



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI

Corso di laurea magistrale in Filologia Moderna

Tesi di Laurea

*L'interprete che illumina la parola:
il Maestro degli Antifonari padovani nel Roman de Troie di Vienna
(Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2571)*

Relatrice:

Ch.ma Prof.ssa Federica Toniolo

Correlatore:

Ch.mo Prof. Alvaro Barbieri

Laureanda:

Chiara Olivieri

Matricola n. 1155449

Anno Accademico 2023-2024

INDICE

1.	Introduzione.....	pag. 3
2.	Il <i>Roman de Troie</i> di Benoît de Sainte-Maure.....	pag. 7
	2.1 Il <i>Roman de Troie</i> e i <i>romans d'antiquité</i> presso la corte plantageneta.....	pag. 7
	2.2 Troia: mito generativo per eccellenza.....	pag. 10
	2.3 Hugo Buchthal e la tradizione iconografica dell'opera.....	pag. 12
3.	Il <i>Roman de Troie</i> di Vienna (W).....	pag. 19
	3.1 Presentazione e descrizione del codice.....	pag. 19
	3.2 <i>Stemma codicum</i> e rapporto con C e S.....	pag. 22
	3.3 Attribuzione delle miniature: il Maestro degli Antifonari.....	pag. 26
4.	Il Maestro degli Antifonari di Padova.....	pag. 31
	4.1 La Cappella degli Scrovegni.....	pag. 31
	4.2 La lezione giottesca negli Antifonari padovani.....	pag. 33
	4.3 Nel <i>Roman de Troie</i> di Vienna.....	pag. 35
	4.4 Realismo proto-umanistico.....	pag. 38
	4.5 Confronto tra i cicli miniati dei codici W, C, S.....	pag. 40
	4.6 Stereotipie del Maestro degli Antifonari in W.....	pag. 44
	4.6.1 <i>Variatio</i>	pag. 44
	4.6.2 Principio di individuazione.....	pag. 47
	4.6.3 Interazione con lo specchio di scrittura.....	pag. 49
5.	Tematiche narratologiche e narrative in W.....	pag. 51
	5.1 Intersezioni nella poetica della visione.....	pag. 51
	5.2 Dalla parte dei troiani.....	pag. 52
	5.3 Introspezione psicologica.....	pag. 55

5.3.1	La fenomenologia del dolore.....	pag. 57
5.3.2	Il tragico femminile.....	pag. 60
5.4	Faide e pacificazioni.....	pag. 72
5.4.1	Il ricongiungimento di Pirro e Peleo.....	pag. 76
5.4.2	La supplica di Teti.....	pag. 77
5.4.3	Il capezzale di Ulisse.....	pag. 81
5.5	Meraviglia: superlativo assoluto di Realtà.....	pag. 85
5.5.1	La magia: Medea.....	pag. 87
5.5.2	L'extra-ordinario: il Sagittario e le Sirene.....	pag. 89
5.5.3	Ekphrasis.....	pag. 94
5.5.3.1	La tomba di Ettore.....	pag. 94
5.5.3.2	La Camera di Alabastro.....	pag. 98
5.5.3.3	La città di Troia.....	pag. 102
6.	Conclusioni.....	pag. 107
	Bibliografia.....	pag. 113
	Sitografia.....	pag. 123
	Apparato iconografico	
	Ringraziamenti	

1. *Introduzione.*

In quanto studentessa di Filologia moderna, non erano previsti né scontati un mio interessamento alla disciplina della Storia della miniatura e il suo inserimento nel mio *iter* accademico, né tantomeno la decisione di sceglierla come materia di tesi. Quella che inizialmente era una semplice curiosità nacque nel maggio 2017, con la fortuita visione della mostra *La bellezza nei libri*¹, presso l'Oratorio San Rocco di Padova, promossa dal Comune della città con la collaborazione della Biblioteca Universitaria e l'Università degli Studi di Padova: un suggestivo progetto scientifico aperto a tutta la cittadinanza, sviluppato e coordinato da Federica Toniolo, Nicoletta Giovè e Pietro Gnan, culminante con il raffinato catalogo curato da Chiara Ponchia, e dedicato in particolare alla componente illustrativa e decorativa di alcuni dei più preziosi e rappresentativi codici miniati conservati nella Biblioteca Universitaria, risalenti al periodo compreso tra XII e XV secolo. Da quelle teche trasparenti e, in apparenza, quiete si è sprigionato ai miei occhi un mondo stimolante e vivace, totalmente ignoto, che decisi di scoprire e approfondire, portandomi a seguire i corsi di Codicologia, tenuto dalla Professoressa Giovè, e Storia della miniatura, tenuto dalla Professoressa Toniolo, relatrice di questo mio lavoro. Mano a mano che le ore di lezione si succedevano, sempre più mi stimolava l'intreccio di precisione e accidentalità, eredità culturale e tecnica da una parte, margine di inventiva e interpretazione dall'altra, che l'assemblamento di un manoscritto sembra sottintendere. Sempre più, il codice miniato palesava la sua natura di luogo fisico e organicamente definito, nel quale prendono vita dinamiche semantiche che da tale materialità non possono prescindere, ma rispetto alla quale possono muoversi con maggiore o minore irrequietezza, spingendo a volte il fruitore a porsi interrogativi non preventivati e non del tutto pacifici. Interrogativi che sono stimoli per nuove ricerche e ulteriori approfondimenti, e il più delle volte sono destinati a rimanere tali, sospesi, di fronte all'invalicabilità della distanza che separa la contemporaneità dal dato cronologico e topico in cui e per cui queste opere e le illustrazioni che le completano furono concepite.

Dai miei studi di Filologia romanza, dietro l'insegnamento del Professor Alvaro Barbieri, correlatore di questo elaborato, avevo appreso l'importanza aurorale e

¹ *La bellezza nei libri* 2017.

l'originalità dei *romans d'antiquité*: il fermento culturale della Rinascenza del XII secolo, l'eredità dall'epica della *chanson de geste* e dall'*auctoritas* latina, l'inaugurazione del *roman* moderno, ma ancora ero distante dall'osservare direttamente il concreto precipitato storico e immanente di queste nozioni. Quando, durante il corso di Storia della miniatura, mi sono trovata faccia a faccia per la prima volta con il codice trecentesco del *Roman de Troie* conservato a Vienna, il manoscritto 2571 della Österreichische Nationalbibliothek (= W), e con l'eccezionale architettura in cui convivono e sono organizzati la mole di oltre 30.000 versi e il ricco apparato illustrativo di 197 *tabulae* miniate, all'immediato stupore è seguito il primo generico interrogativo: in che modo sono connessi i due testi, letterario e visuale? Avvicinandomi tanto al racconto di Benoît de Sainte-Maure quanto al ciclo miniato realizzato dal Maestro degli Antifonari padovani e bottega, mi sono resa conto di trovarmi di fronte a due narrazioni distinte e in dialogo, quindi l'interrogativo iniziale è diventato più specifico: qual è la natura del rapporto che il Maestro degli Antifonari instaura attivamente nei confronti del *roman*? L'opera nel suo insieme di testo e illustrazione presenta corrispondenze palmari, a volte arricchite da accenti enfatici, ma anche discrepanze e smagliature. Alle spalle della realizzazione di un manoscritto miniato c'è una complessa fase di concepimento, intensa e spesso nascosta, forse semplicemente dissolta nello scorrere del tempo e nel susseguirsi dei cambiamenti, mimetizzata nel risultato finale che anche oggi possiamo apprezzare: certamente, all'origine di molte scelte, narrative e iconografiche, c'è una committenza che desidera dare espressione ai propri gusti e interessi, e riconoscersi nel messaggio traghettato dal manufatto; una committenza purtroppo a noi ignota, per quanto riguarda il manoscritto di Vienna. Con la consapevolezza di tante lacunosità, incertezza e fuggevolezza delle informazioni possedute sulla produzione di W, non posso fare a meno di chiedermi fino a che punto sono arrivate, posto che siano presenti, la consapevolezza autoriale del miniatore e la sua capacità interpretativa.

“Interpretazione” è una parola-chiave del titolo che ho scelto di dare a questo mio elaborato. Credo infatti che una possibile risposta agli interrogativi di cui sopra risieda nella visione del Maestro degli Antifonari come interprete, inteso sia nel senso lato di “traduttore” e “commentatore” del poema, sia nel senso più propriamente etimologico del termine, derivante dall'unione delle due componenti latine originarie *inter-* e *pretium*, che insieme danno “mediatore”, “negoziatore”, “intermediario”. L'intento del

mio lavoro di tesi è andare il più in profondità possibile nella trama ricamata da parola e illustrazione insieme, al fine di trovare il nucleo dell'esperienza miniata del codice viennese come esperienza liminare ed ermeneutica: oscillante tra le due realtà espressive, linguistiche e narratologiche, distinte ma comunicanti, entrambe conosciute dall'artista, il quale sembra porsi sulla soglia tra di esse, arrivando a mettere in luce aspetti che la parola sembra avere lasciato in ombra e mettendone in risalto altri già esplicitati, sottoponendo i versi a una vera e propria metamorfosi. La seconda parola chiave del titolo è infatti "illuminare": un richiamo anche in questo caso al senso etimologico e originario del termine, con cui tutt'oggi viene indicata l'arte della miniatura nelle lingue francese (sost. *enluminure*, v. *enluminer*) e inglese (sost. *illumination*, v. *illuminer*), e con cui veniva indicata nei codici latini, *ars illuminandi*. I due gesti che ipotizzo definiscano il "fare" del Maestro degli Antifonari di Padova nel *Roman de Troie* sono strettamente connessi all'opera di Benoît in sé, alla quale dunque è necessario prestare costante attenzione: l'interpretazione e il porre alla luce si alimentano di quel margine di ignoto e di quelle incognite che l'autore ci fornisce.

Come materiale fondamentale per l'esecuzione della seguente ricerca, sono ricorso alla prima e, sino ad ora, unica traduzione italiana integrale del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, corredata del testo antico-francese a fronte, ad opera di Enrico Benella e pubblicata nel 2019, con introduzione a cura di Lorenzo Renzi: gli *octosyllabes* citati nella presente tesi e la corrispondente traduzione, riportata in nota a piè di pagina, provengono esclusivamente da questa edizione². Per la versione originale, Benella si appoggia all'edizione critica di Léopold Constans, pubblicata in sei volumi tra il 1904 e il 1912, la quale si basa sul raffronto di sette manoscritti, di cui quattro conservati a Parigi, alla Bibliothèque Nationale de France: BNF fr. 794 (= E), fr. 821 (= F), fr. 2181 (= K), fr. 19159 (= M); uno conservato alla Bibliothèque interuniversitaire di Montpellier, Section médecine, H 251 (= M1); uno conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, D 55 Sup. (= M2); l'ultimo è il codice con segnatura XIII C 38 della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli (= N). Risulta evidente l'assenza dall'elenco dei testimoni presi in considerazione del codice che è oggetto di analisi della mia tesi, il manoscritto 2571 di Vienna, assente anche nelle altre edizioni

² Per le dovute precisazioni riguardanti il passaggio dall'*octosyllabes* antico-francese alla prosa italiana e le scelte stilistiche compiute dal traduttore, si rimanda alla *Nota di traduzione* presente in *Roman de Troie* 2019: 97-98.

critiche del *Roman de Troie*, tra cui due prese in considerazione da chi scrive: l'edizione critica di Aristide Joly, anch'essa integrale, pubblicata nel 1871, e quella di Emmanuèle Baumgartner con Françoise Vielliard, parziale, pubblicata nel 1998, entrambe basate unicamente sull'esemplare M2 conservato a Milano. Fondamentale è risultato essere quindi l'apporto dato alla mia ricerca dalla consultazione dell'edizione *facsimile* di W, edita da Dagmar Thoss nel 1989, che si concentra sull'analisi del *Roman de Troie* di Vienna tanto negli aspetti codicologici, ecdotici e stilistico-iconografici, quanto sulla puntuale e sintetica presentazione dei contenuti delle singole miniature, evidenziando eventuali sfaldature tra esse e il testo corrispondente. Per acquisire dimestichezza con l'evoluzione e la definizione dello stile del Maestro degli Antifonari nell'ambiente giottesco della Padova trecentesca e accostandomi all'intero orizzonte delle sue opere e delle sue collaborazioni, all'interno dell'ampia bibliografia di riferimento mi è doveroso segnalare la pregnanza e la chiarezza degli studi di Federica Toniolo, Giordana Mariani Canova e Chiara Ponchia. Infine, molte ulteriori letture, insieme scientifiche e ammalianti nel loro tratto antropologico, che mi hanno permesso di ampliare lo sguardo su questioni cruciali del rapporto tra opere e immaginari letterari e arti figurative nella società del Medioevo, mi sono state generosamente suggerite dal Professor Barbieri.

2. *Il Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure.*

2.1 *Il Roman de Troie e i romans d'antiquité presso la corte plantageneta.*

Nelle pagine di introduzione al suo monumentale e fondamentale lavoro filologico, prima edizione critica integrale del *Roman de Troie*, pubblicata nel 1871, Aristide Joly non esita a definire tale opera come «un des livres les plus singuliers qu'ait produits le moyen-âge»³. Sono pagine da cui trapelano grande entusiasmo e sincera ammirazione nei confronti di Benoît de Sainte-Maure, autore del *roman*, celebrato come creatore di un nuovo filone letterario-culturale, iniziatore e padre della *Renaissance* del XII secolo, novello Omero e «fleuve où tout la poésie classique du moyen-âge en langue vulgaire est venue puiser»⁴. Sentimenti, quelli espressi da Joly, condivisi da contemporanei e successori del troviero francese, dal suo pubblico, dai suoi ammiratori e dai suoi emulati, che ne riconoscevano il primato in quanto «introduceur des héros antiques, le révélateur de l'épopée gréco-latine, et le plus vénérable ancêtre de la Renaissance»⁵. L'eccezionalità del *Roman de Troie* risiede dunque, innanzitutto, nel suo carattere aurorale e sorgivo, nel suo porsi in continuità con l'*auctoritas* delle fonti latine sottoponendole a una metamorfosi incontrovertibile e imprescindibile, potremmo dire vitale, che dà l'abbrivio a un immaginario nuovo e fertile, di cui l'esemplare conservato a Vienna è straordinaria testimonianza.

Composto da Benoît de Sainte-Maure, *clerc* che nomina se stesso più volte all'interno dell'opera, ma di cui non abbiamo notizie storiche, attorno al 1160 entro il contesto sociale e politico-culturale della corte plantageneta di Enrico II d'Inghilterra ed Eleonora d'Aquitania, il *Roman de Troie* è un romanzo di circa 30.000 *octosyllabes*⁶ scritti in francese antico.

³ JOLY 1871: 12.

⁴ *ivi*: 13.

⁵ *ivi*: 109.

⁶ Più precisamente, si tratta di *couplets d'octosyllabes à rime plates*: distici d'ottosillabi francesi (corrispondenti ai novenari italiani) a rima baciata, caratterizzati da una divaricazione tra metro e sintassi chiamata *brisure* (o *rupture*) *du couplet*.

La regina Eleonora d'Aquitania⁷ era originaria della regione occitanica, culla della poesia trobadorica all'epoca in piena fioritura⁸, e nipote di Guglielmo IX d'Aquitania primo poeta attestato nella tradizione lirica in *langue d'oc*. Protettrice dei poeti⁹, svolse, insieme al consorte e sovrano, un'intensa attività di mecenatismo e promozione culturale: «les domaines continentaux d'Aliénor sont un foyer culturel de premier plan, le centre d'une importante activité littéraire tant dans le domaine de la poésie lyrique des troubadours que dans celui du *roman*»¹⁰. Benoît risulta essere saldamente e virtuosamente incastonato in questo ambiente culturale: con ogni probabilità, è proprio alla sovrana illuminata che il troviero si riferisce all'interno del *Roman de Troie*, quando encomia una *riche dame de riche rei* (v. 13468)¹¹. A Enrico II Plantageneto, anch'egli fautore di questo movimento di accoglienza e fermento culturali, il poeta dedica l'altra sua opera fondamentale, la *Chronique des ducs de Normandie*¹².

L'orizzonte narrativo-evenemenziale dell'opera copre principalmente gli eventi contenuti nell'Iliade, estendendosi anche a Odissea, Eneide e altre opere dell'antichità: il *roman* principia, infatti, con il viaggio di Giasone e degli Argonauti alla ricerca del vello d'oro, prosegue con la narrazione della prima distruzione di Troia, si spalanca attraverso il lungo racconto della guerra che condurrà alla definitiva distruzione della civiltà troiana, prosegue seguendo i *nostoi* cioè il ritorno o meglio la diaspora degli eroi greci e troiani, infine termina con la morte di Ulisse. Materia antica, dunque, e profana, attinta da un vasto serbatoio mitologico e che si dipana in un *continuum* senza soluzione di continuità¹³. Tali contenuti ed estensione, però, non sono frutto dell'inventiva dell'autore, bensì provengono dalle sue due fonti latine, da lui stesso più volte citate a partire dal prologo e pedissequamente seguite: il *De excidio urbis Troiae* di Darete Frigio e le *Ephemerides belli troiani* di Ditti Cretese, opere antiche i cui autori si autodefinivano testimoni oculari dei fatti narrati, il primo tra le fila troiane e il secondo tra i greci, assumendo su di sé il ruolo di "storici" e prendendo le distanze dall'opera omerica considerata mendace e frutto di pura invenzione¹⁴. Il *Roman de Troie*, in linea

⁷ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 25; ARMIÑO in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004: 14.

⁸ JOLY 1871: 81.

⁹ *ivi*: 82.

¹⁰ BAUMGARTNER in *Le "Roman de Troie" par Benoît de Sainte-Maure* 1987: 6.

¹¹ JOLY 1871: 82; JUNG 1996: 52.

¹² JOLY 1871: 81.

¹³ RENZI in *Roman de Troie* 2019: 5

¹⁴ BUCHTHAL 1971: 1-2.

con la principale delle due fonti, cioè l'opera di Darete, segue un approccio schieratamente filo-troiano: approccio che ha origine nell'Antichità e da lì mano a mano si perpetua e si tramanda, consolidandosi tenacemente nell'immaginario medievale.

Rispetto all'*auctoritas*, però, Benoît interviene inserendo nella trama un elemento di assoluta originalità che darà origine a un nuovo genere letterario: alla narrazione più propriamente epica vengono aggiunti, seguendo la retorica dell'*amplificatio*, ampi intarsi di carattere spiccatamente erotico e lirico che, oltre alle coppie di amanti già presenti nelle fonti (Giasone e Medea, Elena e Paride, Achille e Polissena, Ettore e Andromaca), vedono l'invenzione, da parte del poeta, della storia d'amore tra Troilo e Briseide, il tutto contestualizzato nel mondo aristocratico cortese e cavalleresco, contemporaneo all'autore. La comunione di *epos* classico e dimensione cortese-cavalleresca, unita alla scelta dell'uso della lingua volgare, caratterizzano il *Roman de Troie* e altri due *romans*, dei cui autori ignoriamo l'identità, composti anch'essi entro l'aura politico-culturale della corte plantageneta e durante i medesimi anni in cui era attivo il nostro autore, tra il 1150 e il 1165: il *Roman de Thèbes*, che si ispira alla *Tebaide* di Stazio, e il *Roman d'Enéas*, che prende spunto dall'*Eneide* virgiliana. Queste tre opere costituiscono i *romans d'antiquité*¹⁵, frutto di quel «periodo antichizzante della cultura cortese»¹⁶ che è la *Renaissance* del XII secolo¹⁷, caratterizzata in letteratura da un recupero entusiastico ma non ingenuo delle *auctoritates* classiche e delle narrazioni antiche, e che esprime insieme mitologizzazione del presente e storicizzazione del mito¹⁸. Si tratta di testi sincretici e ibridi, di argomento profano e mitologico, attingenti a fonti classiche latine proiettate nella contemporaneità cortese e cavalleresca, di cui celebrano virtù e valori: i *romans d'antiquité* hanno «l'ambizione di far entrare i miti d'origine nel tempo della storia»¹⁹ e costituiscono, come li definisce Maria Luisa Meneghetti, un «ingegnoso (e tendenzioso)

¹⁵ Sulle opere che, oltre alla «Triade classica», vengono considerate appartenenti o meno al *corpus* dei *romans d'antiquité* si veda D'AGOSTINO 2013: 18-20.

¹⁶ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 31.

¹⁷ Sulla definizione e sulla distinzione di proto-Rinascimento e proto-umanesimo del XII secolo, e più in generale sul concetto di rinascenza, si veda in particolare il capitolo secondo, intitolato *Rinascimento e rinascenze*, di PANOFISKY 1971: 61-136.

¹⁸ MENEGHETTI 2013: 9, «Il romanzo medievale - e dunque, di fatto, il romanzo moderno, data la forte presenza di elementi di continuità tra le due esperienze - si affaccia sulla scena della letteratura europea con dei testi che potremmo, con tutte le opportune cautele, avvicinare ai prodotti di uno dei più diffusi tra i sottogeneri romanzeschi moderni [...]: quello del romanzo storico».

¹⁹ LOGIÉ 2002: 235-252.

affresco mitico-genealogico delle radici d'Europa»²⁰, restando così in equilibrio sulla soglia che mette in comunicazione verità storica, da una parte, e meraviglia della finzione, dall'altra²¹. Non è ancora chiaro se queste tre opere appartengano al progetto unico e unitario di un ciclo, costituendo quindi una “trilogia”, oppure rappresentino una “triade” i cui componenti sono autonomi e al contempo reciprocamente ispirati²²; né è stata ancora definita la natura del rapporto che sussisteva tra gli autori dei *romans d'antiquité* all'interno della corte plantageneta²³, se vi fossero cioè una certa rivalità oppure la complicità che poteva sussistere tra i membri di un medesimo cenacolo di poeti e letterati. Ciò che risulta essere limpida e vede concordi molti studiosi è l'esistenza di un legame tra la politica culturale portata avanti dalla dinastia plantageneta al potere e i contenuti di questi *romans* in cui si intersecano antichità classica e mito, vicende genealogiche e narrazione storica, intento pedagogico ed edificante, racconto romanzesco avventuroso e intrattenimento: un legame di carattere celebrativo e legittimante²⁴.

2.2 Troia: mito generativo per eccellenza.

L'assedio di Troia, definito da Joly come «le plus grand événement du passé de la Grèce»²⁵, ha assunto sin dall'antichità un significato, o meglio un ruolo, che si è andato sempre più articolando e rafforzando nei secoli, infiltrandosi tra le maglie della storia e della memoria collettive: quello di mito originario e fondativo per eccellenza. La materia iliadica, «patrimoine commun de l'Europe»²⁶, è oggetto di continue

²⁰ MENEGHETTI 2013: 9.

²¹ HARF-LANCNER in *Conter de Troie et d'Alexandre* 2006: 291, «[...] le roman antique apparaît ainsi comme intermédiaire entre la littérature historique, de laquelle entend relever la chanson de geste, et le roman breton qui revendique son caractère fictif: il traduit un passage de l'histoire à la fiction».

²² MENEGHETTI 2013: 11, «[...] la spinta a riunire idealmente in un trittico le tre opere, cui la critica moderna ha apposto l'etichetta di “romanzi antichi”, è probabilmente venuta proprio dal riconoscimento della loro comune condizione di dipendenza da *auctoritates* canoniche [...]. Un trittico coerente forse più nella mente dei lettori, moderni ma già medievali (alcuni manoscritti due-trecenteschi associano i tre romanzi in una sorta di ciclo), che nei disegni dei committenti o degli stessi autori [...]»; BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 26.

²³ BÁDENAS DE LA PEÑA in *El “Roman de Troie”. Libro de Estudios* 2002: 28; BAUMGARTNER in *Le “Roman de Troie” par Benoît de Sainte-Maure* 1987: 10, BAUMGARTNER 2002: 14.

²⁴ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 27; HARF-LANCNER in *Conter de Troie et d'Alexandre* 2006: 292.

²⁵ JOLY 1871: 180.

²⁶ *ivi*: 126.

appropriazioni, riconversioni, manipolazioni: come sinteticamente ma efficacemente sottolinea Kearns nel suo studio, «the essence of myth is its adaptability to fit the needs and imaginations of any audience in any generation»²⁷. Essa viene dunque adottata e plasmata da molteplici civiltà²⁸ e altrettante classi dominanti e sovrani, al fine di agire come forza aggregante e civilizzante, nobilitare la propria esistenza, legittimare il potere vigente, avvalorare e consolidare la propria identità, il proprio presente. Il mito in sé è un luogo - liminare e transitivo a un tempo - nel quale cercare risposte: «Myth in the form of epic tales answered questions about the past, thus presuming a keen desire for historical knowledge»²⁹. Miniera di suggestioni, riverberi e modelli, il mito oscilla tra ideale e realtà, fornendo innanzitutto una continuità genealogica, una origine: antropologicamente parlando, potremmo dire, una etimologia. Anche la dinastia plantageneta e la società aristocratica ad essa legata erano alla ricerca di una connessione tra sé e Troia, città di eroi ideali e ideale civiltà, individuando in essa - nella sua distruzione e nelle conseguenti rinascite - la propria fondazione e la legittimazione del proprio potere³⁰.

La leggenda di Troia, non bisogna dimenticare, offre inoltre un legame genealogico manifesto tra il presente e la fondazione di Roma³¹, attraverso quegli eroi troiani sopravvissuti alla distruzione: «da Troia e non dalla Grecia proviene il “gentil seme”, da cui sarebbero nati i fondatori di Roma e di tutta la civiltà europea»³². Ecco, quindi, una diretta connessione con l’Impero per antonomasia: la massima realizzazione di potere ed espressione assoluta di eccellenza civile e culturale, la manifestazione storica più vicina all’ideale che sia mai esistita, secondo l’immaginario medievale.

Far risalire le proprie origini alla stirpe troiana, genitrice di eroi e gesta immortali, attraverso questa *narratio continua*, significava dichiarare apertamente la propria nobiltà e la validità dello *status quo* vigente³³. Un potere e una classe aristocratica che pretendono un’origine tanto remota e aulica acquisiscono solidità, credibilità, autorevolezza e valore. La corte plantageneta, attraverso il capolavoro di Benoît de

²⁷ KEARNS 2002: 3.

²⁸ FULTON, *History and Historia: Uses of the Troy Story in Medieval Ireland and Wales*, in AA. VV. *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative* 2014: 40-57.

²⁹ KEARNS 2002: 3.

³⁰ GAJARDO in *El “Roman de Troie”. Libro de Estudios* 2002: 104.

³¹ BAUMGARTNER in *Le “Roman de Troie” par Benoît de Sainte-Maure* 1987: 6; JOLY 1871: 113-117.

³² MENEGHETTI 2013: 11.

³³ JOLY 1871: 125; KEARNS 2002: 4.

Sainte-Maure, conferma la potenza suggestiva di Troia e della sua leggenda, eligendola a modello esemplare e *avatar*, in cui rispecchiarsi e innalzarsi. Virtù, valori, sapere, bellezza cui aspira la società cortese e cavalleresca vengono incarnati negli eroi, nelle dame, nella città stessa. Ilio è la “città ideale”, patria di eccellenze e di meraviglie; la corte troiana è la versione idealizzante e idealizzata della corte del XII secolo.

2.3 Hugo Buchthal e la tradizione iconografica dell'opera.

Per compiere un rapido ed essenziale *excursus* sulle origini della tradizione iconografica del *Roman de Troie* e la sua evoluzione, è indispensabile appoggiarsi al capitale studio di Hugo Buchthal, pubblicato nel 1971 sotto il titolo *Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration*.

Al centro dell'interesse dello storico dell'arte vi è l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne: una parafrasi in lingua latina del *roman* di Benoît, completata dal giudice messinese nel 1287 e che, grazie alla portata internazionale dell'idioma scelto, ebbe straordinario successo, dando origine a numerose traduzioni in tutta Europa. In particolare, Buchthal concentra la propria attenzione su due manoscritti miniati che trasmettono il testo di Guido, l'uno conservato nella Biblioteca Bodmeriana di Coligny (Cod. Bodmer 78) e miniato dal veneziano Maestro Giustino di Gherardino da Forlì³⁴, l'altro conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid (no. 17805); definiti dallo storico dell'arte come contenenti «the most original secular illustrations of the Italian Middle Age which have come down to us»³⁵, sono entrambi realizzati durante il Trecento nell'Italia Settentrionale, con ogni probabilità a Venezia. Lo studioso, mano a mano che avanza nella sua ricerca, va individuando somiglianze e richiami tra miniature e arte monumentale, mitologia e Storia, modelli e stili, tradizione iconografica e fonti letterarie, intessendo una fitta rete di connessioni, cicli e rinascite.

I primi capitoli del lavoro di Buchthal ricostruiscono l'evoluzione testuale della materia troiana e la tradizione iconografica dell'opera di Benoît de Sainte-Maure, capostipite di un vasto orizzonte di traduzioni, prosificazioni e riscritture.

³⁴ Si veda la voce dedicata al miniatore e curata da Susy Marcon all'interno del *Dizionario biografico dei Miniatori italiani, secoli IX-XVI* 2004: 315-316.

³⁵ BUCHTHAL 1971: 34.

Il più antico manoscritto illustrato del *Roman de Troie* giunto sino a noi è il codice conservato a Parigi, BnF fr. 1610: di provenienza francese, più precisamente della Francia orientale, forse la Lorena o la Borgogna, esso è datato 1264. Essendo il *roman* stato scritto attorno al 1160, è facile notare come ben un secolo separi la nascita dell'opera scritta dalla sua prima raffigurazione miniata, cosa che, come precisa Buchthal, per i grandi cicli dei romanzi del dodicesimo secolo rappresenta la regola, non una eccezione³⁶. Le miniature di questo codice sono realizzate da un'unica mano e calate entro un'ambientazione schiettamente contemporanea, in linea con la prospettiva anacronistica che caratterizza il testo di Benoît e i *romans d'antiquité*, ma che costituisce, più in generale, un approccio tipicamente medievale all'Antico, definito da Erwin Panofsky con il termine *principle of disjunction*³⁷: una pacifica dissociazione tra contenuto classico e classica forma, estranea a sentimenti nostalgici e ancorata saldamente a un senso di continuità tra passato e presente³⁸. Nel codice vi sono trenta miniature di piccole dimensioni distribuite nel testo, che Buchthal accantona come prive di interesse³⁹, e quattro illustrazioni a piena pagina, assai più complesse ed elaborate e che presentano evidenti riferimenti all'iconografia biblica, dotate di potere espressivo e immediatezza narrativa, pur dimostrando una rigidità nelle figure, con un effetto generale di grave monumentalità. La ricerca in questione prende avvio dall'ipotesi che tali illustrazioni siano copia imperfetta di un modello di gran lunga più prezioso e di qualità superiore, individuato in un esemplare di poco anteriore e di eccezionale fattura. Si tratta dell'Antico Testamento prodotto a Parigi attorno al 1250 e conservato oggi alla Pierpont Morgan Library di New York, il codice M 638⁴⁰, denominato *The Crusader Bible*, la Bibbia dei Crociati, ove sono raffigurati ben 346 episodi della storia sacra, nei quali si offre un vivido ritratto dell'ambiente cavalleresco contemporaneo, con una

³⁶ *ivi*: 13, «It appears that it was not until the middle of the thirteenth century or so that the feudal society which commissioned these manuscripts was ready to take an interest in illuminated copies».

³⁷ PANOFSKY 1971: 105, «Tutte queste illustrazioni testimoniano di un fenomeno curioso e a mio avviso di fondamentale importanza, che può definirsi “principio di distacco”: ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito uno schema da un modello classico, a questo schema si attribuisce quasi sempre un significato non classico, solitamente cristiano; ogni volta che nel maturo e tardo Medio Evo un'opera d'arte prende in prestito un tema dalla poesia, dalla leggenda, dalla storia o dalla mitologia del mondo classico, questo tema è senza eccezioni rappresentato secondo uno schema formale non classico, solitamente contemporaneo».

³⁸ PANOFSKY 1971: 134-136.

³⁹ BUCHTHAL 1971: 9, «The small miniatures are unattractive and unarticulated, and without any individuality».

⁴⁰ *ivi*: 11. Il codice è stato interamente digitalizzato ed è consultabile sul sito ufficiale della biblioteca:

particolare predilezione per la vita marziale, le scene più violente e feroci, e per i dettagli più cruenti, di fortissimo impatto visivo. Utilizzando un linguaggio di chiarezza immediata e narratività esplicita, forse di ispirazione monumentale⁴¹, l'artista non lascia nulla all'immaginazione e non risparmia alcun turbamento ai fruitori. Buchthal non ha dubbi: «This, clearly, was the ideal to which the first illuminator of *Roman de Troie* aspired, and which he imitated»⁴²: è questo il modello iconografico assunto dal primo *Roman de Troie* illustrato, ora perduto, archetipo dell'esemplare conservato a Parigi. La tradizione illustrata dell'opera di Benoît si infittisce e si arricchisce durante il Trecento, con la realizzazione di esemplari in Francia, Spagna e, soprattutto, in Italia. Buchthal nota in questi cicli miniati una forte e quasi pedantesca somiglianza, una lampante ripetitività degli schemi iconografici e scarsa originalità⁴³, che lo portano a concentrarsi invece su due manoscritti contenenti successivi adattamenti del *roman*: il primo è il codice contenente la versione spagnola del *Roman de Troie*, la *Crónica Troyana*, datato 1350 e realizzato presso lo *scriptorium* reale su commissione del sovrano Alfonso XI di Castiglia, oggi conservato nella biblioteca del monastero dell'Escorial di Madrid (h. I. 6), definito da Buchthal «the most attractive Trojan cycle the Trecento has left us»⁴⁴; il secondo manoscritto preso in considerazione è una copia della seconda versione dell'*Histoire Ancienne jusqu'à César*⁴⁵, eseguita a Napoli subito dopo la metà del XIV secolo e conservata alla British Library (Royal 20 D.I.)⁴⁶, ad oggi il più antico esemplare di questa versione a noi pervenuto. Lo stile delle illustrazioni di Madrid conserva molto dell'originario ciclo francese: il progetto iconografico e il layout di alcuni episodi sono praticamente identici a fr. 1610⁴⁷, ma risulta essere in un certo qual modo retrogrado rispetto alla data di realizzazione, legandosi allo stile di alcuni manufatti castigliani di fine Duecento, con cui ha in comune anche una forte impronta

⁴¹ *ivi*: 12, «A large-scale model, i.e. monumental wall painting, has indeed recently been suggested as the source for the extraordinary style of this masterpiece. The narrative itself is of an almost gruesome directness. The language of gestures is unmistakably straightforward. The illuminator takes a particular delight in depicting the horrors of battle, murder and execution scenes».

⁴² *ivi*: 12.

⁴³ BUCHTHAL 1971: 14, «[...] the basic Trojan iconography remains essentially the same. Unfortunately these miniatures are for the most part of indifferent artistic quality, and even iconographically their interest is negligible».

⁴⁴ *ivi*: 15.

⁴⁵ Si tratta della versione che contiene al suo interno il *Roman de Troie en prose*.

⁴⁶ BUCHTHAL 1971: 16.

⁴⁷ *ivi*: 15.

ispano-moresca⁴⁸. Anche per quanto riguarda il codice napoletano, Buchthal riconosce senza esitazioni, e ribadisce più volte nell'arco della sua analisi, l'origine iconografica in un archetipo francese: lo stesso cui risale il codice di Madrid⁴⁹. Nonostante caratteristiche stilistiche distinte, dunque, il comune archetipo francese riconducibile alla Bibbia dei Crociati è assodato.

Nei capitoli seguenti, lo studioso entra nel cuore della sua ricerca, affrontando l'iconografia dell'opera di Guido delle Colonne contenuta nei due manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale di Madrid, no. 17805, e alla Biblioteca Bodmeriana di Cologny, cod. Bodmer 78, per comodità identificati d'ora in avanti rispettivamente con le lettere M e B.

