

□ The Survival of the
Trecento in the
Fifteenth Century

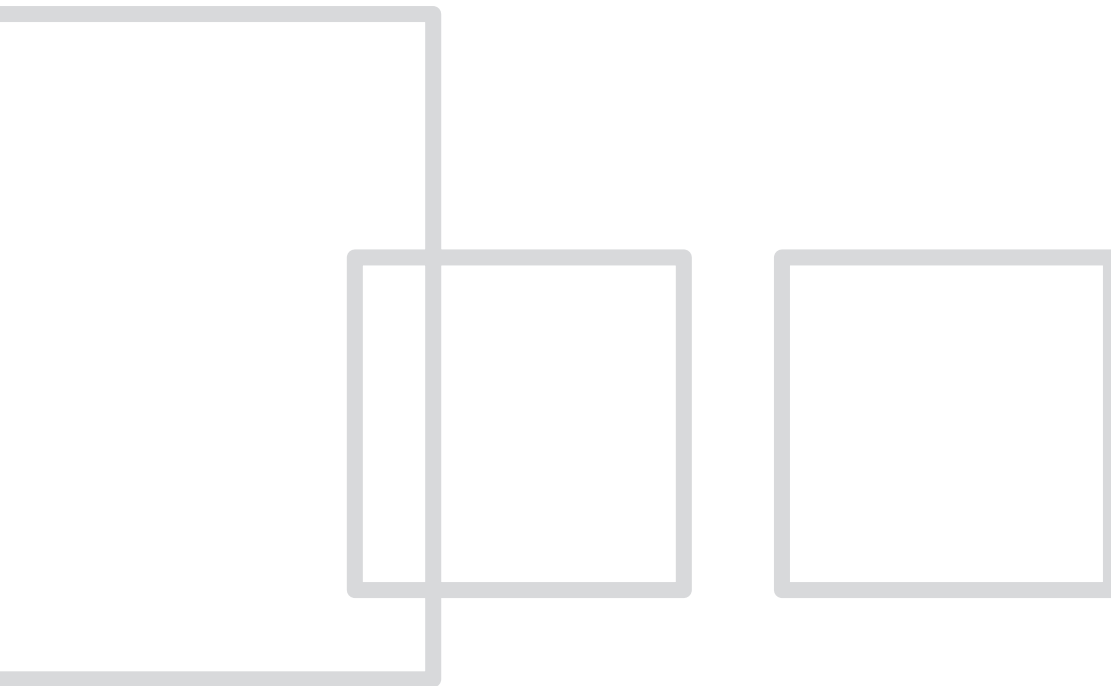


€ 20,00



 The Survival
of the Trecento
in the Fifteenth Century

Edited by Louise Bourdua



Contents

Louise Bourdua <i>Introduction</i>	7
Zuleika Murat <i>Trecento Receptions in Early Renaissance Paduan Art. The Ovetari Chapel and its Models: Revival or Persistence?</i>	11
Paolo di Simone <i>«Gente di ferro e di valore armata». Postille al tema degli Uomini Illustri, e qualche riflessione marginale sulla pittura profana tra Medioevo e Rinascimento</i>	31
Fabio Massaccesi <i>Giovanni da Modena and the Relaunch of the Vita-panel in the Quattrocento</i>	65
Joanne Anderson <i>Mary Magdalen and the Imagery of Redemption: Reception and Revival in Fifteenth-Century Tyrol</i>	77
Gerardo de Simone <i>The Use of Trecento Sources in Antoniazio Romano and Lorenzo da Viterbo</i>	99
Gabriele Fattorini <i>Sano di Pietro: un'ennesima replica dell'Assunta di Camollia di Simone Martini</i>	115
Tavole	129

Paolo di Simone

**«Gente di ferro e di valore armata».
Postille al tema degli *Uomini Illustri*,
e qualche riflessione marginale
sulla pittura profana
tra Medioevo e Rinascimento**

The cult of the past is a very common topos not only in the humanistic Quattrocento but also in the Middle Ages, and it represents a strong propaganda tool in profane art associated with astronomical and moralistic allegories, frequent in the fourteenth and fifteenth centuries. This essay investigates some profane themes - linked with contemporary literature - in court art between the late Middle Ages and early Renaissance. In particular, it deals with secular cycles of Illustrious Men and Triumphs, following continuity and transformations from older evidence (often lost) to their presence in proto-humanistic contexts in Italy before the Quattrocento, when these typical themes are documented everywhere. Furthermore, it discusses the relationships between images, words and memory; and the propagation of Illustrious Genealogies in the late Trecento.

«Car quant on voit peinte une estoire, ou de Troies ou d'autre,
on voit les fais des preudommes ki cha en ariere furent,
ausi com s'il fussent present»
(Richard de Fournival, *Bestiaire d'amours*)

Alla visione tetra di un Medioevo adagiato in un orizzonte di tenebre – cupo affresco neogotico intriso di inquietudini sepolte tra le rovine del maniero di una Otranto nordica, fredda e piovosa, groviglio di vie senza fine percorse dal brivido ossessivo di tamburi battuti, a turbare la deforme oscurità squarciata a tratti da bagliori di roghi e violenze – continua tuttavia a contrapporsi, nei più persistenti luoghi comuni, l'opposta immagine di un'età di mezzo idilliaca, dove al suono di canti sublimi, e sullo sfondo in azzurro e oro interrotto dal profilo di castelli e cattedrali, si svolgono – nel disvelarsi di arazzi dai vividi colori, o di miniature il cui intatto splendore minerale stupisce ogni volta ci si trovi a violare per un istante il silenzio di un manoscritto – le gesta diversamente gloriose di santi e cavalieri; un'immagine, questa, basata di certo sul modo in cui l'uomo di quei secoli amava autorappresentarsi, ma in definitiva fin troppo rassicurante, e contro la quale, negli anni Sessanta del XX secolo, Jacques Le Goff prendeva con chiarezza posizione:

se mi si permetterà di dare un consiglio assai grossolano, dirò al lettore che, di fronte a queste tentazioni di un'evasione verso un Medioevo trasfigurato, chieda onestamente a se stesso se gli piacerebbe, per virtù del mago Merlino o di Oberon, essere trasportato in quel tempo e viverci. Pensi il lettore che la gente del Medioevo, e qui si può dire, senza timore di

ingannarsi, tutta la gente del Medioevo, ha da parte sua pensato solo a rifuggire il proprio tempo, a raggiungere l'al di là, il Cielo, e che, fra le tante paure che l'hanno fatta tremare, la più debole è stata la paura della morte: la morte, la grande assente dall'iconografia medievale prima del XIV secolo¹.

Non era solo nel Cielo che la gente si rifugiava, ma anche in altrettanto irraggiungibili e idealizzate epoche remote, lontane da una contemporaneità percepita come deludente e misera. Il culto della grandezza della Roma repubblicana e imperiale, prima di assurgere a manifesto dell'Umanesimo, in un Quattrocento che con le armi della filologia perseguirà con consapevolezza e passione il ritorno all'Antico e quindi a una nuova età dell'oro, è documentabile durante tutto il Medioevo, e costituisce oramai una scontata chiave di lettura delle ambizioni politiche di *renovatio* proprie dei regnanti, della volontà papale di eleggere a dimora quell'Urbe degli «dèi falsi e bugiardi» ma nella quale il Cristianesimo affondava con orgoglio le proprie radici, dello stesso classicismo tipico di molte espressioni artistiche dell'epoca. Un'ossessione ben visualizzata da immagini e parole, la cui lettura evoca memorie sbiadite ma di certo eloquenti, viatico al nostro breve itinerario.

«*Par peinture et par parole*»: *divagazioni tra camere immaginarie e camerae pictae*

Prima di incamminarci, però, sarà forse utile indugiare per un istante su alcune delle funzioni esplicate dalle immagini nella cultura e nella società occidentali tra Medioevo e Rinascimento. Ci concentreremo in particolare, attraverso una serie di *exempla* e di riflessioni solo apparentemente divaganti, sul mondo laico, sospeso tra pubblico e privato, tra celebrazione genealogica e propaganda politica, tra la volontà didattica di mettere ordine nel caos del mondo sensibile e quella utopica di fuggire questa realtà, creando con i mezzi propri della pittura una dimensione ideale.

Come è stato di recente ribadito in alcuni studi molto importanti, la committenza di opere d'arte si inserisce a pieno diritto tra le strategie adottate dalle classi egemoni per legittimare la propria posizione². Uno degli espedienti generalmente usati nella ricerca del consenso è quello di creare un'immagine forte e ricca della città o dello stato di appartenenza, migliorandone la funzionalità e accrescendone il prestigio, magari attraverso un più esteriore sfoggio di lusso e di eleganza, secondo i dettami dell'aristotelica teoria della *megaloprepeia*³. A tal fine i signori si adoperano tra l'altro nel fondare e rifondare edifici⁴, le cui pareti, in nome di una necessaria *pulchritudo*⁵, accolgono tutta una serie di programmi iconografici

che, sfruttando un altro tipo di potere, quello non indifferente delle immagini⁶, veicolano con eloquenza contenuti ben precisi.

Tra i messaggi più ricorrenti spicca l'attestazione della saggezza propria dell'uomo politico, legittimato dalla sua dottrina, luogo comune della letteratura encomiastica pronto ad essere tradotto in immagini: Brunetto Latini, nel prologo al *Tesoretto*⁷, si rivolge a un «valente signore»⁸ premiandolo con l'epiteto di «altro Salamone»⁹, proverbiale e autorevole modello di sapienza, e non esita a paragonarlo a Cicerone, Catone e Seneca¹⁰; «nuovo Salomone» è anche Roberto d'Angiò¹¹, la cui immagine di sovrano saggio è, nei manoscritti del panegirico attribuito a Convevole da Prato¹², affiancata per contrasto a quella del fatuo e adultero Paride nell'atto di scegliere con scarso discernimento la via della *voluptas* (fig. 1)¹³ – in una scena debitrice dell'atmosfera dei romanzi francesi all'epoca di gran moda, e al medesimo tempo prefigurazione di opere quattrocentesche come il celebre desco da parto del Bargello (fig. 2)¹⁴ – ma anche a quelle della Filosofia, delle Arti e delle Muse¹⁵, incarnazione appunto della *tertia via* degli studi liberali, secondo una tradizione gnomico-moralistica di cui, come vedremo, possiamo riesumare le tracce almeno a partire dal XII secolo; nel 1372, Jean Corbechon, traducendo in volgare ad uso del re di Francia Carlo V *le Sage* la celebre enciclopedia duecentesca di Bartolomeo Anglico *De proprietatibus rerum*, chiosa un passo relativo alla saggezza ricordando come il sovrano, che si diletta di svariate scienze, avesse arricchito il suo palazzo con la splendida immagine delle sette Arti liberali, «affinché, quando non aveva il tempo di vederle nei suoi libri, le potesse contemplare in pittura»¹⁶.

Esempi, questi ultimi, casualmente scelti tra le decine possibili, che confermano e ribadiscono antiche consuetudini. Cicli profani di carattere didattico, storico e politico-apologetico – ben visibili al pubblico, come le grandi pitture fatte realizzare da Cola di Rienzo, che stupivano il popolo romano¹⁷; oppure chiusi in stanze interdette al volgo, la cui inaccessibilità non faceva che accrescere l'alone di favolosa magnificenza¹⁸ – erano di fatto parte essenziale della produzione pittorica del Medioevo. Nonostante ne sia giunto ai nostri giorni un numero tristemente esiguo, e costituito per la maggior parte da miserevoli frammenti, preziose testimonianze letterarie tra le quali è senz'altro da ricordare il carne di Baudri de Bourgueil *Adelae Comitissae*, databile agli inizi del XII secolo¹⁹, aiutano a meglio comprendere e contestualizzare i pochi relitti misteriosamente affioranti sulle spiagge scomposte del tempo.

In questo lungo componimento, assecondando un diffuso *topos* letterario²⁰, ma attingendo a fonti visive canonizzate e documentabili²¹ nonché, forse, alle regole dell'*ars memoriae*²², l'autore si produce in una fantasiosa ma dettagliata

descrizione della camera della contessa di Blois, decorata da arazzi e sculture raffiguranti soggetti enciclopedici: la nobildonna, nell'intimità della sua stanza, poteva abbracciare con un solo sguardo storie della Bibbia, della mitologia e della Roma antica; riflettere sulle personificazioni della Filosofia e della Medicina, accompagnate rispettivamente dalle sette Arti liberali e da Galeno e Ippocrate; ripercorrere la rievocazione celebrativa delle gesta di suo padre, Guglielmo il Conquistatore, nella memoria tessile di imprese recenti ma già circonfuse da una quasi atemporale aura di esemplarità, attraverso episodi che in effetti possiamo vedere ancora oggi raffigurati nell'arazzo di Bayeux²³. Sulla volta, astri, costellazioni e segni zodiacali; sul pavimento, la *mappa mundi*. Macrocosmo e microcosmo finiscono per coincidere, e la camera di Adela è figura dell'intero universo²⁴. Allo stesso tempo, il componimento non si è limitato alla semplice e prosaica enumerazione degli oggetti contenuti in una stanza, per quanto appartenente al mondo della fantasia, ma è riuscito a comprimere in meno di 1300 versi l'intero scibile umano, offrendone un sunto di carattere didattico²⁵ che l'ordinata disposizione *per loci* rende più facile da ricordare. Ci troviamo di fronte, lo ripetiamo, a un *topos*, che nella letteratura italiana avrà esiti assai significativi, ad esempio, nell'*Intelligenza*²⁶ e nella boccaccesca *Amorosa Visione*: il valore documentale attribuibile a opere come queste va limitato ad aspetti iconografici e culturali, dalla ricerca delle possibili fonti visive all'analisi, non facile ma spesso illuminante, del rapporto tra pubblico e immagini.

Senza addentrarci in discorsi piuttosto scontati, è forse il caso di accennare appena a come scrittura e pittura, vista e udito, memoria e narrazione fossero nel periodo che stiamo esaminando indissolubilmente legati tra loro. A dimostrarcelo è ad esempio il prologo al *Bestiaire d'amours* di Richard de Fournival²⁷, della prima metà del XIII secolo, nel cui aristotelico *incipit* («toutes gens desirent par nature a savoir»)²⁸ si afferma con sicurezza che

l'immagine serve all'occhio e la parola all'orecchio. E in quale maniera si possa giungere alla casa della memoria sia per mezzo dell'immagine che per mezzo della parola, risulta chiaro dal fatto che la memoria, la quale è custode dei tesori che lo spirito umano conquista con l'eccellenza del suo ingegno, rende quasi presente ciò che appartiene al passato. E a questo risultato si perviene sia per mezzo dell'immagine che per mezzo della parola²⁹.

Il poeta esemplifica: «infatti, quando si vede dipinta una storia, per esempio quella di Troia o un'altra, si vedono le imprese dei prodi cavalieri che vissero nel passato come se fossero presenti davanti a noi»³⁰, e prosegue nel suo paragone:

lo stesso vale per la parola. Infatti quando si sente leggere un romanzo, si assiste alle avventure come se si svolgessero davanti a noi. E poiché si può rendere presente ciò che è

passato per mezzo di queste due cose, immagine e parola, appare chiaro che per mezzo di queste due cose si può giungere alla memoria³¹.

Il *Bestiario* contiene sia immagini che parole: cosa del tutto naturale, dal momento che «una lettera non esiste se non è dipinta»³²; ma vi sono casi in cui una raffigurazione iconica può rendere più chiaro un contenuto espresso con la sola scrittura: bestie e uccelli, ad esempio, «si possono conoscere meglio per mezzo di immagini che di descrizioni»³³.

Nel *Livre de la mutation de Fortune*, composto tra il 1400 e il 1403, Christine de Pizan tratta del ruolo di Dama Fortuna nella storia dell'umanità³⁴. Ai fini del nostro discorso, è straordinariamente interessante la descrizione di «une sale merueilleuse» nella quale la protagonista del poema, «pour memoire», ha fatto ritrarre dopo la morte i personaggi illustri che l'avevano servita, accompagnati dalla raffigurazione delle loro imprese: sulle pareti si susseguono quindi «les gestes/ Des grans princes et les conquestes/ Des tous les regnes [...] / la vie de chacuns/ Empereur et princes et roys»³⁵. Dalla guerra di Troia si giunge alla contemporaneità, in rigoroso ordine cronologico, dando vita alla ennesima *histoire universelle*³⁶. A parte le possibili implicazioni mnemotecniche³⁷, è interessante osservare come la narrazione scaturisca dall'*ekphrasis* di un'opera che in realtà non esiste, innescando una sorta di cortocircuito. Per di più, ancora una volta, l'autore finge di ricorrere alla memoria: Baudri afferma di aver vista la camera di Adela in una sola occasione; la poetessa di menzionare alcuni degli innumerevoli personaggi ravvisati nella sala, dice, «si com vendra a ma memoire»³⁸. L'episodio è illustrato in una miniatura (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. gall. 11, f. 53v) nella quale scorgiamo con chiarezza le pareti decorate da scene cavalleresche – curiosamente simili, tra l'altro, a quelle contenute in manoscritti trecenteschi lombardi e veneti – accompagnate da *tituli* esplicativi³⁹: Christine è lì, che osserva (fig. 3).

