagine e potere*, Catalogo della mostra (Bari, 1995), a cura di Calò Mariani M.S., Cassano R., Venezia, Marsilio, 1995, pp. 155-162.

Eadem, *Il contributo di Federico II all'iconografia profana. Le illustrazioni del Romanzo di Alessandro*, in AA.VV., *Federico II e le nuove culture*, Atti del XXXI Convegno storico internazionale (Todi 9-12 ottobre 1994), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1995, pp. 393-415.

Eadem, *Ovidio nel Medioevo: l'iconografia delle Metamorfosi*, in AA.VV., *Aetas Ovidiana. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di Gallo I., Nicastrì L., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 189-208.

Eadem, *Vedere la natura. Dal ritratto strumentale al ritratto d'ambiente*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 69-85.

Eadem, «*Leggere le miniature medievali*», in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 341-367.

Eadem, *L'immagine del potere nelle miniature degli Statuti e delle Matricole di età comunale*, in AA.VV., *Medioevo: immagini e ideologie*, Atti del V Convegno internazionale di studi (Parma 23-27 settembre), a cura di Quintavalle C.A., Milano, Electa, 2005, pp. 510-518.

Eadem, *Citazione e interpretazione. Il rapporto con l'antico nel ciclo illustrativo dell'enciclopedia di Rabano Mauro*, in AA.VV., *Medioevo. Il tempo degli antichi*. Atti del VI Convegno internazionale di studi, a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2006, pp. 197-207.

Eadem, *Strategie di immagini tra Chiesa e Palazzo: doni di libri e giochi di potere*, in AA.VV., *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre, 2005), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2007, pp. 327-337.

Eadem, *Di padre in figlio. Federico II, Manfredi e l'illustrazione del De arte venandi cum avibus*, in AA.VV., *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di Derosa L., Gelao C., Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2011, pp. 137-143.

Ortalli G., *Pingatur in palatio. La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979.

Idem, *Comunicare con le figure*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 477-518.

Pace V., *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in AA.VV., *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia 22 dicembre 1995-30 aprile 1996), curata da Fonseca C.D., Roma, De Luca, 1996, pp. 103-110.

Pacere O, Revve M.D., *Formative Stages of classical traditions: latin texts from antiquity to the Renaissance*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1995.

Pacetto G., *La fortuna di Terenzio nel Medioevo e nel Rinascimento*, Catania, Viaggio-Campo, 1918.

Pacht O., *La miniatura medievale: un'introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Palma M., *Note sulla storia di un codice di Seneca tragico con il commento di Trevet (Vat. Lat.1650)*, «Italia medievale e umanistica», XVI, 1973, pp. 317-322.

Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di Neri G.D., Milano, Feltrinelli, 1961.

Idem, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962.

Idem, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Idem, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.

Idem, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di Ferrando M., Macerata, Quodlibet, 2010.

Panofsky E., Saxl F., *Mitologia classica nell'arte medievale*, a cura di Cieri Via C., Torino, Nino Aragno, 2009.

Paratore E., *Seneca (nel XIX centenario della morte)*, Roma, Istituto Nazionale di Studi Romani, 1965, pp. 7-25.

Idem, *Il prologo dell'Hercules furens di Seneca e l'Eracle di Euripide*, «Quaderni della rivista di cultura classica e medievale», IX, 1966, pp. 5-39.

Idem, *Seneca autore di teatro*, «Dioniso», LII, 1981, pp. 29-46.

Paravicini Bagliani A., *Discorso conclusivo*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, I, 1994, pp. 993-1013.

Pasqualetti C., *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio Di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del «De arte illuminandi»*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2011.

Pasquini E., *Presenze di Seneca in Dante*, in AA.VV., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di Dionigi I., Milano, Mondadori, 1999, pp. 111-136.

Pastore Stocchi M., *Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles: «Seneca poeta tragicus»*, in AA.VV., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, sous la direction de Jacquot J., Parigi, C.N.R.S., 1964, pp. 11-36.

Periccioli Saggese A., *I romanzi cavallereschi miniati a Napoli*, Napoli, Società editrice Napoletana, 1979.

Eadem, *Alcune precisazioni sul Roman du roy Meliadus, Ms. Add. 12228 del British Museum*, in AA.VV., *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II Congresso di Storia della Miniatura Italiana*, (Cortona, 24-26 settembre, 1982), a cura di Sesti E., Firenze, Olschki, 1985, pp. 51-64.

Eadem, *La miniatura nel Mezzogiorno d'Italia*, in AA.VV., *Storia del Mezzogiorno*, a cura di Galasso G., Romeo R., XI, Napoli, Rizzoli, 1993, pp. 367-385.

Eadem, *I codici della "Commedia" miniati a Napoli in età angioina*, «Rivista di storia della miniatura», V, 2000, pp. 151-158.

Eadem, *L'enluminure à Naples au temps des Anjou*, in AA.VV., *L'Europe des Anjou. Aventure des Princes Angevins du XIII^e au XV^e*

siècle. Catalogo della mostra, a cura di Massin Le Goff G., Parigi, Somogy, 2001, pp. 123-133.