Il codice più antico dei due, M, è di chiara impronta bizantineggiante⁵⁰ e quasi certa fattura veneziana⁵¹, come dimostrato da Buchthal tramite notevoli rimandi ai mosaici trecenteschi presenti nella Basilica di San Marco e ad alcune opere di Paolo Veneziano, in particolare la *Pala feriale* o *Pala d'oro*, anch'essa a San Marco e datata 1345⁵². La provenienza del Guido delle Colonne conservato alla Bodmeriana, B, è ancor più evidente, per non dire ovvia: miniato dall'artista veneziano Giustino di Gherardino da Forlì attorno al 1370, presenta una iconografia che lo storico dell'arte non esita a definire come «entirely assimilated to the *ambiente* of Venice»⁵³ e una stretta somiglianza con un manoscritto di sicura matrice veneziana conservato al Museo Civico Correr (MS. I 383). Quel che più ci interessa dell'analisi di questi due manoscritti, e che più interessa a Buchthal, è la loro rassomiglianza iconografica⁵⁴, tanto stretta da

⁴⁸ *ivi*: 15.

⁴⁹ *ivi*: 17-18, «[...] they must depend to a large extent on the French Benoît tradition, for numerous single scenes are iconographically identical. [...] the familiar French figure types and formulas recur again and again throughout the Neapolitan cycle: there can be no doubt about the common French archetype. [...] both the Italian and Spanish works reflect a common French archetype. [...] the connection between these miniatures and those of the earliest Benoît illustrations cannot be doubted».

⁵⁰ *ivi*: 22, «[...] the strong Byzantine elements which give the Guido manuscript its particular character [...]»; 25, «It is perhaps the most Byzantine of all Italian Trecento manuscripts known to us. [...] Thus it appears that the work of our illuminator is not only the outcome of the study of individual imported Greek manuscripts. He was in close touch with the living Byzantine tradition, and must have been trained in a Byzantine atelier».

⁵¹ *ivi*: 20, «[...] Venice as the most likely place of origin of the Madrid manuscript»; 21, «[...] the Guido manuscript in Madrid may also be attributed with confidence to a Venetian scriptorium».

⁵² *ivi*: 23, «All these comparisons show how indebted the Master of the Madrid manuscript was to the tradition of Venetian panel painting of the second quarter of the century»; 24, «Indeed, the *Pala feriale* speaks the same idiom, as it were, as the Madrid manuscript».

⁵³ *ivi*: 28.

⁵⁴ *ivi*: 29, «In view of this stylistic disparity the iconographical relationship between M and B is all the more interesting and important. [...] The fact is that the two manuscripts contain to all intents and purposes the same cycle of illustrations»

concludere che M e B, nonostante le notevoli differenze anche codicologiche, riportino il medesimo ciclo illustrativo, proveniente da un più antico codice, ora perduto: una *Historia destructionis Troiae* con tutta probabilità prodotta a Venezia⁵⁵.

La tradizione iconografica della *Historia destructionis Troiae* è strettamente legata a quella del *Roman de Troie*, essendo le due opere filologicamente connesse, e ne rappresenta il proseguimento: «Everything points to the probability that the Venetian master who was responsible for the first Guido illustration took his figural type from a French Benoît manuscript»⁵⁶ e, poco più avanti, così prosegue Buchthal: «[...] the imagery of the first Venetian Guido illustration, the predecessor of our manuscripts M and B, was in its main aspects based on the cycle originally devised to embellish French manuscripts of Benoît's *Roman*»⁵⁷. Al modello francese, però, vengono accostate altre sorgenti di ispirazione classicheggiante e bizantina, in particolare, per il codice M, la sontuosa Genesi di Vienna⁵⁸: uno dei primi codici del Cristianesimo delle origini e uno dei più antichi testimoni biblici miniati giunti fino a noi, prodotto probabilmente in Siria nel VI secolo. Vi sono anche elementi *ex novo* ideati dai miniatori di Guido senza l'appoggio di una tradizione antecedente, sicuramente con il supporto di un *motif book*, che introducono nell'apparato illustrativo elementi nuovi e caratterizzanti, tanto nello stile quanto nell'iconografia vera e propria, e danno allo storico dell'arte l'idea che stia nascendo una sorta di consapevolezza diacronica, assente nei cicli illustrativi del *Roman de Troie*⁵⁹. Per questo motivo, Buchthal parla di “impatto dell'illustrazione bizantina” nella storia troiana, mettendo in evidenza la vivacità e la vitalità di tale ascendente⁶⁰, e di spiccata “personalità” del maestro miniatore, in particolare in M, dove si notano numerosi e significativi segni dell'iniziativa e dell'inventiva individuali nel modificare l'iconografia della materia troiana⁶¹, a differenza della maggiore conservatività del Maestro Giustino di Gherardino da Forlì nel codice B⁶².

⁵⁵ *ivi*: 30, «The unavoidable conclusion is that there was an earlier manuscript, now lost, which M and B copied independently of one another. It must have been a manuscript of Guido's *Historia*; and in all probability it was Venetian».

⁵⁶ *ivi*: 33.

⁵⁷ *ivi*: 34.

⁵⁸ *ivi*: 47-52.

⁵⁹ *ivi*: 34, «Nevertheless the naive attitude of the Benoît manuscripts is gradually being replaced by something that may perhaps be called an incipient feeling for historical distance».

⁶⁰ *ivi*: 35-37.

⁶¹ *ivi*: 39-40.

⁶² *ivi*: 43, «Master Giustino, the illuminator of B, shows, generally speaking, less initiative than the master of M and discharges his task rather indifferently».

Le conclusioni di Hugo Buchthal sono rivelative dell'assimilazione rispetto agli studi del suo maestro Erwin Panofsky e della loro ulteriore evoluzione esplicitata in questo libro, essenziale per sviluppare uno sguardo insieme profondo e vivace sulla storia dell'arte e sui fenomeni carsici che generano e condizionano la tradizione iconografica troiana. La ripresa dell'iconografia contenuta nella *Genesi* di Vienna da parte del miniatore dell'*Historia destructionis Troiae* di Madrid è uno dei tanti esempi di quel moto di ritorno alle origini dell'arte cristiana e bizantina che coinvolse Venezia nel tredicesimo secolo⁶³, denominato proto-Rinascimento e descritto da Buchthal come «the most intriguing aspect of mediaeval Venetian art and political thought»⁶⁴, al centro del quale si erge la Basilica di San Marco, divenuta «a veritable museum of early Christian and early Byzantine art»⁶⁵. Lo scopo di questo rifluire è strettamente politico: Venezia si auto-proclama legittima erede dell'Impero d'Oriente e Sede Apostolica⁶⁶. È anche attraverso l'arte che Venezia cerca di validare questo principio, reintroducendo e riproducendo esemplari originali del sesto secolo di provenienza orientale, oltre alla costruzione di un proprio mito fondativo. Imprescindibile per la mentalità medievale è infatti l'esistenza di un autorevole passato alle spalle di ogni potere riconosciuto, un legame con l'antichità che dia fondamento alle pretese espansionistiche di egemonia e di conquista; è così che anche Venezia, come molte altre realtà socio-politiche antecedenti e contemporanee, adotta per sé la leggenda dell'originaria stirpe troiana⁶⁷, leggenda come sappiamo riportata in auge e ricodificata dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure⁶⁸, trasmessa, con specifici ed espliciti riferimenti alla fondazione della città lagunare, anche dalla *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, dove

⁶³ Un altro esempio riportato da Buchthal è la *Cotton Genesis*, o Codex Cottonianus, conservato alla British Library di Londra, MS Cotton Otho B VI, risalente al IV-V secolo, utilizzata come modello per i mosaici di inizio tredicesimo secolo presenti nell'atrio di San Marco; si veda BUCHTHAL 1971: 53-54.

⁶⁴ *ivi*: 54.

⁶⁵ *ivi*: 56.

⁶⁶ *ivi*: 54, «[...] its aim was to proclaim Venice as the legitimate successor of the Eastern Empire, and as one of the original Apostolic Sees. The models of this *renovatio* of Christian antiquity were Constantinople and Alexandria, and its heroes Justinian and St. Mark».

⁶⁷ *ivi*: 58, «Venice was an upstart. She lacked one feature essential to the mediaeval mind: as a civic entity she had no past. In this respect, too, the image she presented to the world needed adjusting, and again the adjustment was all the more drastic as it was based on pure fiction. To establish the desperately needed link with antiquity, and at the same time to give an aspect of legitimacy to the new expansionist policy in the Levant, Venice adopted the old and ever popular bogle of mediaeval historiography: the familiar fable of Trojan ancestry».

⁶⁸ Si veda il capitolo 2.2 di questo elaborato, dedicato alla leggenda troiana come mito fondativo per eccellenza.

leggiamo: *Veneciarum urbem inhabitaverit ille Troyanus Athenor*⁶⁹. Buchthal ricostruisce il ruolo assunto dal manoscritto di Madrid nell'immaginario e nel contesto politico-culturale a esso contemporanei, abbinandolo a una figura chiave del tempo: Andrea Dandolo, Doge della Repubblica di Venezia, potrebbe essere il committente di quest'incredibile manufatto e il possessore della Genesi di Vienna⁷⁰. L'artificiosa riproduzione di un'antica illustrazione bizantina⁷¹, accostata alla narrazione del mito generativo per antonomasia, e quindi l'appropriazione di una patina originaria nobile e autorevole, sono volte a riprodurre, con un effetto quasi documentario, una continuità necessaria, funzionale ma fittizia⁷².

⁶⁹ BUCHTHAL 1971: 60, «We can now understand why it was in Venice that his work was especially appreciated, and apparently illustrated for the first time».

⁷⁰ *ivi*, «Only a highly sophisticated mind could have perceived in the Vienna Genesis a significance similar to that of the various official state monuments and of the antique spoils displayed in and around San Marco, and could have utilized the manuscript to perpetuate the national myth».

⁷¹ *ivi*: 61, «[...] no other Trecento manuscript has a comparable Early Christian flavour, which must strike every beholder at first glance even when he is unaware of its precise source».

⁷² *ivi*: 61, «In accordance with that century-old Venetian custom of manipulating essential evidence, visual or written, of a patriotic character, the illustrations were 'authenticated' by a procedure strongly recalling that employed for the mosaics of the atrium and elsewhere in San Marco. A venerable early manuscript from the Christian East was used to demonstrate the Trojan origins of the Venetians and thus to justify their claim to the Eastern Mediterranean as part of their national territory. The intention of the patron of the Madrid manuscript was to establish artificially—fraudulently—an artistic continuity which had in fact never existed. Again modern Venice was to appear as the legitimate heir of the Late Antique East, and as the guardian of its artistic traditions».

3. *Il Roman de Troie di Vienna.*

3.1 *Presentazione e descrizione del codice.*

Dagmar Thoss, nella sua puntuale e approfondita presentazione all'edizione facsimile del *Roman de Troie* conservato a Vienna, ne sottolinea la natura di “mirabile unione” tra testo antico francese e produzione libraria italiana, emblematica del successo e della diffusione che ebbero, in lingua originale, la letteratura francese e quella provenzale nella penisola nel XIV secolo, e interessante esempio della discrepanza, in fatto di elaborazione figurata, tra il luogo di origine dell'opera e il luogo di adozione⁷³. Veri e propri monumenti letterari, le opere confezionate negli *scriptoria* italiani sono, infatti, spesso corredate da un vasto programma illustrativo, del tutto assente o assai contenuto nei testimoni archetipici a noi pervenuti⁷⁴. Il *roman* creato da Benoît de Sainte-Maure, in particolare, è caratterizzato da una innata carica figurativa: i personaggi, gli oggetti e gli eventi in esso contenuti sembrano destinati a venire esplicitamente visualizzati, e l'esemplare conservato a Vienna presenta uno dei più suggestivi cicli miniati giunti sino a noi. Il codice W, infatti, costituisce uno degli

⁷³ SAXL 1957: 126 cfr. SAXL 1982: 32; THOSS 1989: 7; BUCHTHAL 1971: 14; DE SANTIS 2019: 24.

⁷⁴ JUNG 1996: 39, «L'illustration des manuscrits italiens est très différente (manuscrits C W, VI, R et S). Elle est notamment beaucoup plus abondante, puisque les cinq manuscrits cités comptent plus de 1450 miniatures. Ces illustrations sont plus narratives et, parfois, plus monumentales que celles des manuscrits français»; CECCHINI 2000: «una tendenza che vide, a partire dalla fine del Duecento e per quasi tutto il secolo successivo, lo specializzarsi degli *scriptoria* napoletani, bolognesi, lombardi e veneziani nella produzione di codici di argomento troiano corredate da estesi cicli narrativi»; DE SANTIS 2019: 25, parlando dei cinque testimoni italiani del RdT corredate da un ciclo illustrativo che accompagna tutto il *roman* afferma che «nel loro insieme essi contengono oltre 1450 miniature, una cifra che permette, specie se confrontata con le circa duecento miniature del resto della tradizione, di constatare la centralità e l'importanza che l'elemento iconografico andò assumendo nella ricezione italiana trecentesca del testo».

undici manoscritti completi del *Roman de Troie* realizzati in Italia⁷⁵ e, fra questi, uno dei cinque arricchiti da un vasto apparato illustrativo⁷⁶.

Esso consta di 189 fogli pergamenei, *recto* e *verso*. Il testo antico francese è disposto su due colonne entro lo specchio di scrittura: ogni colonna di testo, in assenza di miniature, è composta da 40-42 *octosyllabes* vergati in scrittura gotica (o *littera textualis*). La mano del copista risulta essere una sola per l'intero manoscritto e viene collocata in Italia nell'area del nord-est⁷⁷. Laddove non coperti da tavole miniate in *bas de page*, è possibile notare la presenza di richiami fascicolari nel margine inferiore dell'ultimo *verso* di ogni quinione⁷⁸. Dall'analisi testuale, codicologica e iconografica, e dal confronto con il "codice gemello" C (=BNF, fr. 782)⁷⁹, il manoscritto di Vienna risulta essere un testimone lacunoso, a seguito della caduta di tre fogli che ha comportato la perdita dei versi e delle miniature in essi contenuti⁸⁰. Oltre a ciò, esso ha subito un errore durante l'operazione di rilegatura che coinvolge i fogli 160-169: un fascicolo quinione scomposto in ternione e binione, allestiti in modo invertito.

Il codice W presenta un ampio e prezioso ciclo miniato che lo rende uno dei più ricchi testimoni illustrati dell'opera di Benoît e uno dei maggiori esempi di narrazione visuale di un testo medievale⁸¹. Realizzate da un maestro bolognese o padovano di forte ascendenza giottesca⁸², le miniature sono in totale 197, ma si

⁷⁵ Gli altri, in ordine alfabetico di sigla, sono i seguenti: Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 782 (=C); Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 821 (=F); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2433 (=F1); Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 55 sup. (=M2); Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII c. 38 (=N); Paris, Bibliothèque Nationale de France, n.a. fr. 6774 (=P); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1505 (=R); Sankt Peterburg, Rossijskaja Nacional' naja Biblioteka, fr. F. v. XIV. 3 (=S); Venezia, Biblioteca Marciana, fr. XVII (=V1); Venezia, Biblioteca Marciana, fr. XVIII (=V2).

⁷⁶ Gli altri sono: Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 782 (=C), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1505 (=R), Sankt Peterburg, Rossijskaja Nacional' naja Biblioteka, fr. F. v. XIV. 3 (=S), Venezia, Biblioteca Marciana, fr. XVII (=V1).

⁷⁷ DUCATI 2019: 23.

⁷⁸ Per la precisione, i richiami fascicolari sono visibili nei seguenti fogli: 10v, 20v, 30v, 40v, 50v, 70v, 80v, 90v, 100v, 110v, 130v, 140v, 149v, 159v, 169v, 177v.

⁷⁹ JUNG 1996: 299.

⁸⁰ Si tratta dei fogli compresi tra gli attuali ff.145-146, 170-171, 176-177, come precisato in DUCATI 2019: 21 e ripreso in DE SANTIS 2020: 246. I fogli corrispondenti in C sono ff. 161, 185, 193 e contengono cinque miniature: *Pirro viene investito cavaliere e viene cinto con la spada del padre*, f. 161r; *Navi greche*, f. 185r; *Enea parla ai troiani*, f. 185v; *Diomede contro i troiani*, f. 193r; *Oreste uccide Clitemnestra, Egisto impiccato*, f. 193v.

⁸¹ Per una descrizione dettagliata delle miniature si vedano in particolare THOSS 1989 e JUNG 1996: 299-305.

⁸² A tale proposito si rimanda al capitolo 3.3 del seguente elaborato, dedicato all'attribuzione delle miniature.

suppone fossero in origine 202, in linea con il numero di miniature presenti nel manoscritto C. Esse si suddividono in due principali tipologie: le ventidue vignette incorniciate, interne allo specchio di scrittura e larghe quanto una colonna di testo; le centosettantacinque tabelle, anch'esse incorniciate, ampie quanto lo spazio di due colonne di testo, collocate entro lo specchio di scrittura e all'esterno di esso, in particolar modo in *bas de page*. Numerosi elementi figurativi interferiscono con la *mise en page*, interagendo con lo spazio del testo. Il programma iconografico è rifinito da numerose iniziali filigranate - alcune colonne di testo arrivano a contarne cinque -, composte da corpo della lettera blu e filigrana in inchiostro rosso o viceversa, e da quarantacinque iniziali decorate policrome, campite su lamina d'oro fogliata, di grandezza variabile, con decorazioni a motivi fogliari e racemi acantacei che si estendono nei margini, accompagnate da pallini dorati. La segmentazione del testo stabilita dalla collocazione delle iniziali decorate, volta a sottolineare particolari snodi narrativi, possiede alcune peculiarità, condivise con il manoscritto di Parigi C e spesso anche con il manoscritto di San Pietroburgo S: ben 15 iniziali decorate segnalano l'inizio di una battaglia; la serie dedicata alla fase diplomatica che precede l'inizio delle ostilità sembra insistere sulla parte attiva svolta dai due capi Priamo e Agamennone; nella fase finale dedicata ai *nostoi*, i codici italiani W e S mostrano un particolare interesse per la sorte di Enea⁸³.

Accanto ad alcune *tabulae* illustrate, sono tutt'ora leggibili le indicazioni per il miniatore lasciate dal *concepteur* dell'apparato illustrativo, o dal copista su suggerimento dello stesso, assai sintetiche, scritte in latino (p.es. *colloquium grecorum*) o in antico francese (p.es. *bataille*): elemento che sembra presupporre la comprensione, da parte dell'artista, di entrambe le lingue⁸⁴.

Un'ultima annotazione, inerente al lussureggiante corredo illustrativo del manoscritto, riguarda la probabilità che il programma iconografico prevedesse un numero inferiore di miniature rispetto a quello realizzato effettivamente dall'artista⁸⁵: a indizio di tale intervento aggiuntivo, o del giustapporsi di due

⁸³ Per un'analisi puntuale della distribuzione delle iniziali decorate si veda JUNG 1996: 298-299.

⁸⁴ Si leggano in proposito le osservazioni di ALEXANDER 2003 e TONIOLO *Il Maestro degli Antifonari* 2010.

⁸⁵ L'ENGLE 2014: 280-281; DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 55-57; DUCATI 2019: 22. Sulla motivazione di tali aggiunte si vedano le ipotesi avanzate da L'ENGLE 2014: 281, «The additions may

distinte fasi illustrative, è l'esistenza di svariate miniature tabellari nel margine inferiore del foglio, a ridosso delle ultime righe di testo ed esterne rispetto allo spazio dedicato inizialmente previsto dal copista.

Non è possibile risalire al committente e all'originale possessore: della storia del codice di Vienna non sappiamo nulla sino al XVIII secolo, quando appare nella biblioteca del castello di Anet, come testimoniano la sigla e la numerazione *quarante huit* segnati sul margine superiore del foglio 1r⁸⁶. Quanto alla datazione, oggi si è sostanzialmente d'accordo nel collocare W attorno al 1320, mentre per quanto riguarda la provenienza gli studi oscillano tra due ipotesi alternative, Padova o Bologna⁸⁷.

3.2 *Stemma codicum e rapporto di W con C e S.*

Il *Roman de Troie* è un'opera monumentale di oltre 30.000 versi che ebbe straordinaria fortuna e diffusione, in particolare nella penisola italiana, trädita da un numero impressionante di testimoni, sia integrali sia frammentari, ed evolutasi in una costellazione di opere due-trecentesche da essa derivate⁸⁸: come scrive Ducati, «il *RdT* ha stabilito la *vulgata* della leggenda troiana per tutto il Medioevo»⁸⁹, e questo carattere sorgivo si traduce in una tradizione manoscritta diretta estremamente complessa, inquieta e reticolare. Citando nuovamente Ducati, «la tradizione del *RdT* presenta infatti un alto tasso di contaminazione ed inoltre l'opera è stata soggetta ad una trasmissione di tipo fortemente attivo»⁹⁰ per mano dei copisti. Da tutto ciò deriva uno *stemma codicum* articolato in gruppi instabili, interconnessi in modo non prevedibile e non sistematico. Il

have been a late request by the patron, who wished for a larger illustration cycle than originally established, or desired to own the most noteworthy illuminated copy of the *Roman de Troie* known to his time. Perhaps the illuminator generated these unplanned miniatures himself - for which there may have been no existing iconographic specification - or perhaps, halfway through the illuminator's work, an advisor composed a supplementary program».

⁸⁶ THOSS 1989: 20.

⁸⁷ DE SANTIS 2020: 247.

⁸⁸ La tradizione indiretta è costituita da cinque *mises en prose* in lingua d'*oil*, denominate *Prose 1*, *Prose 2*, *Prose 3*, *Prose 4*, *Prose 5*: tutte di provenienza italiana, a eccezione della francese *Prose 4*. A essa si aggiungono le due redazioni della *Histoire ancienne jusqu'à César* e l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne. Della fortuna del *RdT* in area italiana si occupano in particolare JUNG 1996; CAMBI 2016; DE SANTIS 2019; DUCATI 2017-2018; DUCATI 2020.

⁸⁹ DUCATI 2019: 7.

⁹⁰ DUCATI 2019: 11.

primo a tentare una classificazione dei manoscritti del *Roman de Troie* fu Paul Meyer⁹¹, nel 1889, il quale distinse la tradizione in due grandi famiglie: suddivisione confermata da Léopold Constans⁹² nella ricerca propedeutica e, successivamente, nella presentazione definitiva alla sua fondamentale edizione critica. In sintesi⁹³, le famiglie in cui è suddivisa la trasmissione dell'opera di Benoît sono due, denominate famiglia α e famiglia β , a loro volta suddivise ognuna in due sezioni: prima famiglia, sezione v , caratterizzata da una forte instabilità; prima famiglia, sezione x , assai coerente al suo interno; seconda famiglia, sezione y ; seconda famiglia, sezione z . È a questa seconda famiglia, sezione z , che appartiene il codice di Vienna, oggetto del nostro elaborato, insieme al codice gemello C conservato a Parigi, a differenza dell'esemplare di San Pietroburgo S appartenente alla prima famiglia, sezione v . La seconda famiglia possiede una configurazione propria; essa, infatti, si denota per la sua patina spiccatamente cortese, un *esprit courtois*⁹⁴ conseguente a una precisa scelta narrativa, sia a livello testuale che a livello illustrativo, come notato da Jung in più punti durante la sua analisi: «les ajouts et les développements de ce qu'il faut considérer ici comme la *deuxième famille*, donnent au texte une couleur courtoise assez particulière»⁹⁵, «la plupart des manuscrits (la *deuxième famille*) donne à ces épisodes une teinte plus courtoise, en ajoutant par exemple des éléments décoratifs»⁹⁶. Tali modifiche riguardano in particolare l'arricchimento del testo di dettagli descrittivi, l'insistenza sulla presenza di una componente femminile all'interno del racconto, la sottolineatura visuale di momenti dialogici tra i personaggi.

Per tracciare un quadro sommario degli elementi che legano e, nella loro affinità, distinguono i *Roman de Troie* conservati a Vienna, Parigi e San Pietroburgo, bisogna addentrarsi tanto nell'ambito codicologico quanto in quello storico-artistico.

I codici W⁹⁷, C⁹⁸ e S⁹⁹ sono alcuni tra i codici di provenienza italiana che riportano esclusivamente il testo dell'opera di Benoît, in versione integrale. Essi costituiscono un

⁹¹ MEYER 1889: 88-100.

⁹² CONSTANS 1891: 195-237; CONSTANS 1904-1912: 67-105.

⁹³ Per lo *stemma codicum* completo si vedano CONSTANS 1904-1912: 105; JUNG 1996: 24-25; DUCATI 2019: 13

⁹⁴ JUNG 1996: 51

⁹⁵ *ivi*: 29.

⁹⁶ *ivi*: 50.

⁹⁷ JUNG 1996: 297-306; HERMANN 1929.

⁹⁸ JUNG 1996: 177-180; AVRIL, GOUSSET 2012.

⁹⁹ JUNG 1996: 253-270; *El 'Roman de Troie'* 2004.

gruppo compatto riconducibile al medesimo ambiente artistico-culturale trecentesco, forse addirittura lo stesso *scriptorium*, e sono caratterizzati ognuno da un programma iconografico copioso e lussureggiante¹⁰⁰. Su quale sia tale comune ambiente d'origine, in particolare per i codici di Vienna e Parigi, gli studi oscillano tra due alternative, l'una bolognese e l'altra padovana¹⁰¹, mentre per il codice di San Pietroburgo si aggiunge l'ipotesi lombarda¹⁰², principalmente in base alla provenienza attribuita a uno degli artisti che vi lavorano, alle caratteristiche stilistiche e narratologiche del ciclo miniato, e alla collaborazione con altri miniatori e copisti nell'allestimento dei codici, quando i dati linguistici raccolti e studiati da Giannini non sembrano confermare una proposta di localizzazione piuttosto che l'altra¹⁰³.

L'esemplare W, in cui il miniatore dimostra una precoce e puntuale assimilazione del vocabolario formale e dello stile narrativo stabiliti da Giotto agli inizi del Trecento nella Cappella degli Scrovegni di Padova¹⁰⁴, sembra avere svolto la funzione di modello o di guida per gli altri due codici, in particolare per C. I *manuscripts jumeaux*¹⁰⁵ W e C sono strettamente connessi sia dal punto di vista stemmatico e filologico che da quello iconografico. A lungo e da vari studiosi è stata ipotizzata la discendenza da un comune

¹⁰⁰ Il primo a segnalare la stretta connessione tra i cicli miniati di W e C fu HERMANN 1929: 136-139; seguito da BUCHTHAL 1971: 14, «there are two manuscripts from Bologna written about or some time after the middle of the century, which are now in Vienna (...) and Paris (...). They must have been produced in the same scriptorium, and at very nearly the same time; their cycles of miniatures are to all intents and purposes identical, though the illustrations of the Vienna manuscript are of slightly better quality. The same cycle reappears with only slight variations in a third manuscript from Bologna, now in Leningrad, which dates from the very end of the century and is of much superior workmanship»; DE SANTIS 2019: 23; DUCATI 2019: 21-28. Per l'attribuzione del ciclo miniato al Maestro degli Antifonari di Padova si rimanda al paragrafo dedicato.

¹⁰¹ A favore di una provenienza padovana dei tre codici si espongono Hugo Buchthal, Susan L'Engle, Giordana Mariani Canova, Francesca Flores d'Arcais; la provenienza felsinea viene sostenuta da Massimo Medica e Silvia De Santis.

¹⁰² PIANOSI 1992: 9-24; PONCHIA 2015: 217; CATTANEO 2018: 79.

¹⁰³ GIANNINI 2002-2003: 277, 293, 256. Una analisi linguistica dei codici W, C, S, volta a sottolineare i fenomeni che ricondurrebbero all'origine italiana settentrionale dei copisti di W e C, si trova in DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 113-120, che conclude: «Dall'analisi effettuata, sebbene non emergano elementi dirimenti circa una localizzazione emiliana di W e di C, è altrettanto evidente che ciò non sia da escludere su basi linguistiche. Qualora poi si aggiungano la stretta affinità dei corredi miniati di W, C e S (...) nonché l'identificazione del copista del testimone S in maestro Galvano, uno scriptor legato a Bologna da una fitta rete di collaborazioni con i più noti miniatori felsinei, diventa verosimile far riferimento al capoluogo emiliano quale luogo di origine anche di W e di C».

¹⁰⁴ THOSS 1989: 12-17; DUCATI 2017-2018: 21

¹⁰⁵ JUNG 1996: 299.

antigrafo perduto¹⁰⁶, concorrendo all'ipotesi alternativa di una derivazione di C da W¹⁰⁷, ma l'attenta e puntuale collazione tra i due testimoni compiuta recentemente da Silvia De Santis sembra fugare molti dubbi e confermare questa seconda congettura, dimostrando l'esistenza di un rapporto di derivazione diretta tra il codice di Vienna e quello conservato a Parigi: C è codice *descriptus* di W. De Santis individua svariate «prove esterne (paleografiche e codicologiche) di derivazione»¹⁰⁸; inoltre, gli apparenti errori separativi tra i due codici sono in realtà lezioni comuni o lacune successivamente corrette in C, sottoposto a più interventi di correzione, ad opera sia del copista stesso *in scribendo*, sia, successivamente, per mano di un correttore e grazie al supporto di un «codice di controllo»¹⁰⁹. In conclusione, per quanto riguarda la datazione cronologica dei due esemplari, l'antigrafo W viene collocato attorno agli anni Venti del Trecento, l'apografo C una ventina di anni dopo.

Tanto in W quanto in C, la segmentazione del testo dettata dalle iniziali miniate non coincide con il posizionamento delle miniature, presentando quindi due diverse letture del testo: il ciclo iconografico è evidentemente concepito a parte rispetto all'apparato decorativo¹¹⁰. Il programma iconografico e la relazione con il testo sono simili nei due esemplari, ma non identici. In W, le miniature costituiscono una sorta di narrazione parallela, autonoma e autorevole, spesso sfasata rispetto ai versi corrispondenti; in C, esse costituiscono una illustrazione della parola e l'esperienza visiva è esplicitamente connessa all'esperienza testuale: a margine o all'interno della vignetta miniata, vi sono puntualmente rubricati i nomi dei principali personaggi rappresentati, per facilitare l'identificazione e la comprensione¹¹¹.

¹⁰⁶ CONSTANS 1891: 213, «On peut donc admettre que les deux manuscrits sont ou copiés l'un sur l'autre, ou, ce qui est plus probable, qu'ils ont pour source le même manuscrit»; THOSS 1989: 15-17; GIANNINI 2002-2003: 280, «C non è, con sicurezza, per ragioni di ordine testuale, grafico-linguistico e iconografico, copia diretta [*di W*], ma [*del codice W*] condivide il modello, modello comune ai due mss. in misura certissima e totale, perché inerente materiali testuali, decorativi e iconografici». Si veda inoltre AVRIL, GOUSSET 2012.

¹⁰⁷ Questa seconda ipotesi è sostenuta in particolare da TONIOLO 2010: 559, «il ciclo illustrativo [*del codice fr. 782*] è palesemente ripreso dal codice di Vienna»; CIPOLLARO 2012: 17, «dal punto di vista illustrativo è indubbio che gli illustratori di Fr. 782 abbiano dipinto il codice utilizzando concretamente il codice di Vienna come modello di riferimento. Una prova determinante, a riguardo, è costituita da alcuni elementi figurativi presenti nel codice di Vienna e previsti in un primo tempo dal disegnatore del codice di Parigi, che furono però successivamente cancellati in fase di colorazione»; L'ENGLE 2014: 287, «It is clear that Paris was copied directly from Vienna both for the text and illumination»; DUCATI 2017-2018: 22; DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 47; DE SANTIS 2020.

¹⁰⁸ DE SANTIS 2020: 251.

¹⁰⁹ *ivi*: 252.

¹¹⁰ JUNG 1996: 178.

¹¹¹ *ibidem*.

Il *Roman de Troie* conservato a San Pietroburgo, S, con le sue 341 miniature, è decisamente l'esemplare più sontuoso e il più elaborato, non solo dei tre codici presi qui in considerazione, ma dell'intera tradizione dell'opera. Datato tra il 1325 e il 1335¹¹², vede l'affiancamento del miniatore e bottega di W con almeno altri due artisti bolognesi e con il copista Galvano di Bologna¹¹³, ma la critica resta divisa sulla sua collocazione, proponendo ipotesi di origine patavina, felsinea, lombarda. Il manoscritto, definito da Jung «un véritable livre illustré»¹¹⁴, offre una serrata interdipendenza tra scrittura e visione, in un rapporto di reciproco riconoscimento di autorialità e dignità, e di stringente legame privo di soluzione di continuità. Le iniziali miniate sono in totale 60 e ognuna di esse è sormontata da una rubrica che fornisce indicazioni sul testo che segue; quasi tutte le battaglie narrate nel testo sono introdotte da una rubrica, e abbonda l'intervento del rubricatore nella fase dei "ritorni", la più complessa dell'opera, in modo da supportare il fruitore nel dipanare i molteplici intrecci evenemenziali. Per quanto riguarda le miniature in *bas des pages*, esse fungono da ornamento a ogni singola pagina del manoscritto, occupando per intero la larghezza dello specchio di scrittura; in esse, spesso i personaggi sono identificati da una scrittura corsiva sopra o sottostante l'immagine. La relazione stabilita dal ciclo illustrativo di S rispetto al codice viennese è di eccezionale *amplificatio* e l'utilizzo che il primo compie del secondo è decisamente più libero ed evoluto rispetto alla copia C, ma «in ogni caso, va ribadita l'unitarietà dell'intero ciclo di 202 illustrazioni, che i codici C ed S riproducono dall'inizio alla fine»¹¹⁵: l'apparato illustrativo dell'esemplare viennese rimane saldo punto di riferimento per entrambi, spina dorsale della tradizione iconografica successiva.

3.3 *Attribuzione delle miniature: il Maestro degli Antifonari.*

Il maestoso ciclo miniato del *Roman de Troie* di Vienna (= W) non ha misteri per quanto riguarda la sua attribuzione. Dopo qualche oscillazione negli studi iniziali, esso viene oggi saldamente ricondotto all'opera della mano del Maestro degli Antifonari di Padova

¹¹² DE SANTIS, *Sui testimoni illustrati del Roman de Troie* 2019: 26.

¹¹³ DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 87-111.

¹¹⁴ JUNG 1996: 255.

¹¹⁵ DUCATI 2017-2018: 22.

e del suo *atelier*: opera ben riconoscibile, per non dire emblematica, anche tenendo conto dell'evoluzione intercorsa tra le prime realizzazioni e quelle più mature, oltre che delle sostanziose collaborazioni con altri miniatori. Il nome con cui designiamo questo artista deriva dai sei volumi realizzati per la Cattedrale di Padova¹¹⁶, prima testimonianza della sua attività di miniatore; egli è conosciuto anche come Maestro di Gherarduccio, a partire da un registro di spese della Sacristia del Capitolo della Cattedrale di Padova per gli anni 1305-1310, dove, in data 1306, viene annotato il pagamento destinato a un certo "Gerarducius" o "Dux", in cambio della consegna di un antifonario da consegnare *totaliter ornatum et completum*¹¹⁷. Ancora oggi è dibattuta l'annosa questione della provenienza del Maestro, tra chi propende per un'origine felsinea e chi lo colloca saldamente nella città patavina. Infatti, se da un lato è significativa la sua continua e assai produttiva collaborazione con miniatori bolognesi, dall'altro sono innegabili la precoce assimilazione delle novità giottesche e l'assiduità con cui queste vengono riproposte fin nelle opere più tarde, sintomo probabile di un lungo periodo di attività nella città veneta. Ricordiamo che, a parte gli scarni riferimenti presenti nel registro trecentesco delle spese della cattedrale di Padova, non abbiamo alcuna traccia documentaria e nessuna ulteriore informazione relativamente al nostro. Le miniature di W presentano un grado di elaborazione, dimestichezza e consapevolezza stilistico-linguistiche tale da collocarle pacificamente entro una fase avanzata del lavoro dell'artista, seppur non la più matura e compiuta, mentre la serie degli Antifonari *de nocte* realizzata per la Cattedrale di Padova ne costituisce la fase primigenia: una fase sì acerba, ma potentemente generativa e feconda, pilastro dell'innovazione che invaderà la miniatura del XIV secolo sulla scia dell'esplosiva

¹¹⁶ Opera conservata oggi presso la Biblioteca Capitolare di Padova con la seguente dicitura: mss. B.14, B.15, A.15, A.16, B.16, A.14. Per una descrizione dell'opera si veda il catalogo *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, in particolare il saggio di Giordana Mariani Canova e le schede degli Antifonari a cura di Marta Minazzato. Per una *summa* dettagliata delle notizie riguardanti il miniatore, si vedano: la voce a lui dedicata da Massimo Medica, *Maestro degli Antifonari di Padova*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI* 2004: 447-448; TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari di Padova* 2010.