In un'epoca in cui il testo scritto era difficilmente accessibile, e le immagini acquistavano un'autorità assoluta, visualizzando e rendendo più comprensibili concetti complessi o elitari, è fatale che attraverso di esse si veicolasse anche un lessico politico – tema, questo, al centro di diversi, fondamentali studi di Maria Monica Donato⁴⁰ – che con vocaboli attinti al mondo della filosofia, dell'astrologia, della mitologia e della storia tendeva a ribadire non solo le virtù e la cultura della classe dirigente, ma anche la sua autoconsapevolezza e persino la sua legittimità, assurgendo a documento e manifesto d'intenti: basti pensare alla splendida decorazione della cosiddetta Sala di Giustizia della Rocca di Angera, in cui la "cronica" pittorica della Battaglia di Desio del 21 gennaio 1277 e della conseguente presa del potere da parte di Ottone Visconti⁴¹, di grande vivacità, è in un certo senso commentata dalle più ieratiche raffigurazioni astrologiche che la accompagnano

e la completano (sono ancora visibili i superstiti segni dell'Acquario, del Capricorno, del Leone, del Cancro e dello Scorpione, e le personificazioni di Saturno, del Sole e della Luna). Il soggetto degli affreschi è eminentemente storico e celebrativo – come dimostra anche tutto l'apparato simbolico di gesti e attributi del potere riservato a Ottone, degno di un pontefice o di un imperatore: il cavallo, la croce, i vessilli araldici, la clemenza nei confronti del nemico sconfitto e la parata trionfale⁴² – ed è stato avvicinato alla narrazione in versi contenuta nel *Liber de gestis in civitate Mediolani* di Stefanardo da Vimercate⁴³, ipotesi che sembrerebbe confermata dalla presenza della Fortuna, con la cui immagine si chiudono ciclo e poema⁴⁴. Un'analisi dei rapporti tra la successione delle scene narrative e quella delle sovrastanti allegorie astrologiche ha invece portato a sottolineare la possibilità che il programma iconografico intendesse mostrare gli effetti della congiunzione astrale di Giove, Marte e Saturno, favorevole ai grandi cambiamenti politici e sociali⁴⁵. A gettare su tutto un'ombra ammonitoria, però, è la dea Fortuna con la sua ruota (fig. 4), che ricorda come ogni cosa al mondo sia fuggevole e soggetta a imprevisti mutamenti⁴⁶: una figura, questa, dal successo secolare (fig. 5), che rientra a pieno titolo nel discorso politico di legittimazione, e che ritroveremo, seppure in forme alquanto diverse, nella trattatistica e nell'iconografia rinascimentali⁴⁷.

Nel corso del secondo decennio del Quattrocento si colloca la straordinaria decorazione a fresco del Palazzo Trinci di Foligno⁴⁸, le cui pareti vengono istoriate con le consuete rappresentazioni delle Arti liberali che circondano la Filosofia e accompagnano astri, divinità, i giorni della settimana e persino i Nove Prodi della tradizione cavalleresca⁴⁹ – gli stessi che possiamo ancora ammirare nel salone del Castello della Manta⁵⁰ e che assieme agli eroi arturiani saranno premiati da una fortuna duratura, fino a figurare tra le tavolette con uomini e donne famosi che ornano il soffitto della dimora bresciana di Bartolomeo Colleoni⁵¹, e naturalmente nelle *Storie di Lancillotto* affrescate da Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova⁵² – a dimostrazione ulteriore di come questo filone non sia esattamente parallelo allo svolgersi del pensiero umanistico⁵³, ma piuttosto rifletta le esigenze di determinate classi sociali, affiancandosi ai raffinati tentativi di mantenere in vita generi prestigiosi come il romanzo cavalleresco (un celebre esempio è proprio quello di Tommaso III di Saluzzo, *Le chevalier errant*⁵⁴, epica dinastica in cui le tre materie – icasticamente distinte ed enumerate, alla fine del XII secolo, da Jean Bodel di Arras nei versi: «Ne sont que .iij. matieres à nul home antandant:/ De France, de Bretagne et de Rome la Grant»⁵⁵ – con netta predominanza di quella antica, sono nostalgicamente e orgogliosamente alla base del tessuto narrativo)⁵⁶ ma anche alle quattrocentesche esperienze di letteratura cosiddetta “popolare”, nutrita della materia di Francia⁵⁷.

Alla luce di tutto ciò, non ci stupiamo di come la volontà classicistica, in un periodo ampio e culturalmente complesso, appaia a seconda dei casi sorretta da una precisa ricerca filologica avanti la lettera, oppure inquinata da “remore” enciclopediche, scolastiche o moralistiche, vestendosi degli abiti più diversi: uscendo di metafora, si osservi ancora una volta il *Giudizio di Paride* nei *Regia Carmina*, dove il figlio di Priamo, abbigliato secondo la più ricercata moda trecentesca, porge un simbolico pomo-melograno, e lo si metta a confronto con quello raffigurato nella tavola del Bargello, notando come l’oggetto della discordia sia qui una vera e propria sfera d’oro e, a dispetto dei preponderanti anacronismi, il principe sfoggi una antichizzante *mise* pastorale. Ci troviamo di fronte a forme diverse, da osservare senza pregiudizi e contestualizzare volta per volta analizzando le esigenze dei committenti e l’intersecarsi dei varî indirizzi intellettuali, spesso così eterogenei da sembrare contraddittori ma che tuttavia coesistono e si sovrappongono l’uno con l’altro, completandosi a vicenda.

È paradigmatico, a tal proposito, lo iato significativo riscontrabile tra l’opera di Petrarca e i cicli di *Uomini illustri* che gli sono stati accostati a Napoli e a Padova, città nelle quali l’aretino risiedette, che, da un punto di vista non solo cronologico, sono lontani dal coincidere con l’evolvere del suo pensiero: il perduto ciclo napoletano – la cui ipotetica datazione, in mancanza di fonti certe, è comunque assai dibattuta⁵⁸ – rispecchierebbe la scelta consapevole di un canone antiquario all’interno di una più vasta tradizione enciclopedica, a testimonianza dei variegati interessi culturali della corte angioina, ma, se davvero collocabile prima degli anni Cinquanta, verrebbe a combaciare labilmente solo con il più tardo proposito petrarchesco, comunque assai diverso nello spirito⁵⁹, di allargare il progetto giovanile del *De viris illustribus*, incentrato su personaggi vissuti nell’antica Roma, a dodici figure della storia sacra e del mito, da Adamo a Ercole⁶⁰; gli affreschi padovani, invece, completamente rifatti nel Cinquecento, pur rispecchiando la nuova consapevolezza filologica dell’umanista si riallacciano paradossalmente, nel loro concentrarsi solo sulla storia romana, a una visione già superata ma di certo più vicina alle aspirazioni e alle esigenze di Francesco il Vecchio da Carrara⁶¹.

«Uno conoscimento manifesto e chiaro che hanno le persone d’alcuna eccellenza o bontade altrui»: dalla Vanagloria al Trionfo

Tra gli *Uomini illustri* la cui presenza inorgogliiva il signore di Padova, assai legato all’imperatore Carlo IV⁶², spiccava, stando alla descrizione di Marcantonio Michiel, «el trionfo de Mario»⁶³, opera di Jacopo Avanzi, alla cui mano si dovevano

anche, a quanto sembra, due «Trionfi bellissimi» nella Sala Grande del palazzo scaligero di Verona, secondo Gerolamo Campagnola lodati «come di pittura rarissima» nientemeno che da Mantegna⁶⁴, che di questo tema sarà alla fine del Quattrocento il più illustre interprete.

Il tema dei Trionfi, della sua continuità storica e dei mutamenti numerosi a cui attraverso i secoli è stato sottoposto, è protagonista di un saggio memorabile di Antonio Pinelli⁶⁵. Nella meticolosa disamina, lo studioso si sofferma con attenzione sui possibili precedenti trecenteschi di quello che sarà, un secolo dopo, il «più metodico, radicale ma pur sempre immaginoso tentativo operato da un artista di visualizzare un trionfo dell'antica Roma»⁶⁶: ci si riferisce, naturalmente, alle nove tele di Andrea Mantegna raffiguranti il *Trionfo di Cesare*, opera grandiosa e incompiuta, monumento di erudizione e filologia ma nello stesso tempo moderna riappropriazione del tema iconografico (fig. 6)⁶⁷. Gli affreschi attribuiti a Jacopo Avanzi, che il giudizio del Campagnola suggestivamente legittima come degno antefatto, sono purtroppo perduti, e ne sopravvivono solo dei controversi riflessi in miniature e forse disegni (fig. 7)⁶⁸. Si trattava sicuramente di fastosi cortei – dove i dettagli rubati alla contemporaneità di certo prevalevano per numero ed evidenza sulle citazioni antiquarie, non per imperizia filologica quanto piuttosto per esplicitare il legame tra passato e presente – eppure alla tipologia vanno associate le tre immagini, simili nello spirito ma affatto diverse nel soggetto, del *Trionfo della Gloria* così come appare nel frontespizio di altrettanti, ben noti, codici padovani contenenti diverse versioni del petrarchesco *De viris illustribus*⁶⁹, dove la Gloria personificata, su di un cocchio, distribuisce corone d'alloro a un serrato gruppo di cavalieri (fig. 8)⁷⁰. Un'immagine celebrativa, che la probabile, subliminale, allusione allo stemma dei signori – la carrara, appunto – renderebbe ancora più ricca di implicazioni encomiastiche⁷¹.

Difficile stabilire con certezza se le miniature derivino da un prototipo monumentale, magari da un affresco un tempo visibile a Padova o a Verona⁷²; ancora più difficile è però avvicinarle a quella *Vanagloria* raffigurata nella sontuosa dimora di Azzone Visconti, opera perduta che la critica collega al documentato soggiorno di Giotto a Milano⁷³. Un discorso, questo, che forse vale la pena riprendere per sommi capi, interrogandoci su qualche ulteriore problema di carattere iconografico.

Il celebre cronista Galvano Fiamma⁷⁴, teorico della magnificenza alla corte viscontea⁷⁵, nell' *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*⁷⁶, sotto la data del 1335⁷⁷, descrive con insolita ricchezza di dettagli il palazzo fatto edificare da Azzone, soffermandosi su alcuni dei soggetti raffigurati nelle varie sale⁷⁸. Tra gli ambienti descritti, una «magna sala» nella quale spiccano l'immagine della *Vanagloria* e

una serie di «illustres principes mundi gentilles»: Enea, Attila, Ettore, Ercole «et alii plures». Tra di essi, unico cristiano, Carlo Magno; e il ritratto del signore.

A parte una serie di perplessità di carattere formale, che rendono difficile ipotizzare la derivazione di queste miniature così squisitamente padovano-altichie-resche da un prototipo imputabile a Giotto, il cui profilo stilistico, negli anni in cui dovette recarsi a Milano, era senz'altro differente, è la stessa lettura iconologica a farci nutrire qualche dubbio: non sappiamo innanzitutto come la *Vanagloria* fosse raffigurata (dal manoscritto, in quel punto purtroppo lacunoso, si direbbe tuttavia «subsciens» o «subiecta»)⁷⁹, e nulla ci consente di contestualizzarla all'interno di una eventuale scena di trionfo. La problematica presenza di *Atylla*, ad esempio – se non ci troviamo di fronte a una banale corruttela di *Achilles*, figura senz'altro più coerente con le altre – farebbe sospettare una forte connotazione moralistica, dal momento che il re unno non era di certo considerato, almeno al di fuori degli ambienti germanici, un illustre modello da seguire e imitare. Non è forse da escludere che nella Milano del primo Trecento circolassero storie relative al suo remoto soggiorno in città, dove, secondo una leggenda tramandata da un lessico bizantino datato al X secolo, la *Suda*, il sovrano avrebbe fatto dipingere la propria immagine nell'atto di ricevere sacchi pieni d'oro dai sottomessi imperatori d'Oriente e Occidente, dando prova, diremmo, di eccessiva vanagloria⁸⁰. Le gesta di Attila erano certamente note attraverso compilazioni come il *Liber Pantheon* di Goffredo da Viterbo⁸¹, e la memoria di archi e mura distrutti dalla furia leggendaria del *flagellum Dei* sopravvive nelle pagine di Galvano Fiamma⁸² (dove, quasi per contrasto, Azzone appare sempre nelle vesti di costruttore). È di grande suggestione, inoltre, la recente analisi di Serena Romano⁸³, nella quale si stabilisce un intrigante collegamento con il celebre poema in franco-italiano di Nicolò da Casola *La guerra d'Attila*⁸⁴, risalente alla seconda metà del Trecento, in cui il temibile *Atille, fraiellum Dei* o, a seconda dei casi, *fraiel de Deu* o *Deu fraiel*, è sconfitto da *Acharin, prince d'Est*, figlio di Foresto, «un barons mout grant, ardiz et fort esleu»⁸⁵ e capostipite della famiglia estense, dalla quale lo stesso Azzone discendeva per parte di madre⁸⁶: ci troveremmo quindi di fronte alla precoce testimonianza di un tema mitografico che sarà sviluppato nei decenni successivi fino ad assumere la prestigiosa forma del romanzo di celebrazione genealogica; la stessa che, a cavallo tra XV e XVI secolo, sarà affrontata, seppure con malinconica ironia, da Boiardo e Ariosto.

Giunti a questo punto, vorremmo proporre una ulteriore chiave di lettura utile, forse, a rilanciare la discussione sulle possibili implicazioni dei perduti affreschi milanesi: orfani di tante, troppe opere capitali, non possiamo che gioire nel constatare che un'immagine monumentale della *Vanagloria*, di pochissimi anni

successiva a quella descritta da Fiamma, e per di più immersa in un contesto laico e politico, esiste ancora. Ci riferiamo a quella dipinta da Ambrogio Lorenzetti nella cosiddetta *Allegoria del Cattivo Governo*, che campeggia, abbagliante e oscura, nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena: qui, una figura muliebre alata, di bell'aspetto, è colta mentre compiaciuta si ammira nell'ovale di un piccolo specchio tenuto con la mano destra (ed è significativo il fatto che, nel *Buon Governo*, il suo posto sia occupato dalla *Speranza*, intenta a guardare non se stessa ma Dio)⁸⁷. Con la sinistra, invece, sorregge incurante, diremmo senza accorgersene neppure, un ramo secco, canna in balia del vento e quindi, forse, simbolo di volubilità (fig. 9)⁸⁸. Max Seidel ha istituito un collegamento, assai suggestivo, tra gli accessori indossati dalla vezzosa fanciulla – soffermandosi soprattutto sul nastro che serpeggia tra i biondi capelli, adorno di perle – e le contemporanee, punitive leggi suntuarie senesi volte a colpire in maniera esemplare i cittadini che facessero sfoggio di lusso o eccessiva eleganza⁸⁹, ad esempio azzardandosi a decorare il proprio cappello con inutili bottoni d'oro o pellicciotti di vaio⁹⁰. Dopotutto, ci troviamo nel periodo in cui, dibattendo sulla sconvolgente alluvione che nel 1333 aveva devastata la città di Firenze, la vanità delle donne era additata tra le possibili cause dell'ira divina e quindi della catastrofe⁹¹.

È impossibile affrontare in breve spazio il discorso relativo alla centralità sociale e psicologica, nella vita quotidiana del Medioevo, di questo vizio così comune⁹². Ai nostri fini, è sufficiente richiamarsi alle prediche in volgare che animavano le piazze italiane dell'epoca, diffondendo a uso del popolo le principali verità della fede con uno stile vivace e suggestivo la cui efficacia era potenziata, come ha ben mostrato Lina Bolzoni, dal fitto dialogo intrattenuto con raffigurazioni monumentali e immagini della memoria⁹³. Il domenicano fiorentino Jacopo Passavanti⁹⁴ esordisce definendo il termine *gloria* «uno conoscimento manifesto e chiaro che hanno le persone d'alcuna escellenza o bontade altrui, che sia degna di loda o d'onore, secondo la stima e l'oppenione della gente»⁹⁵, assolutamente positivo quando è rivolto a Dio, a dare «buono essempro altrui, acciò che altri ne diventasse migliore»⁹⁶ e a perseverare nel bene. Tuttavia, «puote essere l'appetito e 'l desiderio della gloria vizio e peccato, quando non per veruna delle tre cagioni dette di sopra si desidera, ma vanamente; e allora s'appella vizio di vanagloria»⁹⁷. Si commette peccato mortale quando questa è contraria alla carità. Per esemplificare, e rendere più chiaro il discorso ancorandolo alla vita di tutti i giorni, il predicatore si produce in una lista delle cose che inducono al vizio, e delle quali «l'uomo non si dee gloriare»⁹⁸. Tra queste, i «beni della fortuna [...] come sono le ricchezze, gli onori, la prosperità mundana»: essi, infatti, «si pér dono, e son tolti all'uomo, o voglia egli o no»⁹⁹.