Eadem, *Dal rotolo al codice: la miniatura in età tardo antica*, in AA.VV., *La miniatura in Italia. Dal tardo antico al Trecento con riferimenti al Medio oriente e all'Occidente Europeo*, a cura di Putaturo Donati Murano A., Periccioli Saggese A., Città del Vaticano-Napoli, Biblioteca apostolica-Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, I, pp. 37-41.

Eadem, *La miniatura in Italia meridionale in età angioina*, in AA.VV., *La miniatura in Italia, Dal tardo antico al Trecento con riferimenti al Medio oriente e all'Occidente Europeo* a cura di Putaturo Donati Murano A., Periccioli Saggese A., Città del Vaticano-Napoli, Biblioteca apostolica-Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, I, pp. 235-246.

Peroni A., *Tra testo e immagine*, «Studi medievali», XXVIII, 1987.

Perosa A., *Teatro umanistico*, Milano, Nuova Accademia, 1965.

Petrocchi G., *Cultura e poesia del Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Cecchi Sapegno, Milano, Garzanti, 1965, III, pp. 561-572.

Petrucci A., *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, a cura di Asor Rosa A., Torino, Einaudi, II, 1983, pp. 499-524.

Idem, *La concezione del libro antico fra VI e VII secolo*, in AA.VV., *Libri e lettori nel Medioevo*, a cura di Cavallo G., Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 5-26.

Idem, *Scrittura e figura nelle memoria funeraria*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo: Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo*, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, pp. 277-297.

Idem, *Spazio e forme nella memoria funeraria medievale*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E. Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 551-565.

Philip R.H., *The manuscript Tradition of Seneca's Tragedies*, «The classical Quarterly», XVIII, 1968, pp. 150-179.

Idem, *La tragedia il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in AA.VV., *Seneca una vicenda testuale*, a cura di De Roberti T., Resta G., Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2004, pp. 117-126.

Pietrini S., *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.

Pittaluga S., *La restaurazione umanistica*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo, Il Medioevo latino. La circolazione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1995, 1, III pp. 191-217.

Idem, *Memoria letteraria e modi della ricezione di Seneca tragico nel Medioevo e nell'Umanesimo*, in AA.VV., *Medieval Antiquity*, Welkenhuysen H., Braet W. (edd.), Leuven, Verbeke, 1995, («Medievalia Lovaniensia», ser. I/Studia XXIV), pp. 45-58.

Idem, *La scena interdotta: teatro e letteratura fra Medioevo e umanesimo*, Napoli, Liguori, 2002.

Idem, *Venature teatrali in Eugenio Vulgario*, in AA.VV., *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*. Atti delle II Giornate Internazionali di Studio sul Medioevo, a cura di Mosetti Casaretto F., Alessandria 2006, pp. 491-500.

Polara G., *Parole ed immagine nei carmi figurati di età carolina*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, I, 1994, pp. 245-275.

Poletti F., «*Visibile parlare*»: *la fortuna figurativa della Ghismonda (Decameron IV 1) in Francia e nelle fiandre*, «*Rara Volumina*», IX, 2002, pp. 23-51.

Idem, *Griselda e Lucrezia: l'eroina d'amore nell'immaginario medievale e umanistico. Percorsi letterari e figurativi tra Boccaccio, Petrarca e Piccolomini*, «*Rara Volumina*», I, 2003, pp. 5-24.

Idem, «*Fortuna letteraria e figurativa della Ghismonda (Dec. IV 1) fra Umanesimo e Rinascimento*», «*Studi sul Boccaccio*», XXXII, 2004, pp. 101-143.

Porcher J., *Miniatura*, in AA.VV., *Enciclopedia Universale dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1963, IX, pp. 360-391.

Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

Idem, *Sull'orlo del visibile parlare*, in AA.VV., «*Visibile parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28

ottobre, 1992), a cura di Ciociola C., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 15-41.

Praloran M., *Il racconto per immagini nella narrazione cavalleresca italiana*, in, AA.VV., *Figura e racconto. Figure et récit*, a cura di Bucchi G., Foletti I., Praloran M., Romano S., Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 193-232.

Pucci G., *Le forme della comunicazione*, in *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, a cura di Settis S., Milano, Electa, 1992, pp. 233-245.

Putaturo Donati Murano A., *Le tragedie di Seneca*, ms. Urb. Lat. 356 della Biblioteca Vaticana, «Annali della Facoltà di Lettere e di Filosofia dell'Università di Napoli», XXI, 1978-79, pp. 159-168.

Eadem, *Il maestro del Seneca dei Girolamini di Napoli*, in AA.VV., *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli, Banca Sannitica, 1984, pp. 261-272.

Eadem, Periccioli Saggese A., *Codici miniati della Biblioteca oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

Eadem, *La bottega del maestro del Liber Celestium Revelationum*, in AA.VV., *Santa Brigida, Napoli, l'Italia*. Atti del convegno di studi italo-svedese, (Santa Maria Capua Vetere, 10-11 maggio, 2006), a cura di Ferm O., Periccioli Saggese A., Rotili M., Napoli, Arte tipografica, 2009, pp. 209-220.