¹¹⁷ Non è chiaro se Gherarduccio sia anche *miniator* oppure solo il responsabile dell'allestimento e decorazione dell'opera, in quanto sacerdote e custode della Cattedrale, ma sembrano consolidate e trovano gli studiosi concordi la datazione e l'identificazione con la serie miniata dal Maestro degli Antifonari conservata nella Biblioteca Capitolare di Padova. Sulle informazioni custodite in dettaglio nell'inventario, oltre a MEDICA 2004: 557-448, si leggano in particolare: BELLINATI 1974: 26; D'ARCAIS 1981: 34-37; TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 549-555; DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 48.

rivoluzione giottesca¹¹⁸. Paradigmatico, infatti, è il giottismo precocissimo, aurorale e autentico di questo miniatore, che sin dai suoi primi interventi mostra un evidente *imprinting* iconografico e morfologico, a tratti marcatamente citazionale, nei confronti degli affreschi padovani realizzati da Giotto all'interno della Cappella degli Scrovegni, e che mano a mano nei lavori successivi andrà affinando le sue capacità di assimilazione e interpretazione del modello, vera e propria *ratio difficilis* nella sua radicalità, seguendo la definizione di Federica Toniolo¹¹⁹, senza tuttavia che vada disperso l'afflato della suggestione iniziale.

Il *corpus* del Maestro degli Antifonari è distribuito nell'arco delle prime quattro decadi del XIV secolo e si estende entro un orizzonte tematico eterogeneo, in quanto comprende codici liturgici, rappresentati dai sei volumi realizzati per il Capitolo della Cattedrale di Padova, e testi profani di varie materie: mitologica, quali i *Roman de Troie* conservati a Vienna e San Pietroburgo; giuridica, cioè il *Decretum Gratiani* che si trova oggi presso la Biblioteca degli Intronati di Siena (ms. K. I. 3), il *Decretum Gratiani* conservato nella Biblioteca dell'Escorial (ms. c. I. 3) e l'*Apparatus super Clementinas* della Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. lat. 4104 A); letteraria, come la *Miscellanea in volgare* della Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1538) e la *Divina Commedia* conservata nella British Library di Londra (ms. Egerton 943), ultimo manoscritto a noi noto in cui riconosciamo l'intervento del nostro, datato intorno alla seconda metà della quarta decade del XIV secolo¹²⁰.

Negli Antifonari padovani, nel *Roman de Troie* di Vienna e nel *Dante* Egerton, l'artista, assistito dalla sua bottega, lavora al progetto iconografico nella sua interezza e in modo esclusivo; diversamente, gli altri codici del *corpus* vedono la partecipazione di altri miniatori, come il Maestro del Graziano di Napoli e il Maestro

¹¹⁸ TONIOLO *I libri corali*, 2010: 129, «[...] la serie rappresenta il primo esempio nella miniatura padovana, e non solo, della ricezione degli affreschi realizzati da Giotto nella Cappella degli Scrovegni»; *ivi*: 139, «[...] le miniature degli antifonari sono fase germinale di una serie di eventi. Momento sorgivo, nato da una innovazione radicale»; PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 210, «Già nell'Antifonario *de nocte* in sei volumi della Biblioteca Capitolare di Padova è percepibile quanto la visione degli affreschi di Giotto agli Scrovegni abbia inciso profondamente sul linguaggio del Maestro [...]».

¹¹⁹ TONIOLO *Il Maestro degli Antifonari*, 2010: 549. Si veda anche TONIOLO *I libri corali*, 2010: 129, «[...] le comparazioni rendono evidente come il ciclo Scrovegni rappresenti una innovazione profonda e di immediato successo, estesa sia sul versante iconografico che su quello propriamente linguistico. Un modello ineludibile e tuttavia, proprio per la sua radicalità, di difficile assimilazione. [...] [il Maestro degli Antifonari] innesta le nuove soluzioni di matrice giottesca in sostrati visivi ancora tradizionali non senza esitazioni e fraintendimenti».

¹²⁰ PONCHIA *Suggestions from Antiquity*, 2015: 429.

del Graziano di Parigi, entrambi bolognesi¹²¹. Anche in questi lavori di équipe, «l'inconfondibile matrice stilistica del Maestro»¹²² consente facilmente il riconoscimento della sua mano, grazie a, citando Francesca D'Arcais, «[...] una precisa e sempre più approfondita resa dello spazio; la definizione delle architetture, l'attenzione al paesaggio, che significa in una parola una sempre più attenta osservazione della realtà; infine una narratività sempre più accentuata che anima i gruppi di personaggi ed è tutt'uno con la trasposizione in termini di attualità degli episodi sacri: sono tutti elementi che mettono in risalto [...] il nostro artista, che si distacca dagli altri, sempre, per una maggiore finezza della resa stilistica e per una maggiore chiarezza cromatica»¹²³.

¹²¹ Per i profili dei due miniatori si vedano le voci dedicate al Maestro del Graziano di Napoli e al Maestro del Graziano di Parigi, curate entrambe da Massimo Medica nel *Dizionario biografico dei Miniatori italiani, secoli IX-XVI* 2004: 514-516

¹²² PONCHIA *Frammenti dell'aldilà*, 2015: 212.

¹²³ D'ARCAIS 1981: 58-59.

4. Il Maestro degli Antifonari di Padova.

4.1 La Cappella degli Scrovegni.

Così scrive Giordana Mariani Canova: «Il Trecento a Padova si apre con un evento grande e seminale costituito dagli affreschi che Giotto venne eseguendo, già nei primi anni del secolo, per Enrico degli Scrovegni [...] tali pitture avrebbero avuto infatti un'incidenza così significativa da cambiare con sorprendente rapidità il volto del linguaggio figurativo in città e nell'area padana»¹²⁴, e da potenziare il rapporto tra pittura monumentale e cicli miniati, aumentandone esponenzialmente le testimonianze giunte sino a noi¹²⁵. Con tutta probabilità e come asserito da vari storici dell'arte che si sono soffermati sul rapporto tra Giotto e il Maestro degli Antifonari, il nostro miniatore fu attento e ammaliato osservatore degli affreschi padovani: alla base dell'assimilazione iconografica del modello vi è un'esperienza viva, vivida e generativa¹²⁶. Il Maestro fu spettatore diretto della rivoluzione statuita e posta in essere in quello scrigno della pittura monumentale che è la Cappella degli Scrovegni¹²⁷. Rivoluzione di portata iconografico-linguistica e stilistica che delinea in modo sensibile un peculiare atteggiamento ermeneutico-ricezionale rispetto al testo visivo. Riassumendole in una rapida carrellata, le più eclatanti novità apportate da Giotto nell'arte moderna e magistralmente testimoniate dal ciclo affrescato padovano sono: il realismo drammatico e introspettivo dei personaggi, tanto nella loro espressività mimica e facciale quanto nella loro presenza scenica e volumetrica; il realismo spaziale e paesaggistico, teso a contestualizzare la storia narrata insieme ai

¹²⁴ MARIANI CANOVA 1999: 18.

¹²⁵ *ivi*: 14, «Mentre tra XII e XIII secolo il legame tra la miniatura e la pittura *in loco* è leggibile solo per frammenti, in primo Trecento esso si concreta in significative esperienze di giottismo locale, correlato soprattutto alla lezione degli Scrovegni».

¹²⁶ *ivi*: 18, «[...] il “Maestro degli antifonari padovani” mostra in effetti di avere direttamente guardato gli affreschi di Giotto»; D'ARCAIS 1999: 460, «[...] un miniatore che ha senz'altro visto e studiato Giotto, il Giotto della Cappella degli Scrovegni». Si noti anche la visione suggerita da BELLINATI 1974, mentre immagina il momento della celebrazione della Consacrazione della Cappella degli Scrovegni: 24, «Quel giorno (25 marzo 1305) rimase memorabile [...] anche perché - confuso fra la folla di ammiratori - vi era sicuramente lo “scriptor-miniator” Gerarduccio [...] che avrebbe “copiato” molte scene della cappella».

¹²⁷ SGARBI, *Padova capitale europea della pittura del Trecento*, in *Giotto e il suo tempo 2000*: 13, «[...] quando dobbiamo dire qual è l'entelechia di Giotto, qual è la sua identità, diciamo: la Cappella degli Scrovegni. [...] La presenza di Giotto a Padova è così impegnativa e così esemplare che determina non epigoni, ma maestri».

suoi fruitori e organizzare l'intreccio del racconto; l'interazione dello spazio figurativo con lo spazio reale del luogo e i suoi elementi architettonici, in modo da accentuare al massimo l'effetto topico illusorio e il coinvolgimento dello spettatore; la «viewer-orientated imagery»¹²⁸ che pone il visitatore nel fulcro della storia, evidente e chiara nel suo manifestarsi, e al cuore della sua interpretazione.

L'ingresso alla Cappella degli Scrovegni è la soglia di accesso a una maestosa narrazione: veniamo immediatamente introdotti nell'epicentro di un'ampia serie affrescata di episodi chiave della Storia sacra, la quale si palesa integralmente, sequenza dopo sequenza, tutt'attorno a noi. L'architettura figurativa e i personaggi che si muovono al suo interno ricoprono senza soluzione di continuità l'architettura strutturale del luogo e interagiscono con essa, trasformandola da mero contenitore o supporto testuale a elemento contenutistico incalzante. Lo sguardo del visitatore è sapientemente guidato e accompagnato nella lettura delle Storie di Gioacchino e Anna, della Vergine, di Cristo e della Passione, cui si aggiungono la rappresentazione del Giudizio Universale e le allegorie di Vizi e Virtù, in modo da rendere il testo visivo il più chiaro e comprensibile possibile, nonostante la complessa e dotta stratificazione di fonti e significati¹²⁹: «indubitabile», infatti, «è la completa appartenenza a Giotto della perspicuità e dell'apparente facilità con cui il discorso tramite le immagini perviene al riguardante»¹³⁰. All'interno della struttura muraria dell'edificio, di per sé intima, lo spazio è arditamente dilatato dalla potenza della decorazione, totalizzante e immersiva. A dominare silenziosamente il racconto biblico e la nostra presenza, il mistico e inconfondibile cielo blu stellato¹³¹.

¹²⁸ SCHWARZ 2017: 129, «his viewer-orientated imagery was the starting point for the Vienna miniatures».

¹²⁹ BELLINATI 1975: 254, «È tutta una imponente cosmologia medievale, tolemaica, che viene racchiusa nel breve spazio pittorico della cappella; pensata teologicamente e biblicamente come una delle più geniali e poderose *summae* della cultura religioso-medievale».

¹³⁰ BASILE 1992: 14.

¹³¹ FRUGONI 2008; ROMANO 2008.

4.2 La lezione giottesca negli Antifonari padovani.

Sin dal primo lavoro riconducibile al Maestro, vale a dire la serie eponima degli Antifonari¹³², contemporanea o di pochi anni successiva agli affreschi, è possibile rintracciare la presenza e la risonanza degli elementi precipui dell'innovazione giottesca. Nei sei volumi padovani, l'assunzione del modello è ai suoi albori, quindi originaria, spontanea e coraggiosa nella sua precocità, ma anche disomogenea, deficitaria in fatto di dimestichezza e profondità, e solo parzialmente consapevole¹³³.

La decorazione dei codici consta di una serie di piccole iniziali floreali e fogliacee, alternata a un'altra serie di grandi iniziali figurate e istoriate, nelle quali si concentrano i momenti citazionali giotteschi. Seguendo il prezioso studio di Federica Toniolo dedicato nel 2010 al Maestro degli Antifonari¹³⁴, possiamo infatti tracciare due diverse metodologie di ripresa del modello monumentale all'interno delle miniature della serie patavina: da una parte, il recupero citazionale di scene intere o parziali, lì dove gli episodi di storia sacra dipinti nella cappella e gli episodi miniati nel codice si sovrappongono; dall'altra, circostanziate "invenzioni compositive" introdotte da Giotto e riutilizzate, trasponendole e adattandole, in soggetti distinti rispetto a quelli originali.

¹³² Per una precisa e dettagliata analisi del rapporto tra il Giotto degli Scrovegni e gli Antifonari padovani, e delle informazioni che conducono alla loro datazione, si vedano in particolare: D'ARCAIS, *Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova; datazioni e attribuzioni* 1981 e TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari di Padova: prassi e modelli* 2010. Ulteriori informazioni riguardanti la formazione del nostro miniatore li fornisce G. MARIANI CANOVA in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova* 2014.

¹³³ TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 549, «Certo gli stessi confronti rendono evidente come il ciclo Scrovegni rappresenti una vera "ratio difficilis", una innovazione profonda che proprio per la sua radicalità viene colta principalmente a livello morfologico e iconografico e solo parzialmente sul piano stilistico. Non si coglie infatti la sintassi di Giotto che comprende, in uno spazio unico, oggetti, persone e architetture in relazione essenziale tra loro»; *ivi*: 557, «Ciò che rende unico il ciclo padovano è la spregiudicata e per certi versi contraddittoria adesione al ciclo Scrovegni, interpretata senza filtri e con una immediatezza che non consente di individuare un anello che lo colleghi e radichi in una tradizione. [...] Dobbiamo quindi pensare ad un maestro coadiuvato da una bottega e forse diretto da un sovrintendente ai lavori, che qui si confronta per la prima volta in maniera diretta e da vicino con il nuovo racconto realistico, spazioso e illusionistico con una immediatezza, non filtrata, diseguale nella riuscita, che, negli anni successivi, divverrà meno spontanea ma più omogenea ed elegante».

¹³⁴ *ivi*: 549. Nello stesso studio, la serie degli Antifonari padovani viene accostata, oltre agli affreschi giotteschi, a due opere primo-trecentesche di fattura bolognese, cioè la serie di Antifonari realizzati per San Francesco databile tra il 1300 e il 1305 (Bologna, Museo Civico Medievale, mss. 528-534) e la serie di San Domenico databile nel primo quarto del Trecento, e a due opere patavine di fine Duecento, quali il Graduale conservato alla Biblioteca Capitolare (ms. B16) datato 1290 e appartenuto al Monastero di San Pietro e gli Statuti dell'Unione delle Fraglie del 1295 (Padova, Archivio di Stato, Collegio dei Notai, busta B n.1): *ivi*: 556-557.

Secondo Francesca D'Arcais le illustrazioni sono tutte da ricondurre alla medesima persona¹³⁵, pur soggette a un'evoluzione stilistica che distingue, dal punto di vista della maturità artistica, i due volumi realizzati per primi (mss. B14, B15) rispetto ai seguenti quattro, proiettati verso una maggiore attenzione alla spazialità architettonica e paesaggistica, un'impostazione meno tradizionale delle figure e una più accentuata drammaticità delle scene che presentano un gruppo di personaggi, «così che spesso l'illustrazione del testo sacro diviene un pretesto per un vivace racconto»¹³⁶. Diversamente, Federica Toniolo sottolinea come dall'osservazione del corredo miniato risulti indubitabile la collaborazione di più mani, quindi la probabile esistenza di un *atelier* che ruota, sin dal principio della sua attività, attorno al Maestro, il quale, comunque, è «responsabile di iniziali in cui la ripresa di Giotto è più felice, sia per la resa plastica delle figure e dei volti, sia per la sua ricerca di illusionismo spaziale»¹³⁷. Di certo, già in questa prima testimonianza artistica sono presenti *in nuce* quelle pulsioni giottesche che caratterizzeranno l'atteggiamento artistico del Maestro degli Antifonari nell'arco di tutta la sua opera¹³⁸, evidenziate da Thoss nell'analisi dedicata al *Roman de Troie* di Vienna e riconosciute nella gioia spontanea della narrazione (*spontanen Erzählfreude*) che riveste gli episodi sia sacri che profani di vivacità e dinamica icasticità, e nell'inusuale espressività drammatica, genitrice di quelle scene che sono vere e proprie “pantomime del lutto”

¹³⁵ D'ARCAIS 1981: 28-29, «È del tutto evidente che le miniature sono della stessa mano [...] la stessa impaginazione ampia e spaziosa, ricca di efficaci notazioni ambientali, con paesaggi sobri, ravvivati da piante ed erbe a colori vivaci, o da architetture goticheggianti; i personaggi sono resi con una forte accentuazione del volume nella cadenza delle ampie vesti, e sono delineati con un preciso segno scuro che sottolinea le fisionomie con una espressione pungente. Ovunque il colore è molto chiaro, con preferenza di timbri cromatici vivaci, come il rosso, l'azzurro, ma anche tinte più delicate, come il rosa, il verde chiaro e il grigio perla, accostati con grande varietà, ma del tutto privi di cangiantismi, mentre nei paesaggi il colore bruno chiaro della roccia si unisce a verdi squillanti, e le architetture hanno toni di giallini e di ocre, rialzati da contorni di biacca».

¹³⁶ *ivi*: 29-30, «[...] caratterizzano infatti le illustrazioni dei mss. B14 e B15 una semplicità compositiva, una sensibilità spaziale un po' angusta, e infine le tipologie dei personaggi, ancora legate a moduli tradizionali. [...] le miniature che decorano gli altri quattro, osserviamo uno sviluppo del linguaggio verso composizioni più articolate e complesse, spazialmente più definite, dove maggiore è l'attenzione al paesaggio e alle architetture, mentre nelle scene di gruppo è sottolineata una maggiore drammaticità [...]».

¹³⁷ TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 557; MINAZZATO in *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova* 2014: 187-217.

¹³⁸ PONCHIA, *Suggestions from Antiquity* 2015: 429, «The six manuscripts are particularly interesting because they show the immediate reception of the frescos of the Paduan Scrovegni Chapel, that Giotto had completed just one year earlier. The analysis of the illuminations reveals that not only had the Master of the Paduan Antiphonaries reflected on Giotto's quest for realism and three-dimensional painting, but that he also took direct inspiration from Giotto's characters and iconography. [...] from the Scrovegni frescos the Master also derived evident pleasure in creating stories with images, just like Giotto did in his masterpiece».

(*Trauerpantomimen*)¹³⁹. Un'ulteriore peculiarità apprezzabile in queste prime illustrazioni, che funge da fondamento e fattore di continuità all'interno delle opere successive, è la trasposizione del racconto entro un'ambientazione schiettamente contemporanea, travestendo l'intero racconto biblico di abiti, architetture, arredamenti e usi propri della modernità mondana e quotidiana¹⁴⁰.

4.3 *Nel Roman de Troie di Vienna.*

L'opera compiuta dal Maestro degli Antifonari nel codice di Vienna è frutto di un amalgama di ricezione di modelli e slancio inventivo più maturo e complesso riguardo al lavoro precedente. Il linguaggio del nostro miniatore si sviluppa entro la scia delle più potenti novità introdotte nell'arte dal Giotto padovano, per evolversi e realizzarsi in una narrazione originale, trasferendo la lezione del maestro dall'ambiente originario costituito dalla storia sacra al racconto profano di argomento cavalleresco-cortese: trasferimento, a volte vera e propria metamorfosi, che, in associazione con la necessità di creare *ex novo*¹⁴¹ immagini e figure di un ciclo miniato mai realizzato prima con tale discorsività narrativa, consente all'artista di esprimere con maggiori slancio e libertà la propria creatività. Il nostro miniatore inizia qui ad affinare la propria sensibilità nei confronti della caratterizzazione individuale ed emotiva dei personaggi, e implementa con sempre maggiore domestichezza la complessità e il realismo degli spazi entro i quali le figure si muovono e si relazionano con fluidità.

C'è da precisare che, oltre al modello giottesco, Toniolo¹⁴² evidenzia la presenza di affinità iconografiche con il più antico esemplare illustrato del *Roman de Troie* a noi giunto, il codice fr. 1610 conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi, datato 1264: affinità generali dovute alla predilezione per le scene di battaglia tra i due eserciti greco e troiano, dipendente dalla natura stessa del testo di Benoît, e particolari somiglianze tra specifiche vignette, quali le miniature che narrano l'invio di Paride in Grecia, il viaggio di questi e il ratto di Elena. Rimane comunque preminente la carica

¹³⁹ THOSS 1981: 12-13.

¹⁴⁰ D'ARCAIS 1981: 32-33.

¹⁴¹ PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 212.

¹⁴² TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 558.

innovativa e inaugurale del lavoro del Maestro degli Antifonari all'interno di W, nel linguaggio iconografico e nella capacità interpretativa autoriale, rispetto agli esemplari padani antecedenti che illustrano a loro volta il *roman* di Benoît: come sintetizza De Santis, «[...] secondo il parere unanime degli storici dell'arte, le immagini realizzate dal Maestro degli Antifonari per il *Roman de Troie* costituiscono una novità assoluta nell'illustrazione dei romanzi.»¹⁴³. Una novità di cui è il Giotto degli Scrovegni l'origine primigenia: non è forse un caso se il codice di Vienna contiene un apparato iconografico ben facilmente paragonabile a un ciclo pittorico affrescato su parete¹⁴⁴. L'organizzazione delle vignette, infatti, a differenza dei precedenti testimoni illustrati, contenenti semplici iniziali figurate o istoriate o sporadici riquadri, è sviluppata in una *narratio* continua di interi episodi, circostanziati e racchiusi in cornici, situati principalmente in *bas de page*¹⁴⁵, creando l'effetto di una lettura autonoma, battente e indipendente rispetto al testo scritto da parte del fruitore¹⁴⁶ che, pagina dopo pagina, scorre le immagini con gli occhi, così come accade al visitatore - e come accadde al Maestro degli Antifonari padovani - all'interno della cappella giottesca. Anche a livello stilistico, come sottolinea Toniolo, W costituisce una primizia: «il codice di Vienna sembra essere il primo in cui tradizionali iconografie vengono interpretate secondo il nuovo realismo giottesco»¹⁴⁷. Nel nostro manoscritto, così come negli Antifonari padovani, spiccano numerosi i recuperi prettamente citazionali di alcune scene che vediamo affrescate nella Cappella degli Scrovegni, in un processo definito da Thoss "miniaturizzazione" delle figure di Giotto, in singoli motivi o in intere sequenze¹⁴⁸. Qui di seguito ne tracciamo alcuni esempi. La miniatura che raffigura il banchetto di Antenore in onore dei greci (f. 170v, **fig. 01**) riprende la scena affrescata delle *Nozze di Cana* (**fig. 02**): innanzitutto, riconosciamo la decisa prospettiva frontale e centrale con cui vengono ritratte la tavola apparecchiata e le figure disposte attorno ad essa, e la struttura a L del desco è la medesima; inoltre, la disposizione, le pose e i gesti dei personaggi sono

¹⁴³ DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 57.

¹⁴⁴ PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 220, «[...] l'uso delle vignette che creano sequenze paragonabili a quelle delle storie affrescate è impensabile senza Giotto».

¹⁴⁵ TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 558.

¹⁴⁶ SAXL 1957: 137, «[...] series of pictures which can be understood even without a detailed knowledge of the text».

¹⁴⁷ TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010: 558.

¹⁴⁸ THOSS 1989: 15.

un fedele calco dell'originale giottesco: i due domestici còlti di spalle nell'atto di servire i commensali e il domestico a sinistra della scena raffigurato con le braccia conserte riproducono postura e collocazione all'interno del riquadro della Cappella; il gesto della mano destra sollevata, gesto benedicente che contraddistingue Gesù Cristo, la sposa e la Madonna nell'affresco giottesco, è riprodotto dal Maestro nelle tre figure dei re greci, anch'essi disposti al tavolo esattamente come nel modello; a destra della scena affrescata e di quella miniata troviamo un commensale intento a bere da un bicchiere. Finanche gli sguardi riproducono le stesse identiche movenze e si dirigono nelle medesime direzioni. Una seconda miniatura su cui concentrare la nostra attenzione è quella raffigurante il ratto di Elena (f. 29r), dove troviamo una citazione di carattere architettonico nella struttura del tempio che, imponente, occupa la quasi totalità dello sfondo: sebbene evocato con una prospettiva diversa, frontale piuttosto che angolare, riconosciamo qui il profondo loggiato a tre arcate sormontate da cuspidi triangolari con decorazioni floreali ritratto nell'episodio della cacciata dei mercanti dal tempio (**figg. 03-04**). Osserviamo poi la miniatura che narra il naufragio di Aiace e dei suoi compagni (f. 172v, **fig. 05**), di cui Thoss sottolinea la drammaticità e l'espressività eccezionali che trascendono le parole del testo¹⁴⁹ e che Conti definisce «tra i risultati più memorabili della prima assimilazione delle qualità narrative di Giotto»¹⁵⁰: i corpi nudi di coloro che nuotano disperatamente cercando di raggiungere la riva rocciosa, quelli abbandonati senza vita sotto la superficie trasparente dell'acqua, e infine quelli di coloro che sono riusciti a trarsi in salvo e ora restano immobili, rannicchiati, increduli e annichiliti dalla catastrofe che li ha schiantati, sono l'eco visiva dei corpi dei dannati affrescati nell'Inferno del Giudizio Universale giottesco, trascinati dai fiumi infernali, in balia dei tormenti inflitti loro dai demoni (**fig. 06**). Ultima citazione di cui ci occupiamo in questo frangente è quella, lampante, contenuta nella miniatura che narra i funerali di Ettore (f. 100r, **fig. 07**): bene in evidenza, a margine della folla scomposta che accoglie il corteo funebre, si staglia la figura eretta di una donna còlta nel repentino e irrazionale gesto di strapparsi violentemente la veste sul petto, mostrando la pelle nuda e sollevando il volto disperato al cielo, i lunghi capelli sciolti le ricadono sulla schiena fin quasi ai piedi. Questa figura è copia esatta della personificazione del vizio dell'Ira contenuta

¹⁴⁹ THOSS 1989: 13.

¹⁵⁰ CONTI 1981: 72.

all'interno della serie monocroma realizzata da Giotto agli Scrovegni, nella fascia inferiore della Cappella (**fig. 08**). La scelta del Maestro degli Antifonari di citare Giotto con un'immagine tanto potente quanto riconoscibile ed emblematica, all'interno di una delle scene emotivamente ed esteticamente più complesse e tumultuose, è interessante e, credo, non priva di significato, considerando anche che l'enfasi con cui viene accentuato il turbamento fisico ed emotivo dei personaggi non trova esatto riscontro nelle parole di Benoît correlate all'episodio, in questo caso focalizzate più sulle descrizioni che sulle emozioni¹⁵¹. Siamo dunque osservando una delle miniature in cui, oltre alla sua capacità di riprodurre fedelmente le rappresentazioni presenti nel testo¹⁵², sono maggiormente evidenti l'iniziativa e l'interpretazione dell'artista. Anche senza voler necessariamente teorizzare e cercare di comprovare una precisa volontà di acquisizione e ri-semantizzazione dell'originale figurativo nel passaggio dalla violenza dell'Ira, condannabile moralmente, alla violenza auto-inflitta appartenente alla fenomenologia del dolore, possiamo limitarci ad ammirare il chiaro e spontaneo percorso compiuto da questa immagine, rimasta impressa con tutta la sua irruenza nella sensibilità dell'artista e risalita in superficie in un momento di *pathos* visivo ed emotivo, con il risultato di ampliarne la valenza originale.

4.4 *Realismo proto-umanistico.*

Oltre a questi e altri puntuali momenti citazionali che ricorrono nel manoscritto, il *Roman de Troie* di Vienna vede al suo interno una più disinvolta acquisizione del modello giottesco nel suo realizzarsi come stile e linguaggio, dunque messaggio, in particolare nel suo principiare un nuovo realismo che possiamo definire proto-umanistico. Citando l'interessante contributo di Gian Lorenzo Mellini presente all'interno del catalogo della mostra padovana *Giotto e il suo tempo*, «il realismo (non naturalismo), cioè una nuova filosofia della realtà (non un'imitazione

¹⁵¹ SCHWARZ 2017: 132, «Since the poet says little about how the dead hero arrived at his tomb, the conception of the event must have been completely the work of the Vienna painter [...]: his elaborate solution involved, among other things, borrowing a particularly emotionalizing motif from Giotto in the figure of the garment-tearing woman».

¹⁵² Si veda il capitolo dedicato alla Meraviglia, contenente anch'esso un'analisi di f. 100r.

illusionistica di essa), è il portato rivoluzionario della pittura giottesca»¹⁵³, la quale evoca e insieme crea nel dettaglio «un di fuori non fisico, mistico, tuttavia realistico»¹⁵⁴. Una realtà, quella minuziosamente rappresentata negli affreschi padovani e riproposta con entusiasmo nelle miniature del nostro *roman*, che racconta luoghi innanzitutto esperiti, vissuti dai personaggi e dall'osservatore nel momento in cui la narrazione accade sotto i nostri occhi, frutto di una «conoscenza del mondo completa, esatta, e al contempo suggestivamente evocativa»¹⁵⁵, in cui «è l'uomo [...] a essere la misura e il centro del proprio agire e conoscere»¹⁵⁶. La corporeità ad ampi volumi e maestosa delle donne e degli uomini rappresentati, solida nella presenza scenica e salda nelle proporzioni equanimi, diffusa in gruppi o focalizzata sul singolare, ma sempre comunque individualizzata nelle caratteristiche fisiche e nelle emozioni vissute, è sottolineata dal ricadere pesante e denso delle vesti colorate e dalla luminosità che irradia su ogni gesto, mimica, espressione di volti e pose¹⁵⁷: la chiarezza naturale, storica, e insieme mistica, evocativa, universale dell'uomo giottesco¹⁵⁸ influenzerà drammaticamente anche gli esponenti trecenteschi dell'*ars illuminandi*, il nostro Maestro degli Antifonari *in primis*. Così come ovunque negli affreschi della cappella patavina, anche nel ciclo miniato a dominare, o meglio a fungere da chiave di volta dell'intera narrazione, è l'essere umano nella sua specificità immerso nella storia, nella natura, negli ambienti, in un «continuum tridimensionale»¹⁵⁹ che contribuisce a creare un effetto di coinvolgimento tanto testimoniato quanto agito, partecipato emotivamente. Stratagemmi tecnici introdotti da Giotto e riprodotti nel *Roman de Troie* di Vienna hanno una valenza anche esperienziale, non solo visiva: «Introducendo figure viste dal retro, Giotto

¹⁵³ MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il realismo*, in *Giotto e il suo tempo 2000*: 74.

¹⁵⁴ *ivi*: 82.

¹⁵⁵ MANTOVANI 2013.

¹⁵⁶ LASKARIS, *Arte in bottega alla fine del Gotico. L'esperienza della miniatura*, in *La storia dell'arte 5. Il Gotico*: 60.

¹⁵⁷ FREMANTLE, *Dio e denaro: Giotto e la Cappella degli Scrovegni nell'area dell'Arena romana*, in *Giotto e il suo tempo*: 62, «[...] l'architettura e la natura sono dominate dalle figure umane. L'uomo è divenuto il motore del mondo ed è letteralmente illuminato: le figure umane sono dipinte con colori più brillanti e sono immerse nella luce».

¹⁵⁸ MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il realismo*, in *Giotto e il suo tempo 2000*: 75, «[...] la riscoperta del senso maestoso e impressionante della figura umana in scala uno a uno nella sua storicizzata naturalezza, del sapore rituale della genuina *actio* nativa, della suggestione insinuante dell'enigma italico della fisionomia, dell'estetica del ritratto come storia concretamente individuale [...] questa è una pittura di *verità* e perciò, a modo suo, è un linguaggio assolutamente di rottura, quale naturalizzazione del numinoso o divinizzazione dell'umano».

¹⁵⁹ PÄCHT 1987: 194.

invita, addirittura costringe il riguardante a condividere l'esperienza della profondità per via di empatia»¹⁶⁰. Personaggi e fruitori condividono il medesimo spazio: le pareti, le arcate, le nicchie della cappella che puntualmente fungono da appoggio e supporto allo spazio dipinto, reiterandone la funzione narrativa; la pagina miniata a volte ci si presenta invasa dalla rappresentazione, altre volte la cornice della vignetta viene appena violata da un piede o dalla vela di una nave, o dalle fronde di un albero. Si viene così a innescare un effetto di prossimità insieme visiva e interpretativa la cui forza viene dilatata esponenzialmente dall'attenzione al dettaglio psicologico, alla caratteristica fisica, a tutto ciò che favorisce l'immediata individuazione del personaggio, del suo agire e del suo sentire, all'interno della storia e del singolo episodio. Non a caso, alcuni storici dell'arte attribuiscono in ultimo a Giotto la definizione di "regista" teatrale, di «inesauribile inventore di spettacoli memorabili»¹⁶¹, dove si ricerca l'immedesimazione in una realtà insieme riconoscibile ed evocata, prepotentemente umana e vicina, e quindi altrettanto inquietante e impattante.

4.5 Confronto tra i cicli miniati di *W, C, S*.

Abbiamo già accennato all'ipotesi avanzata da alcuni storici dell'arte, da altri confutata, che i tre *Roman de Troie* conservati a Vienna, Parigi e San Pietroburgo provengano dal medesimo *scriptorium*, per i più uno *scriptorium* bolognese¹⁶², tanto significativa è la loro rassomiglianza dal punto di vista iconografico, e tanto peculiare. I tre cicli miniati sono i più completi della tradizione del *roman* giunta sino a noi e concordano in linea di massima sulla disposizione degli episodi, sulla *narratio* continua in *bas-de-page* all'interno di miniature tabellari, sulla strutturazione interna alle vignette e quindi la figurazione di personaggi, paesaggi e architetture. Narratività diffusa ed enfasi e realismo giotteschi permeano tutti e tre gli esemplari, testimoniando l'affermazione di una nuova dignità dell'illustrazione miniata e del

¹⁶⁰ PANOFISKY 1971: 143.

¹⁶¹ MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il realismo*, in *Giotto e il suo tempo* 2000:79.

¹⁶² BUCHTHAL 1971: 14.

codice che essa accompagna¹⁶³, eppure vedremo che tale andamento si sviluppa in declinazioni piuttosto differenti.