La Vanagloria, in rapporto proprio alla Fortuna, alle ricchezze e agli onori del mondo («Vanagloria, Voluptates, Honores, Potentia, Dignitates, Divitiae [...] Gloria mundana sunt haec et gaudia vana») era evocata in un arazzo enciclopedico donato nel 1193 dal cardinale Pietro alla Chiesa di Sant'Antonino a Piacenza, opera assai interessante ma di cui, purtroppo, ci resta soltanto il ricordo scritto¹⁰⁰. Appartenuto all'imperatore Enrico IV di Hohenstaufen, raffigurava, oltre a Cesare e Alessandro, la Filosofia, le Muse, le Arti del Trivio e del Quadrivio con i relativi *inventores*, e i filosofi e letterati Boezio, Aristotele e Cicerone¹⁰¹. Un elenco dei nomi degli antichi imperatori, da Augusto a Gallieno, e quelli del Sacro Romano Impero, da Carlo Magno a Federico il Barbarossa, ognuno accompagnato da un numero che seccamente sintetizzava la durata dei rispettivi regni, si concludeva con il monito «gloria maiorum pertransit ut umbra virorum», collegato alla figura della *Rota Fortunae*, con Cesare e Pompeo e il verso «sum sors, do sortes, quos volo, de primo fortes».

Oltre ad alcune similitudini con l'apparato retorico del successivo panegirico angioino, ciò che ci colpisce alla luce di quanto già esaminato è il carattere negativo rivestito dalla Vanagloria in rapporto alle virtù e alla saggezza del politico. L'uomo deve necessariamente aspirare alla Gloria, facendosi imitatore di Dio e indirizzandola verso un giusto fine¹⁰², senza però cedere alle lusinghe della *vanitas*, troppo spesso in agguato. Ebbene, l'immagine della Gloria in *maiestas*, all'interno di una mandorla, circondata da cavalieri che anelano la ricompensa direttamente dal cielo, non sembra forse rispondere alle esigenze di una classe politica interessata a sfumare il carattere così negativo degli onori terreni?

Dal *topos* esiziale della *Vanagloria* – attraverso le ideali, involontarie mediazioni di Petrarca, che si abbandonava sì alla nostalgica evocazione di una Roma antica animata dai fastosi cortei di «gente di ferro e di valore armata»¹⁰³, ma era ben consapevole del fatto che questa effimera potenza doveva prima o poi fare i conti con la vittoria del Tempo; e forse di Boccaccio, che nell'*Amorosa Visione*, fingendo di descrivere dei dipinti, sembra tracciare, con la medesima cognizione dell'aretino, la sinopia sulla quale i pittori successivamente istorieranno il petrarchesco *Triumphus Fame*¹⁰⁴ – passeremmo quindi a un più positivo *Trionfo della Gloria*.

In poche parole, l'immagine di cui ci stiamo occupando, così adattata e in fin dei conti decontestualizzata – anzi, ri-contestualizzata – perde la funzione moralistica prevista dai poemi che potrebbero essere alla sua base, o almeno la sottintende senza esplicitarla, e finisce con l'assumere un carattere squisitamente celebrativo, persino beneaugurante¹⁰⁵, e certo meno problematico. Qualcosa di simile accadrà nel Quattrocento, in opere in cui i *Trionfi* continuano ad essere del tutto avulsi dalla primigenia, perfetta architettura dell'opera, che, come già sottolineato,

rappresentava con straziante evidenza la caducità di ogni cosa, compresi Amore e Fama: oltre a una serie di cassoni, spalliere e deschi da parto, realizzati per festeggiare degnamente cerimonie prestigiose, soprattutto matrimoni¹⁰⁶, spiccano, non solo per importanza storico-artistica, i due cortei che Piero della Francesca dipinge sul retro dei celeberrimi ritratti di Battista Sforza e Federico da Montefeltro (fig. 10), forse proprio in occasione delle loro nozze¹⁰⁷.

Non va tuttavia escluso, comunque, che la *Vanagloria* milanese, a quanto pare «subiecta» (a cosa non sappiamo: alla *Rota Fortunae*, che abbiamo già vista nella sala viscontea di Angera?), o nell'atto di piegare al vizio gli illustri ma vanitosi principi antichi, pur collocandosi eventualmente nell'orbita dell'arazzo piacentino, sia da intendersi come ideale preludio al ricupero antiquario, in chiave encomiastica, di un passato fatto di illustri *exempla* sui quali meditare, eleggendoli, perché no, a *testimonial* della propaganda politica. Una versione laica ma altrettanto efficace delle teorie di santi ai quali i signori si inginocchiavano, magari con il "modellino" della nuova fondazione, ponendosi agli occhi del pubblico come autorevoli intermediari tra la comunità e il consesso celeste¹⁰⁸.

«*Sum pius Johannes Galeaz fama super aethera notus*»: alla ricerca di antenati illustri

Non è un caso che in un periodo in cui il culto e la conoscenza di episodi della storia antica e della stessa mitologia pagana andavano diffondendosi nel ceto borghese e mercantile¹⁰⁹, per poi divenire, nel Quattrocento, celebri e proverbiali anche presso classi popolari prive di una reale istruzione¹¹⁰, più di una famiglia s'ingegnasse, con l'aiuto di intellettuali compiacenti, a modificare con spericolati innesti il proprio albero genealogico, ponendovi alla base, molto spesso, gli eroi troiani¹¹¹.

Già l'arazzo di Piacenza suggellava una ideale linea di continuità tra Augusto e Federico il Barbarossa, ma si trattava appunto di una linea imperiale – avulsa da quella più specificamente familiare – dove le varie dinastie coabitavano e si susseguivano nella quasi ossessiva scansione cronologica, consapevoli dell'ineluttabilità del destino. Qualcosa di diverso accade nella sorprendente *Genealogia viscontea*, attribuita a Michelino da Besozzo¹¹², che accompagna, con una serie di splendidi medaglioni sul cui oro risaltano a monocromo i profili dei vari personaggi, il testo del sermone funebre recitato il 20 ottobre 1402 dall'umanista agostiniano Pietro di Castelletto in occasione delle esequie di Gian Galeazzo Visconti (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888)¹¹³. L'oratore, tra innumerevoli ed esplicite citazioni tratte dalla Bibbia e da opere di autori quali Agostino, Cicerone, Petrarca,

Valerio Massimo e Virgilio, tesse un lungo, postumo elogio prendendo spunto dalle varie virtù possedute ed esercitate in vita dal signore, divise in raggruppamenti rigorosamente ternari, e seguendo forse, ancora una volta, le regole dell'*ars memoriae*: Fede, Speranza, Carità; Giustizia, Fortezza, Temperanza; Prudenza, Pietà, Clemenza; Magnificenza, Intelligenza, Umiltà. Trattando della Magnificenza, il monaco si sofferma con dovizia di dettagli sugli antenati illustri di Gian Galeazzo, partendo dal leggendario Anglo¹¹⁴, figlio di Ascanio e quindi nipote di Enea (al quale, poco prima, aveva accostato lo stesso signore seriamente giocando con due esametri celeberrimi del primo libro dell'*Eneide*: «Sum pius Johannes (Galeaz) fama super aethera notus»)¹¹⁵, fondatore della città di Angera, luogo non solo strategico ma finanche simbolico¹¹⁶, custode di vetuste e prestigiose memorie, sede di quella Rocca famosa che la narrazione di Pietro vuole edificata da un Rolandus¹¹⁷. La prima immagine della genealogia figurata è quindi quella del matrimonio tra Venere e Anchise (fig. 11), celebrato da Giove: «Hic Jupiter rex cretensis Venerem filiam suam iuniorum copulat matrimonio Anchisi nepoti regis Priami ac patris Enee»¹¹⁸ (e qui il monaco si produce in un razionale tentativo di ricondurre i personaggi del mito alla storia terrena accogliendo la ben nota dottrina evemeristica secondo la quale gli dèi, in realtà, altro non sarebbero che uomini e donne vissuti in tempi antichi e fatti oggetto di culto dopo la morte)¹¹⁹. Nella lunga enumerazione¹²⁰, ad Anglo succedono altri personaggi designati con gli appellativi di «Rex Angleriae et Mediolani» – compresi Albanichus e Astasius, dei quali si sottolinea la contemporaneità con i certamente più noti Romolo e Numa Pompilio – «Angleriae et Mediolani et Tusciae» (Falaramundus, Elimach, Rechius) e persino «totius Italiae» (Bellovesus, Bruniscendus); e in séguito si alternano, secondo la logica della *Rota Fortunae*, personaggi più modestamente indicati con il titolo di «comes Angleriae» (Alionus, Galvaneus, e più tardi Bernardus, Guido e Otto) ad altri re, tra i quali spiccano – e la cosa un poco stupisce, abituati come siamo a un'immagine neoguelfa, manzoniana, della "storia longobardica" quale esempio di sopraffazione dello straniero nei confronti delle italiche genti – Ratchis, Agilulfo e Desiderio, anch'essi quindi della stirpe di Enea, e persino gli imperatori «totius Italiae» Berengario e Ugo. Dati storici piuttosto precisi (l'inciso secondo cui Desiderio «claruit Anno Domini DCCVI» potrebbe forse derivare da un errore della tradizione per DCCLVI, che è esattamente l'anno in cui il longobardo fu nominato re d'Italia) si intrecciano a leggende fino a giungere alla contemporaneità, all'enumerazione dei vari signori di Milano dall'arcivescovo Ottone fino ai giovani eredi di Gian Galeazzo: Giovanni Maria Anglo (il terzo nome sembrerebbe dimostrare come la leggenda fosse particolarmente sentita – e forse fatta oggetto di propaganda – proprio sotto la signoria del padre, che non a caso lo stesso Pietro ricorda

essere stato premiato dell'appellativo di «novellus Anglus»¹²¹ e Filippo Maria, rispettivamente «adolescens» e «puer» di tredici e dieci anni¹²².

Il *topos* dell'eroe ecista è assai comune (per quanto riguarda l'Italia settentrionale, basti ricordare la fondazione di Padova ad opera del troiano Antenore)¹²³, e ritrovarlo tra i fitti rami di queste immaginose genealogie non ci sorprende: di particolare interesse è a tal proposito l'epopea dei Malatesti, che facevano risalire le proprie origini a Nembrot, diretto discendente di Noè. Nella sorprendente prosapia, dispersa nel tempo e nello spazio, spicca Tarcone, fratello di Priamo e cugino di Enea, che, giunto in Italia, fondò Ancona e creò un suo regno in Etruria, dando inizio alla dinastia dei Tarquini, alla quale appartengono naturalmente Tarquinio Prisco e il Superbo. Cacciati da Roma, questi occupano la Britannia, così chiamata proprio in onore di Brito, nipote del Superbo; nella Media, intanto, regnavano altri Tarconi, la cui stirpe prenderà il nome di Maltoselli da Ciro Maltosello, figlio di Astrage, ultimo sovrano della regione. A Maltosello II si deve la fondazione di Rimini¹²⁴. Come gli Estensi, anche i Malatesti vantano tra gli antenati l'uccisore del temibile Attila, che in alcune leggende è tradito dai segni esteriori della propria discendenza canina¹²⁵. Questa incredibile saga familiare ci è tramandata da un'operetta, databile tra il 1377 e il 1385, intitolata *Nobilissimorum clarissime originis heroum de Malatestis regalis ystoria*, amplificazione retorica delle ben più attendibili notizie contenute nella *Marcha* di Marco Battagli da Rimini, composta tra il 1350 e il 1354¹²⁶. Nell'arco cronologico delimitato dalle due opere, quindi, è probabile che la famiglia si adoperasse a costruire la propria illustre genealogia.

Un possibile parallelo pittorico potrebbe essere forse identificato nella decorazione della cosiddetta Sala dell'Imperatore nella Rocca di Montefiore Conca¹²⁷, dove, oltre a una scena di guerra e a una purtroppo non meglio identificabile figura di sovrano armato, sopravvive un medaglione con il ritratto di Silvio, figlio di Enea e Lavinia¹²⁸. Il ciclo, purtroppo assai frammentario e di difficile lettura, è stato restituito a Jacopo Avanzi da Daniele Benati¹²⁹, con solide argomentazioni storiche e filologiche, e cronologicamente collocato tra il 1362, quando Malatesta l'Ungaro riceve dal padre Malatesta di Pandolfo la signoria di Rimini e la Rocca di Montefiore, e il 1372, anno della sua morte¹³⁰. La stessa famiglia, a Pesaro o Gradara, aveva fatto realizzare ampi cicli ricordati da un anonimo componimento databile attorno al 1430¹³¹: storie troiane, una «fiera turba di quei capitani che meritano eterna fama nei secoli», la figura di Scipione nel vestibolo¹³².

La moda delle decorazioni di argomento romano dilaga inarrestabile. A Verona sopravvivono ancora profili di imperatori¹³³, e busti dal gusto antichizzante sono stati rinvenuti anche tra i misteriosi lacerti del Palazzo vescovile di Giovanni Visconti¹³⁴ assieme a scene di difficile interpretazione ma che, se davvero raffiguranti

episodi relativi alla leggenda di Romolo e Remo, come è stato suggestivamente proposto¹³⁵, si porrebbero, a quanto sembra già negli anni Quaranta del secolo¹³⁶, non solo nella linea delle perdute *Storie romane* dipinte da Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena – tese a rivendicare una diretta discendenza dall'Urbe attraverso il mito della fondazione da parte dei gemelli Aschio e Senio, figli di Remo¹³⁷ – ma anche come ideale anticipazione degli analoghi affreschi tuttora visibili nella loggia del più volte evocato Palazzo Trinci, nonché, passando al mondo della letteratura, del *Romuleon* di Benvenuto da Imola, poema composto tra il 1361 e il 1364 e dedicato a Gomez Albornoz, avversario di Bernabò Visconti e fautore del ritorno del papa a Roma¹³⁸.

Il «secol noioso [...] vòto d'ogni valor, pien d'ogn'orgoglio»¹³⁹ cerca il proprio riscatto nel passato. Si ha quasi l'impressione di un approccio timido ma non privo di una certa insolenza, che nel giro di qualche decennio muterà in fitto e consapevole dialogo con la storia (fig. 12).

Il nostro viaggio potrebbe continuare. Magari con un rapido *excursus* su altri temi profani, partendo da uno qualsiasi dei numerosi cicli raffiguranti episodi di idealizzata quotidianità – a dissolvere gli intonaci della *camera picta* per fingere spazi d'aria popolati da elegantissimi aristocratici che giocano e amoreggiano in irreali verzieri¹⁴⁰, più simili ad arazzi o a musei di storia naturale – solo labilmente riconducibili alla vita di tutti i giorni se non nella misura di un appagamento del desiderio. Un altro modo di fuggire dalla realtà, come la brigata boccaccesca dalla peste che imperversa entro le mura anguste e soffocanti della città lontana¹⁴¹? Il *locus amoenus* della letteratura classica¹⁴² torna a ripresentarsi, unendo idealmente – senza le preoccupazioni allegoriche del *Roman de la Rose* – Virgilio e Sannazaro, e prefigurando l'ombroso mistero dei giorgioneschi esilî in Arcadia¹⁴³. Ma queste, ancora una volta, sono solo le premesse a un'altra ricerca. O, se vogliamo, a una ennesima fuga.

Questo breve saggio, chiuso nel luglio del 2014, funge da corollario a una serie di premesse e riflessioni esposte altrove, che vengono qui anche rivisitate: P. di Simone, Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine, «Rivista d'Arte», 2 e 3, 2012 e 2013, pp. 39-76 e 35-55; Idem, Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino, in Art Fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat, R. Alcoy ed., Barcelona, 2014, pp. 461-483. Aggiunte bibliografiche relative a temi già trattati, assieme a ulteriori approfondimenti e revisioni, si troveranno nelle note. Ringrazio Monica Berté, Rossella Bianchi, Louise Bourdua, Costanza Cipollaro, Gaetano Curzi, Marco D'Attanasio, Roberto Del Grosso, Jean-Baptiste Delzant,

Gerardo de Simone, Beatrice Larosa, Antonella Madonna, Francesca Manzari, Zuleika Murat, Serena Romano, Carlo Tedeschi, Alessandro Tomei, Maria Serena Valentini.

Dedico questo lavoro al professor Xavier Barral i Altet, con stima e affettuosa gratitudine.