Puntoni V., *Le rappresentanze figurate relative al mito di Ippolito*, Pisa, tip. T. Nistri, 1882.

Quacquarelli A., *Complementi Interdisciplinari di Patrologia*, Roma, Città Nuova, 1989, pp. 109-185.

Quintavalle A.C., *Immagine e racconto: parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle*, in AA.VV., *Medioevo: Immagine e racconto. Atti del IV Convegno Internazionale di studi* (Parma, 27-30 settembre, 2000), a cura di Quintavalle A.C., Milano, Electa, 2003, pp. 11-55.

Raffaele F., *Iscrizioni in volgare dipinte nella chiesa di Sant'Antonio abate di Aidone*, «Le forme e la storia», n. s. III, 2, 2010, pp. 77-94.

Ragghianti C.L., *Immagine e parola, un epilogo*, «Critica d'arte», XLIV, 166-168, 1979, pp. 3-34.

Reuter M., *Metodi illustrativi nel Medioevo: testo e immagine nel codice 132 di Montecassino Liber Rabani de originibus rerum*, Napoli, Liguori, 1993.

Reynolds L.D., Wilson Nigel G., *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova, Antenore, 1987.

Roberts C.H., Skeat T.C., *The Birth of Codex*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

Roedel R., *Il sussidio delle arti figurative nell'interpretazione dei velami della Commedia*, in «Proceedings International Federation for Modern Languages and Literature», V, 1951, pp. 47-54.

Romanini A.M., *Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte medievale dell'Università di Roma* (15-20 maggio, 1978), Galatina, Congedo Editore, I-II, 1980.

Ross David J.A., *Alexander Historiatus. A guide to Medieval Illustrated Alexander Literature*, London, Warburg Institute, 1963.

Rotili M., *La miniatura gotica in Italia*, I-II, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968.

Idem, *Miniatura francese a Napoli*, Benevento, Museo del Sannio, 1968.

Idem, *Le tragedie di Seneca in un codice miniato perugino della Biblioteca nazionale di Napoli*, in AA.VV., *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*. Atti del VI Convegno di Studi Umbria (Gubbio 26-30 maggio, 1968), Gubbio, Centro di Studi Umbri, 1971, pp. 213-224.

Idem, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica, 1972.

Idem, *L'arte a Napoli dal VI al XIII secolo*, Napoli, Società editrice napoletana, 1978.

Idem, Putaturo Donati Murano A., *Introduzione alla storia della miniatura e delle arti minori in Italia*, Napoli, Società editrice napoletana, 1970.

Rotondi G., *Nicola Travet in una citazione di Boccaccio*, «Rendiconti del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», LXVI, 1933, pp. 1099-1104.

Rouse R., *The A-Text of Seneca's Tragedies in the Thirteenth Century*, «Revue d'histoire des textes», I, 1971, pp. 93-121.

Rudolph C., *La resistenza all'arte nell'Occidente*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 49-84.

Sabatini F., *La cultura a Napoli in età angioina*, in *Storia di Napoli*, IV, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1974, pp. 1-314.

Idem, *Napoli angioina cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

Idem, *Voci nella pietra dall'Italia mediana. Analisi di un campione e proposte per una tipologia delle iscrizioni in volgare*, in AA.VV., *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Convegno Internazionale di Studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre, 1992), a cura di Ciociola C., Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 177-222.

Sabbadini R., *La scoperta dei codici latini e greci nei secoli XIV-XV*, I-II, Firenze, Sansoni, 1905-1914.

Salmi M., *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956.

Sansterre J.M., *La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste*, in AA.VV., *Testo e immagine nell'alto Medioevo*. Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 41, (15-21 aprile 1993), Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1994, I, pp. 197-241.

Santucci P., *La produzione figurativa in Sicilia dalla fine del XII secolo alla metà del XV*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, diretta da Romeo R., Napoli, Società editrice, 1981, V, pp. 141-230.

Sauerländer W., *Tempi vuoti e tempi pieni*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, I, *Tempi, spazi, istituzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2002, pp. 121-170.

Saxl, F., *La storia delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Schlosser J., *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La nuova Italia, 1935.

Idem, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «La Critica d'arte», III, 1938, pp. 81-90.

Idem, *Quellenbuch: repertorio di fonti per la storia dell'arte del medioevo occidentale (secoli IV-XV): con un'aggiunta di nuovi testi e aggiornamenti critico-bibliografici*, Firenze, Le Lettere, 1992.

Schmidt P.L., *Rezeption und Überlieferung der tragödien Senecas bis zum Ausgang des Mittelalters*, in AA.VV., *Der Einfluss Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, hrsg.v. E. Lefevre, 1978, pp. 12-73.

Schmitt J.C., *Il gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

Segre C., *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.

Segre Montel C., *Miniatura*, in Castelnuovo E., Sergi G., *Arti e storia nel Medioevo*, II, *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 491-504.