Pur essendone copia materiale e figurativa quasi identica¹⁶⁴, il codice C è quello che, qualitativamente, differisce maggiormente dal ciclo miniato curato dal Maestro degli Antifonari e bottega, o comunque ne costituisce un derivato di minore pregio e che per alcuni versi ne prende le distanze, diversamente dal manoscritto S, alla cui decorazione il nostro partecipa diffusamente e in modo rilevante, e nel quale prende vita un'evoluzione in senso positivo, in linea con le opere realizzate dallo stesso in precedenza. Il programma illustrativo del codice BnF fr. 782 consta di 202 vignette ed è un calco esatto della decorazione di W, realizzato da un'*équipe* di sei diversi artisti, presumibilmente di provenienza felsinea¹⁶⁵: identica è la scelta degli episodi rappresentati e di quelli tacitati¹⁶⁶, identica è la segmentazione testuale tramite le medesime iniziali decorate, identica infine è la rappresentazione iconografica all'interno di ciascuna vignetta. I principali elementi che distinguono il ciclo miniato di C, oltre al fatto che alcune illustrazioni, seppur identiche, si trovano con orientamento ribaltato rispetto a W, sono il rapporto subordinato delle illustrazioni rispetto al testo, determinato dalla presenza di didascalie interne ed esterne alle vignette, e una palpabile semplificazione espressiva e linguistica: elementi che affievoliscono l'autonomia dell'illustrazione rispetto al testo e concorrono a dare la sensazione di trovarsi di fronte a un manufatto di minore maturità autoriale. Le didascalie sono vergate in inchiostro rosso e più raramente nero, e immediatamente contigue ai personaggi, agli oggetti e ai luoghi di cui riportano puntualmente il nome, fornendo al lettore una sorta di guida per l'orientamento nella struttura narrativa e la comprensione della scena, oltre a ribadire un costante quando non ridondante legame con il testo: esse, infatti, sono presenti in ogni *tabula* miniata e, come annotato da De Santis, sono «dovute a due mani presumibilmente consentanee a quella di copia e da

¹⁶³ SAXL 1957: 137; P. T. GAJARDO, *El "Roman de Troie": las miniaturas* in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004: 147.

¹⁶⁴ DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 45, «Essi condividono una lacuna di sessanta versi, la mancanza di illustrazioni dell'episodio della *Chambre de Beauté* e l'aggiunta di venti versi alla descrizione della tomba di Ettore, in cui viene amplificata la breve formula di modestia con cui Benoît dichiara la sua inadeguatezza a descrivere il monumento funerario dell'eroe troiano».

¹⁶⁵ HERMANN 1929: 137; PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 233; DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 57.

¹⁶⁶ Il numero originario delle miniature è infatti per entrambi i codici 202, ridotto a 197 in W a causa della caduta di alcuni fogli.

intendersi come parte integrante del progetto iconografico»¹⁶⁷. Tanto W quanto S, invece, sono privi di indicazioni didascaliche, a eccezione di alcuni nomi di personaggi indicati al di fuori della cornice nell'esemplare di San Pietroburgo: i due codici custodiscono un apparato figurativo che si afferma con determinazione sulla pagina e si eleva a "testo nel testo" o vero e proprio "testo a fronte", conduttore di una nuova percezione di autorialità e indipendenza nei confronti della parola scritta, rispetto alla quale, come vedremo nell'analisi puntuale di alcune delle miniature di W, non manca di fornire, talvolta, una propria interpretazione, oppure invita il fruitore a elaborarne una propria. Per quanto riguarda lo stile delle miniature di C, sono evidenti la minore qualità dei tratti, una più contenuta ricerca e cura dal punto di vista della composizione scenica, la semplificazione della narrativa iconografica, il generale irrigidimento delle pose e dei gesti, una sensibile riduzione della portata drammatica: elemento focale, quest'ultimo, dello stile del Maestro degli Antifonari di Padova, in generale, e del manoscritto di Vienna, in particolare. All'interno della sua introduzione all'edizione *fac-simile* del manoscritto di Vienna, Thoss¹⁶⁸ si sofferma proprio sulla perdita di vivacità delle figure e sulla mancanza di profondità psicologica nel codice parigino, ad esempio nella vignetta che rappresenta i funerali di Ettore (f. 110v, **fig. 09**): uno dei *loci* narrativi e visivi più propensi ad esprimere *pathos* drammatico, dominato potenzialmente da rappresentazioni di sintomatologia dolorosa e luttuosa, in esso vediamo invece un appiattimento delle espressioni dei volti e una linearizzazione delle pose e dei gesti rispetto alla medesima scena nel manoscritto viennese (f. 100r, **fig. 07**), con il risultato che la donna straziata dal dolore che si strappa la veste sul petto sembra piuttosto danzare e i personaggi accasciati a terra paiono addormentati. L'esemplare del *Roman de Troie* conservato a San Pietroburgo¹⁶⁹, rispetto a W, ha una natura assai più complessa e rigogliosa,

¹⁶⁷ DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019: 46-47.

¹⁶⁸ THOSS 1989: 15-16.

¹⁶⁹ Per un esaustivo riepilogo sulle ipotesi della provenienza del ciclo miniato di S, oscillanti tra Bologna e Lombardia, e dell'identificazione dei miniatori coinvolti nella sua realizzazione, si veda PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 234 e seguenti, al termine del quale la studiosa si annuncia concorde con la proposta felsinea avanzata da P. T. GAJARDO per quanto riguarda il secondo e il terzo miniatore: «Ritengo corretta la divisione operata dalla studiosa spagnola: gli autori delle miniature sono tre [...]. Non vi possono essere dubbi sull'origine bolognese del terzo miniatore, se si considerano elementi fortemente caratterizzanti in senso felsineo, come gli occhi pesantemente ripassati di nero [...], il pittoricismo acceso e marcato, l'uso di articolare gli spazi e creare ambientazioni tramite piccole architetture decorate da motivi a rilievo [...]. Anche l'identificazione del secondo miniatore con il Maestro degli Antifonari padovani è corretta [...]», mentre dissente rispetto all'identificazione del primo miniatore con un artista anch'egli di provenienza bolognese, riconoscendovi piuttosto la mano dell'autore lombardo

raggiungendo un mirabile grado di opulenza: non a caso, venne definito da Jung come «le plus somptueux de tous les manuscrits du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure»¹⁷⁰. Il programma illustrativo è molto più ampio, variegato e di grande pregio; le miniature sono più numerose e con esse gli episodi rappresentati, arricchendo la già generosa narratività di Vienna, raggiungendo il numero totale di 347 *tabulae*; le figure e le architetture sono più imponenti e, in generale, le illustrazioni occupano maggiore spazio sulla pagina; il maestoso apparato illustrativo è il risultato della collaborazione di tre miniatori di origine o influenza felsinea, due dei quali identificati, l'uno nel Maestro degli Antifonari di Padova, l'altro nel Maestro del Leggendaro Angioino ungherese¹⁷¹. Per riassumere, come scrive Susan L'Engle, «[...] the general effect in St. Petersburg is a deliberate amplification of Vienna's illustration from all viewpoints»¹⁷². Al suo interno, la presenza del Maestro degli Antifonari è la più diffusa e pregnante: riconoscibile per la forte impronta giottesca, evidenziata in particolare dalla carica espressiva e dal *pathos* impressi alle scene illustrate¹⁷³, oltre che per il gusto originale e realistico con cui ritrae la natura e il paesaggio, il nostro artista realizza per intero o interviene parzialmente nella realizzazione di quasi la metà delle miniature, risultando così essere il più proficuo dell'*équipe*¹⁷⁴. Nel complesso, il codice presenta un'armonia compositiva minuziosa e dettagliata, un equilibrio strutturale e sostanziale tra testo scritto, decorazione ornamentale e miniature, tali da dare la vivida impressione che gli artisti che hanno partecipato alla sua realizzazione conoscessero bene il testo e lo comprendessero a fondo. Una comprensione estesa allo spirito del poema e al contesto socio-culturale

del *Tristan* ms. Fr. 755 della Bibliothèque Nationale di Parigi, in linea con PIANOSI 1992: 9-20 e MULAS 2005: 150. PONCHIA infatti afferma che: «[...] tale miniatore mostra uno stile troppo dissimile dagli altri due autori attivi nel manoscritto da poter liquidare la questione semplicemente affermando che i tre lavorano in maniera ben integrata. [...] Tali delicate ed eleganti fisionomie si legano meglio a quelle del miniatore del *Tristan* di Parigi, col quale mi sento pertanto di condividere l'identificazione proposta da Pianosi e Mulas».

¹⁷⁰ JUNG 1996: 259.

¹⁷¹ P. T. GAJARDO, *El "Roman de Troie": las miniaturas* in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004: 148-155; PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà* 2015: 215-216. Per il profilo del Maestro del Leggendaro Angioino Ungherese si veda la voce curata da Susan L'Engle sul *Dizionario biografico dei Miniatori italiani, secoli IX-XVI* 2004: 562-564.

¹⁷² L'ENGLE 2014: 287.

¹⁷³ P. T. GAJARDO, *El "Roman de Troie": las miniaturas* in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004: 151, «[...] a su habilidad para adaptarse a los distintos requerimientos de la narración se unen cientos episodios donde alcanza importantes cotas en la expresividad, particularmente en la plasmación de lo patético, de donde se puede intuir la influencia de Giotto de Padova».

¹⁷⁴ La mano del Maestro degli Antifonari di Padova è riconosciuta da P.T. GAJARDO nelle miniature ai fogli: 20r, 42r-55r, 56v-89v, 154r-163v, 166v-167v, 130r-137v, 138r-153v, 164r-165v.

cui appartiene: «el nivel de conocimiento del poema por parte de los miniaturistas debió ser muy elevado [...] no se trata simplemente de una traducción literal del poema, sino que nuestro “Roman de Troie” puede considerarse como la traducción más acertada a lenguaje plástico del espíritu del poema llevado a cabo en su tiempo. El mismo gusto por lo fantástico, el mismo espíritu caballeresco, la misma imaginación»¹⁷⁵.

4.6 *Stereotipie del Maestro degli Antifonari in W.*

Abbiamo anticipato negli scorsi capitoli molte delle principali caratteristiche stilistico-iconografiche che rendono il Maestro degli Antifonari di Padova ben riconoscibile all'interno di un codice miniato, anche in contesti di collaborazione con altri valenti artisti che possono condividere con lui ambiente, modelli e influenze. Nei prossimi capitoli restringeremo l'obiettivo su alcuni suoi più innovativi e originali spunti creativo-interpretativi e gesti autoriali, addentrandoci nella specifica concretezza delle miniature che ho ritenuto di maggiori valore esemplificativo e impatto visivo, *specimina* di una nuova fase nella produzione dell'*ars illuminandi* medievale e nella sua concezione. In questa prima fase, ci soffermeremo su quegli elementi figurativi che costituiscono stereotipie, comportamenti che l'artista ripete, invariabili, nell'arco del suo lavoro all'interno del *Roman de Troie* viennese e contribuiscono a tracciarne un ritratto sempre più nitido.

4.6.1 *Variatio.*

Abbiamo già notato l'assenza, nel manoscritto W, di didascalie che possano contribuire al riconoscimento immediato dei personaggi e dei luoghi rappresentati; questo accade grazie alla precisione con cui il nostro abbina a ogni principale elemento narrativo - che sia uno dei protagonisti del racconto o un luogo significativo - uno specifico dettaglio

¹⁷⁵ P. T. GAJARDO, *El “Roman de Troie”: las miniaturas in El “Roman de Troie”. Libro de Estudios* 2004: 117.

connotativo che, associato ad azioni ben definite, addirittura enfatizzate, consente una immediata identificazione: anche senza supporto didascalico, possiamo orientarci e capire a quale episodio del poema stiamo assistendo. E se sussiste un margine di indefinitezza, questo è perfettamente in linea con la natura del testo di Benoît de Sainte-Maure: da alcuni definito ripetitivo o monotono, il nostro è un *roman* di argomento cavalleresco-cortese che narra le molteplici fasi susseguentisi durante un conflitto durato dieci anni, ed è costellato di battaglie in campo aperto e mischie di cavalieri, duelli, concilii, scontri sotto le mura o tra le tende degli accampamenti¹⁷⁶, a partire da f. 15v (**fig. 10**), dove troviamo raffigurato, subito fuori le mura, il primo scontro tra i greci e i troiani guidati da re Laomedonte, antecedente la prima distruzione di Troia. Ne consegue un elevato numero di miniature che raffigurano i due schieramenti opposti nell'atto di affrontarsi, spesso guidati da un re greco, da una parte, e un membro della famiglia reale troiana, dall'altra, riconoscibili grazie alla corona che cinge l'elmo. Numerose sono anche le scene che rappresentano concilii, in particolare greci. Ma nella rappresentazione di questa ripetizione formulare tipica dell'*epos*, testuale prima che figurata, possiamo trovare originali tracce di *variatio*, indicative, per quanto non sostanziali, di una sensibilità autoriale e di una consapevolezza rispetto alla percezione del fruitore non scontate¹⁷⁷. Per quanto riguarda le scene di duello in battaglia, la messa in atto di questo principio di *variatio* è il più delle volte affidata alla scelta di raffigurare i destrieri in posizioni inusuali. Si veda ad esempio la *tabula* in f. 63r (**fig. 11**), che narra le due fasi dello scontro tra l'eroe troiano Ettore e il re greco Protenore, rappresentate congiuntamente in una doppia sequenza: a sinistra, Protenore, in sella al suo destriero, brandisce l'asta e colpisce violentemente allo scudo Ettore, disarcionandolo; subito a destra - tanto vicine sono le due sequenze da sovrapporsi -, Protenore ancora in sella viene colpito mortalmente al cranio, con un micidiale colpo di spada, a due mani, del principe troiano appiedato. In questo caso, la rappresentazione dell'ennesimo duello tra due cavalieri viene movimentata sia dalla dinamicità dell'azione in sé, sia dalla posizione del destriero di Ettore, Galatea, che nella prima

¹⁷⁶ J. YARZA LUACES in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004: 10, «[...] la índole del texto obliga a la representación de escenas de batalla».

¹⁷⁷ Principio di *variatio* condiviso dall'autore del testo, come sottolineato da JUNG 1996: 48, «Benoît a visiblement fait un effort pour varier les différents affrontements»; JOLY 1871: 308, «[...] chez Benoît, comme chez tous ses contemporains, les formules sont souvent excessives et monotones. [...] Mais il faut dire aussi que souvent il échappe à cette banalité; il essaie de varier ses tableaux [...]».

sequenza viene raffigurato da dietro, invece che di fianco. Un altro interessante esempio di intervento attivo del miniatore, volto a spezzare la possibile monotonia narrativa in una fase lunga e concitata di duelli nella mischia, lo troviamo in f. 66v (**fig. 12**): a sinistra della miniatura troviamo descritta una delle numerose scene in cui un cavaliere, sbalzato di sella, giace per terra e fatica a rialzarsi, mentre il nemico vittorioso prende per la briglia il suo destriero e fa per voltarsi e tornare nelle proprie schiere; a destra, in sella ai cavalli in corsa, un'altra scena, in cui due nemici si slanciano e si scontrano l'uno contro l'altro, lance in resta. Difficile dire quali dei molti duelli narrati da Benoît nei versi corrispondenti siano esattamente i due illustrati nella *tabula*. Ciò che conta è l'energia del racconto visivo, conferita grazie anche alla scelta dell'artista di dipingere esattamente al centro della vignetta il cavaliere vittorioso - probabilmente un eroe troiano -, nell'atto di voltare le spalle al nemico abbattuto e di impossessarsi del suo cavallo, e colto in una posta di netta verticalità, in contrasto con il resto dell'illustrazione presente e con le illustrazioni contigue: centrale e frontale, il vincitore è rivolto verso lo spettatore e tiene la spada sguainata alta sulla sua testa, a sfondare la cornice della miniatura; il destriero su cui è in sella tende il collo obliquamente all'indietro verso l'avversario greco, dal quale si sta per allontanare. Soluzioni simili sono diffuse nel ciclo miniato: le troviamo, ad esempio, in f. 67v (**fig. 13**), dove Enea e il suo cavallo danno le spalle all'osservatore, e in f. 93r (**fig. 14**), dove il cavallo del troiano Mestle, disarcionato da Menelao, volge terrorizzato il muso verso il cielo, mentre le zampe posteriori gli cedono per la violenza del colpo e per il peso improvvisamente sbilanciato del suo cavaliere.

L'intervento arbitrario del Maestro degli Antifonari, seguendo l'intenzione di prendere le distanze da una monotonia tematica derivante dalla natura evenemenziale del testo, si concretizza non solamente a livello di stratagemmi iconografici circostanziati, bensì anche a livello narrativo e macro-strutturale: scegliendo cioè di narrare visivamente ciò che viene descritto dall'autore in pochi versi e avrebbe valenza parentetica, sebbene comunque di *variatio* testuale, piuttosto che insistere con la rappresentazione degli eventi principali e degli episodi altisonanti, su cui si sofferma a lungo e ripetitivamente l'autore. Si veda ad esempio la miniatura in f. 90r (**fig. 15**), raffigurante il momento in cui, al termine della nona battaglia, durante uno dei plurimi armistizi concordati dai due eserciti nemici, vengono dati alle fiamme i cadaveri nudi dei soldati, mentre accanto alla

pira vengono scavate le fosse per la sepoltura. Benoît dedica alla narrazione di questo momento due ottosillabi, nello specchio di scrittura immediatamente prossimi alla miniatura tabellare: vv. 15224-15225, *Quant li mort furent enterré / E ars es rez e seveli*¹⁷⁸. L'esempio più lampante, e simile al precedente, è la miniatura a f. 127v (**fig. 16**), dove l'artista disubbidisce all'indicazione data in fase di progettazione iconografica, la quale prevedeva l'illustrazione di un'altra *bataille*, e decide di rappresentare l'episodio accennato nel testo ai vv. 20871-20878: *Triuës a quises e mandées, / Mais mout furent cortes donnes, / Sol tant que seient enterré / Li mort e li champ délivré. / Ensi l'ont fait: seveli furent / Solonc lor lei, si come il durent. / Ni remest cors a enterrer / Ne chans ne place a delivrer*¹⁷⁹. Si tratta, dunque, di un'altra scena di seppellimento dei cadaveri accumulatisi sul campo di battaglia, durante la breve tregua concordata dopo la diciassettesima battaglia, su richiesta di Agamennone. Qui i corpi vengono sepolti integri e vestiti, posti all'interno di sarcofagi di pietra, e colpiscono lo spettatore i dettagli delle ferite sanguinanti che incidono i petti e i volti dei caduti, e soprattutto il dettaglio iper-realistico del cadavere cui manca un calzare al piede destro.

4.6.2 Principio di individuazione.

All'inizio del paragrafo precedente, è stato fatto cenno all'attenzione posta dal Maestro degli Antifonari e bottega rispetto alla caratterizzazione individuale dei principali personaggi e luoghi del *roman*. Un'attenzione al dettaglio identificativo che, se da un lato consente aderenza rispetto allo scorrere e allo svolgimento degli eventi, dall'altro, nel momento in cui tale attenzione scema, insinua un margine di elasticità e libertà interpretative, dando luogo a una narratività meno stringente rispetto a chi fa cosa - come invece accade nel codice C, puntualmente corredato da nomi all'interno e all'esterno delle vignette -, ma più focalizzata sull'azione in sé, sulla sua correlazione con le azioni precedenti, e sul suo globale impatto visivo ed emotivo nel fruitore.

¹⁷⁸ «Dopo che i morti vennero sotterrati e arsi sui roghi e sepolti».

¹⁷⁹ «Richiese e domandò una tregua, ma ne fu concessa una molto breve, soltanto affinché i corpi venissero sepolti e il campo di battaglia venisse sgomberato. Così fecero: vennero sepolti secondo i loro usi, così come si doveva. Non rimase nemmeno un corpo da seppellire o un campo o un luogo da sgomberare».

Esemplari, in questo senso, sono le lunghe sequenze di miniature che narrano, quasi prive di soluzione di continuità, le lunghe battaglie e gli innumerevoli duelli: non sempre è possibile o facile distinguere i personaggi coinvolti, ma queste intense carrelate di scontri energici e violenti e corpi sconvolti, nelle quali come abbiamo visto non manca comunque la ricerca di una specificità distintiva nei dettagli, trasmettono efficacemente, secondo chi scrive, il caos sfrenato, disarticolato e furioso di una battaglia campale.

Venendo agli elementi di continuità, sin dal principio, la coppia speculare di eroi e avversari che funge da pilastro per tutta la prima parte del conflitto è indissolubilmente marchiata da colori e stemmi che si ripetono sempre identici, a partire dal primo duello che li vede fronteggiarsi l'uno contro l'altro, raffigurato in f. 62r (**fig. 17**): l'eroe greco Achille indossa mantello e casacca blu, ed è distinto dallo stemma del leone dorato su sfondo rosso; il principe troiano Ettore ha mantello e casacca rosa, e il suo stemma è il leone dorato su sfondo blu. Colori e simboli stemmatici sono puntualmente ripresi sulla gualdrappa dei rispettivi destrieri. Altrettanto precisa è la connotazione dei due personaggi al di fuori del campo di battaglia, quando indossano i loro abiti di corte, che a volte anche riprendono colori e/o stemmi di battaglia. Nell'episodio rappresentato in f. 77r (**fig. 18**), ad esempio, li vediamo l'uno di fronte all'altro in occasione dell'assemblea plenaria, ove greci e troiani tentano di decidere le sorti della guerra dietro la proposta di un duello decisivo e definitivo tra i due: Achille è riconoscibile grazie al volto segnato da una folta barba scura, e al cappello inclinato in avanti sulla fronte, con la tesa a punta; Ettore ha una corta barba, più chiara rispetto a quella del cavaliere greco, e un copricapo rosso a due tese laterali. L'operazione di riconoscimento istantaneo dei personaggi si estende anche al di là dei due eroi-simbolo della Guerra di Troia: basti citare, tra gli altri, l'eroe troiano Troilo, caratterizzato in battaglia dallo stemma tondeggiate con doppia linea nera su sfondo bianco, abbinato ad abiti e gualdrappa rosa, come possiamo vedere in f. 117r (**fig. 19**).

Nel codice del *Roman de Troie* conservato a Parigi, le didascalie indicano con incontestabile puntualità, per non dire ossessività, anche il luogo in cui avvengono determinati fatti narrati, come la città di Troia o di Atene ove si svolgono concilii e assemblee, o l'accampamento greco sul campo di battaglia: si vedano ad esempio le miniature ai ff. 39r, 49r, 53r (**figg. 20-21-22**). Nel nostro manoscritto viennese, queste

indicazioni risulterebbero superflue e in contraddizione con la logica della narrazione e dell'interpretazione visive: la città murata e turrata non può essere che la splendida, inespugnabile Troia, e le tende riccamente decorate sono ovviamente occupate dall'esercito degli assediati. È come se nel manoscritto C si percepisse ancora come essenziale e ineludibile il rapporto della miniatura con il testo, ribadendolo in modo quasi martellante, e quindi fosse imprescindibile indicare con la parola qualsiasi entità figurativa rappresentata, anche al di là di una funzione prettamente didascalica e col rischio di sfociare nella pedanteria. Questa diversità di approccio alla decorazione miniata è sintomatica di un radicalmente diverso modo di intendere l'esperienza ad essa legata. Come già espresso in precedenza, assistiamo in W e nel ciclo miniato in esso contenuto a una nuova acquisizione di consapevolezza autoriale da parte del miniatore e di chi ne progetta il lavoro iconografico: il riconoscimento di una nuova dignità nei confronti del testo visivo che affianca la parola, qui svincolato dal consueto ruolo ancillare, emancipato e protesico invece, come spinto da un "prepotente impulso"¹⁸⁰, verso un rivoluzionario percorso di autodefinizione e affermazione egualitaria, di autonomia. Percorso acquisibile dal fruitore in modo immediato e sensibile, anche senza addentrarsi nella contemplazione delle miniature, bensì semplicemente constatandone a colpo d'occhio la notevole acquisizione di spazio sulla pagina rispetto allo specchio di scrittura e al testo in esso contenuto.

4.6.3 *Interazione con lo specchio di scrittura.*

L'ultimo punto su cui vorrei qui soffermarmi è proprio questo trascendere dell'illustrazione oltre i margini dello spazio ad essa dedicato, oltre le spesse cornici che la delimitano senza riuscire ad arginarla; non solo: l'illustrazione in certi punti arriva a interagire disinvoltamente con questi limiti predefiniti, rivelandone la schietta natura narratologica. Lo sviluppo metaletterario del codice miniato si riverbera concretamente nello sviluppo fisico della miniatura sulla pagina: un processo che si esprimerà in tutta la sua potenza nel *Roman de Troie* conservato a San Pietroburgo, e che nel nostro codice viennese mette salde radici.

¹⁸⁰ PÄCHT 1987: 93.

Sono soprattutto le strutture architettoniche che danno l'assalto allo specchio di scrittura e svettano ai margini della pagina o nell'*intercolumnia*: il monumento funebre di Ettore ai fogli 100r (**fig. 07**) e 105v (**fig. 23**), *in primis*, ma anche la torre di Ylion, come in f. 19v (**fig. 24**), e con essa le numerose altre torri che puntellano il racconto visivo, insieme alle sommità timpanate di edifici e templi; i vertici puntuti delle tende nelle molteplici rappresentazioni dell'accampamento greco, come in f. 107r (**fig. 25**). Abbiamo poi gli elementi più minuti, quali i pennoni e le vele delle imbarcazioni, come in f. 179v (**fig. 26**), e quelli naturalistici che fanno parte del paesaggio, come formazioni rocciose e, soprattutto, le fronde degli alberi, spesso associate a una funzione narrativa di organizzazione dello spazio interno alla vignetta e distinzione di sequenze differenti ma contigue. In molti casi, l'elemento che sfugge al di fuori della vignetta arriva a intersecarsi con la parola scritta, e in questo caso si vede lo sforzo di distribuire con cautela il colore senza nascondere il testo. In quasi tutte le miniature, anche in assenza della fuoriuscita dalla cornice, alcuni dettagli figurativi interagiscono con essa, sovrapponendovisi, che siano punte di spada, zoccoli, cime di stendardi, eccetera.

Interessante, infine, il particolare presente nella miniatura del foglio 44r (**fig. 27**). Si tratta di una piccola tabella, ampia quanto una colonna di scrittura, incastonata tra gli ottosillabi del testo. In essa vediamo raffigurato un momento del concilio greco di cui ci sta narrando Benoît, alla fine del quale verrà infine presa la decisione di partire all'assalto di Troia senza più tentennare. La miniatura è piccola, riccamente decorata, con lo sfondo occupato da un pannello blu con dettagli dorati e, subito dietro, una fantasia policroma a rombi rossi occupati da elementi floreali rosa e blu, ed è affollata. A sinistra, seduto su uno scranno, la testa incoronata e lo scettro nella destra, abbiamo il re Agamennone; in piedi di fronte a lui, c'è re Palamede, intento a spronare i greci all'azione con le sue argomentazioni; tra loro, su una pedana, siedono cinque nobili partecipanti all'assemblea; ma a destra della vignetta, dietro Palamede, ci sorprende un personaggio che pare estraneo al concilio, indossa abiti popolani, è anch'egli in piedi ed è letteralmente appoggiato, quasi furtivamente, alla cornice, non solo: la sua mano destra posa sull'elemento decorativo, trasformatosi in colonna, mescolando con questo gesto lieve i diversi piani di fruizione dell'illustrazione e accennando altrettanto lievemente alla nuova, emergente, consapevolezza autoriale di cui abbiamo trattato.

5. Tematiche narratologiche e narrative in *W*.

5.1 *Gli intrecci della poetica della visione.*

Il Medioevo può essere percepito come un entusiasta *enfant prodige* che si avvicina con *curiositas* al patrimonio culturale tramandato dalle antiche *auctoritates*, per suggerne indistintamente dottrine, teorie e tecniche acquisite con deferenza e suggestione, ma anche con un piglio creativo e sperimentatore che dà luogo a esperienze artistico-letterarie di vivace sincretismo e originalità. In particolare, nella produzione manoscritta preumanistica prende corpo un'evoluzione figlia della natura liminare della letteratura medievale e del *roman*: ancora saldamente ancorati all'esperienza orale del racconto, oscillanti tra fruizione collettiva e fruizione individuale del testo manoscritto che in certi contesti culturali si fa sempre più codice miniato di lusso, atto ad assolvere un gusto estetico per la visione prima che per la lettura in sé. Alcune figure racchiudono egregiamente questa esuberanza intellettuale e inventiva, romanticamente definita da Joly «la grâce du monde naissant»¹⁸¹: tra queste figure includiamo Giotto, Benoît de Sainte-Maure e il Maestro degli Antifonari di Padova, in ognuno dei quali sono apprezzabili la poliedricità dell'arte esercitata e la pluralità di piani con cui in essi si dispiega la fruibilità del racconto. Con la sua invenzione della spazialità moderna e dell'uomo che si muove, interagisce e sussiste in essa, realizzata nella Cappella degli Scrovegni, Giotto è paragonabile a un regista teatrale¹⁸²: il suo realismo «penetra nella tecnica del racconto, diventando un problema di sequenza, cioè di regia entro uno spazio finto come vero»¹⁸³, uno spazio cioè dove il racconto accade, dove nel rendere fruibile visivamente vi è un fare che riproduce e porta lo spettatore a rivivere gli episodi narrati, e non è dunque un semplice supporto. Il poeta Benoît compone un'epopea in cui i personaggi condividono con gli eroi delle grandi narrazioni il «destino di venir

¹⁸¹ JOLY 1871: 14.

¹⁸² MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il "realismo" in Giotto e il suo tempo 2000*: 83; FREMANTLE, *Dio e denaro: Giotto e la Cappella degli Scrovegni nell'area dell'Arena romana in Giotto e il suo tempo 2000*: 64, «Giotto realizza una teatralità monumentale [...]. Egli inoltre ripete alcuni elementi [...] oppure utilizza la luce o le dimensioni dell'immagine, lo sfondo stellato o anche la scenografia degli edifici per indicare che tutto appartiene a un solo racconto. Il realismo lo ottiene riducendo le persone e le cose, in ogni episodio, all'essenziale, cosicché l'immobilità, il movimento o il sentimento sono, proprio come su un palcoscenico, concentrati al massimo».

¹⁸³ MELLINI, *La regia del racconto di Giotto a Padova e il "realismo" in Giotto e il suo tempo 2000*: 79.

dipinti»¹⁸⁴, e lo fa con una *verve* narrativa e un gusto per l'*amplificatio* descrittiva tali da colpire senza mediazioni l'immaginario visivo del fruitore, come sottolineato da Aristide Joly, il quale parla in modo ricorrente del nostro autore come di un pittore e definisce gli scorci espositivi e illustrativi presenti nel *Roman de Troie* come dipinti: «il a bien plus l'instinct poétique, il voit ce qu'il raconte et il le fait voir à ses auditeurs»¹⁸⁵, e più avanti, «il éblouit son lecteur par la richesse de ses peintures»¹⁸⁶. Parallelamente, il nostro miniatore pare in grado di farci ascoltare il poema attraverso le immagini, grazie a un'interpretazione insieme fedele e consapevole del testo scritto nel dipanarsi evenemenziale, negli *exploits* ecfrastici e, soprattutto, nelle caratterizzazioni psicologiche dei personaggi. La lettura visuale dell'opera è concepita come sostanziale sin dalle fasi progettuali del concepimento del nostro codice, e nella sua realizzazione è tale da compensare ampiamente un'ipotetica assenza dell'esperienza diretta del testo scritto: non solo l'artista segue le indicazioni e gli spazi dedicati, creando un ciclo miniato di eccezionale consistenza ed esaustivo, ma la visualizzazione degli episodi narrati da Benoît riesce anche a trasmetterne la portata emotiva e deontologica, insita anche nell'incedere sui dettagli. L'artista si fa poeta e le miniature, tanto quanto le parole, si fanno monumento: «non solo le parole ma anche le immagini devono suscitare la memoria»¹⁸⁷.

5.2 Dalla parte dei troiani.

La prospettiva filo-troiana che pervade il *Roman de Troie* e ha origine nell'antichità asseconda l'interesse della committenza e del pubblico cui l'opera è destinata, oltre a un sentire comune, sedimentato nell'immaginario culturale e condiviso nei secoli da molteplici realtà politiche e sociali, giungendo intatta nel XIV secolo, in Italia e non solo. La dissertazione di Matteo Cambi, pubblicata nel 2016, tira le fila di un ramificato intreccio di studi filologici e storico-artistici - a partire dalla proposta di S. L'Engle¹⁸⁸ di riconoscere nei manoscritti W, C, S un'origine unica e padovana -, arricchendola di

¹⁸⁴ MENEGHETTI 2015: 47.

¹⁸⁵ JOLY 1871: 45.

¹⁸⁶ *ivi*: 95.

¹⁸⁷ PÄCHT 1987: 42.

¹⁸⁸ L'ENGLE, *Produced in Padua* 2014.

nuovi elementi e ulteriori osservazioni, al fine di proporre una ricostruzione della diffusione del poema di Benoît de Sainte-Maure in ambito veneto, sottolineandone la significatività¹⁸⁹. Si evidenzia la motivazione ideologico-culturale che sta alla base della fortuna del nostro *roman*¹⁹⁰ e in generale di una tradizione letteraria «capace di ricollegare il territorio veneto ad un'ascendenza troiana, nel tentativo di rafforzare il vincolo, antico e insolubile, con l'eredità classica e il suo mito, i cui fermenti preumanistici costituiscono un esempio ben noto», e non sfugge il collegamento tra il mito iliadico trasmesso dal *Roman de Troie* e la leggenda della fondazione di Padova da parte dell'eroe troiano Antenore, in esilio dopo la distruzione della città: una leggenda tanto suggestiva quanto pretestuosa, che però traduce un interessamento e un fermento culturali del tutto reali, vibranti tra gli ambienti intellettuali padovani del Due-Trecento. Si fa sempre più stringente, quindi, il legame tra l'opera di Benoît de Sainte-Maure, l'esemplare miniato dal Maestro degli Antifonari e l'ambiente preumanistico patavino: un legame tematico-mitologico che ha anche delle ripercussioni significative a livello artistico. Marc-René Jung, nel suo lavoro dedicato al *Roman de Troie*, individua ad esempio interessanti rimembranze tra il monumento funebre che si dice conservi le spoglie di Antenore, scoperto da Lovato Lovati a fine Duecento e sito nel centro storico di Padova, e le illustrazioni miniate del sepolcro di Achille contenute nei nostri manoscritti¹⁹¹.

L'atteggiamento filo-troiano del testo si compone di molteplici e precise scelte narrative, quali, tra le altre, l'esaltazione di Troia come città ideale, culla e *apex* della civiltà cortese-cavalleresca, e dell'eroe troiano Ettore, rivestito in certi frangenti di un'aura quasi cristologica, e cui l'autore dedica un diffuso ed enfatico ritratto introduttivo ai vv. 5312-5380, per poi, poco più avanti, aggiungere che *Flor fu cil de chevalerie*¹⁹², v. 5443. Oltre a ciò, Benoît lascia cadere tra gli ottosillabi alcuni lampanti indizi che ne denunciano lo schieramento sentito e personale, come al verso 23855: giunti oramai alla penultima battaglia, la ventiduesima, leggiamo infatti *Furent josté li*

¹⁸⁹ CAMBI 2016: 10, «L'ipotesi secondo cui l'area veneta avrebbe costituito un canale privilegiato per la diffusione italiana del *RTroie* in versi sembra acclarata da molteplici indizi [...]». Approfondimenti sulla fortuna del *Roman de Troie* nell'area veneta durante il Due-Trecento sono inoltre ravvisabili in: SAXL 1959; MARIANI CANOVA 1999 e 2002; D'ARCAIS 2009.

¹⁹⁰ CAMBI 2016: 12, «[...] il *RTroie* venne a costituire una tessera fondamentale nella costituzione dell'identità civica e culturale dei grandi centri padano-veneti nel corso del XIV secolo».

¹⁹¹ JUNG 1996: 304.

¹⁹² «Ettore era il fiore della cavalleria».