- 1 J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Torino, 1981, p. 11 (ediz. orig. *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1964).
- 2 Si vedano in particolare: J.-B. Delzant, *Instaurator et fundator. Costruzione della signoria urbana e presenza monumentale del Comune (Italia centrale, fine del Medio Evo)*, «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», 109, 2012, pp. 271-338 [che traduce in italiano e amplia Idem, *Instaurator et fundator: édification de la seigneurie urbaine et présence monumentale de la Commune (Italie centrale, fin du Moyen Âge)*, in *The Power of Space in late Medieval and Early Modern Europe. The Cities of Italy, Northern France and the Low Countries*, M. Boone, M. Howell eds, Turnhout, 2013 (Studies in European Urban History, 30), pp. 97-122]; Idem, *Per l'onore della città, per l'onore del signore. Circolazione di modelli politici e di artisti tra le signorie cittadine dell'Italia centrale (secolo XV)*, in *Civiltà urbana e committenze artistiche al tempo del Maestro di Offida (secoli XIV-XV)*, conference proceedings (Ascoli Piceno 2011), S. Maddalo, I. Lori Sanfilippo eds, Roma, 2013, pp. 111. Sul tema dell'uso delle immagini nella propaganda religiosa, laica e comunale si veda il recente G. Ortalli, *Comunicare con le figure*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 3, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, E. Castelnuovo, G. Sergi eds, Torino, 2004, pp. 477-518.
- 3 Sul tema della Magnificenza nel Medioevo, con rimando ad argomenti che affronteremo in questo saggio, il testo di riferimento è L. Green, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, 1990, pp. 98-113. Sulla nozione di *Bene Comune* si vedano almeno É. Crouzet-Pavan, «Pour le Bien Commun...»: À propos des politiques urbaines dans l'Italie communale, in *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, É. Crouzet-Pavan ed., Rome, 2003 (Collection de l'École française de Rome, 302), pp. 11-40; i saggi raccolti in «De Bono Comuni», *The Discourse and Practice of the Common Good in the European City (13th-16th c.)*, E. Lecuppre-Desjardin, A.-L. Van Bruaene eds, Turnhout, 2010 (Studies in European Urban History, 22); nonché nel recente *Il bene comune. Forme di governo e gerarchie sociali nel Basso Medioevo*, conference proceedings (Todi 2011), Spoleto, 2012 (sulle arti figurative, si vedano in particolare i saggi di R.M. Dessì, *Il bene comune nella comunicazione verbale e visiva. Indagini sugli affreschi del "Buon Governo"* ivi, pp. 89-129; e di L. Pasquini, *La rappresentazione del bene comune nell'iconografia medievale*, ivi, pp. 489-515), con vasta bibliografia pregressa.
- 4 Delzant, *Instaurator et fundator*, pp. 274-299, con bibliografia ed esempi (nella versione francese citata a nota 2, si vedano le pp. 98-112).
- 5 Delzant, *Per l'onore della città*, pp. 21-22, con rimando a É. Crouzet-Pavan, *Les villes vivantes. Italie, XIIIe-XVe siècle*, Paris, 2009, pp. 152-159.
- 6 Ci riferiamo naturalmente alla oramai classica definizione di D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 1993 (ediz. orig. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-London, 1991).
- 7 Il testo del *Tesoretto* è stato più volte edito e ristampato (ad esempio nella utilissima versione annotata e commentata da Marcello Ciccuto: B. Latini, *Il Tesoretto*, Milano, 1985). Per un recente inquadramento generale sulla figura del poeta si veda G. Inglese, *Latini, Brunetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma, 2005, pp. 4-12.

- 8 Vv. 1-3: «Al valente signore,/di cui non so migliore/ sulla terra trovare». Sulle ipotesi di identificazione del dedicatario si veda in sintesi Inglese, *Latini, Brunetto*, pp. 8-9.
- 9 Vv. 18-19: «un altro Salamone/ pare in voi rivenuto».
- 10 Si vedano in particolare i vv. 43-62, vero e proprio monumento all'eloquenza del «valente signore»: «e poi, quando venite/ che voi parole dite/ o 'n consiglio o 'n aringa,/ par ch'aggiate la lingua/ del buon Tulio romano/ che fu in dir sovrano:/ sí buon cominciamento/ e mezzo finimento/ sapete ognora fare,/ e parole acordare/ secondo la matera,/ ciascuna in sua maniera;/ apresso tutta fiata/ avete acompagnata/ l'adorna costumanza,/ che 'n voi fa per usanza/ sí ricco portamento/ e sí bel reggimento/ ch'avanzate a ragione/ e Senica e Catone».
- 11 F. Sabatini, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, 4/2, Napoli-Cava dei Tirreni, 1974 (riedito in volume come *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, 1975, con stessa numerazione di pagine), pp. 1-314: 67. Esiste anche un parallelismo tra i sovrani angioini e il re biblico Davide, di cui è riscontrabile l'attestazione in una celebre moneta, il *Gigliato*, che raffigura sul recto Carlo II o Roberto in trono e sul verso una croce patente incrociata e fiorita con giglio nei quarti e il motto *Honor Regis Iudicium Diligit*, tratto dai Salmi (98,4). Sull'ambiente culturale angioino durante il regno di Roberto, importanti osservazioni sono ora in C. Cipollaro, *Una galleria di battaglie per Roberto d'Angiò: nuove riflessioni su l'Histoire ancienne jusqu'à César di Londra (British Library, Ms. Royal 20 D I)*, «Rivista d'Arte», 3, 2013, pp. 1-34.
- 12 Il testo (noto come *Regia carmina*) è tramandato da tre manoscritti riccamente illustrati: il più antico, e di qualità assolutamente migliore, è il ms. Royal 6 E IX della British Library di Londra, a cui si affiancano i più tardi ms. Ser. Nov. 2639 della Österreichisches Nationalbibliothek di Vienna, e ms. Banco Rari 38 (già Magl. Cl.VII.17) della Biblioteca Nazionale di Firenze [a proposito di quest'ultimo codice, si veda L. Debernardi, *scheda n. 30*, in *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, exhibition catalogue (Firenze 2013), M.M. Donato, D. Parenti eds, Firenze, 2013, pp. 166-169, con bibliografia]. Il manoscritto londinese è stato edito, integralmente riprodotto e analizzato in *Convenevole da Prato, Regia carmina dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di C. Grassi e saggi di M. Ciatti, A. Petri, Cinisello Balsamo, 1982. Molto importante è il saggio di E. Saenger, *Das Lobgedicht auf König Robert von Anjou. Ein Beitrag zur Kunst und Geistesgeschichte des Trecento*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 84, 1988, pp. 7-91 (ma risalente al 1936). Il rapporto tra le raffigurazioni del codice e le pitture fatte eseguire a Roma da Cola di Rienzo (per le quali si veda *infra* la nota 17), sviluppato da P. Sonnay, *La politique artistique de Cola de Rienzo, 1313-1354*, «Revue de l'art», 55, 1982, pp. 35-43, era stato suggerito, oltre che nel citato saggio di Saenger (pp. 32-33), in J. von Schlosser, *Poesia e arte figurativa nel Trecento*, «Critica d'arte», 3, 1938, pp. 81-90: 90. Su questa opera straordinaria si veda ora, con bibliografia precedente, A. Tomei, *I pannelli dell'Apocalisse di Stoccarda e altre visioni angioine*, «Ikon. Časopis za ikonografske studije», 6, 2013, pp. 65-78: 72-74.
- 13 La raffigurazione è a f. 22r nei mss. di Londra e Firenze, a f. 23r in quello di Vienna. Marco Ciatti osserva giustamente come questo episodio moralistico fosse all'epoca ritenuto emblematico nell'educazione di un principe (M. Ciatti, *Le miniature*, in *Convenevole da Prato, Regia Carmina*, pp. 15-32: 30). L'allegorismo medievale, infatti, sulla scorta di Fulgenzio, vedeva nella figura di Venere la vita votata al piacere; in Giunone la vita attiva; in Minerva quella contemplativa: la *tertia via*, virtuosa ma meno praticata, degli studi liberali. È interessante trovare una chiara e significativa allusione all'episodio in Petrarca: «Ardua illa sed

nobilis ad gloriam ac virtutem semita pauci semper, nunc iam nullo fere vestigio signata est: sic non Venus tantum sed Iuno etiam, suorum iudicum prelata sententiis, in precio est; Pallas sola negligitur» [F. Petrarca, *De viris illustribus. Adam-Hercules*, C. Malta ed., Messina, 2008, pp. 2-3 (*Prefatio*, 4-5) e commento alle pp. 97-100]. Per giungere alla virtù e alla gloria, è necessario scegliere la vita contemplativa. Paride era raffigurato tra gli *Uomini famosi* nello scomparso ciclo napoletano generalmente riferito a Giotto, come ci testimoniano i versi a lui dedicati nella oramai celebre corona di sonetti attribuita a Giovanni da Firenze, *alias* Malizia Barattone, giullare alla corte di Giovanna d'Angiò (P. di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine - 1*, «Rivista d'Arte», 2, 2012, pp. 39-76, in part. 44-45 e 53-54, con bibliografia precedente). I vv. 9-11 («[...] fec'io del mio parer ragione,/ sì come i' fe' di dar la poma d'oro;/ die'la a Venùs e di-servi' Giunone»), curiosamente, sembrano escludere la più "virtuosa" scelta di Minerva. Per quanto riguarda il frammento di affresco del Museo Civico di Sulmona che abbiamo in altra sede osservato e discusso (di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 1*, p. 51 e riproduzione a p. 52 fig. 1), l'ipotesi di riconoscere nell'elegante giovane che porge il pomo proprio il principe troiano, seppure assolutamente credibile e documentata, a un esame più approfondito presenta forse qualche ostacolo: colpisce infatti, a livello iconografico, la quasi sovrapposibilità tra la posa e l'aspetto del personaggio con quelle, ad esempio, del diabolico tentatore (il Principe del Mondo, *Fürst der Welt*) che affianca le Vergini Stolte nelle sculture duecentesche che ornano il portale di destra della Cattedrale di Strasburgo. La strana piega assunta dall'abito del giovane all'altezza del collo, inoltre, porterebbe a considerare la possibilità che dal suo dorso fuoriuscissero in qualche modo rospi e serpenti, proprio come nell'esempio francese. Questa identità alternativa, pur escludendo fatalmente il lacerto dal nostro discorso, non ne diminuirebbe tuttavia l'importanza e l'interesse storico-culturale. Ma si tratta, questo, di un argomento che riprenderemo altrove.

- 14 C. De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo rinascimento toscano*, Torino, 1997, pp. 114-115. La problematica attribuzione a Cecchino da Verona era già messa in dubbio da L. Puppi, *Cecchino da Verona e il "Maestro del Giudizio di Paride al Bargello"*, «Cultura atesina», 12, 1958, pp. 3-7.
- 15 Rispettivamente, ai ff. 27r, 29r e 29v-30v dei codici di Londra e Firenze; 28r, 30r e 30v-31v di quello viennese. È evidente il messaggio di «celebrazione delle doti umane, politiche, letterarie, di saggezza, che negli stessi anni venivano illustrate nella Bibbia [scil. di Lovanio, Katholieke Universiteit, Faculteit Bibliothek Theologie, ms. 1], o che di lì a poco vedremo comparire sul sarcofago del Re nel suo monumento funebre in Santa Chiara» (Tomei, *I pannelli dell'Apocalisse*, p. 72). Sull'iconografia delle Arti, anche in rapporto alla Filosofia, alle Muse e alle Virtù, con riferimenti alle fonti (soprattutto Isidoro, Boezio e Marziano Capella) e alle testimonianze figurative superstiti, si veda C. Frugoni, *Arti liberali e meccaniche*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 2, Roma, 1991, pp. 529-534. La presenza del sovrano all'interno di un ciclo di questo tipo si inserisce in una tradizione moralistica evidentemente assai consolidata, il cui più antico esempio, allo stato attuale delle nostre conoscenze, sembra essere lo scomparso arazzo piacentino del XII secolo del quale ci occuperemo più avanti nel testo.
- 16 Episodio, questo, ricordato in Delzant, *Per l'onore della città*, p. 18: «Du glorieux roi de France Charles, nous apprenons qu'il étudiait plusieurs sciences et qu'il avait fait très richement peindre en son palais les sept arts libéraux afin que, lorsqu'il n'avait pas le temps de les voir en ses livres, il pût les contempler en peinture» (*Livre des propriétés des choses de Barthélémi l'Anglais. Une encyclopédie au XIVe siècle*, introduction, mise en français moderne et notes par B. Ribémont, Paris, 1999, p. 54).

- 17 Tra i contributi più recenti segnaliamo, con bibliografia: C. Ciociola, *Visibile parlare. Agenda*, Cassino, 1992, pp. 63-66; M.M. Donato, *Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, conference proceedings (Cassino-Montecassino 1992), C. Ciociola ed., Napoli, 1997, pp. 341-396: 352-355; M. Ragazzino, *Le forme della propaganda. Pittura pubblica a Roma al tempo di Cola di Rienzo: proposte per una ricerca*, «Roma moderna e contemporanea», 6, 1998, 1/2, pp. 35-56; S. Romano, *L'immagine di Roma. Cola di Rienzo e la fine del Medioevo*, in *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, M. Andaloro, S. Romano eds, Milano, 2000, pp. 227-256; S. Conrad, *Renovatio urbis Romae: zur Herrschaftsinszenierung bei Cola di Rienzo als Potentat und Erretter Roms*, in *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*, G. Kamecke, B. Klein, J. Müller eds, Berlin, 2009, pp. 77-86; C. D'Alberto, *Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto*, Roma, 2013, in particolare pp. 64-65, 96-101.
- 18 J.-B. Delzant, *La prière peinte: textes sacrés et propagande politique dans la chapelle du palais Trinci de Foligno (XVe siècle)*, in *Textes sacrés et culture profane: de la révélation à la création*, M. Adda ed., Berne, 2010 (Recherche en littérature et spiritualité, 17), pp. 181-211: 201-202.
- 19 J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 16, 1895, pp. 144-230: 159-160 (trad. it. *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano, 1965, pp. 24-25); C. Ratkowitsch, *Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdischtung des 12. Jahrhunderts*, Wien, 1991, pp. 17-127, con fondamentale analisi delle fonti classiche; D. Blume, *Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance*, Berlin, 2000 (Studien aus dem Warburg Haus, 3), pp. 18-20; M. Otter, *Baudri of Bourgueil, "To Countess Adela"*, «Journal of Medieval Latin», 11, 2001, pp. 60-141, con indicazioni bibliografiche dettagliate sulle varie edizioni critiche [alle quali può ora aggiungersi Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, 2, J.-Y. Tilliette ed., Paris, 2003, pp. 2-43 (testo) e 163-217 (commento)], traduzione integrale in lingua inglese (alle pp. 66-99) e ricco commento; H. Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin-New York, 2003 (Trends in Medieval Philology, 3), pp. 203-208; A. Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München-Berlin, 2004 (Kunstwissenschaftliche Studien, 110), pp. 312-351. Sul concetto di *ekphrasis*, con particolare riferimento alla cultura medievale, si vedano ad esempio J.A.W. Effernan, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, 1993, in part. pp. 9-45; e i saggi raccolti in *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdischtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, C. Ratkowitsch ed., Wien, 2006 (particolarmente utili, ai fini del nostro discorso, sono i saggi di M. Grosse, *Die Ekphrasis im altfranzösischen Antikenroman. Magie und Darstellung statt Kunst und Beschreibung*, ivi, pp. 97-132; e di A. Noe, *Die Visionen von Kunstwerken bei Dante und Boccaccio. Ekphrasis in der italienischen Großepik des 14. Jahrhunderts*, ivi, pp. 133-152). Sull'interessante caso dell'*ekphrasis* dello scudo di Dario nell'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon rimandiamo a Ratkowitsch, *Descriptio Picturae*, pp. 135-148.
- 20 Si vedano a proposito J.-Y. Tilliette, *La chambre de la Comtesse Adèle: savoir scientifique et technique littéraire dans le c. CXCVI de Baudri de Bourgueil*, «Romania», 102, 1981, pp. 145-171: 145-149; M. Cicuto, *Codici figurati romanzi a servizio di Madonna Intelligenza*, in *Idem, Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, 1995, pp. 53-93 (originariamente pubblicato, con lo stesso titolo, «Mediaevistik», 6, 1993, pp. 17-43), con precisi e numerosi rimandi ad altra bibliografia. Non va comunque sottovalutata la capacità, evidente nell'opera d'arte medievale, soggetta a diversi livelli di lettura, di veicolare con

relativa economia di mezzi un vasto ventaglio di significati: è notevole sotto questo punto di vista il cosiddetto *Tapís de la Creació*, dell'XI secolo (cm 358x450) conservato presso il Museo della Cattedrale di Girona, che non si limita a "narrare" episodi della *Genesi*, ma aggiunge, tra l'altro, personificazioni di venti, giorni della settimana, mesi dell'anno, figurazioni astrologiche ed enciclopediche nonché la leggenda del ritrovamento della Vera Croce. Si veda a proposito M. Castiñeiras, *El Brodat de la Creació de Girona: un tapís de paviment?*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 643-649, con bibliografia.