Seneca, *Teatro*, a cura di Viansino G., Milano, Mondadori, 1993, I.

Settis S., *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, «Quaderni storici», n.s. XX, LVIII, 1958, pp. 5-38.

Idem, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in AA.VV., *Memoria dell'antico nell'arte italiana, Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Settis S., III, Torino, Einaudi, 1986.

Idem, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino, Einaudi, 2005.

Seznec J., *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.

Shapiro M., *Parole e immagini. Lettera e simbolo nell'illustrazione di un testo*, a cura di Boschi S., Parma, Pratiche, 1985.

Idem, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di Perini G., Roma, Meltemi, 2002.

Simon M., *Hercule et le Christianisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1965, pp. 17-45.

Idem, *La mort des amants dans le Tristan en prose. Quand la légende révèle à travers l'image son ancrage biblique*, «Le Moyen Âge», CX, 2, 2004, pp. 345-366.

Singleton P., Brieger M., Meiss C.S., *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Smeyers M., *La miniature*, Turnhout, Brepols, 1974.

Solterer H., *Letter Writing and Picture Reading: Medieval Textuality and the «Bestiaire d'Amour»*, «Word and Image», V, 1, 1989, pp. 131-247.

Spallone M., *I percorsi medievali del testo: accessus, commentari, florilegi*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica. La ricezione del testo*, a cura di Cavallo G., Fedeli P., Giardina A., Roma, Salerno Editrice, 1990, 1, III, pp. 387-472.

Speciale L., *In margine al corpus cassinese degli Exultet: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in AA.VV., *L'età dell'Abate Desiderio. Storia, arte, cultura*. Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Montecassino-Cassino 4-8 ottobre 1987), a cura di Avagliano F., Pecere O., Montecassino, Pubblicazioni cassinesi, 1992, III, 2, pp. 45-57.

Spinosa N., *Miniature del periodo svevo nell'Italia meridionale*, Napoli, Eps, 1967.

Sterling C., *La peinture médiévale à Paris: 1300-1500*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1987, I-II.

Stiennon J., *L'iconographie de Charlmagne*, in AA.VV., *Charlemagne et l'épopée romane*. Actes du VII^e Congrès International de la Société Rencesvals (Liège, 28 août-4 septembre 1976), Paris, Les Belles Lettres, 1978, I, pp. 159-177.

Storey H.W., *Sulle orme di Guittone: i programmi grafico - visivi del codice Banco Rari 217*, in AA.VV., *Studi vari in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 93-105.

Supino Martini, *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in "litterae textuales" prodotti in Italia nei secoli XIII-XIV, «Scrittura e civiltà»*, XVII, 1993, pp. 43-101.

Tateo F., *L'Umanesimo*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. La produzione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1992, 1, I, pp. 145-179.

Tescari O., *Seneca: l'uomo e lo scrittore, il teatro tragico romano, lettura di tragedie di Seneca: anno accademico 1941-1942*, Roma, Castellani, 1942.

Tessarolo M., *La comunicazione artistica e la sociologia dell'arte*, in AA.VV., *Immagini sociali dell'arte*, a cura di Bertasio D., Bari, Dedalo, 1998, pp. 75-88.

Testi Cristiani ML., *Testo e immagine, realtà e simbolo, modello e copia, nelle illustrazioni delle "Croniche" di Giovanni Sercambi*, in AA.VV., *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (11-14 settembre, 1978)*, a cura di Maltese C., Roma, CNR, 1980, pp. 273-288.

Toesca P., *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana*, Milano, Ulrico Hoepli, 1930.

Idem, *Storia dell'arte italiana. Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, II.

Tosatti, B.S., *Sulla tecnica della miniatura del basso Medioevo*, in AA.VV., *I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte (11-14 settembre 1978)*, a cura di Maltese C., Roma, CNR, 1980, pp. 163-179.

Eadem, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007.

Toubert H., *Formes et fonctions de l'enluminure*, in AA.VV., *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu*

du XVII^e siècle, sous la direction de Chartier R., Martin H.J., Paris, Promodis, 1989, I, pp. 86-129.

Eadem, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di Speciale L., Milano, Jaca Book, 2001.

Trillitzsch W., *Seneca Tragicus. Nachleben und Beurteilung im lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus*, «Philologus», CXXII, 1978, pp. 120-136.

Troncarelli F., *Manoscritti svevi e manoscritti angioini*, in AA.VV., *Le eredità normanno-sveve nell'età angioina: persistenze e mutamenti nel Mezzogiorno*, a cura di Musca G., Bari, Dedalo, 2004, pp. 359-380.

Tsuji G., *Testo e iconografia nei rotoli dell'Exultet*, in AA.VV., *Uomini libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo antico al Medioevo*, a cura di Speciale L., Napoli, Liguori, 2000, pp. 103-140.

Turchetti O., *Napoli e il suo congresso, ossia Napoli al cospetto della civiltà contemporanea*, Pistoia, Tip. Cino, 1846.