*nostre as lor*¹⁹³, dove quel *nostre*, opposto a *lor*, indica gli assediati. Tale predilezione, quindi, non è sempre e solo un orientamento della narrazione, inscritto in un racconto collettivo reiterato, ma può esprimersi con vere e proprie prese di posizione da parte di poeta, artista e anche fruitore, spiccando in tal modo per originalità. L'episodio della morte di Ettore è esemplare. Siamo nel pieno della decima battaglia (vv. 15600-16316), iniziata nel segno del disastroso tracollo delle schiere troiane per via dell'assenza di Ettore, trattenuto entro le mura cittadine contro la propria volontà da re Priamo, dietro supplica di Andromaca, sconvolta da un presagio funesto: a lungo l'autore si sofferma sulla descrizione delle crescenti ira, angoscia e frustrazione dell'eroe, e sulla sempre più tragica situazione dei troiani, nonostante le innumerevoli dimostrazioni di valore in battaglia; quando finalmente il campione troiano, fuori di sé, si precipita in campo e scatena tutta la sua violenza contro il nemico, l'entusiasmo imperversa. In un costante crescendo di drammaticità testuale, ci avviciniamo al fatale incontro di Ettore contro Achille. Quest'ultimo, ferito dal principe troiano nel duello precedente e solitamente descritto nella sua *desmesure* di condottiero animalesco e irruento, nell'atto di ritornare in battaglia alla ricerca dell'avversario è invece ritratto da Benoît con toni insolitamente oscuri e inquietanti: vv. 16207-16212, *En la bataille ariere torne, / Desoz le heaume embronc et morne, / Hector aguaite ensi navrez: / Mieuz en vueut estre morz getez / Qu'il ne l'ocie, ço dit bien; / A ço entent sor tote rien*¹⁹⁴. Ecco giungere il momento esiziale, descritto in f. 96v a livello testuale e, simultaneamente, con un'ampia tabella nel *bas de page*, a livello figurativo (**fig. 28**). La narrazione miniata è saldamente contenuta all'interno della spessa cornice, rossa con sottili decorazioni modulari dorate, in abbinamento con lo sfondo, contro il quale si intravede un orizzonte roccioso. In primo piano, il consueto scontro tra i due schieramenti, ben distinti e opposti l'uno all'altro, distribuiti a destra e a sinistra della vignetta; in primissimo piano, sul terreno, elmi sparsi e corpi irriconoscibili di cavalieri e re abbattuti. Al centro tra le schiere, chiaramente identificato grazie allo stemma e al colore di tunica e gualdrappa che il lettore ha imparato a riconoscere, c'è Ettore, còlto nell'atto di incurvarsi dall'alto della sua sella verso un non identificato nemico, appena sconfitto e appiedato, per catturarlo: *Prendre le vout e retenir / E as lor par force tolrir: / Par la ventaille le teneit, / Fors de*

¹⁹³ «[...] i nostri si scontrarono con i loro [...]».

¹⁹⁴ «Tornò in battaglia con un cipiglio cupo e pensieroso sotto l'elmo, pur ferito a quel modo andò alla ricerca di Ettore: disse chiaramente che, se non l'avesse ucciso con le sue mani, avrebbe preferito essere ucciso lui stesso; era questo il suo unico intento».

la presse le traieit, vv. 16217-16220¹⁹⁵, e al verso successivo il dettaglio fondamentale, v. 16221, *De son escu ert descovrez*¹⁹⁶. Subito dietro Ettore, incombe l'inconfondibile figura di Achille, *li coilverz*, il perfido: cavaliere e destriero sono raffigurati in pieno slancio, mentre colgono precipitosamente l'avversario alle spalle e il cavaliere greco configge violentemente la propria spada nel fianco di quest'ultimo, lasciato scoperto, con un plateale gesto del braccio che segue l'inclinazione dall'alto verso il basso, tanta è la foga omicida di cogliere il punto e il momento propizi. Un primo elemento da osservare è che, diversamente dal testo che recita, in modo piuttosto indefinito, *Cele part est alez tot dreit. / Dreit a lui broche le destrier*, vv. 16224-16225¹⁹⁷, l'illustrazione colloca nettamente, senza alcuna indecisione o approssimazione, Achille alle spalle di Ettore, enfatizzando la crudeltà e la meschinità dell'azione; ma ciò che balza agli occhi al primo apparire della miniatura di fronte a noi è il fatto che Achille non ha più un volto: qualche lettore, preso da rabbia e sdegno, è intervenuto meccanicamente sulla pergamena, raschiando via la testa dell'odiato personaggio.

5.3 Introspezione psicologica.

Il tema dell'introspezione e caratterizzazione psicologica dei personaggi è fondamentale per la comprensione del lavoro di Benoît de Sainte-Maure e del Maestro degli Antifonari: esso infatti è sviluppato da questi due artisti con piglio oserei dire sovversivo rispetto alla più diffusa tradizione¹⁹⁸, a testimonianza della carica semantica che possiede nell'interesse e negli intenti artistici dei due, oltre a detenere un ruolo cruciale nella trama del *roman* in sé e nella sensibilità del pubblico cui l'opera è indirizzata. Di certo, il *Roman de Troie* costituisce uno spartiacque nel campo dell'espressività emotiva, tanto di un singolo individuo quanto di un insieme collettivo, e il Maestro, forte anche dell'insegnamento di Giotto, interpreta con maestria tale epifania e le sue evoluzioni. La profondità raggiunta dalla narrazione, scritta e visiva, è

¹⁹⁵ «[...] intendeva catturarlo, farlo prigioniero e strapparlo con la forza ai nemici: lo teneva per la ventaglia, lo trascinava fuori dalla calca [...]».

¹⁹⁶ «[...] non era più protetto dal suo scudo».

¹⁹⁷ «[...] andò alla carica proprio da quella parte. Spronò il destriero dritto verso di lui [...]».

¹⁹⁸ D'AGOSTINO 2013: 27, «[...] anche lo spazio che i tre autori [gli autori dei tre *romans d'antiquité*] concedono alle vicende amorose [...] è testimonianza di un nuovo interesse per i sentimenti della persona e per lo sguardo introspettivo dello scrittore».

funzionale innanzitutto all'immedesimazione del fruitore che, seguendo il principio di *aletheia* che domina il *Roman de Troie* sin dal prologo¹⁹⁹, diventa anch'egli partecipe e testimone degli eventi descritti, con la conseguente configurazione della lettura come un'esperienza sempre più immersiva, estesa oltre il concetto di intrattenimento e diletto, e investendo l'opera letteraria del significato di monumento, inteso nel suo valore più propriamente etimologico²⁰⁰. Molti studiosi sono concordi nel sottolineare come nel nostro poema predomini «la logique profonde des choses humaines» (Joly)²⁰¹ e si inauguri «el análisis de los caracteres de los personajes» (Armiño)²⁰². In questo racconto profano, epurato dall'intervento divino che caratterizzava i poemi omerici, gli esseri umani sono sì sottratti al potere ultraterreno, ma sono ora assoggettati ai sentimenti e agli ideali. Leggendo il testo di Benoît e scorrendo il ciclo miniato, ripercorriamo un'ampia scala di sintomatologie emotive che attraversa tanto la sfera eroica individuale quanto quella collettiva. Possiamo incedere in ampie sequenze espositive focalizzate sullo stato psicologico o sulla personalità di un personaggio, oppure incorrere in dettagli mimici, scorci dialogici, punti di acume descrittivo da cui tale stato trapela: tutto contribuisce ad alimentare un complesso carsico di narrazione introspettiva, che dà impulso a un movimento insieme di avvicinamento e di rivoluzione: avvicinamento al lettore, che riesce così a empatizzare, comprendere, memorizzare; rivoluzione rispetto alla tradizione letteraria precedente, più sommaria e netta nell'esplicitazione della psiche dei personaggi. Le fenomenologie su cui si soffermano autore e artista attraversano un ampio spettro di emozioni, tra cui: la sfera dell'*eros* e dell'innamoramento come forza devastante e annichilente, persino distruttrice²⁰³, luogo narrativo ed esperienziale in cui riecheggia l'insanabile conflitto tra greci e troiani,

¹⁹⁹ L'antico principio di disvelamento della verità e della sua conoscenza e trasmissione, che sta alla base del *roman* e lo avvalora nel suo essere testimonianza scritta di eventi realmente accaduti, è annunciato sin dai primi versi: *Salemon nos enseigne e dit, / E sil lit om en son escrit, / Que nus ne deit son sen celer, / Ainz le deit om si demostrer / Que l'om i ait pro e honor, / Qu'ensi firent li ancessor*, vv. 1-6 (trad. «Salomone ci insegna e ci dice, e così si legge nei suoi scritti, che nessuno deve celare il proprio sapere; anzi, bisogna darne prova, in modo tale da ricavarne profitto e onore, come fecero gli antichi»).

²⁰⁰ Si veda ad esempio la definizione di LE GOFF 1978: 38, «La parola latina *monumentum* va ricollegata alla radice indoeuropea *men* che esprime una delle funzioni fondamentali della mente (*mens*), la memoria (*memini*). Il verbo *monere* significa 'far ricordare', donde 'avvisare', 'illuminare', 'istruire'. Il *monumentum* è un segno del passato. Il *monumentum*, se si risale alle origini filologiche, è tutto ciò che può richiamare il passato, perpetuare il ricordo [...]».

²⁰¹ JOLY 1871: 283.

²⁰² ARMIÑO, *Elogio del "Libro de Troia"* in *El "Roman de Troie. Libro de estudios* 2004: 15.

²⁰³ LUMIANSKY 1958: 421, «[...] the tragic power of love [...] seems particularly to have caught Benoît's fancy»; KEARNS 2002: 152, «[...] the fortitude motivated by love does not create more love and more fortitude; it spells destruction. Either love or war is inclined to destroy the other».

replicando in sé l'impossibilità di raggiungere una pace tra i due schieramenti e tra i loro rappresentanti²⁰⁴; il *furor* del guerriero in battaglia, contraltare del *furor* amoroso, in grado di trasformare i cavalieri in bestie e il più saggio in *berserk*; l'ambiguità e la commistione di luci e ombre del comportamento umano²⁰⁵, anche del più valoroso e virtuoso degli eroi, quale è ad esempio Ettore, cavaliere ideale ma non idealizzato, non estraniato dalla sua natura di uomo; in ultimo, il lutto e la sofferenza, su cui ci soffermeremo, in quanto stati di profondo turbamento che danno vita a interessanti intrecci tra parola scritta e visualizzazione miniata, che compongono consonanze, dissonanze e amplificazioni, oltre a dare modo al poeta e al miniatore di dare massima espressione alla loro arte interpretativa.

5.3.1 *La fenomenologia del dolore.*

Nel ciclo miniato di W incontriamo più volte una figura che compie il gesto eclatante dello strapparsi le vesti sul petto: è questa una punteggiatura visiva consolidata nella tradizione iconografica e, come già accennato nel capitolo relativo al giottismo del Maestro degli Antifonari, resa monumentale nella sua iconicità dalla rappresentazione dell'Ira all'interno della Cappella degli Scrovegni, imprimendosi con forza nella memoria del miniatore-spettatore. L'immagine, già affrontata analizzando la miniatura in f. 100r (**fig. 07**) dedicata ai funerali di Ettore e al corteo funebre, si ripete in altre illustrazioni dove la mano dell'artista è volta a tradurre un momento di grande *pathos* del poema. La ritroviamo in f. 18v (**fig. 29**), nella vignetta che narra il momento in cui Priamo, lontano da casa perché occupato in una spedizione militare, riceve la notizia della distruzione della città di Troia per mano dei greci guidati da Ercole, e del conseguente massacro del padre Laomedonte e della famiglia reale tutta, fatto salvo per la sorella Esione, rapita dagli assalitori. L'ambientazione è l'accampamento fuori le

²⁰⁴ BAUMGARTNER in *Le "Roman de Troie" par Benoît de Sainte-Maure* 1987: 15, «[...] ils redoublent dans la sphère de l'amour l'antagonisme entre la Grèce et Troie [...] ils tentent des alliances dont la guerre accentue la dimension tragique».

²⁰⁵ MANTOVANI 2013: 167-215, «Quello messo in scena da Benoît è un racconto tragico, nel quale molti personaggi, soprattutto di parte troiana, presentano tratti di ambiguità, risultando essere al tempo stesso un modello di comportamento e il suo contro-modello»; BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 52, «Gli eroi del "Roman de Troie" hanno tratti ambigui, sono interiormente tormentati, in loro coesistono grandezza e debolezza [...] una caratteristica "moderna" rispetto al carattere tendenzialmente manicheo e stereotipato della *chanson de geste*».

mura del castello che l'esercito troiano stavano assediando, dipinto a sinistra dell'immagine; la tenda di Priamo è al centro della scena, in primo piano, i margini della tela sollevati a mostrarci la profonda disperazione del personaggio, così come degli altri presenti; il messaggero è in piedi fuori dalla tenda, le braccia tese, ancora nell'atto di dare la terribile notizia. C'è chi giunge le mani in gesto di estrema preghiera, chi tiene sconsolatamente e incredulo il volto abbassato, e nella tenda accanto a quella reale notiamo una figura quasi rannicchiata nella sua inconsolabile afflizione. Priamo è circondato dai sudditi, seduto su uno scranno, la testa incoronata, gli occhi e la fronte drammaticamente ombreggiati, e i pugni stretti sui due lembi della veste lacerata sul petto. Così ci narra Benoît: vv. 2870-2882, *Quant il li fu dit e noncié / Que Troie esteit e la contree / Tote arse e destruite e robee, / E sis pere ocis e sa mere / E ses sorors e tuit si frere, / Fors une, dont ert grant damage, / Qu'en esteit menee en servage; / Quant la novele fu seüe / E Priamus l'ot entendue, / S'il ot dolor, nus nel demant: / Rien que vesquist n'en ot si grant. / Assez plora e fist grant duel: / Iluec vousist morir, son vuel.*²⁰⁶ E l'autore prosegue con una quarantina di versi che riportano, tramite discorso diretto, il disperato pensiero di dolore e morte, e il desiderio di vendetta del personaggio. La mimica ritratta dal miniatore non è dunque esplicitamente descritta negli ottosillabi del testo, bensì si tratta di una formula figurativa adottata dall'artista e reiterata in casi specifici ma simili l'uno all'altro, poiché ritenuta efficace nella sua funzione comunicativa. Un'altra scena in cui riconosciamo la stessa mimica, accompagnata da una carica tragica illustrativa assai maggiore ed espressiva, è quella che ritrae il momento del compianto attorno al corpo senza vita di Ettore, in f. 97v (**fig. 30**). Il racconto dell'arrivo della salma nella città occupa più di centoquaranta *octosyllabes*, dal verso 16353 al verso 16498, ed è un *climax* ascendente di drammaticità, sia ritratta dall'autore attraverso il suo sguardo sui personaggi, sia resa esplicita tramite le loro parole, oscillante tra scene di disperazione generale e momenti di sgomento e angoscia individuali. Il paladino troiano è depresso al centro della miniatura e del gruppo di figure, disteso su un alto e ampio giaciglio coperto di pesante tessuto monocromo blu;

²⁰⁶ «Quando gli fu detto e annunciato che Troia e la sua regione erano state completamente bruciate, distrutte e saccheggiate, che erano stati uccisi suo padre, sua madre e tutti i suoi fratelli e sorelle, tranne una sorella che aveva subito il grave disonore di essere deportata in schiavitù; quando si sparse la notizia e Priamo lo venne a sapere, è inutile domandare se provò del dolore: mai nessuno che sia vissuto ne ha provato così tanto. Pianse molto e mostrò tutta la sua disperazione: se fosse dipeso da lui, avrebbe voluto morire lì».

indossa ancora l'armatura a coprire braccia e gambe, ma il volto è scoperto, e dalla profonda ferita sul busto infertagli da Achille scorre copiosamente il sangue, fino a formare due densi rivoli che toccano terra. Siamo in uno dei momenti tipici del poema e del codice che lo trasmette: attorno al corpo dell'eroe, donne e uomini sono travolti dallo strazio; la fenomenologia fisica e mimica descritta dall'autore si dispiega in svenimenti e grida, lacrime che rigano il viso e capelli strappati, pallore e gemiti. La trasposizione miniata cerca di restare fedele al carico di *pathos* che caratterizza questa sequenza e infatti in essa sono riunite le sfaccettature assunte dalla sintomatologia visiva del lutto presenti nell'intero ciclo, in una sorta di carrellata omnicomprensiva: due personaggi giacciono svenuti tra le braccia di parenti o compagni, un altro è ritratto col volto disperatamente reclinato verso il cielo; ci sono mani giunte e volti poggiati sul palmo della mano, sguardi abbandonati verso terra o verso la salma. Il re ci viene mostrato totalmente scomposto nell'atto di tendere le braccia e il corpo tutto ad abbracciare la figura esanime del figlio, trascinato dal desiderio di morire a sua volta, mentre dietro di lui un uomo cerca di sollevarlo e allontanarlo, così come recitano i versi in parte anaforici 16360-16364, *Sor lui se vait Prianz pasmer, / Sor lui se gist reides e freiz, / Sor lui se pasme tantes feiz / Que il n'en ist funs ne aleine. / Osté l'en ont a mout grant peine / Si fil, si rei e si contor.*²⁰⁷ Nella donna isolata dal gruppo, raffigurata a sinistra della vignetta, in corrispondenza della soglia del palazzo turrato, prostrata e con le mani giunte strette al volto, riconosciamo Cassandra, raffigurata similmente in f. 60v (**fig. 31**): allontanata dalla corte e rinchiusa, a causa dei funesti presagi con cui tormentava e turbava la sua famiglia, nel disperato tentativo di farli desistere dallo scendere in guerra e prevedendo le innumerevoli e inesorabili disgrazie che da essa sarebbero derivate. Infine, alla testa del letto su cui giace Ettore, ecco il personaggio che si strappa la veste, lo sguardo pesantemente rivolto verso il basso. Si percepisce lo sforzo dell'artista di creare un ritratto insieme corale e puntuale, nel quale trasmettere visivamente il senso di varietà, individualità e assonanza degli *specimina* ampiamente descritti nel poema. Alcuni personaggi li riconosciamo facilmente, altri immaginiamo chi possano essere: c'è spazio per l'interpretazione del fruitore e quel che conta è il senso di disperazione dilagante che deriva dalla visione di questa immagine.

²⁰⁷ «Priamo andò a svenire sul corpo del figlio, giacque rigido e freddo sul corpo del figlio, svenne così tante volte sul corpo del figlio che dalla sua bocca non uscivano più né il fiato né il respiro».

5.3.2 Il tragico femminile.

Un discorso a parte, attinente alla fenomenologia del dolore, riguarda la rappresentazione delle donne nel codice di Vienna, in quanto spesso vengono ritratte in pose di angoscia e disperazione, con vari gradi di intensità. Ciò deriva dall'implicita portata tragica, tanto corale quanto specifica, che i personaggi femminili assumono nel *roman* di Benoît de Saint-Maure. Per quanto la loro presenza numerica sia fortemente in difetto rispetto a quella maschile, e le sequenze che le vedono protagoniste siano meno consistenti rispetto alle sequenze dominate da una evenemenzialità virile, non si tratta di una presenza cangiante ed effimera, tutt'altro: la femminilità contenuta in quest'opera ha in sé qualcosa di originale e inedito, in quanto è sostanziale, dotata di una notevole gravità all'interno dell'intreccio della storia e nella sua interpretazione²⁰⁸. La sua consistenza non solo è direttamente conseguente agli inserti di episodi erotico-amorosi che distinguono il nostro *roman* e prevedono l'integrazione di controparti femminili e tematiche nuove, bensì è disseminata nell'intero poema, contribuendo in modo assai peculiare anche alla componente tragica di quest'ultimo, a volte concentrata in veri e propri coaguli sequenziali di grande impatto.

Dal punto di vista narratologico, i monologhi sono i *loci* testuali prediletti per estrinsecare il pensiero intimo, che qui acquisisce voce diretta ed esprime senza mediazione una carica emotiva magmatica, spesso teatro di una condizione tormentata e agonica²⁰⁹ di cui l'eroina (così come l'eroe) è ben consapevole. Nel suo saggio contenuto in *Conter d'Alexandre*, Francine Mora-Lebrun si occupa della parola femminile all'interno del *Roman de Troie*, distinguendone due principali forme espressive: la *parole argumentée* e la *parole pathétique*²¹⁰. Quest'ultima è la parola del *planctus*, la lamentazione funebre per l'eroe caduto, originariamente caratteristica del mondo epico della *chanson de geste* e prerogativa dei personaggi maschili, qui invece

²⁰⁸ JOLY 1871: 246-250, «[...] elles sont mêlées à la vie guerrière [...] elles sont témoins nécessaires de tous les grands exploits [...] on voit que nous sommes en pleine chevalerie [...]».

²⁰⁹ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 55, «i monologhi diventano dialoghi interiori nei quali il sé si dissocia e si dibatte».

²¹⁰ F. MORA-LEBRUN, *D'une esthétique à l'autre: la parole féminine dans l'Iliade de Joseph d'Exeter et le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, in *Conter de Troie et d'Alexandre* 2006: 35, «Benoît donne très souvent la parole aux femmes dans le *Roman de Troie* [...] la parole pathétique par où cherche à s'exprimer une intériorité, et la parole argumentée qui vise à l'efficacité. La première apparaît surtout dans les monologues, notamment les *planctus* [...] La seconde est surtout présente dans les dialogues [...] Dans ces deux types de paroles, les femmes peuvent rivaliser avec les hommes puisque c'est à ces derniers qu'étaient au départ dévolus les *planctus* dans la *chanson de geste*».

conquistata ed esercitata ampiamente anche e soprattutto dalle donne²¹¹. Esempari sono gli *octosyllabes* che contengono il monologo di Elena a ridosso dei funerali di Paride. Il discorso diretto dell'infelice viene così introdotto dal poeta: *Qui veit Heleine bien puet dire / Que sor toz dueus est la soë ire: / Onc rien n'ot mais si grant destrece*, vv. 22915-22917²¹²; esso si sviluppa nell'arco di ben novantuno *octosyllabes*, dal verso 22920 al verso 23011, e viene analizzato in uno studio di Croizy-Naquet, la quale si sofferma sulla funebre tragicità delle parole e dei sentimenti del personaggio che, «désespérément lucide»²¹³, oltre ad esprimere la profonda disperazione per la perdita dell'amato, constata la propria solitudine e arriva ad assumere su di sé ogni colpa, indicando se stessa come causa prima della guerra e di tutte le morti derivanti da essa, «elle se désigne sans cesse comme objet funèbre et funeste»²¹⁴, caricandosi di un ossessivo desiderio di morte. Leggiamo a titolo di esempio i versi iniziali, vv. 22920-22935: *En duel, en lermes e en plor, / [...] beaus sire amis, morrai, / Quant jo ensi perdu vos ai. / Plus vos amoë que mon cuer: / Ço ne puet estre a nes un fuer, / Que j'après vos remaigne en vie / A Mort pri jo qu'ele m'ocie: / Ja èlus terre ne me sustienge, / Ne ja mais par femme ne vienge / Si grant damage com par mei! / Tant riche duc e tant bon rei / E tant riche amiraut preisié / En sont ocis e detrenchié! / Lasse! a quel hore fui jo nee, / Ne por quei oi tel destinee / Que li monz fust par mei destruit?*²¹⁵. La miniatura che racconta il momento del funerale di Paride e ci mostra Elena è posizionata in *bas de page* a f. 141v (**fig. 32**). Ci troviamo all'interno del tempio dedicato a Minerva e a sinistra troviamo un folto gruppo di frati, raccolti dietro a un sacerdote con in mano un libro aperto, intenti a pronunciare i sacri riti, così come raccontato da Benoît: *Quant del jor parut la clarté, / S'a fait Prianz apareillier / Dedenz*

²¹¹ Il *planctus* non è l'unico caso di traslazione di motivi originariamente maschili, come sottolineato anche da E. BENELLA nella prefazione di *Roman de Troie* 2019: 44, «[...] alcuni motivi militari virili sono “femminilizzati” in maniera originale, sia in ambito militare (cfr. Penthesilea e le amazzoni guerriere; compianti fatti non più dai compagni ma da madri e spose, etc.) sia a corte (cfr. coinvolgimento di Ecuba, Cassandra ed Elena nella politica troiana; stilizzazione cortese di “amor et militia”»).

²¹² «Chiunque vedesse Elena poteva ben dire che il suo sconforto era maggiore di quello di tutti gli altri: mai nessuno aveva provato un tormento così grande».

²¹³ CROIZY-NAQUET 1990: 87.

²¹⁴ *ivi*: 82.

²¹⁵ «Mio signore, amore mio [...] ora che vi ho perso in questo modo morirò nella disperazione, tra le lacrime e i pianti. Vi amavo più di me stessa: è assolutamente impossibile che io sopravviva alla vostra morte. Supplico la Morte di uccidermi: possa la terra non sorreggermi più, e possa non capitare mai più per causa di una donna una tragedia come questa che è causata da me! Quanti potenti duchi e quanti buoni re e quanti potenti ammiragli famosi sono stati uccisi e trucidati per questo motivo! Ah! Maledetto il giorno in cui sono nata! E perché ho avuto il destino che il mondo sarebbe stato distrutto a causa mia?»

un temple riche e chier / Fondé en l'onor de Minerve: / Al cors vueut que l'on chant e serve, / Quar mout par i a grant covent / E mut par i a sainte gent, vv. 23030-23036²¹⁶.

Al centro, in corrispondenza dell'abside e del campanile che supera la cornice della tabella e si innalza nell'*intercolumnia*, ci sono, in primo piano, il sarcofago contenente il corpo dell'eroe, in secondo piano, il re di Troia e i membri maschili della corte. Il sarcofago è in diaspro verde, sostenuto da quattro leoni dorati, come precisato nel testo:

Li reis aveit en son tresor / Un chier sarcueil qui n'ert pas d'or; / Ainz ert d'un jaspe vert goté: / Onc en ceste siegle traspasé / Ne fu veü si chier vaissel. [...] Firent quatre lions d'un grant, / D'or esmerez tresgeteiz, / E si ne sont mie petiz: / Sor cez ont le sarcueil asis, / Puis i mistrent le cors Paris / Bien embasmé e richement, vv. 23037-23053²¹⁷.

Arriviamo al lato destro della miniatura, occupata da tre figure femminili dal volto visibilmente affranto, tra le quali spicca, in primo piano, Elena: l'abito rosso coperto parzialmente da una tunica blu che scende verso terra in pesanti drappaggi, il busto inclinato verso il sarcofago, le braccia e le mani protese, la lunga chioma di capelli sciolti che ricadono scomposti sulle spalle e sulla fronte, il volto profondamente segnato da linee e ombre scure che scavano le guance, appesantiscono gli occhi, piegano la bocca in una smorfia dolorosa. La tragedia che sta sconvolgendo l'anima di Elena e che ci è stata ampiamente rivelata nei versi precedenti attraverso le sue stesse parole, interamente introspettive, è tutta racchiusa qui, in questa sintomatologia del lutto e dell'angoscia costruita attraverso la tensione dei gesti, linee di forza, ombreggiature, la linea incurvata di labbra e occhi, la capigliatura disordinata.

Un altro personaggio altamente connotato da una carica drammatica è Andromaca, moglie di Ettore: sia testualmente che visivamente, ci appare in stati di forte alterazione emotiva; forse non a caso il suo ingresso nella narrazione è assai tarda rispetto agli altri personaggi femminili, significativamente a ridosso della decima battaglia, ove l'eroe troiano troverà la morte: *Andromacha apelot l'om / La femme Hector par son dreit non, / Gente dame de haut parage*, vv. 15263-15265²¹⁸. L'episodio di Ettore e Andromaca è

²¹⁶ «Alle prime luci del giorno, Priamo fece dunque approntare l'interno di un tempio dedicato a Minerva: voleva che vi si cantasse e vi si celebrasse il funerale di Paride, poiché lì esisteva un grandissimo convento e ci vivevano molti religiosi».

²¹⁷ «Nel suo tesoro il re custodiva un prezioso sarcofago che non era d'oro, anzi era fatto di un diaspro verde screziato: in passato non si era mai visto al mondo un avello così prezioso. [...] Crearono quattro leoni, fusi in oro puro, poi vi deposero all'interno il corpo di Paride, imbalsamato con cura e con aromi preziosi».

²¹⁸ «Il nome esatto della moglie di Ettore era Andromaca; era una gentildonna di nobile stirpe, nobile e raffinata e virtuosa e assennata».

racchiuso tra i versi 15263 e 15599: in essi, viene ripercorso il serrato duello verbale e psicologico tra i due, l'una angosciata per la sorte del marito, l'altro furioso contro colei che lo trattiene dal partecipare all'imminente scontro per colpa di uno sciocco sogno (vv. 15334-15337, *Se la folie avez songiee, / Si la me venez reconter, / E chalongier e deveer / Qu'armes ne port ne ne m'en isse*)²¹⁹, influenzando il re Priamo e la corte tutta e costringendolo ad assistere alla quasi totale disfatta dei suoi compagni, indeboliti gravemente dalla sua assenza sul campo. In questo caso, non ci troviamo di fronte a un vero e proprio monologo, ma a un'intensa sequenza dialogica e agita, dove si alternano precipitosamente parole, stati d'animo e azioni dei due personaggi, in un'irrefrenabile *escalation* di ira, disprezzo e violenza da un lato (vv. 15405-15409, *Lui e s'amor e son cuer pert; / Quant el cel plait a discovert / Sor son devié, sor sa manace, / Ja mais n'iert jorz qu'il ne l'en hace, / E por un poi qu'il ne la fiert*)²²⁰, angoscia, disperazione e sconvolgimento ai limiti della follia dall'altro; *escalation* illustrata *in primis* dalla miniatura di f. 91v (**fig. 33**), e dei cui effetti risentono anche le miniature immediatamente successive. In questa lunga fase, Andromaca è sempre più trascinata in un turbinio di pena e terrore; i vocaboli connessi al suo stato sono *peine, soferte, dotance, crieme, paor, esmaiance, grant duel, angoissos* e simili, fino al raggiungimento di una condizione di radicale stravolgimento emotivo e razionale: *O ses dous mains granz cous se fiert; / Ses cheveus tuert e ront e tire, / Fier duel demeine e fier martire: / Bien resemble femme desvee*, vv. 15455-15459²²¹. L'atto estremo adottato dalla donna, nel tentativo di far cambiare idea all'eroe troiano in procinto di indossare l'armatura contro ogni avvertimento, è presentargli ai piedi l'amato figlioletto Astianatte: *Tote enragiee, eschevelee / E trestote fors de son sen, / Cort por son fil Asternaten*, vv. 15460-15462²²². È questo il momento descritto dal Maestro degli Antifonari nella miniatura presa ora in esame, nella quale egli riassume plurime fasi di questa parte del racconto, anticipandole, e soprattutto cerca di trasmettere i due universi emotivi

²¹⁹ «Se avete sognato una cosa assurda, dovevate proprio venire a raccontarmela e a blaterare e a vietarmi di prendere le armi e di uscire dalle mura?».

²²⁰ «Andromaca perse lui e il suo amore e il suo cuore; essendo stata lei a tirare fuori quella storia, nonostante il divieto e le minacce del marito, non sarebbe passato giorno in cui questi non l'avrebbe odiata, e per poco non la menò».

²²¹ «Quando Andromaca capì che non c'era verso, si battè violentemente il petto con entrambe le mani; si torse e si strappò e si tirò i capelli, mostrò a tutti il suo dolore tremendo e il suo terribile strazio: sembrava davvero una pazza».

²²² «Come una furia, coi capelli in disordine e completamente fuori di sé, corse a prendere suo figlio Astianatte».

totalmente contrapposti e l'invalidabile muro che li separa. Ettore siede su uno scranno al centro, entrambe le braccia sono già protette dall'armatura, viene rappresentato nell'atto di infilarsi una delle due ginocchiere, come narrato al v. 15466, *La ou chaucot se genoillieres*²²³; il capo è ancora scoperto, e ben visibile è lo sguardo ch'egli rivolge alla sua destra, ove sono inginocchiati Andromaca e Astianatte: è uno sguardo diretto, pensieroso, non implacabile e indifferente come quello ritratto da Benoît, ma comunque fermo e duro, da cui trapela un conflitto interiore che l'eroe intende a ogni costo domare²²⁴. Dietro il cavaliere ci sono, impazienti, due paggi, uno dei quali tiene per le redini Galatea, che fa parzialmente il suo ingresso attraverso un'arcata e cui accenna anche Benoît al v. 15494, *Ja li orent son cheval trait*²²⁵. Nella parte sinistra della vignetta, troviamo in piedi, in secondo piano, le dame chiamate da Andromaca e venute a implorare a loro volta Ettore perché resti dentro le mura della città: sono la regina Ecuba, Elena e Polissena, nominate nel testo, e tutte e tre hanno la testa lievemente chinata verso il personaggio al centro e le braccia tese in atto di supplica. In primo piano, ai loro piedi, abbiamo Andromaca china a terra, l'unica senza diadema, i capelli anche in questo caso sono sciolti sulle spalle e le mani poggiano sulla figura del bambino che le sta davanti, come a sospingerlo il più vicino possibile al padre, perché questi lo veda bene, con gli occhi e con il cuore. I capelli lasciati cadere disordinatamente sulla schiena e la gestualità intensa saranno le caratteristiche identificative del personaggio nelle prossime miniature, dedicate al disperato ma vano tentativo di convincere il principe troiano a restare lontano dagli scontri e al suo finale ritorno in battaglia, la sua ultima. In f. 92v (**fig. 34**), vediamo il confronto tra Ettore che, in sella al suo destriero indossando armatura, scudo ed elmo, è rimasto indifferente anche alla vista del figlio ed è pronto a prendere parte alla battaglia, e il re Priamo, anch'egli a cavallo, il quale è insieme commosso e turbato dalle parole, dalle lacrime e dalle grida delle dame troiane, e supplica il figlio di dare loro ascolto e rientrare, riuscendo per il momento a fermarlo. I due uomini, con i rispettivi cavalli, sono l'uno di

²²³ «[...] mentre Ettore si stava infilando le ginocchiere».

²²⁴ A sottolineare come l'artista, in questa specifica miniatura e nello sguardo di Ettore, come in altri casi, renda l'esperienza visiva del codice altrettanto vivida quanto l'esperienza scritta e orale, esulando da una funzione ancillare e anzi fornendo una propria chiave interpretativa e un proprio interrogativo sul significato dell'immagine, leggiamo SCHWARZ 2017: 143, «The image emphasizes the eye contact between the two [...] breaking away from Benoît's narrative, the scene invites reflection on Hector's decision. More than the reader or the listener, the viewer perceives that Hector is under pressure».

²²⁵ «Oramai gli avevano portato il suo cavallo [...]».

fronte all'altro e le loro figure occupano buona parte della miniatura; ma alle spalle del re, nella parte destra della vignetta, raccolte sotto le arcate del palazzo ci sono tre donne dall'aria afflitta: lo sguardo contrito, il capo chino, una di esse sostiene il volto con la mano. Vi è una quarta donna, ferma sulla soglia con indosso una veste rosata, dipinta in una postura molto diversa e particolare: le braccia conserte sul petto con decisione, il mento sollevato, lo sguardo diretto e risoluto, volto a osservare il confronto tra i due uomini, sul capo i capelli sciolti e senza diadema. È Andromaca, che poco prima si è rivolta con questo tono al re: vv. 15509-15514, *Di, va, [...] iés tu desvez / O de ton sen si forsenez / Que tu n'as mais cure de tei? / Saches, s'Ector vait al tornei, / Tu l'as perdu, sin seies fis: / Il i sera ancui ocis*²²⁶. La stessa figura la ritroviamo in f. 94v (**fig. 35**): la scena descrive il trasporto entro le mura di Margarito, fratello di Ettore, sanguinante e sdraiato su una barella di legno, dopo essere stato ferito gravemente dalla lancia Achille con un colpo che di lì a poco gli sarà fatale. A destra della scena si situano uno scorcio di palazzo e un gruppo di uomini e donne in attesa di accogliere il cavaliere morente: tra di essi, riconosciamo Ettore, che indica con entrambe le mani il fratello, mentre rivolge uno sguardo atterrito dietro di sé, verso il padre, il re di Troia, al quale il miniatore immagina rivolga le parole del testo, *Bien me devreit li cuers partir, / Quant je contre eus ne puis eissir. / Mais jo nel puis plus endurer: / La m'en estuet par force aler / Cestui vengier, se fairel puis*, vv. 15859-15863²²⁷; riconosciamo anche Andromaca, nel suo abito rosa, la capigliatura fluente scomposta che le ricade sulla schiena e sul petto, la schiena curva e le mani strette l'una all'altra che si contorcono in un gesto di preoccupazione e travaglio interiore, mentre segue con lo sguardo il gruppo di cavalieri che sta per entrare al riparo in città, oppressa dal presentimento che l'immane tragedia stia per avverarsi. Difatti, l'illustrazione subito seguente, in *bas de page* a f. 95v (**fig. 36**), ci mostra il principe Ettore che, finalmente, si precipita in battaglia facendo strage di nemici: in primo piano, al centro, l'eroe in sella al suo cavallo calpesta un avversario già abbattuto e si lancia con impeto irrefrenabile contro un altro, mozzandogli di netto il braccio; in secondo piano, un cavaliere troiano che riconosce il proprio principe si sbraccia per richiamare sul campo coloro che stavano facendo dietro-front per ritirarsi entro le mura. A questa miniatura estremamente enfatica e dinamica, Schwarz ha

²²⁶ «Suvvia, dimmi [...] sei impazzito o sei talmente uscito di senno che non ti importa più nemmeno di te stesso? Sappilo, se Ettore andrà in battaglia lo perderai, stanne pur certo: verrà ucciso oggi stesso».