- 21 X. Barral i Altet, *Poésie et iconographie. Un pavement du XIIe siècle décrit par Baudri de Bourgueil*, «Dumbarton Oaks papers», 41, 1987 (*Studies on art and archeology in honor of Ernst Kitzinger on his seventy-fifth birthday*, W. Tronzo ed., pp. 41-54; Idem, *Le plafond cosmologique de la chambre de la comtesse Adèle de Blois d'après Baudri de Bourgueil*, «Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France», 1988, pp. 85-92; Idem, *Contro l'arte romanica? Saggio su un passato reinventato*, Milano, 2009 (ediz. orig. *Contre l'art roman? Essai sur un passé reinventé*, Paris, 2006), pp. 123, 138 note 118 e 119 (con altre indicazioni bibliografiche), 284-288.
- 22 Su questo aspetto, si veda M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the making of Images, 400-1200*, Cambridge, 1998, pp. 213-220. Il libro, da affiancare all'oramai classico F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, 1972 (ediz. orig. *The Art of Memory*, London, 1966), è assai utile anche per un inquadramento generale del tema: si vedano in particolare le pp. 7-59 e, per quanto riguarda il rapporto tra memoria, immagini e pittura, le pp. 116-170 e 196-209. Una pratica e interessante antologia di testi medievali sulla mnemotecnica è in *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of texts and pictures*, M. Carruthers, J.M. Ziolkowski eds, Philadelphia, 2002.
- 23 Il componimento è costantemente citato nei numerosi studi specifici sull'arazzo. In questa sede, rimandiamo almeno a S.A. Brown, M.W. Herren, *The Adela Comitissae of Baudri of Bourgueil and the Bayeux Tapestry*, in *The study of the Bayeux Tapestry*, R. Gameson ed., Woodbridge, 1997, pp. 139-155; W. Telesko, *Probleme der hochmittelalterlichen Ekphrasis am Beispiel des "Teppichs von Bayeux"*, in *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken*, conference proceedings (Wien 2003), C. Ratkowitsch ed., Wien, 2006, pp. 43-54; M.K. Foys, *Pulling the Arrow Out: the Legend of Harold's Death and the Bayeux Tapestry*, in *The Bayeux Tapestry. New Interpretations*, M.K. Foys, K.E. Overbey, D. Terkla eds, Woodbridge, 2009, pp. 158-175 (alle pp. 163-164, lo studioso propone di individuare come fonte letteraria dell'episodio della morte di Harold, nel componimento di Baudri, quella della morte di Didone nell'*Eneide*).
- 24 Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 160; Idem, *L'arte di corte*, p. 25; Otter, *Baudri of Bourgueil*, p. 62.
- 25 Sul carattere didattico del componimento, che lo stesso Baudri lascia intendere sia stato commissionato dalla contessa Adela per l'educazione della figlia (Carruthers, *The Craft of Thought*, p. 213, con riferimento ai vv. 55-65 e 1360-1368), si veda in particolare E.C. Lutz, *Textes et images – éducation et conversation. A propos de Baudri de Bourgueil et d'Ulrich de Liechtenstein*, in *Paroles de murs. Peinture murale, littérature et histoire au Moyen Âge*, E.C. Lutz, D. Rigaux eds, Grenoble, 2007, pp. 131-145: 134-140. Il componimento, in realtà, conta 1368 versi (distici elegiaci), ma la parte propriamente "didattica" occupa i vv. 95-1342.
- 26 Sul poema, in passato attribuito a Dino Compagni e cronologicamente collocabile attorno al 1280: M. Ciccuto, *Sull'area culturale dell'Intelligenza*, «Studi e problemi di critica testuale», 20, 1980, pp. 119-148. Si vedano inoltre Ciccuto, *Codici figurati romanzi* (in relazione al car-

- me di Baudri), e A. Dunlop, *Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy*, University Park, 2009, pp. 22, 25 e 228 note 42 e 43 (in rapporto alla decorazione di edifici).
- 27 L'edizione critica del testo è stata approntata da Cesare Segre (*Li Bestiaires d'Amours di Maître Richart de Fournival e li Response du Bestiaire*, C. Segre, ed., Milano-Napoli, 1957), alla base di R. de Fournival, *Il Bestiario d'Amore e la Risposta al Bestiario*, F. Zambon, ed., Milano-Trento, 1987, con introduzione (alle pp. 5-24), note e traduzione italiana, cui in questa sede faremo riferimento.
- 28 *Li Bestiaires d'Amours*, p. 3 (e p. VI nota 1); Richard de Fournival, *Il Bestiario*, pp. 34-35 (e nota alla p. 131): la prima frase della *Metafisica* di Aristotele fu utilizzata anche da Dante nell'incipit del *Convivio*: «Sì come dice lo Filosofo nel principio de la prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere».
- 29 *Li Bestiaires d'Amours*, pp. 4-5; Richard de Fournival, *Il Bestiario*, p. 34: «Painture sert a l'oel et parole a l'oreille. Et comment on puist repairier a le maison de memoire et par painture et par parole, si est apparent par chu ke memoire, ki est la garde des tresors ke sens d'omme conquiert par bonté d'engien, fait chu ki est trespasé ausi comme present. Et a che meïsme vient on per painture et per parole». La traduzione, così come le seguenti, è naturalmente quella di Zambon, a p. 35 della menzionata edizione.
- 30 *Li Bestiaires d'Amours*, p. 5; Richard de Fournival, *Il Bestiario*, p. 34: «Car quant on voit painte une estoire, ou de Troies ou d'autre, on voit les fais des preudommes ki cha en ariere furent, ausi com s'il fussent present».
- 31 *Li Bestiaires d'Amours*, p. 5; Richard de Fournival, *Il Bestiario*, p. 34: «Et tout ensi est il de parole. Car quant on ot .i. romans lire, on entent les aventures, ausi com on le veïst en present. Et puis c'on fait present de chu ki est trespasé per ces .ij. choses, c'est par painture et par parole, don't pert il bien ke par ces .ij. choses poet on a memoire venir».
- 32 *Li Bestiaires d'Amours*, p. 7; Richard de Fournival, *Il Bestiario*, p. 36: «lettre n'est mie, s'on ne le paint».
- 33 *Li Bestiaires d'Amours*, p. 7; Richard de Fournival, *Il Bestiario*, p. 36: «Et meesmement cis escrits est de tel sentence k'il painture desire. Car il est de nature de bestes et d'oisaus ke miex sont conissabies peintes ke dites».
- 34 J.F. Moffitt, *Le Livre de la Mutation de Fortune. Picturing the Art of Memory in Christine de Pisan's "Hall of Fortune"*, «Pantheon», 57, 1999, pp. 178-181.
- 35 I passi del poema sono tratti da Moffitt, *Le Livre de la Mutation de Fortune*, p. 178.
- 36 *Ibidem*, p. 178.
- 37 *Ibidem*, pp. 178-180.
- 38 *Ibidem*, p. 178.
- 39 L'importanza dei *tituli*, delle "scritture esposte" e della stretta relazione esistente tra testo e immagine nella pittura medievale non va assolutamente sottostimata. Gli esempi più su citati – dai manoscritti del panegirico di Convevole, «vero e proprio Bildkodex, composto da 30 carte, la maggior parte delle quali recanti un complesso apparato illustrativo, elaborato in diretta connessione con il testo» (Tomei, *I pannelli dell'Apocalisse*, p. 72), al carme di Baudri, nel quale si accenna in maniera esplicita a dei *tituli* che accompagnavano le varie figurazioni (Otter, *Baudri de Bourgueil*, p. 104, commento al v. 114) – lo dimostrano chiaramente. Sull'argomento, si vedano la fondamentale raccolta di saggi *Visibile parlare* e *l'Agenda* di Ciociola, qui citati a nota 17. Un cenno particolare meritano, sebbene

- esulanti dal nostro discorso, i cicli di argomento filosofico-teologico, dove le iscrizioni erano necessario completamento delle immagini, che agivano ancora una volta come supporto mnemonico: P. di Simone, *Giusto e gli Eremitani. Ipotesi sul ciclo "agostiniano" della Cappella Cortellieri nella chiesa degli Eremitani a Padova*, in *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, R. Alcoy ed., Barcelona, 2012, pp. 371-382.
- 40 Citiamo almeno: M.M. Donato, *Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena). Palazzo Pubblico e l'iconografia "politica" alla fine del Medioevo*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», 18, 1988, pp. 1105-1272; Eadem, *Testi, contesti, immagini politiche nel tardo Medioevo. Esempi toscani: in margine a una discussione sul "Buon Governo"*, «Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento», 19, 1993, pp. 305-341; Eadem, *"Cose morali, e anche appartenenti secondo e' luoghi": per lo studio della pittura politica nel tardo Medioevo toscano*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, conference proceedings (Trieste 1993), P. Cammarosano ed., Roma, 1994 (Collection de l'École française de Rome, 201), pp. 491-517 (per la definizione di "lessico politico" si vedano in part. le pp. 492-496); Eadem, *"Historie Parens Patavum". Per una tradizione d'arte civica, dal Medioevo all'Età Moderna*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, A. Guidotti, M. Rossi eds, Lucca, 2000, pp. 51-74; Eadem, *Ancora sulle "fonti" nel Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti: dubbi, precisazioni, anticipazioni*, in *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal Medioevo all'Età Moderna*, S. Adorni Braccesi, M. Ascheri eds, Roma, 2001 (Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 43/44), pp. 43-79; Eadem, *Il princeps, il giudice, il "sindacho" e la città. Novità su Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in *Imago Urbis*, conference proceedings (Bologna 2001), F. Bocchi, R. Smurra eds, Roma, 2003, pp. 389-416; Eadem, *Dal Comune rubato di Giotto al Comune sovrano di Ambrogio Lorenzetti (con una proposta per la "canzone" del Buon Governo)*, in *Medioevo: immagini e ideologie*, conference proceedings (Parma 2002), A.C. Quintavalle ed., Milano, 2005, pp. 489-509; Eadem, *Arte civica a Firenze, dal primo popolo al primo Umanesimo. La tradizione, i modelli perduti*, in *Dal Giglio al David*, (supra, nota 12), pp. 18-33.
- 41 Per una sintesi della questione, con rimandi ad altra bibliografia, si vedano: P. Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912 (e ristampa anastatica Milano, 1982), pp. 156-170; F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda, 1962 (1978²), pp. 91-92; Idem, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, 1969, pp. 47-48; E. Bellantoni, *Gli affreschi della Sala di Giustizia nella Rocca di Angera*, «Arte Cristiana», 75, 1987, pp. 283-294; J.F. Sonnay, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, in *Il Millennio Ambrosiano*, 3, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, C. Bertelli ed., Milano, 1989, pp. 164-187; P.F. Pistilli, *Angera*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 1, Roma, 1991, pp. 641-644; G. Valagussa, *Affreschi medievali dal Mille alla fine del XIII secolo: i riflessi della tradizione pittorica milanese*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino. Dal Mille al Settecento*, M. Gregori ed., Milano, 1994 (I centri della pittura lombarda), pp. 3-10: 9-10 e 252-254; Blume, *Regenten des Himmels*, in part. pp. 64-69; G.A. Vergani, *Una relazione conflittuale: discontinuità e recupero dei temi storici nella pittura medievale*, in *La raffigurazione della storia nella pittura italiana*, P. De Vecchi, G.A. Vergani eds, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 27-45: 39-41; Dunlop, *Painted Palaces*, pp. 168-180. Per quanto riguarda il problema della datazione, si veda P. di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova. Prolegomeni a un'indagine – 2*, «Rivista d'arte», 3, 2013, pp. 35-55: p. 41 nota 34.
- 42 Sonnay, *Il programma politico e astrologico*, pp. 170-171. Sul tema, con riferimenti ai cicli romani citati da Sonnay, si veda anche F. Gandolfo, *I segni del potere*, in *Medioevo: la chiesa*

- e il palazzo, conference proceedings (Parma 2005), A. C. Quintavalle ed, Milano, 2007, pp. 317-326.
- 43 Toesca, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, p. 162.
- 44 Il poema di Stefanardo è edito in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, 9, Mediolani, 1726 (e ristampa anastatica Sala Bolognese, 1978), coll. 61-87, e poi in Stephanardi de Vicomercato, *Liber de gestis in civitate Mediolani*, G. Calligaris ed., Città di Castello, 1912 (*Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*, nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci e V. Fiorini, 9/1).
- 45 D. Blume, *Planetengötter und ein christlicher Friedensbringer als Legitimation eines Machtwechsels: die Ausmalung der Rocca di Angera*, in *Europäische Kunst um 1300*, conference proceedings (Wien 1983), Hermann Fillitz, M. Pippal eds, Wien, 1986, pp. 175-187: 180-181; Idem, *Regenten des Himmels*, in part. p. 68.
- 46 Sulla *Ruota della Fortuna*, si vedano almeno: D. M. Robinson, *The Wheel of Fortune*, «Classical Philology», 41, 1946, pp. 207-216; M. Schilling, *Rota Fortunae. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften*, in *Deutsche Literatur des Späten Mittelalters*, conference proceedings (Hamburg 1973), W. Harms, L.P. Johnson eds, Berlin, 1975, pp. 293-313; H. Walther, *Rota Fortunae im lateinischen Verssprichwort des Mittelalters*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 1, 1964, pp. 48-58; H.R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, New York, 1967, pp. 147-177; J. Wirth, *L'iconographie médiévale de la Roue de Fortune*, in *La Fortune. Thèmes, représentations, discours, études rassemblées par Y. Foehr-Janssens, E. Metry*, Genève, 2003 (Recherches et rencontres, 19), pp. 105-128; M. Vollmer, *Fortuna diagrammatica. Das Rad der Fortuna als bildhafte Verschlüsselung der Schrift "De consolatione philosophiae" des Boethius*, Frankfurt am Main, 2009; P. Pisani, *L'iconografia della Ruota della Fortuna*, Verona, 2011.
- 47 Per quanto riguarda il tema della Fortuna, al saggio di Patch e alla miscellanea curata da Foehr-Janssens e Metry, citati nella nota precedente, si aggiunga l'importante studio di F. Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, 2008 (sul tema della Ruota si vedano in part. le pp. 66-86, sulla legittimazione politica le pp. 167-230).
- 48 Segnaliamo almeno, con rimandi ad altra bibliografia: C. Galassi, *La loggia con storie di Romolo e Remo di Palazzo Trinci a Foligno*, «Bollettino storico della città di Foligno», 17, 1993, pp. 53-72; Blume, *Regenten des Himmels*, pp. 118-125; i saggi raccolti in *Il Palazzo Trinci di Foligno*, G. Benazzi, F.F. Mancini eds, Perugia, 2001; C. Fiore, *Le lettere e le arti al servizio del Signore. La committenza di Ugolino III per il Palazzo Trinci di Foligno*, «Ricerche di storia dell'arte», 2007, 91/92, pp. 43-56; E. Laureti, *Il ciclo decorativo negli edifici trinciani e il "Quadriregio" di Federico Frezzi*, «Bollettino storico della città di Foligno», 29/30, 2005/2006, pp. 71-86; *Palazzo Trinci. Nuovi studi sulla pittura tardogotica*, A. Caleca, B. Toscano eds, Livorno, 2009; Dunlop, *Painted Palaces*, in part. pp. 73-87 (per quanto riguarda i soggetti astrologici) e 186-209 (sulle scene storiche); A. De Marchi, *La percezione panottica delle camerae pictae profane di età gotica in Italia superiore*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, S. Romano, D. Zaru eds, Roma, 2013 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 15 – Studi lombardi, 2), pp. 437-464, in part. pp. 440-443 (studio metodologicamente innovativo, di grande interesse per quanto riguarda i temi qui sfiorati); J.-B. Delzant, *La compagnie des hommes illustres: mobilisation et usage d'un thème (Italie, XIVe-XVe siècle)*, in *La politique de l'histoire en Italie. Arts et pratiques du réemploi (XIVe-XVIIe siècle)*, C. Callard, É. Crouzet-Pavan, A. Tallon eds, Paris, 2014, pp. 211-258: 239-247.