Ulivi F., *Il visibile parlare: saggi sui rapporti tra lettere e arti*, Caltanissetta, Sciascia, 1978.

Urech E., *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, Arkeios, 1995.

Ussani V., *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, Roma, Istituto di studi romani, 1959.

Vagli M., *Tra immagine e testo sull'arte*, Empoli, Ibiskos, 2004.

Varese C., *Parola e immagine figurativa nei canti del Paradiso Terrestre*, «La rassegna della letteratura italiana», s.VIII, XCIV, 1-2, 1990, pp. 30-42.

Varty K. *The earliest illustrated editions of Reynard the Fox, and their links with the earliest illustrated continental editions*, in AA.VV., *Reynaert Reynard Reynke. Studien zu einem mittelalterlichen Tierepos*, Goossens J, Sodmann J (edd.), Colonia-Vienna, Bohlau, 1980, pp. 160-195.

Idem, *La représentation visuelle de' la Matière de Renart: les anthologies picturales*, in AA.VV., *À la recherche du Roman de Renart*, sous la direction de Varty K., New Alyth, Lochee, 1991, 2, pp. 415-444.

Villa C., *La lectura Terentii, da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1984.

Eadem, "Ut poesis pictura". *Appunti iconografici sui codici dell'Ars poetica*, «Aevum», LXII, 1988, pp.186-197.

Eadem, *I classici*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. La produzione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1992, 1, I, pp. 479-522.

Eadem, *Commentare per immagini. Dalla rinascita carolingia al Trecento*, in AA.VV., *Vedere i classici, l'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, a cura di Buonocore M., Roma, F.lli Palombi, 1996, pp. 51-68.

Eadem, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo: Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino*, (11-14

novembre 1998), a cura di Parroni P., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 469-480.

Eadem, *Le tragedie di Seneca nel Trecento* in AA.VV., *Seneca una vicenda testuale*, a cura di De Robertis T., Resta G., Firenze, Mandragora, 2004, pp. 59-63.

Eadem, *Cicli iconografici illustrati tra Terenzio comico e Seneca tragico*, in AA.VV., *Nuove ricerche sui codici in scrittura latina dell'Ambrosiana. Atti del Convegno (Milano 6-7 ottobre 2005)*, a cura di Ferrari M., Navoni M., Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 135-141.

Visone D., *Le miniature delle Tragedie di Seneca*, «Medioevo e Rinascimento: annuario del Dipartimento di studi sul medioevo e il rinascimento dell'Università di Firenze», XX, 17, 2006, pp. 149-174.

Vivarelli I., «*Il Decameron visualizzato*». *La tradizione figurativa delle novella di Cimone e Efigenia (VI)*, «Studi sul Boccaccio», XXXII, 2004, pp. 161-200.

Volbach W.F., *Le miniature del codice Vat. Pal. Lat. 1071 "De arte venandi cum avibus"*, «Atti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia. Rendiconti», ser. III, 15, 1939, pp. 145-175.

Volkman L., *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di Locella G., Firenze, Olschki, 1998.

Volpe A., *Boccaccio illustratore e illustrato*, «Intersezioni», 2, 2001, pp. 287-300.

Vouilloux B., *Le tableau: description et peinture*, «Poétique», 65, 1986, pp. 1-18.

Warburg A., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di Ghelardi M., Torino, Aragno Editore, 2004.

Idem, *La dialettica dell'immagine*, a cura di Stimilli D., Milano, Il Saggiatore, 2004.

Weiss R., *Note on the popularity of the writings of Nicholas Trevet O.P. in Italy during the first half of the fourteenth Century*, «Dominican Studies», I, 1948, pp. 261-266.

Weitzmann K., *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography*, «Dumbarton Oaks Papers», XIV, 1960, pp. 45-68.

Idem, *Studies in classical and Byzantine manuscript illumination*, Kessler L.H. (ed.), Chicago, University of Chicago Press, 1971.

Idem, *L'illustrazione nel rotolo e nel codice*, a cura di Bernabò M., Firenze, Cusl, 1991.

Idem, *La decorazione libraria del quarto secolo: tradizione e innovazione*, in AA.VV., *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*, a cura di L. Speciale, Napoli, Liguori, 2000, pp. 16-28.

Idem, *L'illustrazione del libro nell'antichità*, a cura di Bernabò M., Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2004.

Wirth J., *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1989.

Idem, *Il culto delle immagini*, in AA.VV., *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2004, pp. 3-47.

Wright D.H., *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, 2006.

Zampese C., “*Pisa novella Tebe*”, *un indizio della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1, 1989, pp. 1-21.

Zanichelli G., *La miniatura iberico-sassone*, in AA.VV., *La miniatura in Italia. Dal tardo antico al Trecento con riferimenti al Medio oriente e all'Occidente Europeo*, a cura di Putaturo Donati Murano A., Periccioli Saggese A., Città del Vaticano-Napoli, Biblioteca Apostolica-Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, I, pp. 42-46.