²²⁷ «Mi si spezza il cuore all'idea di non poter uscire per dare battaglia ai nemici. Ma io non ce la faccio più a resistere: devo assolutamente andare lì fuori a vendicarlo, se avrò la forza per farlo».

dedicato un'interessante analisi, nel suo saggio *Side by side with the Trojans*, notando la discrasia tra testo e immagine che qui sussiste. Questa scena, infatti, prevedeva una folla esultante e commossa dal ritorno in battaglia del suo eroe e salvatore, come ai versi 16038-16044: *Cil qui ne dote ne ne crient / Est par les rues avalez: / De plus de mil fu aorez; / Mout ont grant joie receüe. / Quant l'aparceit la gent menue, / Encontre lui vont tuit e corent / E de pitié braient e plorent*²²⁸. Il miniatore sceglie invece di raffigurare, a sinistra del quadro, sulla soglia delle mura cittadine, un gruppo di donne angosciate dal dramma che sta per compiersi e tra le quali possiamo probabilmente riconoscere ancora una volta Andromaca, in primo piano; di loro ci parla Benoît pochi versi più addietro, quando all'interno del palazzo Ettore indossa l'elmo e decide di uscire: *Adonc refu li dueus noveaus: / Plorent, crient par mi la sale; / Mainte gente dame i ot pale, / Por la paor que de lui ont*, vv. 16022-16025²²⁹. La presenza della tragicità femminile è quindi una scelta del miniatore, che unisce due distinte scene in una sola, esaltandone l'effetto esiziale, fatale e drammatico: «[...] what we see is an alternative, dramaturgically more effective plot that was devised by the painter»²³⁰.

Un'altra scelta iconografica rilevante è stata sottolineata da Marc-René Jung, quando, nel descrivere la serie delle ventiquattro miniature che, nel codice W, illustrano gli eventi compresi tra la fine dell'ultima battaglia e il sacco di Troia, mette in risalto il ruolo ricoperto dalle figure femminili nella descrizione di questa fase apicale del mito iliadico, ineguagliabile per drammaticità e memorabilità, tanto da essere protagoniste del suo inizio e della sua fine: «[...] la première [miniature] et la dernière concernent le sort des femmes»²³¹. A differenza della prima distruzione di Troia, narrata all'inizio del poema ai versi 2079-2862 e illustrata in f. 18r (**fig. 37**), la seconda e definitiva distruzione, quella che condurrà all'inesorabile scomparsa della civiltà troiana, a livello figurativo viene affidata alla narrazione del massacro compiuto dai greci tra la popolazione e i componenti della famiglia reale, vertice di una lunga sequenza che principia e si conclude con l'annientamento e la profanazione della bellezza femminile: «Le miniaturiste montre la “destruction” de la beauté féminine, ainsi que celle de la

²²⁸ «Colui che non aveva paura di nulla e di nessuno si precipitò per le strade: più di mille persone si inchinarono al suo passaggio; furono molto felici che scendesse in campo. Quando il popolino lo scorse, tutti gli andarono incontro correndo e gemendo e piangendo di commozione».

²²⁹ «A quel punto si levarono anche altri lamenti: nella sala c'erano pianti e grida; molte gentildonne impallidirono al timore che gli accadesse qualcosa».

²³⁰ SCHWARZ 2017: 153.

²³¹ JUNG 1996: 303.

royauté (mort de Priam). [...] le maître d'oeuvre a voulu mettre, au début et à la fin de cette section, la disparition de la beauté féminine»²³². Le due miniature cui fa riferimento Jung mostrano: i greci nell'atto di gettare nel fiume Scamandro il corpo della regina delle Amazzoni, Penthesilea, in f. 150r (**fig. 38**); l'uccisione di Ecuba e Polissena, in f. 164r (**fig. 39**).

Da quando fa il suo ingresso nel racconto, subito dopo la tragica morte di Paride e all'alba della ventunesima battaglia, Penthesilea è protagonista indiscussa degli scontri e dei duelli, oltre ad essere al centro dell'attenzione di Benoît e nostra: la regina è l'emblema della sublime unione di virtù femminili e valore militare, cortesia e cavalleria²³³; giunge con il suo esercito in soccorso ai troiani in un momento di totale costernazione della città, a un passo dalla disfatta completa, compiendo mirabili imprese. Sin da quando accenna all'arrivo delle Amazzoni, attese da re Priamo, l'autore dedica loro versi percorsi da grande *pathos* e ammirazione: *Oëz de qu'il esteit certains: / D'un socors merveillos e fier, / D'un grant, d'un riche, d'un plenier, / D'un des plus beaus qui onc fust fait*, vv. 23122-23125²³⁴. L'esercito delle Amazzoni e l'Oriente da cui esse provengono appartengono senza alcun dubbio alla categoria della *merveille* in cui Benoît sfoggia le sue capacità creative e descrittive, il suo gusto per l'insolito, l'incredibile e l'alterità, la vivace curiosità dell'uomo medievale. La regina Penthesilea è *Proz e hardie e bele e sage, De grant valor, de grant parage, / Mout ert preisiee e honoree; / De li esteit grant renomee*, vv. 23361-23364²³⁵, a capo di un fulgido e micidiale esercito: *Mout furent riches ses ators. / Mout amena riche compaigne / E fiere e hardie e grifaigne: / Mil dameiseles aduree, / Forz, aïdanz e bien armees / Sor bons chevaus Arabiëis; / Mout par orent riche herneis*, vv. 23368-23374²³⁶. L'eccezionalità dell'apparizione di questo splendente stuolo di guerriere e della loro regina si trasferisce ben presto alle loro gesta sul campo, accompagnate dal loro inconfondibile grido di battaglia: *Li brieuz des lances i est grant; / Haut s'escriënt a l'avenir; / Mais soz ciel*

²³² *ivi*: 303.

²³³ KEARNS 2002: 166, «The “Troy” shows a curious blending of chivalry and “courtoisie” with the depiction of the Amazon women».

²³⁴ «Udite di che cosa era certo: di ricevere l'aiuto di un contingente straordinario e spietato, numeroso, splendido, cospicuo, uno tra i più belli che siano mai stati inviati».

²³⁵ «Prode e ardita e bella e assennata, dotata di grande coraggio, discendente di una nobile stirpe, era assai ammirata e onorata; la sua fama era grande».

²³⁶ «Aveva un seguito molto numeroso. Portò con sé un contingente splendido e spietato e ardito e implacabile: mille damigelle resistenti, forti, pronte a dar manforte e ben armate, in sella a dei bei cavalli arabi; avevano equipaggiamenti davvero magnifici».

n'est rien a oïr / Avers eles: lais de Bretons, / Harpe, vièle n'autre sons / N'est se plors non avers lor criz, vv. 23596-23601²³⁷. Insieme stupende e terribili, fedelmente descritte in tutta la loro bellezza e tutto il loro coraggio anche dal Maestro degli Antifonari, le Amazzoni sono cavalieri senza eguali e per la durata di due battaglie, in un susseguirsi di duelli serrato e avvincente, grazie a loro, Troia spera in un capovolgimento della sorte a suo vantaggio. La speranza e la meraviglia troiane verranno definitivamente e brutalmente distrutte nell'istante in cui Pirro, figlio di Achille, durante il loro secondo scontro diretto, riuscirà a uccidere la regina, massacrandola brutalmente e facendo scempio del suo corpo: *Oëz come faite destinee. / El n'aveit pas l'eaume lacié, / El chief li ert tot detrenchié: / Quant el le vit vers sei venir, / Premiere le cuida ferir; / Mais Pirrus tant s'esvertua / Qu'un coup merveillos li geta / A dreit entrel cors e l'escu; / Sevré li a le braz del bu, / Tot le li trencha en travers, / Ensanglentez, pales e pers / E demi morz la ra saisie; / O l'esforz de sa compaignie, / Qui des danzeles le defendent / E qui o Troïens contendent, / L'a trebuchiee del destrier. / Sor li descent cruël e fier; / Granz cous morteus li meist e done / Del brant d'acier, qui cler resone; / Sor l'erbe vert, fresche e novele / Li espant tote la cervele; / Toz les membres li a trenchiez: / Ensi se rest de li vengiez*, vv. 24304-24326²³⁸. L'enfasi drammatica è palpabile nelle parole di Benoît, a partire da quel *Oëz* che apre la scena e richiama a sé la nostra totale attenzione, per proseguire nella struggente compresenza di cruenti dettagli di morte con dettagli minuti di vita, come l'erba novella su cui si spargono i resti di Pentesilea. Per questo, e in virtù della fedeltà iconografica mostrata sin qui nell'illustrare esplicitamente i corpi dilaniati dai colpi più violenti, colpisce la *pietas* con cui il Maestro degli Antifonari padovani descrive, al foglio 149r (**fig. 40**), questa morte, tanto truculenta nei versi quanto composta ed epurata nella *tabula* ad essa dedicata. Sia qui che nella miniatura su cui si concentra Jung nella sua analisi, in f. 150r (**fig. 38**), il corpo della regina delle Amazzoni è integro, seppur ricoperto da copiosi rivoli di sangue: l'artista si

²³⁷ «C'era un'immensa foresta di lance; al loro arrivo, le amazzoni urlarono a gran voce il proprio grido di guerra, ma nulla al mondo ha un suono simile a quello delle loro voci: paragonate ai loro gridi di guerra, le canzoni dei bretoni, l'arpa, la viella e gli altri strumenti non producono che gemiti».

²³⁸ «Udite che cosa riservava il destino. Pentesilea non aveva allacciato l'elmo, ce l'aveva in testa ma era tutto rotto: vedendo che Pirro le veniva addosso pensò di colpirlo lei per prima; ma Pirro riuscì ad assestarle un incredibile colpo di spada proprio tra il corpo e lo scudo; le staccò il braccio dal busto, glielo tranciò di netto affondando il colpo. Sanguinante, pallido, livido e mezzo morto, Pirro afferrò a sua volta Pentesilea; con l'aiuto dei propri compagni, che lo difendevano dalle damigelle e si battevano contro i troiani, la buttò giù dal destriero. Le balzò addosso crudele e spietato: le assestò e le inferse dei gran colpi mortali con la spada d'acciaio che tintinnava argentina; le fece schizzare fuori tutte le cervella sull'erba appena nata, verde e fresca; le fece a pezzi tutte le membra: fu così che si vendicò di lei».

concentra sulla tragicità dell'evento in sé e di quello che esso rappresenta. L'inesorabile precipitare degli eventi ha inizio quindi con la rappresentazione dei greci che, nel loro accampamento, ammirano la bellezza del corpo di Penthesilea e discutono sulla sorte da riservare ai suoi resti, fino alla sciagurata decisione di gettarli nel fiume Scamandro, come vediamo nella parte destra della tabella in *bas de page*, dove un uomo in secondo piano è intento a spingere con un bastone giù dalla riva, verso le acque scure, il corpo dell'amazzone con ancora indosso l'armatura fatto salvo per l'elmo, lasciando quindi scoperto il volto, e come narrato dall'autore che commenta, con una nota di biasimo e amarezza, ai vv. 24456-24461, *Ço est la verité provee, / Qu'en Eschandre la traïnerent, / La savons bien qu'il la jeterent: / C'ert une eve grant e parfonde. / Damedeus trestoz les confonde! / Quar mout i firent que vilain*²³⁹. La tragica fine di Penthesilea apre quindi il lungo racconto della tragica fine di Troia, che si concluderà con la miniatura di f. 164r (**fig. 39**). In questo frangente, la narrazione subisce un'*escalation* di insofferenza, incredulità e fretteolosità, dovute alla sempre maggiore difficoltà nel trovare animo e parole per descrivere eventi tanto gravi e penosi: il tradimento di Antenore ed Enea, contro cui Benoît rivolge parole di vivo disprezzo; il progressivo cedimento e l'annichilimento di re Priamo, infine il suo violento assassinio; una sempre più forte sensazione di ineluttabilità e impotenza nei confronti del tragico destino di auto-annientamento cui va incontro la città; il massacro. La miniatura con cui si chiude quest'orribile ciclo è anch'essa orribile e drammaticamente risolutiva. Ci troviamo al cospetto del monumento funebre di Achille, precedentemente descritto dall'autore, ai versi 22405-22444 e 22461-22491, e già rappresentato in f. 137r (**fig. 41**): in questo caso, le due descrizioni, quella testuale e quella figurativa, sono entrambe piuttosto sommarie se confrontate con la straordinaria *descriptio* della tomba di Ettore, inoltre non coincidono nei dettagli l'una con l'altra, mostrando una certa volontà di semplificazione da parte del miniatore, guidato nel suo lavoro da esemplari derivanti da altre fonti, probabilmente monumentali e scultoree (si veda il già accennato confronto con il monumento funebre di Antenore a Padova), seppure concordino sulla presenza della statua che riproduce Polissena, la donna amata dall'eroe greco e causa ultima sebbene indiretta della sua morte: *L'image fu de sa semblance / Formée o ire e o*

²³⁹ «La verità comprovata è che la trascinarono nello Scamandro, sappiamo per certo che è lì che la gettarono: era un corso d'acqua ampio e profondo. Che Dio li punisca tutti quanti! Poiché compirono un gesto davvero abietto».

*pesance; / Entre ses braz tint un vaissel / D'un robin precios e bel. / [...] Levee l'ont sor l'uevre en haut; / Iluec ou ele achieve e faut, / Asise l'ont sor un pomel / Fait d'un topace chier e bel: / De Troie fu tot cler veüe, vv. 22461-22479²⁴⁰. Nella nostra miniatura, al centro, ritroviamo dunque il sepolcro di Achille: la statua di Polissena, assisa in cima al monumento, che oltrepassa la cornice della vignetta; il sepolcro sorretto da quattro colonne e posto sopra una pedana sopraelevata. Il luogo è teatro di una barbarie tale da divenire da tomba a patibolo, da luogo sacro a luogo di dissacrazione: a sinistra, in un secondo piano appena accennato data la massima chiarezza della scena, vediamo la regina di Troia, Ecuba, in piedi e con le mani legate a un palo, ripetutamente colpita a morte da un greco che brandisce un bastone, il sangue che scorre copiosamente dalle ferite inferte al capo incoronato, lo sguardo intenso, dolente e irato; al centro, ai piedi del sepolcro, in primo piano, Pirro infierisce col pugnale alla testa di Polissena, riversa oramai senza vita a terra, ai piedi del monumento funebre dell'innamorato e sotto al proprio stesso simulacro, una fontana di sangue stillante dalla ferita bagna il pavimento e l'abito. A destra, il riquadro è occupato da un gruppo di tre personaggi: Calcante insieme forse ai traditori, Antenore ed Enea. La tragedia di Polissena, che qui raggiunge l'apice e si conclude, è già stata anticipata nella miniatura antecedente, f. 163r (**fig. 42**), dove vediamo la fanciulla nell'istante di venire consegnata da Antenore al re Agamennone e ai greci: *Par le dous braz l'en a sachiee; / Al rei Agamennon la rent, vv. 26426-26427²⁴¹. Il miniatore riproduce con efficacia lo stato di assoluta afflizione che percorre il corpo di Polissena e le attraversa il volto, pure bellissimo nei suoi fini e curati lineamenti, scatenando pietà e compassione: la figura è a margine della vignetta, a sinistra, eppure attira tutta la nostra attenzione dato l'immediato impatto visivo scaturito dalla pesantezza della veste dal denso colore bruno, dalle linee spezzate che caratterizzano la sua postura con il capo inclinato verso terra e il braccio sinistro piegato nella stretta del traditore, dall'enfatica espressività di occhi e labbra, i bellissimi capelli mossi, sciolti sulle spalle. L'ammirazione per la bellezza e la virtù, il profondo dolore per l'irrimediabile perdita e l'ingiusta morte sono ben presenti nel testo e fanno capire il valore simbolico racchiuso in questo personaggio**

²⁴⁰ «La statua fu scolpita a sua immagine con un'espressione di rabbia e tristezza; tra le braccia teneva un'urna fatta con un rubino prezioso e bello. [...] La issarono in cima al monumento; la sistemarono nel punto più in alto, su una sfera fatta con un topazio caro e bello: la si vedeva molto chiaramente anche da Troia».

²⁴¹ «La prese con le due braccia e la trascinò via da lì; la riportò a re Agamennone».

femminile: vv. 26445-26465, *Chascuns qui remire sa face, / Ne puet muër ne li desplace / Ço, qu'om la vuet a mort livrer: / A mil la veïssez plorer. / Pitié en ont, n'est pas merveille. / Li lis e la rose vermeille / Sont envers li descoloré. / Quant qu'ot Nature de beauté / Mist ele en li par grant loisir. / De sa beauté m'estuet taisir, / Quar ne la porreie pas dire / En demi jor trestot a tire. / Las! quel damage e quel dolor! / Ancore en fust li monz meillor, / Se de li fussent heir eïssu. / Ço qu'ert de bel i fu perdu: / Sor autres fussent remirable / E de beauté resplendissable / Cil qui de li fussent estrait. / Las! tant i ot doloros plait! / Com pesme mort e com haïe!*. Il dolore per la triste sorte di Polissena si rinnova nella nostra miniatura di riferimento, immediatamente seguente (**fig. 39**), con la quale viene sancita la distruzione della bellezza della virtuosa fanciulla troiana e di Troia tutta, simbolo di bellezza e virtù assolute. Gli *octosyllabes* recitano: *La bele, la pro e la sage / E de totes la mieuz preissee / A Neptolemus detrenchiee / Sor la sepouture son pere*, vv. 26546-26549²⁴²; di fronte alla violenza e insieme alla genericità del testo, il Maestro degli Antifonari opta per la descrizione di una morte sì cruenta e crudele, ma che lascia intatto il corpo della giovane, come avvenuto per Pentesilea. Ad assistere, la madre, Ecuba. Benoît racconta la sua morte come di poco successiva a quella di Polissena, mentre la trasposizione visiva ce le presenta insieme e quasi simultanee; prima, l'autore dedica alcuni versi alla descrizione dello stato di delirio in cui la regina cade a causa dell'atroce dolore per la vista dell'uccisione della figlia: *De la reine vos sai dire / Qu'o ses dous mains se vuet ocire: / De duel, d'angoisse e de haschiee / Ist de son sen tote enragiee, / Ensi desperse, ensi desvee, / Si estrange, si forsenee / Que rien ne la poëit tenir / Ne por batre ne por ferir. / Les reis, les princes laidisseit / E tote jor les honisseit; / A eus lançot couteaus aguz / E pierres e bastons e fuz; / Sovent les mordeit o les denz*, vv. 26553-26565²⁴³. Che siano reali o simulate al fine di andare incontro alla propria fine senza troppo attendere, come suggerirà più avanti l'autore dando voce a quel che la sua fonte riporta, l'ira e la pazzia di Ecuba la condurranno ad una morte iniqua: *Ço dit Ditis, le chevalier, / A forz peus òa firent leier, / Puis la lapiderent a mort*, vv. 26567-26569²⁴⁴; la regina di Troia viene

²⁴² «Sulla tomba del padre Achille, Neottolema fece a pezzi la bella, la coraggiosa e l'assennata Polissena, la più stimata tra tutte le donne».

²⁴³ «Quanto alla regina, posso dirvi che voleva uccidersi con le sue stesse mani: per il dolore, per l'angoscia e per lo strazio uscì completamente di senno, era impazzita, delirava a tal punto, vaneggiava a tal punto, era talmente fuori di sé, talmente spiritata che nessuno riusciva a fermarla né picchiandola né colpendola».

²⁴⁴ «[...] dice Ditti il cavaliere che la fecero legare a dei pali robusti, poi la lapidarono a morte».

dunque lapidata nel testo e colpita a morte con un bastone nella miniatura, nella quale viene così riassunto il coagulo di brutalità, soprusi e ferocia cui sono sottoposte le due donne troiane.

Dopo l'episodio della morte di Polissena e di Ecuba, il *roman* prosegue con il racconto dei *nostoi* greci e dei sopravvissuti: la tragedia delle donne troiane apre e chiude il racconto della tragedia di Troia, insieme personificandola e sublimandola.

5.4 Faide e pacificazioni.

La storia dell'assedio e della distruzione di Troia ha un carattere enciclopedico e una forte aspirazione omnicomprensiva, tanto nel descrivere luoghi e narrare accadimenti, quanto nell'indagare le emozioni e la natura dell'uomo. Questa monumentalità ha la duplice funzionalità di intrattenere ed educare, è espressione di un preciso intento, un messaggio, da parte sia dell'autore che della committenza, con cui anche il Maestro degli Antifonari è chiamato a confrontarsi e dialogare. Ritengo sia dunque di grande interesse provare a comprendere qual è realmente il fatto scatenante il conflitto attorno a cui ruota e da cui scaturisce e si espande questo movimento di coscienze, conoscenze e potere. Qual è la causa profonda e non meramente evenemenziale della guerra di Troia nel romanzo di Benoît? Molti studiosi hanno cercato una risposta a questa domanda, condivisa e dilagante. Elena, il suo rapimento e la sua vacuità morale? Le passioni smodate (in particolar modo femminili) e la dissennatezza del *furor* guerriero? L'amore extraconiugale? La *desmesure*? Il comportamento disonorevole anti-cavalleresco di alcuni membri dell'aristocrazia e l'atteggiamento contraddicente l'etica cortese, in nome di orgoglio, presunzione, sete di potere e vendetta²⁴⁵?

Jung scrive: «à partir du 'Roman de Troie' de Benoît de Sainte-Maure, l'origine de la guerre de Troie n'est plus l'enlèvement d'Hélène par Paris, mais bien le comportement blâmable du père de Priam»²⁴⁶, individuando la causa primigenia della guerra di Troia

²⁴⁵ A proposito di vendetta, Benoît in prima persona suggella il racconto della prima distruzione di Troia suggerendo al lettore una riflessione di carattere morale: *Or est la chose comenciee, / Que mout sera griefment vengiee; / Mais li respiz al vilain dit, / Qui onques de rien n'i faillit: / Teus cuide sa honte vengier, / Cui en avient grant encombrer*, vv.2841-28546 («Ora è iniziata una faida che verrà vendicata a carissimo prezzo; ma il detto popolare, che non si è mai assolutamente sbagliato, dice: Chi desidera vendicare il suo onore incorre in grandi sventure»).

²⁴⁶JUNG 1996: 12.

nel “deplorable” modo con cui Laomedonte, re di Troia, scacciò dalle coste del suo regno gli Argonauti, comandati da Giasone, da poco partiti dalla Grecia in cerca del vello d’oro: episodio racchiuso nei versi 979-1133. L’ospitalità troiana sarebbe dunque l’origine di ogni cosa. C’è da notare però che l’episodio non è di così pacifica interpretazione, se prestiamo attenzione alla descrizione dei personaggi, al loro atteggiamento e alle parole utilizzate da Laomedonte, tramite il suo messaggero, e alla risposta greca. Il re troiano, presentatoci come uomo molto saggio (*Laomedon fu de grant sens*, v.1015), invia a Giasone e ai suoi compagni un messo così descritto dall’autore: *cuens esteit cil de haut parage, / Pro d’ome aveit en lui e sage* (vv.1025-1026)²⁴⁷, e più avanti, *Li messages fu mout corteis* (v.1107)²⁴⁸. Due uomini saggi e cortesi, così come cortesi sono le parole, pure ben risolte e inoppugnabili nella loro fermezza e autorevolezza, rivolte ai soldati greci che però dimostrano tutt’altri modi, offensivi e arroganti, per non dire apertamente bellicosi. Ecco infatti l’immediata reazione di Giasone alla diffida di Laomedonte: *«Par Deu», fait il, «seignor Grezeis, / Grant honte nos a fait li reis, / Qui de sa terre nos congiee, [...] Mauvauseiment nos i honore; / Mais ancor cuit veir tel hore / Qu’il s’en repentira mout chier»* (vv.1063-1073)²⁴⁹, seguita dalle esplicite parole di minaccia pronunciate da Ercole, nefando presagio: *«Jusqu’à treis anz verra tel jor / Qu’en cest país ariverons, / Que ja congie ne l’en querrons, / Ne ja por vié ne por manace, / O li seit bel, o li desplace, / N’i laisserons a sojorner»* (vv.1094-1099)²⁵⁰. Parole di vendetta per l’offesa - verbale - ricevuta. I due diversi atteggiamenti degli uomini greci e troiani, oltre a essere suggeriti, in modo semplice ma efficace, da Benoît nel riportare quest’acceso scambio di battute, sono prontamente ritratti dal Maestro degli Antifonari, con una miniatura dalle scelte iconografiche a dir poco parlanti. Al foglio 7r (**fig. 43**), infatti, in fondo alla colonna A, vi è la miniatura tabellare che narra questo botta-e-risposta tra i due gruppi, separati da un masso e un alberello frondoso: a sinistra, il gruppo dei troiani, in piedi, vestiti elegantemente, il nobile messaggero davanti a tutti con il braccio proteso in gesto di dialogo, il volto pulito, il mento sollevato con fare aristocratico; a destra, seduti, i greci

²⁴⁷ «[...] era un conte di alto lignaggio, un uomo valoroso e assennato».

²⁴⁸ «Il messaggero fu molto cortese».

²⁴⁹ «Dio mio!» disse: «Signori greci, il re ci ha arrecato una grande offesa scacciandoci dalle sue terre, [...] ci ha accolto in modo disonorevole; ma in cuor mio già non vedo l’ora che se ne penta amaramente».

²⁵⁰ «[...] entro tre anni verrà il giorno in cui torneremo in questo paese senza chiedergli il permesso, e alla faccia dei divieti e delle minacce, che gli piaccia o no, non ce ne staremo con le mani in mano».

capeggiati dalle figure robuste di Giasone ed Ercole, comodamente assisi su una panca, il volto coperto da una fitta barba, l'armatura completa indosso, il piede di uno dei due poggiato con sicurezza se non sfrontatezza a invadere e scavalcare la cornice della vignetta, i compagni si scambiano l'un l'altro sguardi di ruvida intesa. Il Maestro rende alla perfezione l'impressione che ci trasmette il testo, per un effetto di fedeltà nel procedimento di traduzione illustrativa, certo, ma prima ancora come sintonia nella percezione, nella sensibilità. Noto infine che la corrispondente miniatura del manoscritto gemello C (f. 6v, **fig. 44**), di maggiore ampiezza, occupando la larghezza di due colonne e non una, è meno enfatica nel sottolineare alcuni di questi dettagli figurativi e caratteriali: il greco indicato come Ercole è il solo a indossare un'armatura, per di più solamente i gambali, ed è seduto composto sulla panca. Forse, allora, in questo punto della narrazione e per comprendere gli accadimenti successivi, oltre all'atteggiamento prevenuto e protettivo, autoritario e ostile, del re di Troia Leodamante, è significativo anche il comportamento degli Argonauti e dei due eroi greci, Giasone ed Ercole, eccessivamente altero, fomentatore, dichiaratamente intimidatorio e aggressivo. Comprensione accessibile anche da chi legge le miniature, grazie all'arte del Maestro.

Nel testo di Benoît c'è una parte antecedente la partenza degli Argonauti che potrebbe fornirci un ulteriore spunto di riflessione, una breve sequenza di eventi che si estende per meno di trecento versi, narrata figurativamente anche dal miniatore.

Dopo il prologo e il riassunto, ecco che il *roman* vero e proprio si apre, al verso 715, in Grecia, alla corte di re Pelia (*Peleüs fu uns riches reis, / Mout proz, mout sages, mout corteis, vv.715-716*)²⁵¹, dove ci viene ampiamente descritto suo nipote, Giasone, modello di virtù cavalleresca e cortese: *De grant beauté e de grant pris / E de grant sen, si com jo truis. / Grant force aveit e grant vertu, Par maint regne fu coneü; / Mout fu corteis e genz e proz / E mout esteit amez de toz; / Mout par demenot grant noblece / E mout amot gloire e largece; Trop ert de lui grant reparlance, / E tant aveit fait dès enfance / Que mout ert coneüz sis nons / Par terres e par regions. (vv.729-740)*²⁵². Benoît narra di come il re era talmente terrorizzato e insieme ossessionato dall'idea di

²⁵¹ «Pelia era un re potente, molto valoroso, molto assennato, molto cortese»

²⁵² «[...] era molto bello, molto valoroso e molto intelligente. Era molto forte e molto prestante, era conosciuto in molti regni; era molto cortese, nobile e valoroso ed era molto amato da tutti; si comportava con grande nobiltà e amava molto la gloria e la generosità; si parlava moltissimo di lui, e sin da ragazzo aveva compiuto così tante imprese che il suo nome era conosciuto in molte terre e in molte regioni».

perdere ogni cosa e venire spodestato dal giovane nipote, ogni giorno più valoroso, amato e potente, da cospirare contro di lui, sangue del suo sangue, e ordire dunque una trappola letale. Lo zio invia il nipote e gli Argonauti a compiere l'impossibile impresa di conquistare il vello d'oro, convinto così di condurre il proprio erede a morte certa. I tragici eventi della guerra, le morti e i lutti, lo strazio e il massacro, il dolore e la violenza, ma anche gli intrecci amorosi e le gesta eroiche, ogni cosa di cui leggeremo da qui in avanti nei prossimi trentamila *octosyllabes* sembra generarsi e scatenarsi a partire da questa originaria frattura: uno scisma profondo e terribile che va a recidere un legame sacro e inviolabile, ma al contempo così esposto e fragile sin dalla notte dei tempi: il legame familiare e generazionale. Un legame che il mito di Troia, in generale, e il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, in particolare, nascono per ricomporre. Ricordiamo infatti che la leggenda di Troia è, sin dall'antichità, assunta come fondativa e legittimante dalle società in cerca di identità e dalle dinastie che detengono il potere. Il *Roman de Troie* stesso è voluto fortemente dai sovrani colti e illuminati Enrico II Plantageneto ed Eleonora d'Aquitania, desiderosi di stabilire una continuità con il passato dei grandi eroi e della civiltà ideale troiana, fornendo al contempo una straordinaria parata di modelli di comportamento cortese e cavalleresco, e una straripante sorgente di meraviglia, evasione e piacere. Il nucleo tematico della discordia e del tradimento tra appartenenti alla medesima stirpe, del conflitto generazionale dai tratti spesso cruenti e crudeli, e quindi dell'importanza del ricongiungimento e della riappacificazione, è affrontato con grande enfasi drammatica più avanti, in almeno tre episodi chiave collocati sul finire del *roman*, all'interno della parte dedicata all'epopea dei *nostoi*; anzi, uno dei tre è posto proprio a conclusione dell'opera, e quindi detiene un valore fondamentale nella comprensione degli eventi narrati e del loro significato, del messaggio che quest'opera è nata a portare. Di grande importanza è il fatto che il Maestro degli Antifonari padovani sembra essere anch'egli ben consapevole di questo valore, e proietta nelle corrispondenti miniature tutta la sua sensibilità e la sua cura: ora cercherò di dimostrare come.

5.4.1 Il ricongiungimento di Pirro e Peleo.

Il primo di questi tre episodi su cui vorrei focalizzarmi si colloca entro la narrazione del ritorno di Pirro, il figlio di Achille (vv.29079-29814). Il giovane eroe greco sta tornando a casa, in Tessaglia, spinto dall'ira e dall'ardente desiderio di vendicare l'esilio di Peleo, suo nonno e padre di Achille, imposto dal crudele e tirannico Acasto, bisnonno di Pirro, odiato profondamente dal nipote. Sopravvissuto per miracolo a una furiosa tempesta in mare che provoca il naufragio della nave e la perdita di quasi tutti i suoi uomini, Pirro raggiunge con grande fatica una riva dove - *Oëz, seignor, com grant merveille, / Saveir qu'Aventure apareille* (vv.29219-29220)²⁵³ - si ricongiunge con l'amato nonno, che aveva trovato rifugio in una grotta e da anni attendeva il suo ritorno. L'incontro è narrato da Benoît in pochi versi di grande intensità emotiva, con cura e attenzione rispetto ai dettagli psicologici, cogliendo la commozione del momento, focalizzandosi interamente sull'anziano Peleo, soffermandosi sulla lunga attesa e finalmente sulla gioia grande e travolgente, anche dal punto di vista fisico, espressa in teneri gesti: *Sor les faleises de la mer / Alot sovent por esgarder / S'il le veïst ne près ne loinz: / Ço li ert mestiers e bosoinz. / Quant le conut, tant par fu liez / Qu'a peine pot ester sor piez. / Plore de joie Peleüs, / Cent feiz le baise e cent e plus. / Or li est vis qu'Achillès veie: / Quant son nevo tient e maneie, / Sa forme veit e sa semblance* (vv.29227-29237).²⁵⁴ A questo drammatico momento è dedicata una miniatura posta in *bas de page* al foglio 182r (**fig. 45**): una traduzione figurativa di grandi efficacia espressiva e fedeltà narrativa. Possiamo distinguere due sezioni distinte: a sinistra, uno scorcio di mare e due piccole imbarcazioni con a bordo i pochi compagni sopravvissuti al naufragio. Da una delle due è stata calata un'asse che ora poggia sulla rena - nettamente tracciata dalla mano del miniatore - in modo da far sbarcare a terra Pirro che, da solo, come puntualizzato nel testo, si è addentrato a piedi nel bosco. La parte destra della miniatura, più ampia e densa, è occupata da un fondale roccioso (a suggerire la *fosse*, la grotta, dove Peleo ha trovato rifugio per tutti questi anni) da cui si elevano alberi frondosi e carichi di frutta, tanti e tali da nascondere quasi il terreno sottostante; in mezzo ad essi,

²⁵³ «Udite, signori, che straordinaria sorpresa!, che cosa aveva in serbo la Sorte»

²⁵⁴ «Si recava spesso sulle falesie marine per vedere se lo scorgeva vicino o lontano. Lo faceva perché ne aveva bisogno e lo sentiva necessario. Quando lo riconobbe, fu talmente felice da reggersi a malapena in piedi. Peleo pianse di gioia, lo baciò cento volte e poi altre cento. In quel momento gli sembrava di vedere Achille: quando abbracciava e accarezzava il nipote, vedeva l'aspetto e la fisionomia del figlio».

avvolto e protetto da tutto questo rigoglio, in primissimo piano, l'abbraccio tra le due figure maschili, il giovane e l'anziano. Oltre alla precisione strettamente evenemenziale, mi sembra ci siano interessanti dettagli stilistici ed espressivi da sottolineare: quella che crea qui il Maestro degli Antifonari è una eco visiva della parola. La descrizione testuale del luogo (*Une fosse a trové roonde, / Mout tenebrose e mout parfonde, / Pleine d'espine e de coudreiz / E d'aiglantiers e d'olmeireiz. / Enermie esteit e mossue / E mout i ot petite eissue*, vv.29211-29216)²⁵⁵ e la sua trasposizione figurativa non combaciano, eppure possiamo godere dello sforzo del miniatore nel visualizzare in modo sintetico ma enfatico la selvaticità e la rigogliosità del paesaggio, il senso di isolamento topico naturale, l'intimità che si viene a creare. Pirro e Peleo sono nettamente connotati: è palese la differenza d'età tra i due, l'uno dal volto fresco e imberbe, l'altro con una corona sul capo canuto e una folta barba grigia; soprattutto, l'uno - ben stabile sulle gambe - sostiene l'altro, talmente vinto dall'emozione da non reggersi quasi in piedi. L'artista non manca infatti di farci apprezzare visivamente questo dettaglio psicologico e somatico, cogliendo l'anziano Peleo quasi abbandonato nell'abbraccio del nipote, in un momento di gioia tale da essere vissuta come conclusiva, assoluta. Anche a livello cromatico, la distinzione dei due è funzionale alla trasmissione della potenza emotiva dell'unione: Pirro in abito rosa, Peleo in blu, sembrano costituire due perfette metà quasi fuse insieme in una sagoma unica e, finalmente, unita. I compagni rimasti sulle barche sono volti ad assistere commossi al ricongiungimento. Un abbraccio simbiotico, dotato di una carica espressiva e impressiva tale da rimandare la mente al ben noto bacio giottesco tra Anna e Gioacchino, nella Cappella degli Scrovegni (**fig. 46**).