- 49 P. di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri tra Napoli, Milano e Padova – 1*, p. 45 e nota 32, con bibliografia. In rapporto agli affreschi della Manta, si veda A.M. Finoli, "Le donne, e' cavalier...": il topos dei nove prodi e delle nove eroine nel Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo, «Il confronto letterario», 7, 1990, pp. 109-122.
- 50 Per un inquadramento generale, si vedano i saggi raccolti in *La sala baronale del Castello della Manta*, G. Romano ed., Milano, 1992; e in *Le arti alla Manta. Il castello e l'antica parrocchiale*, G. Cartà ed., Torino, 1992, con bibliografia pregressa, da integrare con i più recenti R. Fajen, *Malinconia di un lignaggio. Lo Chevalier errant nel castello della Manta*, «Romania», 118, 2000, pp. 105-137; C. Santarelli, *Courtly paintings in the Manta Castle. King David among the heroes and heroines, and the Fountain of Youth*, «Imago musicae», 21/22, 2004/2005, pp. 135-148; Dunlop, *Painted Palaces*, in part. pp. 148-153; L. Enderlein, *The wandering Mind. Concepts of Late Medieval allegory in the painted chamber of the La Manta Castle*, in *Meaning in motion. The semantics of movement in Medieval Art*, conference proceedings (Kalamazoo 2007), N.M. Zchomelidse, G. Freni eds, Princeton, 2011, pp. 233-265; R. Silva, *Gli affreschi del Castello della Manta. Allegoria e teatro*, Cinisello Balsamo, 2011; Idem, *Alla ricerca della Fontana di Giovinezza. Il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello di Manta: riflessioni e nuove proposte*, in "Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo, scritti di allievi e amici pisani, M.M. Donato, M. Ferretti eds, Pisa, 2012, pp. 163-171. Sui titoli: M. Piccat, *Le scritte in volgare dei Prodi e delle Eroine della sala affrescata nel castello di La Manta*, «Studi piemontesi», 20, 1991, pp. 141-166; M.L. Meneghetti, "Sublimis" e "humilis": due stili di scrittura e due modi di rappresentazione alla Manta, in *Visibile parlare*, pp. 397-408; Dunlop, *Painted Palaces*, pp. 259-262; L. Debernardi, *Note sulla tradizione manoscritta del Livre du chevalier errant e sulle fonti dei titoli negli affreschi della Manta*, «Opera Nomina Historiae», 4, 2011, pp. 67-131.
- 51 C.L. Joost-Gaugier, *Bartolomeo Colleoni as a Patron of art and architecture: the Palazzo Colleoni in Brescia*, «Arte Lombarda», 1988, 84/85, pp. 61-72.
- 52 J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantua and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton, 1988; T. Franco, *scheda n. 4*, in *Pisanello, Una poetica dell'inatteso*, L. Puppi ed., Cinisello Balsamo, 1996, pp. 60-71, con storia critica e bibliografia pregressa; R. Cecconi, *Testimonianze della cultura figurativa cortese del Quattrocento nel Nord Italia: Pisanello a Mantova*, «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 249-260; M. Villani, *Pisanello e il ciclo cavalleresco arturiano, in Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, M. Rossi ed., Milano, 2005, pp. 298-313. Interessante ai fini del nostro discorso è anche P. Burke, *L'art de la propagande à l'époque de Pisanello*, in *Pisanello*, conference proceedings (Paris 1996), D. Cordellier, B. Py eds, Paris, 1998, pp. 253-262.
- 53 Particolarità, questa, bene evidenziata in Delzant, *La compagnie des hommes illustres*, p. 246.
- 54 Sul romanzo, ora edito da Laura Ramello e tradotto da Enrica Martinengo in Tommaso III di Saluzzo, *Il libro del cavaliere errante (BnF, ms. fr. 12559)*, M. Piccat ed., Boves, 2008 (con importanti e utilissimi saggi introduttivi di Marco Piccat e Renato Bordone), oltre alle notizie contenute nella bibliografia elencata a nota 50, si vedano almeno, tra i saggi più recenti: F. Bouchet, *Le Chevalier errant de Thomas de Saluces: lecture de la description et description de la lecture vers la fin du Moyen Âge*, «Bien dire et bien apprendre», 11, 1993, pp. 81-104; C. Segre, *Appunti su Le chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, in *Mélange de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, J. Cerquiglini-Toulet, O. Collet eds, Genève, 1994 (Publications romanes et françaises, 208), pp. 355-360; F. Bouchet, *De la lecture à l'écriture: quelques modes de transfert dans le Chevalier errant de Thomas de Saluces*, «Bien dire et bien apprendre», 13, 1995, pp. 217-235; C. Bellario, *L'autunno della cavalleria nello Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici

- ed Artistici della Provincia di Cuneo», 113, 1995, pp. 101-120; C. Segre, *Tommaso III di Saluzzo e Griselda*, ivi, pp. 121-132; F. Bouchet, *La nouvelle è l'épreuve du roman médiéval: le Livre du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*, V. Engel, M. Guissard eds, Louvain-la-Neuve, 2001, pp. 7-22; R. Fajen, *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum Livre du Chevalier errant von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden, 2003 (Imagines medii aevi, 15); K. Busby, *La bibliothèque de Tommaso di Saluzzo*, in "Qui tant savoit d'engin et d'art". *Mélanges de philologie médiévale offerts à Gabriel Bianciotto*, C. Galderisi, J. Maurice eds, Poitiers, 2006 (Civilisation médiévale, 16), pp. 31-39; J.-C. Mühlethaler, *Jules César chez Thomas III de Saluces et Eustache Deschamps*, «Cahiers de recherches médiévales», 14, 2007, pp. 191-205; i saggi raccolti in *Immagini e miti nello Chevalier errant di Tommaso III di Saluzzo*, conference proceedings (Torino 2008), R. Comba, M. Piccat, eds, Cuneo, 2008 («Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 139, 2008 – Marchionatus saluciarum monumenta. Studi, 9); F. Bouchet, *Heroïnes et mémoire familiale dans le Chevalier errant de Thomas de Saluces*, «Clio. Histoire, Femmes et Sociétés», 30, 2009, pp. 119-135; J.-C. Mühlethaler, *Échec amoureux et échec politique: le remploi du Voyage au paradis dans le Chevalier errant de Thomas III de Saluces*, in *Les voyages d'Alexandre au paradis Orient et Occident. Regards croisés*, C. Gaullier-Bougassas, M. Bridges eds, Turnhout, 2013 (Alexander redivivus, 3), pp. 447-461.
- 55 Jean Bodel, *La Chanson de Saxons*, publiée pour la première fois par F. Michel, Paris, 1839, p. 1 (vv. 6-7).
- 56 A. Cornagliotti, *Le tre matières nello Chevalier Errant di Tommaso III di Saluzzo*, «Studi piemontesi», 18, 1989, pp 3-24.
- 57 E. Pasquini, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, 3, *Il Quattrocento*, Roma 1996, pp. 803-911: 839.
- 58 Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 1*, p. 44 nota 26. Sul ciclo, si vedano in part. le pp. 44-60, con bibliografia e discussione.
- 59 *Ibidem*, p. 60 nota 118. Per quanto riguarda l'evoluzione del pensiero petrarchesco nella tormentata redazione del *De viris*, con rimandi a Lombardo della Seta, alla corte di Francesco il Vecchio e al ciclo padovano degli *Uomini illustri*, con novità e bibliografia pregressa, sono fondamentali V. Fera, *I fragmenta de viris illustribus di Francesco Petrarca*, in Caro Vito, *Essays in memory of Vittore Branca*, conference proceedings (London 2005), J. Kraye, L. Lepschy, N. Jones eds, London, 2007 («The Italianist», 27, 2007, Special supplement 2), pp. 101-132: 114-117; P. de Capua, *Compendiare la storia. Da Petrarca a Lombardo della Seta*, Messina, 2008; C. Malta, *Introduzione, Nota al testo e Commento*, in Petrarca, *De viris illustribus*, pp. VII-CCXXIX, CCXXXI-CCLIX, 93-297.
- 60 *Ibidem*, pp. 59-62, con indicazioni bibliografiche.
- 61 Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, in part. pp. 37-38, con rimandi ad altra bibliografia.
- 62 G. Bodon, "Venustissima aula". *Petrarca a Padova e il ciclo trecentesco della Sala Virorum Illustrium*, in Idem, *Heroum imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia, 2009, pp. 3-23: 20. Per un inquadramento generale sulla figura di Francesco il Vecchio è ancora utile B.G. Kohl, *Carrara, Francesco da, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 20, Roma, 1977, pp. 649-656.
- 63 Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel), *Notizia d'opere di disegno, nella prima metà del*

- secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, D.I. Morelli ed., Bassano, 1800, p. 30: «Nella Sala dei Giganti, secondo el Campagnuola, Iacomo Davanzo dipinse a man manca la captività de Giugurta et el trionfo de Mario; Guariento Padoano li XII. Cesari a man destra, e li lor fatti. Secondo Andrea Rizzo vi dipinsero Altichiero e Ottaviano Bressano. Ivi sono ritratti el Petrarca e Lombardo, i quali credo dessero l'argomento di quella pittura».
- 64 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 3, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, 1971, p. 620: «Iacopo Avanzi, pittore bolognese, fu nell'opere di questa sala concorrente d'Aldigieri, e sotto le sopradette pitture dipinse, similmente a fresco, due Trionfi bellissimi, e con tanto artificio e buona maniera che afferma Girolamo Campagnuola che il Mantegna gli lodava come pittura rarissima».
- 65 A. Pinelli, *Feste e trionfi. Continuità e metamorfosi di un tema*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 2, *I generi e i temi ritrovati*, S. Settis ed., Torino, 1985, pp. 279-359. Si veda anche G. de Simone, *Feste, spettacoli, trionfi nell'Italia rinascimentale*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura, politica, 1395-1530*, M. Folini ed., Milano 2010, pp. 242-247. Per una sintesi della questione, con riferimenti particolari a Padova, rimandiamo a D. Banzato, C. Limentani Viridis, *La tradizione iconografica dei "Trionfi"*, in *Petrarca e il suo tempo*, exhibition catalogue (Padova 2004), G. Mantovani ed., Milano, 2006, pp. 107-123.
- 66 Pinelli, *Feste e trionfi*, p. 332.
- 67 Si vedano ora, con bibliografia precedente: T. Arlt, *Andrea Mantegna "Triumph Cesars". Ein Meisterwerk der Renaissance in neuem Licht*, Wien 2005; C. Elam, *Les Triomphes de Mantegna. La forme et la vie*, in *Mantegna, 1431-1506*, exhibition catalogue (Paris 2008-2009), G. Agosti, D. Thiébaud eds, Paris, 2008, pp. 363-403 (nell'ed. it., Milano, 2008, il saggio è alle pp. 367-407); P. Tosetti Grandi, *I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna. Fonti umanistiche e cultura antiquaria alla corte dei Gonzaga*, Mantova, 2008.
- 68 Rimandiamo, naturalmente, alle importanti considerazioni espresse in D. Benati, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna, 1992, in part. pp. 79-83 [sulle miniature del ms. 101 della Landesbibliothek di Darmstadt che, sebbene non siano molto di aiuto nel ricostruire idealmente un ciclo pittorico di una certa coerenza, in questo caso quello della primitiva Sala carrarese (come osservato in Bodon, "Venustissima aula", pp. 14-15, con rimando ad altra bibliografia), mostrano tuttavia impressionanti tangenze con opere monumentali di Jacopo Avanzi, al punto da rendere difficile non pensare a delle palesi citazioni da prototipi del grande pittore bolognese, come sembrano chiaramente dimostrare i convincenti confronti fotografici prodotti dallo studioso] e 84-92 [sui disegni probabilmente derivanti dai perduti affreschi veronesi (foglio n. 4876 della Fondazione Custodia di Parigi, foglio n. 848 DLv del taccuino Rothschild depositato al Louvre, disegno già nella raccolta Moscardo di Verona, disegno RF. 28899 del Cabinet des Dessins del Louvre e altri, con riferimenti bibliografici)]. Sull'argomento, si veda ora E. Napione, *Tornare a Julius von Schlosser: i palazzi scaligeri, la «sala grande dipinta» e il primo umanesimo*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, pp. 171-194: 181 e nota 56, con rimandi ad altra bibliografia.
- 69 Sui codici [Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069F (Francesco Petrarca, *Epitome virorum illustrium* con *Supplementum* di Lombardo della Seta); Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069I (Francesco Petrarca, *Epitome virorum illustrium*); Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. 101 (volgarizzamento di Donato degli Albanzani)], si veda Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 1*, p. 43 nota 20, con rimandi bibliografici.

- 70 Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, pp. 38-40, 46-49.
- 71 G. Mariani Canova, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto, Il Trecento*, Milano, 1992, pp. 383-408: 389; Eadem, *Petrarca, i suoi libri, le sue opere: memorabilia per la storia della miniatura e dell'arte a Padova nel Trecento*, in *Petrarca e il suo tempo*, pp. 59-79: 76.
- 72 Su queste ipotesi si vedano in particolare, tra gli altri, Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch*, p. 191; Idem, *L'arte di corte*, pp. 66-67; T.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, «The Art Bulletin», 2, 1952, pp. 95-116: 108; G.L. Mellini, *Considerazioni su probabili rapporti tra Altichiero e Petrarca*, in *Da Giotto al Mantegna*, exhibition catalogue (Padova 1974), L. Grossato ed., Milano, 1974, pp. 51-54: 51. È da precisare che le illustrazioni a cui facciamo riferimento sono la miniatura e il disegno parigini, dal momento che nel più tardo codice tedesco la scena è ridotta, semplificata e stilisticamente differente.
- 73 Per la discussione di questo argomento, con bibliografia pregressa, si vedano S. Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, conference proceedings (Lausanne 2010), S. Romano, D. Cerutti eds, Roma, 2012 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 14 – Studi lombardi, 1), pp. 135-162: 138-146; Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 1*, pp. 40-44; Idem, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, pp. 43-44.
- 74 Sulla figura di Galvano Fiamma si vedano: A. Viscardi, M. Vitale, *La cultura milanese del secolo XIV*, in *Storia di Milano, 5, La Signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano, 1955 (e ristampa anastatica 1995), pp. 569-634: 587-589; L. Green, *Galvano Fiamma*; P. Tomea, *Per Galvano Fiamma*, «Italia Medioevale e Umanistica», 39, 1996, pp. 77-120; P. Gilli, *Au miroir de l'humanisme, Les représentations de la France dans la culture italienne à la fin du Moyen Âge (c. 1360-c. 1490)*, Rome, 1997 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 296), pp. 350-357; P. Tomea, *Fiamma, Galvano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 47, Roma 1997, pp. 331-338.
- 75 Green, *Galvano Fiamma*, in part. pp. 100-101.
- 76 Gualvanei de la Flamma, *Opusculum de Rebus Gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, 12, Mediolani, 1728 (e ristampa anastatica Sala Bolognese, 1978), coll. 997-1050; Idem, *Opusculum de Rebus Gestis*, C. Castiglioni ed., Bologna, 1938 (*Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento ordinata da L. A. Muratori*, nuova edizione riveduta ampliata e corretta, G. Carducci e V. Fiorini eds, 12/4).
- 77 Sulla cronologia degli eventi narrati nella Cronaca si veda Green, *Galvano Fiamma*, p. 101 e nota 19, p. 104 nota 30: il paragrafo sulla *magnificentia edificiorum* sarebbe stato inserito, secondo lo studioso, tra il 1336 o subito dopo.
- 78 Gualvanei de la Flamma, *Opusculum*, col. 1012 (nell'edizione curata da Castiglioni si veda la p. 17). Questo il passo, gentilmente trascritto da Monica Berté dal ms. originale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A.275 inf., f. 239 vb): «[...] est una magna sala gloriosa nimis, ubi est depicta Vanagloria sub[...]. ubi depicti sunt illustres principes mundi gentiles, ut Eneas, Atylla, Hector, Hercules et alii plures. Inter quos est unus solus christianus, scilicet Karulus magnus et Azo Vicecomes; suntque hec figure ex auro azurro et smaltis distincte in tanta pulchritudine et tam subtillo artificio, sicut in toto orbe terrarum non contingeret reperiri». Tra il non facilmente sanabile "subi" e il successivo "ubi" il copista lascia quasi un'intera riga bianca, errore che può forse essere spiegato con un *saut du même au même* nell'antigrafo.