Zanker P., *I ritratti di Seneca*, in AA.VV., *Seneca e il suo tempo: Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino, (11-14 novembre 1998)*, a cura di Parroni P., Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 47-58.

Zelzer M., *La tarda antichità*, in AA.VV., *Lo spazio letterario del Medioevo. Medioevo latino. La ricezione del testo*, a cura di Cavallo G., Leonardi C., Menestò E., Roma, Salerno Editrice, 1995, 1, III, pp. 301-338.

Zolberg V.L., *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1994.

Zuccagni-Orlandino A., *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole: corredata di un Atlante di mappe geografiche e topografiche, e di altre tavole illustrative*, Firenze, Editori, 1844.

Zumbült E.B., *Approaching the Medieval Illustration Cycles of the Fox-Epic as an Art Historian: Problems and Perspectives*, «Reinardus», XV, 1, 2002 , pp. 191-204.

Zurli L., *Il testo iconico: vedere i classici alla Vaticana*, «Giornale italiano di filologia», XLIX, 1997, pp. 285-317.

SITOGRAFIA

Bianchi A., *I Libri Carolini*, in *Le parole della filosofia, Seminario di filosofia dell'immagine*, II, 1999, www.lettere.unanimi.it.

Idem, *La teoria delle immagini dei libri carolini*, «Doctor Virtualis. Rivista on line, di Storia della Filosofia medievale»
<http://riviste.umini.it/index.php/DoctorVirtualis/article/wiew/29/40>.

Belli D'Elia P., *Narrare per immagini nel Medioevo. Introduzione*,
www.storiamedievale2.net.

Cardini F., *Mostri, belve, animali nell'immaginario medievale. Alla ricerca di un codice interpretativo*-
http://www.fisicamente.net/SCI_FED/index-1302.htm.

INDICE DELLE FIGURE

1. *Dante alla base del colle*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, 1345, Chantilly, Musée Condé, ms. 597.
2. *Dante e Virgilio di fronte alla porta dell'Inferno*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, 1345, Chantilly, Musée Condé, ms. 597.
3. *Incipit della Divina Commedia*. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, 1390-1440, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Lat. 4776.
4. *La caccia infernale*, Alessandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, tempera su pannello, 1483, Madrid, Museo del Prado.
5. *Incipit della Divina Commedia*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, XIV secolo, London, British Library, ms. Egerton 943.
6. *Incipit del Roman de la Rose*, National Library, 1390, Varsavia, ms. BN II 3760.
7. *Incipit della Divina Commedia*, Dante Alighieri, *Divina Commedia*, 1420, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 74.
8. *Boccaccio e Petrarca in conversazione*, Francesco Petrarca, *De insigni obediencia et fide uxoria Johanni Bocatío*, XV secolo, Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 991.
9. *Boccaccio e Petrarca in conversazione*, Francesco Petrarca, *De insigni obediencia et fide uxoria Johanni Bocatío*, XV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 8521.
10. *Pagina di testo romano (particolare)*, Virgilio Augusteo, V secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Cod. Vat. lat. 3256.
11. *Pagina iniziale del Vangelo di Matteo*, Evangelario, Echternach (?), fine dell'VIII secolo, Treviri, Dombibliothek, ms. 61.

12. *Crocifissione per il Canone, Sacramentario di Gellone*, diocesi di Meaux, 790-95 ca., Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 12 048.
13. *Alfabeto figurato*, Giovannino de'Grassi, fine del XIV secolo, Bergamo, Biblioteca Civica, ms. Cod. Δ VII. I4.
14. *Iniziali figurate zoomorfe, Lezionario di Chelles*, 800 ca., Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 176.
15. *Chi Rho, Libro di Lindisfarne*, insulare, prima del 698(?), Londra, British Library, ms. Cotton Nero D. IV.
16. *Chi Rho, Libro di Kells*, insulare, dopo l'800, Dublino, Trinity College, ms. 58.
17. *Iniziale K indicatrice, S. Joannes Chrysostomus, Homiliae in Genesim*, XII secolo, Messina, Biblioteca Regionale Universitaria, ms. Messan. Gr. 44.
18. *Iniziale del Beatus. Salterio di Sant'Albano*, Sant'Albans, 1119-23 ca., Hildesheim, St. Godehard.
19. *Iniziale del Beatus, Sant'Agostino, Commentario ai Salmi*, normanno, tardo XI secolo, Evreux, Bibliothèque Municipale, ms. 131.
20. *Episodi della vita di Ester, Biblia latina*, XIII secolo, Monreale, Biblioteca Comunale, ms. XXV. F. 17.
21. *Iniziale D istoriata con l'Adorazione dei Magi, Sacramentario di Drogon*, Metz, tra 850 e 855, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 9428.
22. *Iniziale figurata, Carlo V dà un frammento della croce a Jean de Berry*. Documento di Carlo V di Francia, 1372, Parigi, Archives Nationales, ms. Cod. AE II 393.