5.4.2 *La supplica di Teti.*

Il secondo momento narrativo e figurativo su cui mi soffermo, in linea con il tema di discordia e riappacificazione famigliari, vede nuovamente protagonista Pirro, in quanto siamo ancora nella parte del racconto dedicata al suo ritorno. Dopo il commosso ricongiungimento con Peleo, Pirro riparte, spinto ancora più dal disprezzo per la propria

²⁵⁵ «[...] trovò una grotta rotonda, molto buia e molto profonda, piena di biancospini e di noccioli, di rose selvatiche e di piccoli olmi. Era selvaggia e coperta di muschio, e aveva un'entrata piuttosto piccola».

stessa stirpe e desideroso di fare giustizia: con l'inganno, avvicina i figli di Acasto, suoi zii, Plistene e Menalippo, e li assassina. Il figlio di Achille è una macchina inarrestabile di odio e desiderio di vendetta, di vero e proprio *furor* omicida: avanza con crudeltà, senza alcuna remora né esitazione. Tutto il suo viaggio di ritorno a casa è costellato di note puntuali sul suo stato psicologico alterato, in un crescendo di ira e ferocia: *Dit que cest desheritement / Sera comparé chierement : / Ja por paor ne por dotance / N'iert pardonee la venjance* (vv.29107-29110)²⁵⁶; *Neoptolemus fu mout iriez* (v.29185)²⁵⁷; *Mout corroços e mout irié* (v.29210)²⁵⁸; *Aler en voust senz demorer / Ceus envair qu'il het de mort* (vv.29248-29249)²⁵⁹; *O ceus, s'il puet, s'acointera; / Desci qu'a poi lor mosterra / Qu'il n'aime point lor parenteis* (vv.29257-29259)²⁶⁰; *Par le bois vait toz sous a pié, / Vers ses dous oncles mout irié* (v.29271-29272)²⁶¹. L'ondata di violenza scatenata dal giovane greco lascia inorriditi tanto noi quanto Benoît stesso, che in modo assai significativo commenta gravemente: *Trop a esté li siegles feus / E sera tant come il durra; / Ja autrement ne finera* (vv.29318-29320)²⁶².

Questo lungo preambolo mi sembra utile a far comprendere la portata della miniatura in *bas de page* al foglio 183v (**fig. 47**) e dell'accadimento che essa illustra. La vignetta è affollata e articolata. Al centro, spicca su tutti il giovane Pirro, vestito elegantemente di rosso (*Tost se corut apareiller / E icez mauvais dras changier. / Son cors vesti de maintenant / Com s'il fust uns des fiz Priant, / [...] Quant vestuz fu de meillors dras, / Contre Acastus en vait le pas*, vv.29345-29352)²⁶³; con la mano destra, impugna saldamente una lunga e massiccia spada, che tiene sollevata sopra la testa, mentre la mano sinistra è sollevata con gesto di ascolto. Dietro, a sinistra della miniatura, il gruppo di cavalieri a lui fedeli, gli scudi sollevati (*Cent chevalier eslit e mais / le sivent, prest de son buen faire*, vv.29416-29417)²⁶⁴. Qualcosa o qualcuno è intervenuto a

²⁵⁶ «Disse che Acasto avrebbe pagato caro l'esilio imposto a Peleo: mai e poi mai gli sarebbe stata risparmiata la vendetta per paura o per timore».

²⁵⁷ «Neottolemo si infuriò moltissimo».

²⁵⁸ «Assai incollerito e assai infuriato».

²⁵⁹ «[...] senza perdere tempo, decise di attaccare coloro che odiava a morte».

²⁶⁰ «Se ne avesse avuto modo, avrebbe fatto i conti con loro; a breve avrebbe mostrato a quei due che non provava alcun affetto per loro, per quanto parenti».

²⁶¹ «[...] attraversò il bosco a piedi da solo, pieno di rabbia verso i suoi due zii».

²⁶² «Il mondo è sempre stato un posto troppo crudele, e continuerà a esserlo fintanto che durerà: non finirà mai in un altro modo».

²⁶³ «Corse subito a prepararsi e a cambiare quelle sue misere vesti. Era vestito proprio come se fosse stato uno dei figli di Priamo [...]. Una volta indossati i suoi abiti migliori, si diresse a passo svelto verso Acasto».

²⁶⁴ «Lo seguono più di cento cavalieri scelti, pronti a dargli manforte».

bloccare l'ennesimo atto cruento. A destra della vignetta, due uomini anziani dall'aria altera e grave, con lunghe barbe grigie e una corona sul capo: Acasto, a capo chino, e Peleo, capo e mani sollevati in atto di dialogo. Di fronte a Pirro, la vera protagonista di questo incredibile momento: Teti, madre di Achille e sposa di Peleo, figlia di Acasto. Con le mani giunte in un ampio gesto di supplica, il volto stravolto dal dolore e dalla disperazione, ma con negli occhi un lampo di rabbia e rimprovero, l'anziana donna si rivolge al nipote in tono accorato, implorandolo di non uccidere Acasto e anzi invocando per questi clemenza e perdono. La figura di Acasto è lievemente nascosta dalla donna: una sovrapposizione che, insieme al grande spadone sollevato, enfatizza la drammaticità del momento, la prossimità dei due acerrimi nemici, la tempestività e il coraggio di Teti nell'intervenire a evitare un altro massacro oramai imminente. Più indietro è Peleo. La scena è arricchita sullo sfondo da frondosi alberi, il *bois foillu* del verso 29501. Nel raccontare l'episodio, Benoît pone l'accento sullo stato emotivo profondamente turbato dei personaggi, in particolare di Acasto e di Teti, fornendoci un momento di accurata introspezione psicologica. Per quanto riguarda l'anziano tiranno, possiamo distinguere chiaramente due sentimenti: l'odio cieco per Pirro (*Acastus mue la color: / D'ire trestremble e de dolor; / El chief li alument li ueil. / Iriez e fel e pleins d'orgueil, / Onques rien plus amerement / Ne hai autre mortelment / Qu'il plus Neptolemus ne hee. / La cort, nue en son poing s'espee, / De lui ocire coveitos, / Volenteis e desiros, vv.29377-29387*)²⁶⁵; il grande dolore e il senso di impotenza che lo colsero quando, per bocca di Teti, apprese la notizia della morte dei due figli (*Acastus veit son desconfort, / Set qu'il ne puet guarir de mort, / Ot qu'il a perdu ses dous fiz: / Faut li cuers e l'esperiz; / Pamez chai en mi la place, vv.29421-29425*)²⁶⁶. Nel cuore della donna convivono e si intersecano forti emozioni travolgenti e distinte: angoscia, sofferenza, amore e rabbia, tutte insieme attraversano l'animo di Teti; Benoît ci guida con finezza e sensibilità attraverso queste oscillazioni, tradotte in gesti e soprattutto parole, riuscendo comunque a mettere in risalto la lucidità e la capacità pacificanti. Infatti, da notare è che, a fronte di tanti inganni, travestimenti, trappole e faide

²⁶⁵ «Acasto trascolorò: tremava di rabbia e di dolore; gli occhi gli lampeggiavano in volto. Infuriato e crudele e pieno di superbia, non aveva mai odiato a morte nessuno più profondamente di quanto odiasse Neottolemo. Corse verso la grotta con in pugno la spada sguainata, smanioso, bramoso e desideroso di ucciderlo».

²⁶⁶ «Acasto vide il suo sconforto, capì di non poter scampare alla morte, venne a sapere di aver perso i suoi due figli: si sentì spezzare il cuore e mozzare il respiro; cadde lì a terra svenuto».

famigliari, Teti sa: saggia e lungimirante, ella comprende e disvela agli uomini travolti dall'odio e dal conflitto il valore della stirpe, dell'unione e dell'armonia, riportandoli alla ragione. Ecco come la ritrae Benoît. Prima, attraverso le parole di rabbia e struggimento nei confronti del padre: *Ja saveit bien, que dit li ere, / Que mort esteient si dui frere; / Set que ja riert sis pere ocis: / L'ève li cort a val le vis [...] Plore des ieuz, mout est marrie; / Quant el le veit, si li escrie: / «Coilvert,» fait ele, «desfaé, / La vostre grant maligneté / E vostre cruël felenie / Vos fera ja perdre la vie. [...] De vostre cors se vует vengier: / Il a grant dreit, quos feïssez / De lui, se fairel pouïssez, / Tot autretel, il le set bien [...]» / Plore Thetis e fait duel grant, vv.29391-29420²⁶⁷. Poi, la tenerezza del momento in cui si avvicina al nipote, frammista al dolore del ricordo del figlio perduto, così simile e così irraggiungibile: *E Thetis son nevo embrace, / Les ieuz li baise e le menton; / Ne li puet dire n'o ne non. / Quant el le mire e el le veit, / Ço li est vis qu'Achillès seit / Toz autreteus come il meesme. / De parler fait semblant e esme, / Mais el ne puet, quant l'en sovient. / Ele l'acole e el le tient, / Si se repasme e fai tel duel / Que ja chaïst morte, son vœul, vv.29426-29436²⁶⁸. Ma, placato lo sconvolgimento emotivo, ecco salire nuovamente la rabbia insieme alla riconquistata lucidità di fronte alle intenzioni dell'amato nipote, e le parole che la donna pronuncia suonano come un incantesimo giunto finalmente a spezzare il susseguirsi vertiginoso di odio omicida e vendetta, altrimenti privo di soluzione di continuità: *A chief de piece, d'ire pleine, / Parole a lui a mout grant peine: / «Beaus niés», fait ele, «douz amis, / Mes dous freres m'avez ocis. / Cist est Acastus vostre aiueus, / Qui tant n'iert ja crueus ne feus, / Se vos avez de lui merci, / Qu'il ne vos pardoint autresi. / Ses dous fiz li avez toleiz, / Si sereit bien reisons e dreiz / Que de lui fust pais e de vos. / Trop nos a esté haïnos, / Trop nos a fait mal e enui; / Totes veies sa fille sui: / S'il nos a fait e honte e tort, / Ne dei por ço voleir sa mort», vv.29437-29452²⁶⁹. E più avanti prosegue, con ancora maggiore***

²⁶⁷ «Sapeva già tutto della morte dei suoi due fratelli, che le era stata comunicata; sapeva che anche suo padre stava per venire ucciso: le lacrime le rigavano il viso. [...] Aveva gli occhi in lacrime, era davvero sconvolta; quando vide suo padre, gli gridò dunque: “Scellerato!” disse: “Traditore! La vostra grande perfidia e la vostra crudele slealtà finiranno per farvi perdere la vita. [...]” Teti piangeva ed era sconvolta dal dolore».

²⁶⁸ «E Teti abbracciò il nipote, gli baciò gli occhi e il mento; non riuscì a pronunciar parola. Scrutando e osservando il nipote, le parve che Achille fosse proprio identico a lui. Aveva l'aria e dava l'impressione di voler parlare, ma quando ripensava al figlio non ci riusciva più. Abbracciò il nipote e lo strinse tra le sue braccia, svenne dunque anche lei e si mostrò così affranta che sarebbe volentieri caduta a terra come morta».

²⁶⁹ «Dopo un bel po', piena di rabbia, si rivolse a Pirro faticando molto a parlare. “Nipote caro” disse: “Tesoro mio, avete ucciso i miei due fratelli. Costui è Acasto, vostro nonno; se avrete pietà di lui, non sarà così crudele e malvagio da non perdonarvi a sua volta. Gli avete strappato i suoi due figli, sarebbe

struggimento: «[...] *Beaus niés, ci avra mal confort, / Se jo ci vei mon pere mort: / Mauvais confort me dorriëz, / Se devant mei l'ocïëz. / Ne tornez pas la joie en plor, / Que j'ai de vos, ne en dolor. / Pardonez lui, il pardoint vos: / Ensi sera mis cuers joios*», vv.29463-29470²⁷⁰. Pirro, a questo punto, manda a chiamare Peleo (l'uomo a margine della vignetta miniata), e anche a lui Teti rivolge parole di supplica, riportate dall'autore: *Venez i est: merci li crie / E dit ne vuet pas qu'il l'ocie / Ne qu'il en lui mete la main, / Quar de son sanc est si prochain / Que toz li siegles qui l'orreit / A merveille le li tendreit / E a trop laide cruëuté, / Come a home de son aé*, vv.29475-29482²⁷¹. A seguito della mediazione di Teti, verrà sancita la pace, i personaggi si perdoneranno l'un l'altro, verrà stipulato un accordo che designa Pirro erede di Acasto: le dinamiche familiari prendono finalmente a scorrere in modo naturale e armonioso, con le generazioni che si susseguono l'una all'altra nel rispetto reciproco, il potere trasmesso dal sovrano anziano al giovane erede. Il Maestro degli Antifonari enfatizza da un lato l'irruenza che caratterizza il giovane, dall'altro la saggezza, l'umiltà e la dignità dei più anziani, in particolare del personaggio femminile, tessitore di dialogo e armonia.

5.4.3 Il capezzale di Ulisse.

Arriviamo all'ultimo esempio che vorrei analizzare in dettaglio, allo scopo di dimostrare il ruolo chiave di questo tema all'interno del *Roman de Troie* e del ciclo miniato nell'esemplare viennese. La posizione stessa della miniatura nel codice in questione ne sancisce l'importanza: a differenza di altri codici, la scena che ritrae Ulisse morente circondato dai propri cari, tra cui entrambi i figli, Telemaco e Telegono, è l'ultima a venire rappresentata, stigma dell'intero ciclo illustrato, in perfetta simmetria conclusiva

dunque ragionevole e giusto se voi e lui faceste pace. Ha nutrito moltissimo odio contro di noi, ci ha causato moltissimi dolori e moltissimi danni; tuttavia sono sua figlia: benché ci abbia inflitto torti e umiliazioni, non devo per questo desiderare la sua morte»».

²⁷⁰ «"Nipote caro, sarà una consolazione amara se vedrò uccidere mio padre qui sotto i miei occhi: mi dareste un conforto funesto, se lo uccideste dinanzi a me. Non trasformate in pianto e in dolore la gioia che provo per il vostro ritorno. Perdonatelo, lui vi perdonerà: così il mio cuore sarà contento"».

²⁷¹ «Lui accorse: Teti lo implorò di avere pietà di Acasto e lo scongiurò di non ucciderlo e di non fargli del male dal momento che, trattandosi di un parente consanguineo, chiunque al mondo fosse venuto a sapere della sua uccisione l'avrebbe considerata un gesto inaudito e una crudeltà davvero eccessiva nei confronti di un uomo della sua età».

rispetto all'episodio principale dell'intera storia (re Pelia e Giasone). Al foglio 188v (**fig. 48**), con questa vignetta in *bas de page*, si chiude la narrazione illustrata del *roman*. Una vignetta che emblemizza in modo espressivo e sintetico la potenza del ricongiungimento con le proprie radici, da un lato, e con la propria discendenza, dall'altro: la continuità.

Anche nel testo di Benoît, siamo alle soglie della conclusione: la morte di Ulisse occupa i versi 29815-30300; segue il breve epilogo, vv.30301-30316. La mano che provocherà la morte dell'eroe greco sarà quella del figlio, sangue del suo stesso sangue, non riconosciuto dal padre, che anzi ne ignora del tutto l'esistenza: si tratta del giovane Telegono, nato dall'unione con la maga Circe, deciso a ricongiungersi con l'uomo che l'aveva generato e di cui non sapeva nulla. Alla determinazione e all'assennatezza del figlio, fa da contraltare l'ignoranza del padre che, quando i due si incontreranno, non riconoscerà nemmeno il vessillo tenuto bene in mostra dal giovane: simbolo della terra natia, terra che accolse e ospitò per lungo tempo Ulisse stesso. Benoît non manca di sottolineare la precisione, la ragionevolezza e l'ovvietà di questo aspetto, sottintendendo di conseguenza la gravità della disattenzione e dell'indifferenza dell'eroe, ingiustificabile: *Un signe de peisson de mer, / Por certe chose demonstrer, / Dont il esteit, de quel contree, / En semblance de tor ovree, / Porta en une lance en son. / Par tot le mont le faiseit om; / Ja hom n'eissist de son païs / Qui ne fust morz, desfaiz o pris, / Se desor lui ne fust trovez / Li signes dont il esteit nez. / Itel l'aveit Telegonus. / Passé aveit mil anz e plus / Qu'en la terre n'ot autre eü: / Par maint pais ert coneü*, vv. 30021-30034.²⁷²

Respinto più volte dalle guardie poste a difesa della fortezza ove Ulisse si rifugia, coinvolto suo malgrado in un precipitare inesorabile di eventi sempre più tragici, in una *escalation* di apprensione e dolore nel vedersi rifiutato dal proprio stesso padre, Telegono è quel nodo finale in cui si ritrovano intrecciati insieme temi quali amore filiale, ricerca delle proprie origini e della propria identità, responsabilità dei padri, abbandono e redenzione, ineluttabilità del destino. Ulisse si è trincerato per paura di venire assassinato dal figlio - l'unico figlio di cui conosce l'esistenza, Telemaco -, in

²⁷² «Per mostrare a tutti da dove proveniva, da quale regione, aveva sistemato in cima alla lancia un segno di riconoscimento a forma di torre, fatto con un pesce di mare. Si faceva così in tutto il mondo: a meno di venire ucciso, fatto a pezzi o fatto prigioniero, nessuno avrebbe mai lasciato il proprio paese senza farsi trovare addosso il simbolo del posto in cui era nato. Ce l'aveva anche Telegono. Era da più di mille anni che la sua regione non aveva un altro simbolo: era noto in molti paesi».

seguito all'interpretazione di un sogno. In un atto di tradimento dell'affetto e della fiducia filiali, ai limiti della follia, Ulisse fa imprigionare Telemaco, sacrificando l'amore paterno in nome dell'amor proprio e dell'attaccamento egoistico alla propria stessa vita: *Rien ne crient mais de cele part: / En si granz buies fu roilliez / E a teus guardes fu bailliez / Que ja mar en criembra nul jor. / Si ne fu onques graindre amor / De pere a fil, ne n'iert ja mais, / Que aveit o lui Ulixès, / Mais garder vueut que ço n'avienge, / Que l'om li dit qu'il guart e crienge*, vv. 29920-29929²⁷³. In questa oscura situazione di sofferenza e paranoia, avanza Telegono con la purezza dei suoi sentimenti e la naturalezza del suo bisogno di incontrare finalmente la figura paterna. Quando i due si troveranno l'uno di fronte all'altro, però, senza riconoscersi, si feriscono gravemente a vicenda; Ulisse - *d'ire desvez, vermeiz e chاوز*, v. 30132²⁷⁴ - è trafitto mortalmente dalla propria stessa lancia, impugnata dal figlio. Il momento dello scontro è violento e tragico, soprattutto nell'immedesimazione in Telegono che l'autore ci offre, così realistica da non tralasciare il senso di desolazione e disperazione, il panico che lo assale nel vedere scorrere il proprio sangue dalle ferite, e il conseguente incontenibile slancio per avere salva la vita: *D'ansdous les mains li a lanciee / La lance reide e aguisiee / De tel air que les costez / Ot sempres toz ensanglentez. [...] Telegonus ot grant esfrei, / Grant crieme e grant paor de sei: En son cler sanc sovent se mueille, / Ne trueve qui en pais l'acueille. La lance a saisie a dous mains : / Toz forsenez e d'ire pleins, / Son pere fiert par mi le cors, / Qui de maint peril ert estors / E de mainte bataille dure; / Mais itel esteit s'aventure*, vv.30139-30154²⁷⁵. Eccoci dunque alla miniatura su cui desidero focalizzare l'attenzione, l'ultima dell'intero manoscritto: è la raffigurazione del momento immediatamente consecutivo alla reciproca rivelazione epifanica delle identità di padre e figlio. La scena è dominata da un senso di profonda afflizione che deforma - informa - i volti dei personaggi principali; lo spazio della vignetta, ben delimitato come al solito dalla spessa cornice finemente decorata, è

²⁷³ «Ulisse non aveva più nulla da temere da parte di Telemaco: era bloccato da catene così grosse ed era sorvegliato da così tante guardie che il padre non si sarebbe mai dovuto preoccupare di nulla. Tra padre e figlio non c'era mai stato né mai ci sarà un affetto più grande di quello nutrito da Ulisse per Telemaco, ma Ulisse voleva impedire che gli accadesse ciò da cui gli era stato detto di guardarsi e di proteggersi».

²⁷⁴ «[...] folle di rabbia, rosso e ribollente di collera».

²⁷⁵ «[...] con entrambe le mani gli scagliò contro la lancia rigida e aguzza, con tale forza che i fianchi di Telegono si macchiarono subito tutti e due di sangue. [...] Telegono si spaventò molto, aveva molta paura e temeva molto per la propria vita: continuava a bagnarsi di sangue rosso vivo, non trovava nessuno a dargli un benvenuto pacifico. Afferrò la lancia a due mani: come un pazzo e pieno di rabbia trafisse il padre, che era sopravvissuto a molti pericoli e a molte dure battaglie; ma era quello il suo destino».

occupato da un'immagine di grande carica espressiva, dove volti, pose e mani hanno catturato l'attenzione illustrativa dell'artista e la nostra attenzione di fruitori. Notevole importanza è data anche alla costruzione architettonica che accoglie questi personaggi, direi possente e regale, solida eppure intima: siamo alla corte di Ulisse, nella camera ove giace l'eroe. In primo piano e al centro, molto spazio è occupato dall'elegante e massiccio letto del morente, le braccia abbandonate sulla coperta e protese verso i figli, il sangue sgorga copioso dalla ferita al centro del petto, riversandosi sul bianco delle lenzuola e sulla panca a lato del letto in primo piano, gli occhi sono profondamente segnati dalla pena: *Trop par en a le cuer dolent, / Mais ne poëit estre autrement: / Itelesteit la destinee*, vv.30227-30229²⁷⁶. Accanto a Ulisse, un uomo e una donna afflitti, non identificabili (*Ne puet l'om dire ne retraire / L'estrangle duel desmesuré / Que font la gent de son regné*, vv.30246-30248)²⁷⁷. Più distante, in fondo al letto, solo, in posizione centrale rispetto agli altri personaggi, vediamo il giovane Telegono: incredulo, il volto imberbe e pulito ridotto a una maschera di dolore, la mano poggiata sulla guancia nella consueta mimica, occhi e bocca stravolti; così ce lo descrive Benoît: *Del tot se tient a engeignié, / Plore des ieuz e brait e crie, / Requier e vueut que l'om l'ocie. / Ses cheveus blonz ront e detrait, / Tote la chiere se desfait: / En mi la place chiet pasmez: / Onques nus hom de mere nez / Si doloros duel mais ne fist*, vv. 30192-30199²⁷⁸.

Altrettanto drammatica è la raffigurazione di Telemaco: lo vediamo giungere con penoso slancio dalla sinistra della cornice, accompagnato da altri due uomini, di cui uno è còlto mentre cerca di trattenere il giovane disperato (un dettaglio tutto del miniatore, suggeritogli forse dal testo che precisa, ai versi 30241-30242: *Tot desmembrast Telegonon / Maneis, se por son pere non*²⁷⁹). Fortemente espressivo è il volto anche di questo giovane, linee nette e ombre ci restituiscono una maschera della tragedia greca; le mani giunte sul petto in un gesto di afflizione e angoscia; le pieghe dell'ampia veste, la posizione dei piedi, la postura nella sua intrezza contribuiscono a creare l'idea di

²⁷⁶ «Perciò aveva il cuore traboccante di dolore, ma non poteva essere altrimenti: era quello il suo destino».

²⁷⁷ «E' impossibile raccontare o descrivere la terribile e smisurata disperazione che sconvolse gli abitanti del suo regno».

²⁷⁸ «[...] capì di essersi totalmente ingannato, pianse calde lacrime e gemette e gridò, chiedeva e voleva che lo uccidessero. Si strappò e si tirò i capelli biondi, si sfigurò tutto il viso; cadde a terra svenuto, mai nessun uomo nato da una donna aveva dato prova di una simile disperazione».

²⁷⁹ «Se non fosse intervenuto suo padre, avrebbe fatto immediatamente a pezzi Telegono».

tensione e movimento: l'impeto di incredulità e sconvolgimento profondo che lo trascina li ove si trovano l'amato padre e l'ignoto fratello.

La stessa scena è ultima anche nel programma illustrativo del manoscritto gemello C, in f. 206v (**fig. 49**), ma presenta qui una minore carica di *pathos* e, come di consueto, una maggiore compostezza nelle espressioni e nella composizione. Assenti sono la pulsione dinamica dei corpi e quella emotiva dei volti e dei gesti, lo struggimento e il movimento. Nel sontuoso manoscritto di San Pietroburgo, a chiusura dell'opera, al foglio 167v (**fig. 50**), troviamo il ritratto dell'autore e la miniatura dedicata a Telemaco e Telegono, in una doppia sequenza: seguendo i versi finali dell'episodio e dell'intero romanzo, vediamo a destra la cerimonia dell'investitura di Telegono, con il fratello che gli cinge la spada (*Puis en fist chevalier novel: / Meillor, plus sage ne plus bel / N'ot en nul lieu, ço sai de veir*, vv.30273-30275)²⁸⁰; a sinistra, Telegono con il suo corteo si avvia verso casa e torna dalla madre, Circe (*Puis li bailla tel compaignie / Buene e leial, ou mout se fie. / Ensi revint en son païs*, vv.30281-30283)²⁸¹. Una scena che con un cenno ci proietta verso il futuro, tutta centrata sui figli, le nuove generazioni, e sul destino della stirpe: un futuro di speranza e pacificazione.

L'ultima creazione del Maestro degli Antifonari per il codice di Vienna si distingue da entrambe le soluzioni di Parigi e San Pietroburgo: è un'opera d'arte di notevoli intensità emotiva e sensibilità per i corpi, gli spazi, i cenni. A chiusura di tanta monumentale e memorabile epicità, c'è l'ultimo, estremo gesto riparatore di un padre morente - un eroe considerato invincibile, eppure incapace di sfuggire al proprio destino - che cerca di unire nuovamente la propria discendenza da lui stesso separata e quasi annientata.

5.5 Meraviglia: superlativo assoluto di Realtà.

Come fa notare Joly, pur di rimanere fedele al principio razionalizzante e storicistico delle fonti, «Le trouvère cherchera donc ailleurs le moyen de frapper les imaginations»²⁸², «Benoît de Sainte-Maure, racontant la guerre de Troie, a banni les

²⁸⁰ «Poi lo fece cavaliere: so per certo che non c'era da nessuna parte un cavaliere migliore, più assennato o più bello di lui».

²⁸¹ «[...] poi gli affidò una scorta esperta e leale, nella quale riponeva la massima fiducia. Così Telegono ritornò al suo paese».

²⁸² JOLY 1871: 224.

dieux se son poème [...] au merveilleux homérique il en a substitué un autre. Il éblouit son lecteur par la richesse de ses peintures, il sème l'or, les pierres précieuses, et il se plaît à décrire des inventions singulières, fantastiques»²⁸³: la meraviglia - necessaria a far presa sull'attenzione e sulla memoria del fruitore, attraverso la suggestione e l'incantamento - non scaturisce più dall'intervento divino, bensì dalle cose umane, tanto spirituali quanto naturali. Nel *Roman de Troie*, il meraviglioso risiede nelle sorprendenti incursioni nel mondo delle arti magiche e divinatorie; nelle enciclopediche e fantasmagoriche descrizioni di magistrali opere d'arte e d'architettura; nello sguardo digressivo e suggestivo su popoli, usanze, paesaggi e creature provenienti dall'alterità del lontano Oriente estremo; ma anche nelle minute e preziose descrizioni: il luminoso volto di Elena in arrivo a Troia accompagnata da Paride (reso sublimemente, per non dire esaltato, insieme all'atmosfera gioiosa e al paesaggio primaverile, aurorale, dal miniatore in f. 31r, (**fig. 51**), il lussureggiante abito indossato da Briseide mentre viene condotta all'accampamento greco, il pino dorato che domina l'ingresso alla sala delle udienze di Priamo, e molte altre. Il mistero e l'ignoto sono immanenti: al di qua dell'orizzonte umano e fenomenico della realtà, appartengono a esso, senza provenire da un altrove estraneo e irraggiungibile, inconoscibile e irriconoscibile. La meraviglia è una realtà «potenziata, ossia portata a una pienezza traboccante, dove tutto è amplificato per eccesso al fine di generare stupore e curiosità»²⁸⁴. Le due categorie del meraviglioso e del reale sono strettamente connesse nell'opera di Benoît, e addirittura fuse insieme nell'opera del Maestro degli Antifonari padovani, discepolo di Giotto, che come vedremo andrà a semplificare alcune di queste visioni, se non a ometterle del tutto, in una chiave ancora più razionale e umanistica insita in una nuova concezione di realismo, comunque increspata dall'aggiunta dell'*eros* come tema fondamentale. Ciononostante, anche le miniature contribuiscono in modo significativo e mirabile alla fascinazione del testo, creando una suggestione che avvolge sontuosamente la nostra immaginazione: spesso suggerendo l'ignoto e l'alterità più che tracciandoli in modo esaustivo, porgendoli ai nostri occhi socchiusi più che mostrandoceli spavalidamente.

²⁸³ *ivi*: 95.

²⁸⁴ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 61.

5.5.1 La magia: Medea.

È con la figura di Medea che viene inaugurato l'elemento magico - e, con esso, la categoria del meraviglioso - all'interno del *roman*. Introdottaci da Benoît come una bellissima fanciulla che *Trop ert cele de grant saveir: / Mout sot d'engin e de maistrerie, / De conjure e de sorcerie; / Es arz ot tant s'entente mise / Que trop par ert sage e aprise; / Astronomie e nigromance / Sot tote par cuer dès enfance; D'arz saveit tant e de conjure, / De cler jor feist nuit oscure; / S'ele vousist, ço fust viaire / Que volisseiz par mi cel aire; Lese eves faiseit corre ariere: / Sciëntose ert de grant maniere*, vv.1216-1228²⁸⁵, è grazie alla sua sapienza, alle dettagliate istruzioni, ai suoi artifici magici e ai suoi amuleti che l'amato Giasone conquisterà il vello d'oro (vv.1797-2078): impresa dalle tonalità narrative proprie dell'*aventure* e della *quête* cavalleresche, alla quale il Maestro degli Antifonari dedica due miniature, insieme sintetiche e dettagliate. Al foglio 12v (**fig. 52**) del codice viennese, troviamo la vignetta, a una colonna, con illustrato Giasone che affronta la coppia di buoi posti a protezione dell'ariete: *Des nes e des boches as bues / Eissi tel flambé e teus feus lues, / Ço ert a vis qui l'esgardot, / Que toz li isles embrasot*, vv.1887-1890²⁸⁶. Il cavaliere, a sinistra, è colto in una posizione statuaria: con il braccio sinistro, tiene sollevato contro il petto lo scudo, per proteggersi; il braccio destro è invece sollevato in alto sopra la testa e impugna saldamente l'unguento donatogli dalla maga; sull'elmo e sovrapposta alla cornice superiore della miniatura, appare, bianca e dalle fattezze neoclassiche, la statuetta donatagli anch'essa da Medea; la tunica blu è agitata dall'ondata di fiamme sprigionate dalla bocca e dalle narici delle due terribili creature, poste di fronte, a occupare la parte destra dell'illustrazione. La miniatura successiva, foglio 13r (**fig. 53**), vede al centro Giasone che sovrasta la carcassa del drago appena abbattuto dopo una strenua lotta: il corpo della bestia occupa tutta la lunghezza del margine inferiore della vignetta, spicca il rosso del sangue che, copioso, fuoriesce dalla testa recisa, e con accortezza il miniatore riproduce il dettaglio della bocca priva dei denti: *Mais tant s'esforce e s'esvertue / E tant i chaple*

²⁸⁵ «Era molto sapiente: conosceva bene i trucchi e le arti magiche, gli incantesimi e i sortilegi; era così dedita a queste arti che ne era diventata un'esperta conoscitrice; sin da ragazzina conosceva a menadito l'astronomia e la negromanzia; era così ferrata nelle arti magiche e negli incantesimi che avrebbe fatto calare la notte buia in una giornata di sole; se avesse voluto, sarebbe sembrato che voi volaste per aria; faceva scorrere i fiumi da valle a monte: era davvero molto sapiente».

²⁸⁶ «Dalle narici e dalla bocca dei buoi uscirono subito un tal fuoco tali fiamme che, vedendole, gli parve che l'intera isola ne fosse incendiata».

*de s'espee / Que la teste li a coupee. / S'un poi durast plus la bataille, / Sempres fust morz Jason senz faille. / Le denz en traist, sin a semee / La terre qu'il aveit aree, vv.1948-1954*²⁸⁷. Il cavaliere - la statuetta ancora presente in cima all'elmo - è chino sull'ariete, mentre è intento a tosarlo con un paio di robuste cesoie: il manto folto e morbido, color ocra; l'animale dalla posa statica ed eterea, quasi un idolo. Anche questa raffigurazione occupa la larghezza di una colonna di scrittura, e ci suggerisce sinteticamente, in un singolo momento visivo, due episodi distinti e successivi l'uno rispetto all'altro. La pericolosa avventura vissuta dall'eroe è, infatti, ben più intricata di quanto ci viene narrato visivamente: prima di affrontare i buoi, Giasone dovette compiere un sacrificio e invocare l'assistenza divina, per poi spalmare una colla sulle bocche delle due bestie in modo da impedire loro di incenerirlo e costringerle ad arare quattro solchi; la lotta contro il drago fu talmente disperata e violenta da risultargli quasi fatale (*Soz sei l'abati mainte feiz, / Si angoissos e si destreiz, vv.1941-1942; Tel angoisse a, quant il l'atoche, / Que le sanc rent par mi la boche, vv.1945-1946*)²⁸⁸, e dai denti strappati alla terribile creatura spuntò un esercito di cavalieri che si uccisero l'uno l'altro. In questo frangente, dunque, il miniatore segue un progetto iconografico sintetico ed essenziale, organizzato in due sole vignette di dimensioni ridotte, riuscendo comunque a cogliere i momenti salienti dell'impresa e restare fedele ai principali dettagli narrativi.