- 79 Gilbert suggerisce di sanare "subi" con *subsciens* (C. Gilbert, *The Fresco by Giotto in Milan*, «Arte lombarda», 1977, 47/48, pp. 31-72: 52 nota 57); Monica Berté (comunicazione orale) e Serena Romano (Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala*, p. 139), propongono *subiecta*.
- 80 Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, p. 44. Nonostante la confusione con Totila, la significativa immagine di un *flagellum Dei* è visibile tra gli affreschi di Palazzo Orsini a Pitigliano, datati tra il 1468 e il 1486, in contrapposizione al probabile committente del ciclo, il conte Niccolò III, di cui sembra ribadirsi per contrasto la devozione alla causa papale [C. Alessi, *La saga degli Orsini a Pitigliano come "contaminatio" familiare della "Storia Universale" di Monte Giordano*, in *Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica*, conference proceedings (Siena 1991), E. Cioni, D. Fausti eds, Firenze, 1994 (Bibliotheca studii senensis, 9), pp. 231-262, in part. pp. 239-240]. Sulla confusione tra Attila e Totila, rimandiamo a T. Meissen, *Attila, Totila e Carlo Magno fra Dante, Villani, Boccaccio e Malispini. Per la genesi di due leggende erudite*, «Archivio storico italiano», 152, 1994, pp. 561-639. Forse che nel ciclo milanese si alludesse a una contrapposizione fra Attila e Carlo Magno?
- 81 Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, pp. 43-44, con riferimento bibliografico alle note 48 e 49. Un interessantissimo elenco dei libri posseduti da Azzone ci è stato tramandato da Galvano Fiamma nel *Chronicon maius* (lo si ritrovi nella «Miscellanea di storia italiana edita per cura della Regia Deputazione di Storia Patria», 7, 1869, pp. 505-773: 507-508): tra questi, oltre appunto al *Liber Pantheon*, le *Vite* di Svetonio, l'*Eneide* e le opere di Valerio Massimo.
- 82 *Poemetti popolari italiani*, raccolti e illustrati da A. D'Ancona, Bologna, 1889, p. 202 (il saggio introduttivo del D'Ancona al poemetto quattrocentesco *Attila flagellum dei*, alle pp. 169-309, è ricco di interessanti notizie sulle leggende nate nel Medioevo e nel primo Rinascimento attorno alla figura dell'unno). Il riferimento è al *Chronicon extravagans*, edito nel volume della Miscellanea di storia italiana citato nella nota precedente, alle pp. 439-505 (a p. 456 leggiamo: «Atilla rex hynorum supradictas munitiones destruxit, et pluribus vicibus destructa fuit et rehedificata, de quibus nichil legitur de quantitate muri») e al *Chronicon maius* (p. 470 nota 1: «de foris fuit arcus longus per duo miliaria, qui destructus fuit per Atillam»). Sulle fonti altomedievali relative alla presenza di Attila in Italia, si veda ora P. Delogu, *Metamorfosi di Attila*, in *Medioevo, letto, scavato, rivalutato. Studi in onore di Paolo Peduto*, R. Fiorillo, C. Lambert eds, Firenze, 2012, pp. 47-72.
- 83 Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala*, pp. 144-146.
- 84 Nicolò da Casola, *La Guerra d'Attila. Poema franco-italiano pubblicato dall'unico manoscritto della R. Biblioteca Estense di Modena*, G. Stendardo ed., Modena, 1941. Si veda anche G. Peron, «Filz au livrier: Attila nell'epica franco-italiana», in *Epica e cavalleria nel Medioevo*, conference proceedings (Torino 2009), M. Piccat, L. Ramello eds, Alessandria, 2011, pp. 27-53.
- 85 Così Foresto è definito nel Libro I, II, v. 313 (nell'edizione citata nella nota precedente, si veda la p. 39).
- 86 Romano, *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala*, p. 146.
- 87 M. Seidel, *Vanagloria. Studi sull'iconografia degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella "Sala della Pace"*, in Idem, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, 1, Pittura, Venezia, 2003 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 7), pp. 293-340 [saggio già edito in lingua tedesca con il titolo *Vanagloria. Studien zur Ikonographie der Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der "Sala della Pace"*, «Städel-Jahrbuch», 16, 1997, pp. 35-90, e ristampato in traduzione inglese in Idem, *Italian art of the Middle Ages and the Renaissance*,

1, *Painting*, Venezia, 2005 (Series of the Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 7), con stessa numerazione di pp. dell'edizione italiana]. Si vedano anche G. Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton, 1958, p. 104; R. Starn, L. Partridge, *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley, 1992, pp. 11-59: 25; M.M. Donato, *Il pittore del "Buon Governo": le opere "politiche" di Ambrogio in Palazzo Pubblico*, in *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, C. Frugoni ed., Firenze, 2002, pp. 201-255: 242; J. Polzer, *Ambrogio Lorenzetti's War and Peace murals revisited. Contributions to the meaning of the Good Government Allegory*, «*Artibus et historiae*», 23, 2002, pp. 63-105: 91; M. Carlotti, *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze, 2010, p. 91. Una personificazione della *Vanagloria* come giovane donna elegante, "femmina vana", nell'atto di recare con la mano destra un grande anello d'oro (e il cane ai suoi piedi, oltre a simboleggiare forse la lussuria, rimanda a una ricca tradizione figurativa "cortese" alle cui radici si pone la celebre storia della *Dama del Verziere*), è a f. 30r del ms. Plut. 40.52 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, contenente il testo de *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli. Si vedano la riproduzione in fac-simile e i saggi raccolti in Cecco d'Ascoli, *L'Acerba. Codice Laurenziano Pluteo 40.52*, commento di I.G. Rao e G.M. Canova, Roma, 2006. Sull'iconografia della "femmina vana" e del cane come simbolo di lussuria, con riferimento alla *Chastelaine de Vergi* e agli affreschi del Camposanto di Pisa, rimandiamo a L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel Giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, 2000² (prima ediz. 1987), in part. pp. 148-149, 238-240, 253, 255.

- 88 Seidel, *Vanagloria*, p. 336 (nella versione edita «*Städel-Jahrbuch*», si veda la p. 85); Donato, *Il pittore del "Buon Governo"*, p. 242; Carlotti, *Il bene di tutti*, p. 91. La secchezza del ramo sembrerebbe tuttavia alludere anche alla caducità e aridità dei beni e della gloria mondani.
- 89 Seidel, *Vanagloria*, pp. 293-295.
- 90 *Ibidem*, p. 293.
- 91 *Ibidem*. Il riferimento è alla testimonianza di Giovanni Villani nella *Nuova Cronica* (Libro XII, cap. 2), dove appunto si accenna alla «vanagloria de le donne e disordinate spese e ornamenti». Testo di riferimento: G. Villani, *Nuova Cronica*, 3, G. Porta ed., Parma, 1991, pp. 12-26: 23.
- 92 Secondo la sintesi di Tommaso, ricca di citazioni [si vedano la *Quaestio IX, De Inani Gloria* (edizione di riferimento: 7, *Il Male, Questioni 7-16*, Bologna, 2003, pp. 216-243); e, nella parte II-II della *Somma Teologica*, la *Questione 132* (edizione di riferimento: Tommaso d'Aquino, *La Somma Teologica*, 20, a cura dei domenicani italiani, testo latino dell'Edizione Leonina, Milano, 1969, e ristampa Bologna, 1984, pp. 154-169)], *inanis gloria* è, principalmente, volere che i propri beni appaiano e siano lodati [Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 216-217: «Consistit enim inanis gloria <in> eo quod aliquis velit bona sua aliis apparere. Sed hoc non est peccatum, sed laudabile» (art. 1). Nella *Summa*, si veda l'art. 1.3 (pp. 154-155 dell'edizione succitata): «Praeterea, Tullius dicit, in sua Rhetorica [...], quod "gloria est frequens de aliquo fama cum laude": et ad idem pertinet quod Ambrosius dicit [...], quod gloria est "clara cum laude notitia". Sed appetere laudabilem famam non est peccatum, quinimmo videtur esse laudabile, secundum illud Eccl. 41, 15: "curam habe de bono nomine"; et Ad Rom. 12, 17: "providentes bona non solum coram Deo, sed etiam coram omnibus hominibus". Ergo appetitus inanis gloriae non est peccatum»]. L'appetito per la gloria – quella vera – è di per sé positivo, dal momento che spinge all'imitazione di Dio e all'esercizio della virtù [Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 216-219: «Eph. 5 (1) dicitur: "Estote imitatores Dei sicut filii carissimi". Sed in hoc quod homo quaerit gloriam fit imitator Dei qui suam gloriam quaerit. Ergo videtur quod appetere gloriam non sit peccatum» (art. 4); «Illud quod

est provocativum ad opera virtutum non videtur esse peccatum. Sed huiusmodi est appetitus gloriae» (art. 6). Nella *Summa*, si precisa altresì che il desiderio della gloria spinge al bene, e che gloria e onore, nelle scritture, sono promesse come premio per le opere buone. Si veda l'art. 1.2 alle pp. 154-155]. Tuttavia, ciò che è falso o passeggero, o che non persegue un giusto fine, è vano («vanitas vanitatum et omnia vanitas») [Il termine "vano" ha tre diverse sfumature di significato: «quandoque enim accipitur vanum pro eo quod non habet subsistentiam, secundum quod res falsae dicuntur vanae [...]; quandoque vero accipitur vanum pro eo quod non habet soliditatem vel firmitate, secundum quod dicitur Eccl. 1 (2): "Vanitas vanitatum et omnia vanitas", quod dicitur propter mutabilitatem rerum; quandoque vero dicitur vanum quando aliquid non consequitur finem debitum» (Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 220-223)]. Anche la gloria, se non è orientata al bene, può essere vana, e si pecca di vanagloria quando ci si vanta di qualcosa che non si ha, oppure, con inutile presunzione, dei beni mondani fuggevoli e transitori [Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 222-223. Parallelamente alle tre diverse definizioni del termine "vano", anche la vanagloria può esprimersi in tre sensi: «Primo quidem quando aliquis gloriatur falso, puta de bono quod non habet [...] Secundo dicitur gloria vana quando aliquis gloriatur de aliquo bono quod de facilis transit [...] Tertio modo dicitur gloria vana quando gloria hominis non ordinatur ad debitum finem»]. Non sempre, però, si tratta di peccato mortale [Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 226-239. Nella *Summa*, si veda l'art. 3 alle pp. 160-164 della succitata edizione], e, per di più, va nettamente separata e distinta dalla superbia, di cui, come tutti i vizi, è figlia [Tommaso, *Le questioni disputate*, pp. 238-243 (art. 3)].

- 93 L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002. Si veda anche Eadem, *Educare lo sguardo, controllare l'interiorità: usi delle immagini nella predicazione volgare del Tre e Quattrocento*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 3, pp. 519-549.
- 94 I. Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza*, novamente collazionato sopra testi manoscritti e a stampa da F.L. Polidori, Firenze, 1856, pp. 260-275 (*Trattato della Vanagloria*).
- 95 *Ibidem*, p. 261.
- 96 *Ibidem*, p. 262.
- 97 *Ibidem*.
- 98 *Ibidem*, p. 273.
- 99 *Ibidem*, p. 275.
- 100 Johannis de Mussis, *Chronicon placentinum*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, 16, Mediolani, 1730 (e ristampa anastatica Sala Bolognese, 1980), coll. 447-634: 623-624; F. Novati, *Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV*, «Rassegna d'Arte», 11, 1911, pp. 61-67: 63 nota 12; M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di uomini famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, pp. 97-152: 101; Di Simone, *Giotto, Petrarca e il tema degli Uomini Illustri - 2*, pp. 40-42.
- 101 Il perduto arazzo è al centro dell'attenta e dettagliata analisi di A. Dietl, *Das Lob des Diplomaten. Ein Geschenk Heinrichs VI*, in *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Beat Brenk zum 60. Geburtstag*, H.-R. Meier, C. Jäggi, P. Büttner eds, Berlin, 1995, pp. 155-182.
- 102 Si veda a proposito, oltre ai distinguo del Passavanti, la nota 92.
- 103 La citazione, naturalmente, è dal *Triumphus Fame*, l, v. 28. Si veda F. Petrarca, *Rime, Trionfi e*

poesie latine, F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno eds, Napoli, 1951, p. 532. Rimandiamo inoltre, per la ricchezza e la puntualità del commento di Vinicio Pacca, a F. Petrarca, *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, V. Pacca, L. Paolino eds, Milano, 1996, pp. 356-358.

- 104 Pinelli, *Feste e trionfi*, pp. 296-299, e in part. p. 299 nota 25.
- 105 Si veda a proposito la recente analisi di A. Angelini, *Per la cronologia del dittico dei Montefeltro di Piero della Francesca*, «Prospettiva», 2011, 141/142, pp. 59-72: 64.
- 106 *Ibidem*. Lo studioso nota come in questi casi venissero scelte le allegorie più adatte (Amore, Castità, Fama contro Tempo, Morte ed Eternità), e ricorda la pratica di costruire carri allegorici in legno e cartapesta in occasione di fastose cerimonie nuziali (ad esempio, quelli raffiguranti la Pudicizia e la Fama fatti sfilare nel 1475 per il matrimonio di Camilla d'Aragona con Costanzo Sforza).
- 107 *Ibidem*, in part. pp. 64-65.
- 108 Su questo aspetto, si vedano ad esempio Donato, *Cose morali*, in part. pp. 494, 497-500; Delzant, *La prière peinte*, pp. 205-208. Per quanto riguarda i rapporti tra devozione, affermazione di uno status politico e ostentazione di un ruolo, con ampio dispiegamento di insegne araldiche e simboli del potere, sono notevoli gli affreschi della Chiesa di Santa Maria del Casale a Brindisi, oggetto del particolareggiato studio di G. Curzi, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma, 2013, pp. 89-129.
- 109 Delzant, *La Compagnie des hommes illustres*, in part. pp. 215-216.
- 110 Pasquini, *Letteratura popolareggiante*, p. 857.
- 111 Sul caso dei Trinci, si veda ora Delzant, *Instaurator et fundator. Costruzione della signoria urbana*, pp. 282-288, con rimandi ad altra bibliografia (nella versione francese, si vedano le pp. 103-106). Sorprendente è il caso degli angioini di Napoli, precursori e iniziatori di tale moda nella Penisola: la decorazione del manoscritto dell'*Histoire ancienne* appartenuto a re Roberto (British Library, Ms. Royal 20 D I) dimostra come questi si siano in un primo momento identificati non con i troiani, ma con i greci, che nelle illustrazioni sfoggiano insegne appartenenti agli Angiò e ai loro alleati. Si veda a tal proposito l'attento e innovativo studio di C. Cipollaro, *Una galleria di battaglie per Roberto d'Angiò*.
- 112 P. Venturelli, *scheda n. 6*, in *Oro dai Visconti agli Sforza. Smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, exhibition catalogue (Milano 2011-2012), P. Venturelli ed., Cinisello Balsamo, 2011, pp. 120-121; M. Grzęda, *Fantasia and Ritrarre: Portraiture in Lombardy c. 1400*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, pp. 413-435, in part. p. 416, con bibliografia alla nota 13.
- 113 Il testo del *sermo* è edito in *Epitaphium sepulchri illustrissimi domini Johannis Galeaz ducis Mediolani et caetera*, in Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, 16, coll. 1037-1050: 1038d-1050. Sulla morte di Gian Galeazzo, sui suoi funerali, e sugli eventi che immediatamente seguirono, si veda F. Cognasso, *Il ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria*, in *Storia di Milano*, 6, *Il ducato visconteo e la Repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Milano, 1955 (e ristampa anastatica 1995), pp. 1-383: 68-107. Si veda anche B. Pagliari, *I Funerali di Gian Galeazzo Visconti di Pietro cantarino da Siena: novità documentarie e prospettive di ricerca*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, pp. 397-411 (con importanti riferimenti al *sermo* di Pietro da Castelletto, in part. alle pp. 409-410). Del sermone, e della *Genealogia viscontea* che lo accompagna nel manoscritto parigino, ci occuperemo con maggiore ampiezza altrove.
- 114 *Epitaphium sepulchri*, col. 1046.
- 115 *Ibidem*, coll. 1044-1045.