- 23.** *Iniziale figurata, Monaci che tagliano la legna.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, Citeaux, inizi del XII secolo, Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 173.
- 24.** *Iniziale figurata, Cavaliere contro drago.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, inizi del XII secolo, Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 173.
- 25.** *Iniziale figurata, Falconiere e uccelli acquatici.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, Citeaux, inizi del XII secolo, Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 173.
- 26.** *Iniziale figurata, Contadino.* Gregorio Magno, *Moralia in Job*, Citeaux, inizi del XII secolo, Digione, Bibliothèque Municipale, ms. 173.
- 27.** *Le autorità temporali e spirituali, Exultet*, prima metà del XII secolo, Bari, Museo Diocesano, *Exultet* I, sezione 7.
- 28.** *Monaco e laico collaborano in uno scriptorium, Pericopi*, XI secolo, Brema, Staats und Universitätsbibliothek, ms. Cod. b. 21.
- 29.** *Falconiere in acqua, De arte venandi cum avibus*, XIII secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. lat. 1071.
- 30.** *Animali e uccelli selvatici, De arte venandi cum avibus*, XIII secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. lat. 1071.
- 31.** *Bagnanti alle terme, De balneis Puteolanis*, XIII secolo Roma, Biblioteca Angelica, Roma, ms. 1747.
- 32.** *Bagnanti alle terme, De balneis Puteolanis*, XIII secolo, Roma, Biblioteca Angelica, Roma ms. 1747.
- 33.** *Carlomagno siede tra Rolando e Oliveri*, Padre Corrado, *Ruolantes*, 1180-1190, Heidelberg Universitätsbibliothek, ms. Pal germ. 112.

- 34.** *Rolando morente tenta di rompere la sua spada*, Stricker. *Karl der Grosse*, XIII secolo, San Gallo, Stadtsbibliothek (Vadiana), ms. VadSlg. 302.
- 35.** *Estoire des Grall*, XIII secolo, Rennes, Biblioteca Municipale di Rennes, ms. 255.
- 36.** *Lancelot du Lac*, XIII secolo, Rennes, Biblioteca Municipale di Rennes, ms. 255.
- 37.** *Histoire de Cliges et Fenice, Roman de la Poire*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 2186.
- 38.** *Musici a corte, Roman du Roy Meliadus de Leonnoys*, XIV secolo, Londra, British Museum, ms. Add.12228.
- 39.** *Merlino addestra Artù, Roman du Roy Meliadus*, XIV secolo, Londra, British Museum, ms. Add 12228.
- 40.** *Tristano*, XIV-XV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 755.
- 41.** *Arrivo di Uther Pendragon a Tintagel, Concepimento di Artù, Histoire de Merlin*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 95.
- 42.** *Il Re gioca a scacchi, Guiron le Courtois*, 1370-1380, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. n.a.f. 5243.
- 43.** *Azalaïs de Porcairagues*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. 12473.
- 44.** *La lirica delle origini*, XIII secolo, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco Rari 217.
- 45.** Brunetto Latino, *Il Tesoro*, XIII-XIV secolo, Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 42.19.
- 46.** Guillaume de Lorris e Jean de Meung, *Roman de la Rose*, XIV secolo, Princeton, University Library, ms. Garrett 126.

47. *Ulisse naufrago e le sirene*, Benoît, de Sainte-More, *Le Roman de Troie*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr.782.
48. *Il Romanzo di Alessandro*, XIV secolo, Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 264.
49. *Renart cerca di persuadere il gallo Chantecler*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 1580.
50. *Roman de Renart, Il Re leone convoca la corte di animali*, XIII secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms.1759.
51. Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, XIII secolo, Londra, Morgan Library, ms. M459.
52. Richard de Fournival, *Bestiaire d'amour*, XIV secolo, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 308.
53. *L'Entrée de Spagne*, XIV secolo, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. Fr. Z.21 (=257).
54. *L'incoronazione di Carlo VI, Grandes Chroniques de France*, XIV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 2813.
55. *Il cavallo di Troia, Histoire ancienne jusqu'à Cesar*, XIV secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 301.
56. *L'uomo come microcosmo, con i quattro elementi e gli dei del vento*. Trattati astronomici, Prüfening, terzo quarto del XII secolo, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. Cod. 12 600.
57. *Visione cosmica*. Ildegarda di Bingen, *Scivias, terza visione*, Germania meridionale, 1165 ca., anticamente Wiesbaden Hessische Landesbibliothek, ms. Cod. minor Hildegardis.
58. *Resti di papiro, con frammenti di romanzo*, II secolo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. suppl. gr. 1294.