- 116 Sonnay, *Il programma politico e astrologico*, pp. 185, 187.
- 117 *Epitaphium sepulchri*, col. 1046e.
- 118 Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888 (Pietro di Castelletto, *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*), f. 7r.
- 119 Agostino cita esplicitamente Evemero nel *De consensu evangelistarum*, I, 23.32 [Agostino, *Il consenso degli evangelisti*, Roma, 1996 (Opere di sant'Agostino, 10/1), pp. 34-37, con riferimento a Cicerone, che a sua volta ricorda la traduzione dell'opera del messinese da parte di Ennio: «Sed numquid etiam ille Euhemerus poeta fuit, qui et ipsum Iovem et Saturnum patrem eius et Plutonem atque Neptunum fratres eius ita planissime homines fuisse prodit, ut eorum cultores gratias magis poetis agere debeant, quia non ad eos dehonelandos, sed potius ad exornandos multa finxerunt? Quamvis et ipsum *Euhemerum* ab Ennio poeta in latinam linguam esse conversum Cicero commemoret. Nunquid et ipse Cicero poeta fuit, qui eum, cum quo in *Tusculanis* disputat, tamquam secretorum conscium admonet dicens: "Si vero scrutari vetera, et ex eis quae scriptores Graeciae prodiderunt, eruere coner, ipsi illi maiorum gentium dii qui habentur, hinc a nobis profecti in caelum reperientur. Quaere quorum demonstrantur sepulcra in Graecia; reminiscere, quoniam es initiatus, quae tradantur mysteriis; tum denique quam hoc late pateat intelleges"». Dell'*Euhemerum* di Ennio, come del resto dell'originale greco, restano solo dei frammenti: *Euhemeri Messenii reliquiae*, ed. M. Winiarczyk, Stutgardiae-Lipsiae, 1991 (si vedano in particolare, con riferimento ad Agostino e Cicerone, le pp. 9-11 e 54, nonché l'epitome di Diodoro Siculo alle pp. 56-58); *Remains of Old Latin*, 1, W. Heinemann ed., London-Cambridge, 1961, pp. 414-432; e *Poeti latini arcaici*, 1, A. Traglia ed., Torino, 1986, pp. 386-393 (per la versione di Ennio): qui la notizia secondo la quale la tomba di Zeus era ancora visibile a Creta (alle pp. 428-429 dell'edizione Loeb, e alle pp. 392-393 di quella curata da Traglia). Il passo di Cicerone è nelle *Tusculanae*, I, 13.29 (M. Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, 2, E. Marinone ed., Torino, 1976 (e ristampa 1997), pp. 482-483)] e nel *De Civitate Dei*, VI, 71 e VII, 271.1 [Agostino, *La Città di Dio*, 1, *Libri I-X*, Roma, 1978 (Opere di sant'Agostino, 5/1), pp. 430-431 e 516-518 (con riferimento alla traduzione di Ennio)]. Cicerone allude alla dottrina anche nel *De natura deorum*, I, 119 (M. Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, 3, D. Lassandro, G. Micunco eds, Torino, 2007, pp. 196-197, con utili precisazioni in nota). Sulla dottrina evemeristica nel *De viris* si veda C. Malta, *Introduzione*, in Petrarca, *De viris illustribus*, pp. VII-CCXXIX: CVII-CVIII.
- 120 *Epitaphium sepulchri*, coll. 1046-1047.
- 121 *Ibidem*, col. 1046. Il signore è ricordato anche come «alter Julius Caesar» (si vedano ad esempio le coll. 1042c e 1045b).
- 122 Si veda, nel ms. parigino, il f. 12r.
- 123 Rimandiamo naturalmente all'ampio studio di L. Braccesi, *La leggenda di Antenore. Da Troia a Padova*, Padova, 1984.
- 124 A. F. Massera, *Introduzione*, in Marco Battagli da Rimini, *Marcha*, A. F. Massera ed., Città di Castello, 1913 (*Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli storici italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata da L.A. Muratori*, nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci e V. Fiorini, 16/3), pp. IV-LXXIX: XLVIII.
- 125 *Ibidem*. Per quanto riguarda le leggende sull'origine canina di Attila, diffuse fra Tre e Quattrocento, si veda ora Peron, "Filz au livrier", in part. pp. 39-47.
- 126 *Ibidem*, pp. XLVII-L. Sulla datazione della *Marcha*, si veda la p. XXIII.
- 127 Benati, *Jacopo Avanzi*, in part. pp. 23-41, 73-92; C. Muscolino, *Gli affreschi di Jacopo Avanzi*:

un ciclo eroico per Malatesta Ungaro, in La Rocca e il sigillo ritrovato. Ultimi restauri e scoperte a Montefiore Conca, V. Piazza e C. Muscolino eds, Santarcangelo di Romagna, 2009, pp. 117-153, con rimandi ad altra bibliografia.

- 128 Benati, *Jacopo Avanzi*, p. 31.
- 129 D. Benati, *Pittura del Trecento in Emilia e Romagna*, in *La pittura in Italia, Le origini*, E. Castelnuovo ed., Milano, 1985, p. 184 (nella seconda edizione, del 1986, si vedano le pp. 225 e 554); Idem, *Un altaro portatile di Jacopo di Paolo*, «Paragone», 37, 1986, 431/433, pp. 5-10: 9; Idem, *Jacopo Avanzi*, p. 23 e 39 nota 5, con altra bibliografia.
- 130 Benati, *Jacopo Avanzi*, pp. 32-33.
- 131 A. Campana, *Poesie umanistiche sul castello di Gradara*, «Studi romagnoli», 20, 1969, pp. 501-520: 502-515 (il componimento, *In laudem Gradarie castris pulcherrimi in Marchia Anconitana*, in originale e in traduzione, è alle pp. 505-507), con riferimento appunto al castello di Gradara, esplicitamente citato nel titolo e nell'*incipit*. Sabine Eiche ipotizza che i cicli descritti si trovassero a Pesaro, dove sono certamente documentate sale che portano i nomi di personaggi storici (ad esempio, quella di Ettore): S. Eiche, *La corte di Pesaro dalle case malatestiane alla residenza roveresca*, in S. Eiche, M. Frenquellucci, M. Casciato, *La corte di Pesaro, Storia di una residenza signorile*, M. R. Valazzi ed., Modena, 1986, pp. 13-56: 20-21. Visti i chiari riferimenti a Gradara presenti nel carme, tuttavia, non sembrerebbe da escludere l'ipotesi che entrambi i palazzi fossero decorati. Sull'argomento, si veda ora Dunlop, *Painted Palaces*, pp. 165-166, con rimando alla Rocca di Montefiore Conca.
- 132 Campana, *Poesie umanistiche*, p. 505: «Scipio vestibulum decorat, quo maxima solo/ urbs fuit, imperium Tyriosque habitura triumphos./ Interiore domo rutilantia prelia Troum,/ unde decus latius et gloria tanta Quiritum:/ Laurentum certant turmis; Pallante superbum/ hinc Turnum Eneas variis cruciatibus arcet;/ archanasque fores post, hinc turba acrior et qui/ eternum meruere duces in secula nomen» (vv. 19-26).
- 133 E. Napione, *scheda n. 37*, in *Guariento*, exhibition catalogue (Padova 2011), D. Banzato, F. Flores d'Arcais, A.M. Spiazzi eds, Venezia, 2011, pp. 210-211; Idem, *Tornare a Julius von Schlosser*, con bibliografia precedente. Si veda anche Benati, *Jacopo Avanzi*, p. 84.
- 134 S. Romano, *Palazzi e castelli dipinti: nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in *Arte di corte in Italia del Nord*, pp. 251-274: 254-256, con novità e bibliografia pregressa; P. di Simone, *Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino*, in *Art Fugitiu. Estudis sobre art medieval desplaçat*, R. Alcoy ed., Barcelona, 2014, pp. 461-483: 466 nota 47 (con bibliografia) e 478-480.
- 135 L'ipotesi, di Daniele Benati, è in L.M. Galli Michiero, *Gli affreschi nel palazzo arcivescovile di Giovanni Visconti e la formazione di Giovanni da Milano*, «Nuovi studi», 6, 1999, pp. 5-13: 6-7.
- 136 Romano, *Palazzi e castelli dipinti*, pp. 254-256. Nel saggio sui "profughi toscani" citato a nota 134 – che riprende il contenuto di un intervento congressuale del 4 maggio 2012 (*Art fugitiu*, Università di Barcellona) – diverse ipotesi di datazione si basano su congetture senz'altro problematiche e, ponendosi in funzione "dialettica", in vista di un confronto critico, potrebbero risultare a volte anche troppo "pessimistiche". Il dialogo che ne è seguito ha portato chi scrive a nuove riflessioni e approfondimenti, che saranno presto resi noti. In particolare, sarebbero da sciogliere i timidi dubbi riguardo la conoscenza diretta, da parte del Maestro del 1349, dei murali di Chiaravalle, la cui eterogeneità farebbe comunque pensare non solo a una loro esecuzione protratta nel tempo, ma anche a una sorta di scuola o "palestra" nella quale molti artefici, lombardi e non, si sono confrontati ed esercitati. Per quanto riguarda i frammenti dell'Arcivescovado, primi fra tutti le famigerate "scene di giudizio",

è in corso di stampa da parte di Serena Romano (che ringrazio per le anticipazioni) un nuovo, attento studio, che, facendo tesoro della recente scoperta di ulteriori lacerti, nonché di indagini di carattere storico-architettonico, verrebbe a confermare una loro datazione agli anni Quaranta.

- 137 Donato, *Il pittore del "Buon Governo"*, cit. (a nota 87), pp. 208-209; Vergani, *Una relazione conflittuale*, p. 51
- 138 F. Duval, *Introduction*, in *Le Romuleon en françois*, Genève, 2000, pp. XI-LVIII: XI.
- 139 *Triumphus Cupidinis*, I, vv. 17-18. Si vedano a proposito le edizioni qui citate a nota 103: Petrarca, *Rime, Trionfi*, p. 481; Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti*, p. 54.
- 140 Sulla pittura di argomento amoroso, si veda Dunlop, *Painted Palaces*, pp. 123-163; sui giardini nella pittura medievale, M. Frank, *Giardini dipinti. Il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona, 2008, pp. 5-54; sul giardino medievale, F. Cardini, M. Miglio, *Nostalgia del paradiso. Il giardino medievale*, Roma-Bari, 2002.
- 141 Per un parallelo tra la cornice del *Decameron* e le arti figurative, rimandiamo naturalmente al classico Battaglia Ricci, *Ragionare nel Giardino*; per quanto riguarda gli affreschi del Camposanto pisano, in rapporto con la predicazione domenicana, a Bolzoni, *La rete delle immagini*, pp. 3-46. Per un utile repertorio delle illustrazioni del *Decameron*, il testo di riferimento è *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, V. Branca ed., 3 voll., Torino, 1999.
- 142 Per un orientamento generale sulle fonti classiche relative al *locus amoenus*, e la sua trasformazione nella tarda antichità, si veda K. Schlapbach, *The Pleasance, Solitude and Literary Production. The transformation of the locus amoenus in Late Antiquity*, «Jahrbuch für Antike und Christentum», 50, 2007, pp. 34-50. Un ricco repertorio delle fonti greche e latine è in P. Haß, *Der locus amoenus in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs*, Bamberg, 1998.
- 143 H. Belting, *Exil in Arkadien. Giorgones Tempesta in neuer Sicht*, in *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, R. Brandt ed., Leipzig, 2001, pp. 45-68 [riedito in traduzione italiana: Idem, *Esilio in Arcadia, Una nuova lettura della Tempesta di Giorgione, in Da Bellini a Veronese. Temi di arte veneta*, G. Toscano, F. Valcanover eds, Venezia, 2004 (Studi di arte veneta, 6), pp. 369-393].



Fig. 1: *Giudizio di Paride*, miniatura dai *Regia Carmina* di Convevevole da Prato, secondo quarto del XIV secolo. Londra, British Library, ms. Royal 6.E.IX, f. 22r



Fig. 2: MAESTRO DEL GIUDIZIO DI PARIDE AL BARGELLO, *Giudizio di Paride*, tempera su tavola, secondo quarto del XV secolo, Firenze, Museo del Bargello



Fig. 3: BOTTEGA DEL MAESTRO DELLA CITÉ DES DAMES, *Christine de Pizan nella Sala della Fortuna*, miniatura dal *Livre de Mutation de Fortune* di Christine de Pizan, 1410 circa. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. gall. 11, f. 35r



Fig. 4: *La Dea Fortuna e la sua ruota*, affresco, ultimo quarto del XIII secolo. Angera, Rocca, Sala di Giustizia



Fig. 5: *Ruota della Fortuna*, miniatura da G. Boccaccio, *De Casu Virorum et Foeminarum Illustrium Libri VI a Laurentio Premierfait in linguam gallicam translati*, terzo quarto del XV secolo. Glasgow University Library, ms. Hunter 371, f. 1r



Fig. 6: A. MANTEGNA, *Trionfi di Cesare*, tempera su tela, 1485 circa-1505, nona scena. Londra, Hampton Court



Fig. 7: *Scena di Trionfo*, disegno, XV secolo. Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



Fig. 8: *Trionfo della Gloria*, miniatura da F. Petrarca, *Epitome Virorum Illustrium* con *Supplementum* di L. Della Seta, 1379 circa. Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069F, f. 1r



Fig. 9: A. LORENZETTI, *Vanagloria* (particolare del *Cattivo Governo*), affresco, 1337-1339. Siena, Palazzo Pubblico

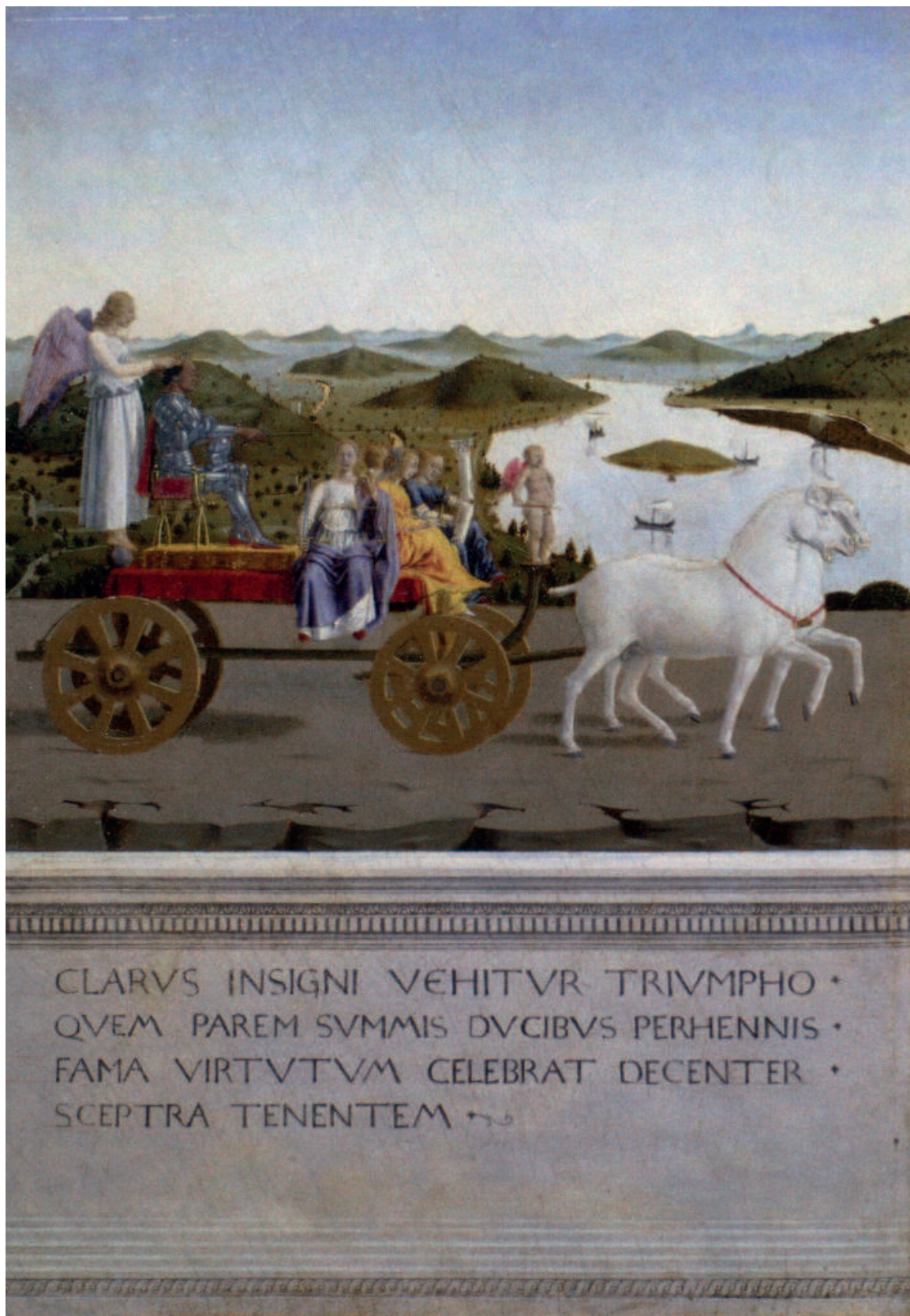


Fig. 10: PIERO DELLA FRANCESCA, *Trionfo di Federico da Montefeltro*, tempera su tavola, 1462-1463. Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 11: MICHELINO DA BESOZZO, *Il re cretese Giove unisce in matrimonio Venere e Anchise*, miniatura da Pietro da Castelletto, *Sermo in exequiis Johannis Galeatii duci Mediolani*, 1402-1403. Parigi, Bibliothèqure Nationale, ms. lat. 5888

Fig. 12: GIOVANNI PIETRO DA BIRAGO (attr.), *Nove uomini illustri: Francesco Sforza tra Cesare, Annibale, Fabio, Scipione, Pompeo, Epaminonda e Temistocle* (miniatura ritagliata da G. Simonetta, *Historia delle cose facte dallo invictissimo duca Francesco Sforza*, Milano, 1490), 1490-1494 circa. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2015