- 59.** *Commentario sui corpi celesti*. Rotolo di papiro astrologico, 165 a. C, Parigi, Louvre, Pap. I.
- 60.** *Tedaldo degli Alisei (III, 7); Filippo Balducci (IV intr.); guardia del podestà di Brescia (IV, 6); Fante di un castello romano (V 3); Pietro di Vinciolo (V, 10); caricatura di Gianni Lotterighi (VII, 1)*. G. Boccaccio, *Decameron*, 1370, Berlin, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 90.
- 61.** *Guido Guinizzelli nell'atto di additare gli astri*. G. Guinizzelli, *Al cor gentile rempaira sempre amore*, XIII secolo, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Banco Rari 217.
- 62.** Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. barb. lat. 4077.
- 63.** *Allegoria sul frontespizio del Virgilio*, Simone Martini, XIV secolo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A.79.
- 64.** *Totila fa distruggere la città di Firenze*, Giovanni Villani, *Cronaca*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Chigiano L VIII 296.
- 65.** *Ovide moralisé, Venere*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Reg. lat. 1480.
- 66.** *Il corpo di Cassibilante riportato a Troia*, Benôte de Sainte Maure, *Romain de Troie*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Reg. lat 1505.
- 67.** *Carmen de viribus herbarum, Il corallo*, VI secolo, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms. med. Gr 1.
- 68.** Arato di Soli, *Phaenomena*, IX secolo, Londra, British Library, ms. Harley 647.
- 69.** *Tytiro e Melibeo*, Virgilio, *Bucoliche, I Ecloga*, V secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 3867.

70. Omero, *Iliade*, VI secolo, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. F 205.
71. *Morte di Didone*, Virgilio, *Eneide*, IV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 3225.
72. *Simo convoca Sosia*, Terenzio, *Andria*, IX secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 3868.
73. *Davo e l'ancella*, Terenzio, *Andria*, IX secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 3868.
74. *Incipit dell'Andria*, Terenzio, XII secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 3305.
75. *Edipo si acceca e Giocasta si sgozza*, Seneca, *Edipo*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Urb lat 356.
76. *Atteone spia da un bosco Diana nuda circondata dalle ninfe*, Ovidio, *Metamorfosi*, XIV secolo, Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. Panciatichiano 63.
77. Ovidio, *Ars amatoria*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 1600.
78. *Orfeo*, Cicerone (pseudo), *Rethorica ad Erennium*, XII secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Ottob. Lat. 1190.
79. *La grammatica*, Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, XII secolo, Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana, ms. S. Marco 190.
80. *Assalto di cavalieri*, Tito Livio, *Ab urbe condita*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Arch. Cap. S. Pietro C. 132.
81. *Cesare in trono arringa i soldati*, Lucano, *De bello civili*, XIV secolo, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 691.
82. *Eteocle e Polinice*, Stazio, *Tebaide*, XIV secolo, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 1615.

83. *La caverna dei banditi*, Apuleio, *Metamorfosi*, ms. Vat. lat. 2194, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, XIV secolo.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare:

La professoressa Margherita Berretta Spampinato per avermi guidata con il suo esempio, lasciandomi sempre libera di esprimere la mia personalità, e per aver riposto fiducia nelle mie capacità, valorizzando i miei interessi e permettendomi di avviare questo lavoro.

Il professore Mario Pagano per l'attenzione e l'affetto mostratomi e per i preziosi consigli ricevuti.

Il professore Stefano Rapisarda per i continui stimoli intellettuali e per la cordialità.

Il dottore Ferdinando Raffaele, la dottoressa Marilena Noto, il dottore Aldo Fichera, la dottoressa Angela Basile e i colleghi della stanza 114 per l'amicizia e la collaborazione in questo lungo e faticoso percorso.

I dottorandi: la dottoressa Manuela Spina, la dottoressa Samantha Viva, il dottore Sebastiano Italia, la dottoressa Maria Valeria Sanfilippo, la dottoressa Ilenia Paci, la dottoressa Maria Concetta Sciacco, la dottoressa Salvina Monaco e la dottoressa Milena Romano, per la condivisione e la sincera amicizia.

Desidero, inoltre ringraziare:

tutto il personale amministrativo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Catania, per l'efficienza e la cortesia; in particolare ringrazio il dottore Filippo Lo Castro per la sua continua disponibilità e correttezza, Valeria La Ferla per le sue delicate premure e Gabriella Nicosia per la sua simpatia verace.

Il personale della Biblioteca Regionale Universitaria di Catania per la competenza e in particolare il Dottore Palermo per la fiducia dimostratami e per l'aiuto insostituibile fornito, nonché per la paziente accoglienza, e la signora Enza Scandurra capace con i suoi sorrisi di illuminare la giornata più buia.

Il personale della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, che custodisce il manoscritto, per avermi concesso generosamente la possibilità di studiarlo e il personale della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli per le agevolazioni e l'aiuto fornitomi, in particolare la Dott.ssa Mena Savarese per la disponibilità e la fiducia concessami.

Infine:

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a tutti gli amici e parenti che mi hanno sopportato, sostenuto e concretamente aiutato nei momenti più difficili: Mamma, Papà, zia Silvana, zio Mario, Alessio, Chiara, Aurelia, Susanna, Sascia, Flavia, Ivana, Marica, Valentina e Silvia.

Un grazie speciale a Rambo, sempre pronto a starmi simbioticamente accanto (e sopra), in maniera discreta e fedele, nelle lunghe e solitarie notti di studio, e a Sophia per il suo arrivo, che ha portato nuova gioia nella mia vita.