Nel *Roman de Troie* conservato a San Pietroburgo, al foglio 11v (**fig. 54**), troviamo la corrispettiva illustrazione dell'episodio, anche qui estremamente sintetica. In questo caso, la vignetta è una soltanto, sviluppata però lungo lo spazio di entrambe le colonne di scrittura, in *bas de page*. Attraverso una tripartizione narrativa interna, su uno sfondo e un paesaggio unitari, quindi scandita dal ripetersi della figura del cavaliere in tre azioni distinte, vediamo narrata la vicenda, da sinistra verso destra: Giasone attracca con la sua barca sull'isola; affronta la coppia di buoi, proteggendosi con lo scudo dalle fiamme; combatte contro il drago, colpendolo con la sua spada. Manca del tutto la raffigurazione dell'ariete.

²⁸⁷ «[...] ma a forza di prove, di tentativi e di colpi gli tagliò la testa con la spada. Se lo scontro fosse durato ancora un po', presto Giasone sarebbe stato ucciso senza dubbio. Strappò i denti al drago e li seminò nel terreno che aveva arato».

²⁸⁸ «Il mostro gettò più volte a terra Giasone, che andò in panico e in difficoltà [...] Era così angustiato che nel colpirlo vomitava sangue dalla bocca».

Il codice parigino risulta essere il più articolato. La narrazione figurativa si sviluppa in modo più ampio ed esplicito, tramite due miniature, contigue l'una rispetto all'altra, entrambe ampie quanto due colonne di scrittura. A 13v (**fig. 55**), troviamo Giasone che affronta i buoi, la posa dell'eroe identica a W; a 14r (**fig. 56**), una vignetta unica ma composita racconta, nella parte sinistra, il momento in cui Giasone sta per infliggere al drago il colpo ferale, sovrastandolo con la spada in pugno, e nella parte destra, separato da un albero che estende la sua chioma oltre la cornice, il momento in cui il cavaliere preleva all'ariete il prezioso vello dorato.

In generale, è interessante notare come Benoît de Sainte-Maure insista nella messa in risalto della presenza magica, arcana e incantatrice, che si effonde in questa particolare fase narrativa, introduttiva rispetto al più ampio racconto iliadico. Insistenza palesata dalla descrizione di Medea, la quale è innanzitutto una potente e sapiente esperta di arti magiche, e dalla ripetizione degli artifici che intervengono nella conquista del vello: prima, nella descrizione precisa dei doni e delle indicazioni offerti da Medea all'amato, in camera da letto; poi, nella narrazione dei passaggi che costituiscono l'impresa, durante i quali questi artifici vengono messi in atto. Una ripetizione - e quindi un'enfasi - assente nel racconto illustrato compiuto dal miniatore (o dai miniatori) dei tre codici confrontati, ad eccezione della costante presenza della statuetta magica, posizionata in cima all'elmo dell'eroe.

5.5.2 *L'extra-ordinario: il Sagittario e le Sirene.*

«[...] le 'Sagittaire', invention bizarre, naïvement effrayante, mélange du centaure de la poésie classique et des monstres créés par l'art hiératique du moyen-âge» (Joly)²⁸⁹: nel testo di Benoît, il Sagittario compare durante la quinta battaglia, portato sul campo troiano da Epistrofo, re di Alizonia, che *De totes arz esteit fondez* (v.12346)²⁹⁰: *Il ot o sei un Saietaire / Qui mout ert fel e de put aire. / Dès le nombril enjusqu'a val / Ot cors e forme de cheval* (vv.12353-12356)²⁹¹. La descrizione che ce ne dà il troviero (vv.12353-12381) traccia un ritratto inquietante: la ferocia della creatura, spietata e

²⁸⁹ JOLY 1871: 229.

²⁹⁰ «[...] era esperto di tutte le arti».

²⁹¹ «Aveva con sé un Sagittario che era molto crudele e malvagio. Dall'ombelico in giù aveva il corpo e la forma di un cavallo».

dotata di eccezionali forza e velocità, è abbinata alla sua bestialità (*come beste esteit peluz*, v.12362)²⁹² e al suo aspetto quasi luciferino, con l'orribile volto paonazzo (*Plus ert vermeille d'un charbon*, v.12364)²⁹³ e gli occhi fiammeggianti (*Li ueil el chief li reluseient, / Par nuit obscure li ardeient*, vv.12364-12365)²⁹⁴; lo stesso arco utilizzato dalla creatura in battaglia è descritto come un'arma di incredibile fattura, letale, e allo stesso tempo arcaica, primitiva, esotica in senso etimologico (*Cent saietes de fin acier / Portot en un cuivre d'or mier, / D'alerions bien empenees: / Es granz terres deshabeetes / Sont e conversent vers Midi*, vv.12377-12381)²⁹⁵. Durante lo scontro, si consolida nei versi e nell'immaginario del fruitore un'immagine bestiale, sfrenata e infernale, del Sagittario: viene letteralmente "sguinzagliato" dai cavalieri che lo trattenevano e aizzato contro i nemici da loro indicatigli (*Adonc laissierent cil aler / Le Saietaire, quil teneient / E qui en lor garde l'aveient; / Mostré li ont as queus forface, / As queus ait e les queus hace. / Adonques saut, mout fait grant joie*, vv.12404-12409)²⁹⁶. I greci, presi dal panico, arretrano di fronte a questo *Aversier* (v.12414), questo diavolo che si lancia con impeto animalesco tra le loro schiere e fa strage scoccando frecce avvelenate, l'aspetto già terrificante reso ancora più spaventoso e micidiale dalla furia irrefrenabile: *De la boche li saut escume / Que par mi l'air del ciel alume*, vv.12425-12426)²⁹⁷. L'analisi del meraviglioso nel *Roman de Troie* ci conduce questa volta a una profonda alterità rispetto all'umano, frutto dell'immaginazione e dell'immaginario dell'autore: profonda, ma non totale, essendo il Sagittario una figura centaurica tanto quanto la figura del cavaliere in sella al suo cavallo, uno sterminatore nato - creato - per uccidere, un *berserk*, comunque mortale. Questa volta, ad essere potenziata in senso estremo e negativo, oscillante tra bestiale e demoniaco, è la realtà del cavaliere preso da *furor* guerriero. Il Maestro degli Antifonari, in *bas de page* a 71v (**fig. 57**), minia il mostro nell'atto di avventarsi sui greci e farne strage. La traduzione è fedele alla descrizione ed efficace: il terrore è l'arma principale del Sagittario, ed è anche l'effetto ricercato dal miniatore. La vignetta ha cornice e sfondo rosso brillante con tramature dorate, si scorge un orizzonte roccioso

²⁹² «[...] era peloso come una bestia».

²⁹³ «[...] era più rosso di un carbone ardente».

²⁹⁴ «Gli occhi sfavillavano sul suo viso, fiammeggiavano nella notte buia».

²⁹⁵ «In una faretra d'oro puro portava cento frecce d'acciaio fino, ben impennate con piume d'alerione: questi uccelli si trovano nelle grandi distese desertiche e vivono verso sud».

²⁹⁶ «A quel punto coloro che tenevano il Sagittario e gli facevano la guardia lo liberarono: gli indicarono chi attaccare, chi aiutare e chi odiare. Al che si mise a saltare, era pieno di entusiasmo».

²⁹⁷ «Dalla bocca gli usciva una schiuma che prendeva fuoco a contatto con l'aria».

e spoglio in secondo piano, nell'insieme si adatta perfettamente all'aura sprigionata dalla creatura e che avvolge l'intera scena; a sinistra, i troiani cavalcano verso la schiera opposta, solo uno di loro ha la spada sguainata sopra la testa, come a dire quanto sia superfluo l'intervento dei cavalieri dopo il passaggio della creatura. A destra, i greci sono in fuga, disperati e agghiacciati voltano le spalle al nemico, due di loro sono colpiti dalle letali saette, saldamente conficcate nel loro corpo, le ferite grondanti sangue. Al centro della miniatura, ecco la raccapricciante immagine del centauro còlto nel folle slancio, il corpo interamente rosso scuro, intenso, le proporzioni e i tratti molto accentuati, il bagliore bianco e fulmineo dell'occhio, l'arco spesso e la lunga freccia d'acciaio incoccata, con la punta avvelenata; sotto i suoi zoccoli, un cumulo di cadaveri trafitti e sanguinanti. Una visione che ha dell'assurdo: una alterità tale da lasciare sgomento l'osservatore e, chissà, anche lo stesso miniatore, così scrupoloso nel riportare visivamente i dettagli più inquietanti.

Nel testo, l'incubo incalzante rappresentato dal Sagittario prosegue nell'accampamento greco, dove la creatura si aggira tra le tende trafiggendo chiunque incontri (*Li Saietaires par tot vait; / Mout redote chascuns son trait, / Que rien n'ataint que ne seit morz; / Haubers doblers ne escuz forz / N'a de son coup defension*, vv.12451-12455)²⁹⁸, e dove essa trova infine la morte per mano di Diomede, ferito ma rimasto miracolosamente in vita: *Donc ra la main mise al tarquais, / Mais cil li vient de plain eslais; / Le brant d'acier li fait sentir: / Mout ot grant force e grant aïr: / Andous li trenche les costez, / En dous meitez est desevez: / Ço que d'ome est chiet en la place, - / Ço cuit, ja remandra la chace - / Ço que a beste ert resemblant / Ala grant piece puis corant, / Tant que Grezeis l'ont abatu, / Qui en recuevrent lor vertu*, vv.12483-12494)²⁹⁹. Questa è la scena cruenta narrata visivamente in *bas de page* a f. 72v (**fig. 58**): a sinistra, la schiera troiana avanza al galoppo guidata da Ettore, armato di lancia, riconoscibile dallo stemma impresso sulla gualdrappa di Galatea, còlto nel balzo verso il nemico; a destra, lo spazio miniato è ampiamente occupato dalle bianche tele che costituiscono le tende dei greci,

²⁹⁸ «il Sagittario girava dappertutto; tutti quanti temevano molto le sue frecce, poiché chiunque veniva colpito rimaneva ucciso; un usbergo doppio o uno scudo robusto non bastavano per difendersi dai suoi colpi».

²⁹⁹ «Il Sagittario rimise dunque mano alla faretra, ma Diomede si lanciò a briglia sciolta alla carica contro di lui; gli fece assaggiare la sua spada d'acciaio. Aveva grandissima forza e grandissimo impeto; lo tagliò da fianco a fianco, lo affettò in due parti: quella umana cadde per terra - penso che il suo inseguimento sia ormai al termine - mentre quella che era simile a un animale fuggì per un bel po' al galoppo finché i greci, che nel frattempo avevano ripreso le forze, non lo abbattono»:

tre per l'esattezza, in mezzo alle quali, in secondo piano, vediamo la figura di Diomede a cavallo e ben armato, ritratto nell'atto di squarciare con un fendente il Sagittario; questi è posizionato al centro dell'immagine, tra la schiera troiana e l'accampamento greco, e la sua figura è orribilmente e nettamente tranciata in due. La spada del cavaliere sta ancora affondando nel corpo della bestia, la cui parte superiore umana sta crollando esanime sul terreno, le braccia abbandonate e l'arco caduto, mentre la parte inferiore equina è ancora vitale e protesa nella sua corsa verso il nemico. Il sangue sgorga abbondante dalla profonda ferita.

L'altro episodio che desidero analizzare - in sé, lungo poco più di trenta versi - e narra dell'incontro tra Ulisse e le sirene durante il viaggio per mare di ritorno a casa, è molto interessante dal punto di vista del rapporto tra *octosyllabes* e illustrazione corrispondente. In questo caso, infatti, Benoît non fornisce alcuna indicazione dell'aspetto fisico di questi misteriosi esseri acquatici, ben sedimentati d'altronde nell'immaginario letterario e visuale degli artisti e dei fruitori, bensì si concentra sulla loro arcana malia, sulla letale fascinazione del loro canto: *Des oeriz de mer c'est li amire: / Mout sont males e de put aire; / Voiz ont cleres, angelieaus; / Sor trestoz chanz est li lor beaus. / Quis ot a el ne puet entendre / Ne ne se set d'eles defendre. / Iluec ou om les ot chanter, Sont tuit li encombrer de mer. / Nus n'a crieme n'entencion / De rien se d'eles oïr non. / Lor cors perdent, sempres desveient, / Sempres afondent e peceient. / As nes se prenent a dreiture, - / Teus est lor us e lor nature, - / Sis afondent al fonz de mer, vv.28843-28857³⁰⁰. L'eroe greco salva se stesso e i suoi compagni da una certa e atroce morte grazie alla sua padronanza delle arti magiche: *Mais il fist teus enchantemenz, / E si grant art e tel maistrerie / Que uns sous de sa compaignie / Nés pot oïr ne n'i guarda / Ne por eles n'entrobliat / Son cors verai e dreiturier, vv.28860-28865³⁰¹.**

La vignetta minata del codice viennese, foglio 179v (**fig. 26**), illustra questa fase dell'incontro: è una vignetta a carattere marino, divisa in senso orizzontale in una parte

³⁰⁰ «Tra i pericoli del mare, le sirene sono il peggiore: sono molto malvagie e infide; hanno voci limpide, angeliche; il loro canto è più bello di qualsiasi altro. Chi le ode non riesce a fare più nient'altro e non è in grado di difendersi da loro. Nel punto dove le si sente cantare sono presenti tutti i pericoli del mare. Non si prova alcuna paura e non si desidera udire nient'altro che la loro voce. I naviganti muoiono, perdono di colpo la rotta, le navi affondano e vanno in pezzi all'improvviso. Le sirene le afferrano direttamente - è così che fanno di solito, è questa la loro natura - le trascinano dunque in fondo al mare».

³⁰¹ «ma fece un incantesimo e una grande magia e un sortilegio grazie a cui nessuno dei suoi uomini poté udirle né guardarle né dimenticare per colpa loro la rotta giusta e corretta».

inferiore sommersa, acquatica e ondosa, dove vediamo nuotare cinque sirene, e dove la trasparenza dell'acqua lascia perfettamente vedere i loro stupefacenti corpi e la carena delle massicce imbarcazioni greche, e una parte superiore composta dal ponte scoperto delle navi - in numero totale di quattro - e dall'equipaggio distribuito su di esse. L'alto albero e la vela dell'imbarcazione in primo piano, quella su cui si trova Ulisse, sfonda la cornice superiore dello spazio miniato e va a invadere con decisione l'*intercolumnia* dello specchio di scrittura. Il Maestro degli Antifonari padovani ricrea la narrazione testuale, priva come dicevamo della descrizione fisica delle sirene, attingendo al proprio serbatoio di immagini che si serve dell'immaginario medievale consolidato, oltre che della fantasia individuale. Le sirene sono creature con il busto nudo di donna, mentre dall'ombelico in giù si sviluppano due arti dalla forma di pesci: i capelli castani, fluenti e mossi, sono raccolti in una lunga treccia; i lineamenti delicati del volto, le forme sinuose del nudo femminile, le braccia sensualmente protese verso i naviganti còlte in un ampio gesto quasi di amplesso, tutto è in stridente contrasto con quelle membra animali deformi, inspiegabili, bruscamente rivelate dal miniatore. Ulisse ha il capo lievemente reclinato verso l'acqua sottostante e verso le sirene, e sta con l'indice destro sollevato in un lieve cenno: con questo dettaglio, l'artista ci presenta l'incantesimo che protegge i greci dalla sublime e mortale minaccia. Espressioni e pose dei compagni di Ulisse sono varie: alcuni si guardano l'un l'altro, altri tengono lo sguardo fisso verso il basso, verso le bellissime creature. Quest'illustrazione, così come quella gemella in C (f. 197r, **fig. 59**), ci racconta l'aspetto magico e suggestivo, conturbante e inquietante, dell'incontro tra i greci e questi esseri meravigliosi. Drasticamente diversa è la scelta - o l'indicazione - illustrativa eseguita dallo stesso miniatore, nel manoscritto conservato a San Pietroburgo, in f. 159r (**fig. 60**). Innanzitutto, la miniatura è bipartita, rappresentando due scene distinte, una con decorazione dello sfondo simile ma diversa rispetto all'altra: a sinistra, Ulisse e i suoi compagni affrontano le sirene; a destra, l'eroe greco è al cospetto del re di Creta, e sta raccontandogli proprio l'incredibile incontro rappresentato accanto. Oltre allo stratagemma di accostare entro la medesima cornice, nello stesso spazio miniato, l'eroe che narra gli eventi e gli stessi eventi narrati, di cui egli è protagonista, l'aspetto interessante è la scelta di rappresentare un'altra fase dell'incontro tra Ulisse e le sirene, narrata da Benoît in tre *octosyllabes* immediatamente successivi ai versi prima riportati: *Plus en ocistrent d'un milier; / Qui as nes sovent*

s'aerdeient / E qui perillier les voleient, vv.28866-28868³⁰². Dopo il sortilegio salvifico, le sirene vengono massacrate, ed è questo massacro che vediamo illustrato nella metà sinistra della miniatura contenuta nel codice S: tre imbarcazioni solcano acque trasparenti in cui stanno immersi e abbandonati i corpi sanguinanti, oramai senza vita, delle terribili creature, anche qui donne con arti inferiori di pesce. Tre di loro sono ancora in vita e si aggrappano alle navi, nel tentativo di distruggerle; ma Ulisse e i suoi, dall'alto del ponte, si scagliano contro di loro a colpi furiosi di bastone. In questo caso, il senso di meraviglia è brutalmente stemperato dall'impatto cruento sul lettore, dalla feroce violenza di una disperata lotta per la vita.

5.5.3 *Ekphrasis*.

In generale, le numerose parti in cui Benoît si avventura con slancio nella *descriptio* sono quelle in cui egli si scarta maggiormente dalle fonti, muovendosi liberamente, con grandi naturalezza e dimestichezza. Sono, quindi, quelle più ricche di originalità dell'*inventio*, di creatività soggettiva, e infine di *mirabilia*: sono i luoghi in cui il nostro troviero «il s'abandonne avec le plus de complaisance à son imagination»³⁰³, dando vita a eccezionali fasi narrative, dilatazioni di portata fluviale erudita ed enciclopedica, «una narrazione indipendente, in una successione di *ekphrâseis*, tanto ampie quanto lussureggianti»³⁰⁴, ma non di carattere meramente virtuosistico, autocelebrativo e parentetico.

5.5.3.1 *La tomba di Ettore*.

La meraviglia come frutto del sapere umano tradotto in un fare, espressione dell'uomo *artifex* la cui maestria è esaltata dalla società cortese e cavalleresca, ci appare in tutta la

³⁰² «Uccisero più di mille sirene mentre queste si avvicinavano di continuo alle navi e tentavano di farle naufragare».

³⁰³ JOLY 1871: 35.

³⁰⁴ MANTOVANI 2013.

sua maestosità nel monumento funebre dedicato all'eroe troiano Ettore³⁰⁵, monumento minuziosamente descritto dall'autore nei versi 16635-16814 e fedelmente miniato in due occasioni: nel foglio 100r (**fig. 07**), dove viene illustrata la celebrazione dei funerali del principe, e in 105v (**fig. 23**), che mostra la commemorazione dello stesso, a un anno esatto dalla sua morte.

La porzione di testo dedicata alla narrazione dei funerali del massimo esponente delle virtù cortesi e del valore cavalleresco è assai vasta e articolata, e occupa complessivamente i versi 16317-16858. In essa, le più tragiche manifestazioni dell'immenso dolore e del più profondo sconforto provati dai troiani tutti, dame cavalieri e famiglia reale, si alternano con le sublimi e incredibili creazioni, plastiche e architettoniche, nate dalle mani e dalle menti più sapienti del regno, in una continua, vorticoso e inesauribile celebrazione dell'eccezionalità della civiltà troiana, esemplare tanto nel lutto e nella morte quanto nella vita e nella facoltà eternatrice dell'arte.

Alla ricchezza e al *pathos* testuali fanno da eco la complessità e l'enfasi della rappresentazione miniata. In *bas de page* al foglio 100r (**fig. 07**), abbiamo la miniatura che, come accennato, illustra i funerali di Ettore, racchiudendo in sé almeno tre fasi della narrazione di Benoît: quella dedicata alla fenomenologia del lutto, affrontata con ampiezza e profondità dall'autore nelle espressioni corporee e gestuali più palesi e drammatiche, e nello sconvolgimento emotivo più intimo, con punte di lirismo di intensità unica nei soliloqui dei principali personaggi che seguono il corteo funebre; la fase dedicata alla descrizione del magnifico letto funebre e del corpo ivi deposto, imbalsamato con tali cura e sapienza da parere addormentato (*Semblant vos fust que toz fust vis*, v.16527)³⁰⁶; infine, la fase descrittiva dedicata al monumento. L'illustrazione è dunque così composta: all'estremo margine sinistro si apre un'arcata nelle mura della cittadella, da cui fuoriesce in processione il corteo: la famiglia reale sostiene compostamente e sommessamente il feretro, dietro a un piccolo gruppo che sostiene gli alti ceri (*En chandelers d'or geteiz, / Qui n'esteient mie petiz, / Ot granz cierges e clers ardanz*, vv.16553-16555)³⁰⁷, mentre tutt'attorno si dipana una scena dalla plastica e possente tragicità che occupa buona parte della miniatura, e le figure, soprattutto

³⁰⁵ Per un approfondimento sulla descrizione del monumento funebre dedicato all'eroe troiano nel *Roman de Troie* e un *excursus* sulle sue probabili fonti letterarie e iconografiche, si veda: BUCHTHAL 1961.

³⁰⁶ «[...] vi sarebbe parso ancora vivo».

³⁰⁷ «Su alcuni candelieri d'oro niellato per nulla piccoli erano sistemati dei grossi ceri che facevano molta luce».

femminili, scandiscono con le loro pose e i loro sguardi un ampio spettro della fenomenologia luttuosa figurativa, già analizzata in precedenza (si veda il capitolo 5.3.1); in corrispondenza del centro della miniatura, sopra la testa del corteo, si sviluppa oltre il margine dello spazio figurativo e in *intercolumnia* una torre; a destra, ecco il monumento funebre, la cui grandiosità è tradotta figurativamente *in primis* dal suo svettare ben oltre la cornice della vignetta, occupando gran parte del margine esterno alla colonna di scrittura, fin quasi a raggiungere il margine superiore del foglio con l'imponente trono posto alla sua sommità, vuoto poiché in attesa di venire occupato dal corpo dell'eroe troiano. Non serve alcuno sforzo per immaginare quali sbalordimento e appagamento dovessero cogliere l'osservatore allorché, sfogliando le pagine del manoscritto, addentrandosi sempre più nella tragicità del momento, si trovava infine di fronte a questa eccezionale opera. Concentrando la nostra attenzione sulla struttura architettonica della tomba, apprezziamo la tensione creatrice e lo slancio figurativo da parte dell'artista nel seguire la descrizione fattane da Benoît, con sensibilità rispetto al testo e con personalità nel compiere determinate scelte. La tomba di Ettore è sita all'interno del tempio dedicato ad Apollo, ove *Mout par i aveit granz faitures, / Granz entailles e granz peintures; / Mout par esteit bien atornez / E mout richement aornez*, vv.16645-16648³⁰⁸: stiamo penetrando in uno dei luoghi del *roman* emblematici dell'arte, dell'ingegno e della creatività umani nella loro massima espressione. Difatti, *Tres de devant l'autel major, / Firent trei sage engeigneur / Un tabernacle precios, / Riche e estrange e merveillos*, vv.16649-16652³⁰⁹. Con fedeltà sintetica ma precisa e sostanziale, il Maestro degli Antifonari illustra il baldacchino descritto in modo molto particolareggiato nel testo. Vediamo le quattro statue - raffiguranti due giovani e due anziani, e forse per questo motivo dipinte con due colori distinti - che sorreggono con il braccio destro le alte colonne del monumento, scolpita ognuna in un materiale diverso, una pietra rarissima e preziosa, dotata di proprietà terapeutiche arcane: *Oëz que firent li trei sage: / Si faitement les ont formees / e en tel guise tresgetees / Que les braz destres estendeient / Ensi que les paumes ovreient. / E chascune ot un pileret / D'un grant, d'un*

³⁰⁸ «[...] vi erano moltissime opere d'arte, grandi statue e grandi dipinti; era costruito in modo mirabile e decorato con grande sfarzo».

³⁰⁹ «Proprio dinanzi all'altare maggiore tre esperti architetti eressero un baldacchino prezioso, magnifico, meraviglioso e straordinario».

gros, auques longuet, vv.16660-16666³¹⁰. Tale audacia architettonica e creativa, tanta imponenza abbinata a preziosità, equilibrio e stabilità, hanno dell'incredibile, come sottolineato dall'enfasi della *descriptio* e dallo stupore dei presenti: *Cinc piez aveient largement: / A merveille tienent la gent, / Des images qu'iluec esteient, / Com faitement les sosteneient*, vv.16693-16696³¹¹. Sottilissimi bastoni sono impugnati dalla mano sinistra di ogni statua, fungendo da sostegni: *Des senestres mains s'apoiœnt / De bastonceaus qui ne pleioënt, / Quar tuit esteient fait autel / D'or entaillié merveilles bel*, vv.16697-16700³¹²; di fronte ad ognuna, inoltre, vediamo le quattro lampade così descritte: *Oëz que firent li trei sage. / Desoz, devant chascune image, / Firent lampes d'or alumer / En revence de l'auter. / Teus est li feus, ja n'esteindra / Ne ja a nul jor ne faudra: / D'une pierre est de tel nature / Que toz jorz art e toz jorz dure*, vv.16799-16806³¹³. Quanto al trono che vediamo in cima al monumento, sulla sommità delle colonne, esso è prodotto dalla mente del miniatore, visto che di fronte a esso Benoît dichiara impotente la propria eloquenza: *De la chaeire que direie? / Ja tant ne m'en porpensereie / Qu'ele fust ja par mei retraite / Quel ert ne coment esteit faite*, vv.16737-16740³¹⁴. Il miniatore ha l'accortezza di illustrare il trono vuoto, proprio perché il corpo di Ettore si sta avvicinando, trasportato dal corteo funebre: sarà nella miniatura a 105v (**fig. 23**) che vedremo il trono occupato dalla figura dell'eroe, in una rappresentazione del monumento altrettanto magnifica e imponente. Ricchissima di dettagli è la descrizione di Benoît: dettagli preziosi e sontuosi e immaginifici. Ogni componente architettonica (i capitelli, il baldacchino, la parete, la cupola, il sarcofago, eccetera), implicitamente dotata di una specifica funzione, viene messa in risalto tramite la sua ben definita presenza materica e cromatica, tramite la pregiatezza e la luminosità che da essa emanano; più volte l'autore si sofferma sulla maestria e sulla genialità dei tre *sage*: *Trop ont grant sen cil qui ço font*, v.16714; *Li trei sage devin ont fait / Un*

³¹⁰ «Udite ciò che fecero tre esperti: le crearono e le scolpirono in modo tale che avessero il braccio destro steso e il palmo della mano aperto. Su ciascuno di questi palmi erano poste delle colonnine della stessa grandezza, della stessa larghezza, quasi alte uguali».

³¹¹ «Le colonne erano alte ben cinque piedi: la gente si chiedeva con stupore come facessero le statue a reggerle col palmo della mano».

³¹² «Le statue erano appoggiate con la mano sinistra a dei bastoncini che non si piegavano, perché erano fatti tutti allo stesso modo, cesellati in oro in maniera davvero splendida».

³¹³ «Udite ciò che fecero i tre architetti. Sotto il baldacchino, davanti a ogni statua, fecero accendere delle lampade dorate come segno di rispetto verso l'altare. Il fuoco di queste lampade aveva la caratteristica di non smorzarsi e di non esaurirsi mai: era prodotto da una pietra speciale, che bruciava sempre e non si spegneva mai».

³¹⁴ «E che dire del trono? Non proverò nemmeno a descrivere come era fatto o come era stato creato».

molle entaillié e portrait / De la plus riche uevre que fust / Ne que nus hom veeir poüst, vv.16729-16732. L'eccezionalità vertiginosa della descrizione testuale, dedicata non solo alla tomba, ma anche al corpo imbalsamato dell'eroe troiano (vv.16503-16527)³¹⁵, al sontuoso letto funerario (vv.16531-16552)³¹⁶ e allo struggimento del *planctus*, magistralmente sviluppata nell'arco di quasi seicento *octosyllabes*, viene necessariamente tradotta in modo semplificato dall'artista, che in una sola finestra visiva deve condensare tanta densità di dettagli preziosi ed emozioni prorompenti, senza tralasciare in alcun modo l'aspetto patetico e riuscendo a trasmettere in noi che osserviamo lo stesso stupore condiviso da personaggi e lettori/ascoltatori di fronte a tale meraviglia, opera dell'*homo artifex*, artigiano artista e sapiente.

5.5.3.2 La Camera di Alabastro.

L'arte della *descriptio* applicata alla categoria del meraviglioso vede la sua massima espressione stilistica e inventiva nei versi dedicati alla Camera di Alabastro, la *Chambre de Labastre*: essi sono numerosi (si va dal verso 14631 al verso 14958) e traboccanti, andando a costituire quella che Mantovani definisce saldamente «la summa del meraviglioso nel *Roman de Troie*» e che altri studiosi definiscono come vero e proprio «paradiso artificiale»³¹⁷, in una sontuosa celebrazione delle conoscenze e delle abilità, della «sapienza al limite della pratica magica»³¹⁸ allo stesso tempo virtuosa, tecnologica

³¹⁵ «Deposero il corpo di Ettore in una bara nella splendida sala dove c'erano tantissimo oro e argento fino e tantissime pietre preziose. Innanzitutto gli tolsero l'armatura e lo lavarono per sette volte con vino bianco fatto bollire con spezie pregiate. Prima di seppellirlo lo cosparsero di aromi con grande cura ed estrassero le budella dal corpo. Tolsero con cura il cuore, il fegato, i polmoni e le altre interiora. Imbalsamarono l'interno del corpo usando una gran quantità di aromi, e fecero lo stesso con l'esterno. Lo rivestirono con un bell'abito che gli stava proprio a pennello; era fatto di un tessuto conservato nel tesoro, che valeva più di due città, dorato e adorno di pietre preziose, il tessuto più ricco che fosse mai stato prodotto e che vi abbiano mai descritto: le cuciture erano tutte in filo d'oro. E una volta rivestito con tale abito, Ettore vi sarebbe parso ancora vivo».

³¹⁶ «Il letto funebre era molto prezioso, era tutto scolpito in avorio bianco. I piedi del letto erano intagliati e decorati con grande raffinatezza con figure di animali, uccellini e serpentelli piccolini su uno sfondo di fiorellini. Le figure erano ricoperte da eleganti dorature. Le sponde e i lati del letto erano fatti con i denti di un pesce citato da Plinio nel suo libro. Nessun uomo in carne e ossa aveva mai visto un simile capolavoro. Tutta la parte superiore del letto era decorata in modo incredibilmente elegante con un cordone di seta preziosa ben intrecciata. Il letto aveva una coperta di seta imperiale (nessuno ne aveva mai vista una simile), un'ampia trapunta orientale nuova di zecca che il re custodiva nel suo tesoro e a cui era davvero legatissimo: questa coperta copriva tutto quanto il letto».

³¹⁷ KEARNS 2002: 139; PRADEAU 2017: 4.

³¹⁸ BENELLA in *Roman de Troie* 2019: 63.

e meravigliosa, proprie dell'*homo artifex*. Arrivando alla lettura e all'ascolto di questi versi, giungiamo in un luogo immersivo di vivida esplosione estetica descrittiva, non priva di suggestioni meta-letterarie e suggerimenti semantici. Curiosamente, luogo non esplicitamente miniato bensì ambientazione accennata in Vienna (W) e Parigi (C), illustrato ampiamente invece dal nostro nel codice di San Pietroburgo (S).

Dal punto di vista testuale, la sezione dedicata alla *Chambre de Labastre* è occasionata dal grave ferimento al volto dell'eroe troiano Ettore, avvenuto in uno scontro al termine dell'ottava battaglia (*Es deriers jorz de la bataille, / Par les mailles de la ventaille / Fu Hector navrez en la chiere / D'un lonc quarrel en tel maniere / Que por un poi ne fu ocis*, vv.14529-14533)³¹⁹: è infatti in questa stanza che il cavaliere viene deposto convalescente per quindici giorni (*Puis en jut bien teus quinze dis*, v.14534), durante i quali riceve le dovute cure mediche e le premure delle dame di corte. L'assenza di Ettore sul campo di battaglia ha effetti disastrosi sul rendimento dei suoi compagni, ritrovatisi improvvisamente svantaggiati poiché privi del loro capo, della loro guida e del più valoroso tra i cavalieri: le schiere troiane si trovano in terribile difficoltà, il campo è ricoperto, quasi soffocato, di cadaveri tanto da impedire di combattere, e re Priamo è costretto a chiedere una lunga tregua.

Eccoci dunque all'interno della Camera di Alabastro, al capezzale di Ettore ferito, tanto nei versi di Benoît quanto nella miniatura del Maestro degli Antifonari, posta in *bas de page* al foglio 87r (**fig. 61**). La traduzione figurativa è fedele alle parole dell'autore che narrano la scena, è semplice e composta nell'organizzazione spaziale e nella distribuzione di personaggi e mobilio, limpida ed espressiva. Entro la cornice decorata, la vignetta è assiepata di numerosi personaggi ritratti in piedi: due uomini a destra e due a sinistra della raffigurazione, intenti a parlare l'uno con l'altro; le dame di corte (*Totes les dames, les puceles, / Totes les riches dameiseles / Sont devant lui e nuit e jor*, vv.14611-14613)³²⁰ dall'espressione accorata racchiusa in sguardi e pose, tutte raccolte attorno al letto - centrale nella raffigurazione - dove Ettore giace visibilmente dolorante, il volto rigato di sangue che fuoriesce dal punto preciso in cui è stato ferito. Una delle dame gli sfiora dolcemente la mano sinistra. In primissimo piano, di profilo, seduto sulla panca al lato del letto, il medico, la mano destra del ferito delicatamente racchiusa

³¹⁹ «Negli ultimi giorni di battaglia Ettore fu ferito al viso da una lunga freccia di balestra che gli perforò le maglie della ventaglia, tanto che per poco non rimase ucciso».

³²⁰ «Tutte le dame, le fanciulle, tutte le nobili damigelle rimasero giorno e notte al capezzale di Ettore».

tra le sue: *Broz li Puilleis, li plus senez / Qui de mirgie fust usez / Ne d'oignement freis ne d'emplastre, / Dedènz la Chambre de Labastre, / Tailla Hector si gentement / Que mal ne trait, dolor ne sent*, vv.14605-14610.³²¹ Questa è l'unica occorrenza figurativa della Camera di Alabastro nel manoscritto di Vienna: uno sfondo nero attraversato in senso obliquo da un modulo decorativo dorato, dal ritmo romboidale e lineare. Il suggerimento di un'atmosfera elegante e preziosa è supportato dai brillanti colori e dalla fantasia geometrica della coperta sul letto, e dalla regale raffinatezza e dalla bellezza delle dame presenti, sottolineate dallo stesso Benoît in riferimento in particolare a Elena e Polissena: *Assez en ont sovent parlé / La quel en tienent a plus bele, / O dame Heleine, o la pucele; / Mais n'en sevent que afermer / Ne la plus bele deviser. / Soz ciel n'a cuer qui porpensast, / Ne n'a boche qui devisast / Les beutez ne les resplendors / A la meins bele d'eles dous*, vv. 14622-14630.³²² L'occhio dell'osservatore è interamente attratto dal *pathos* della scena, dai volti increspanti dal dolore e dalla pena, così espressivi, dal corpo di Ettore abbandonato sul letto, e dalla gestualità delicata e inequivocabile tra i personaggi.

Dal punto di vista testuale, quello che accade da ora in avanti, per i prossimi trecentoventisei *octosyllabes*, dedicati esclusivamente alla *Chambre de Labastre*, è un prodigio di creatività dalla portata fortemente metaletteraria e celebrativa, non semplicemente una descrizione profusa e minuziosa ma un vero e proprio inno all'arte e alle sue realizzazioni, tra cui il *Roman de Troie* stesso. Più Benoît si addentra nella presentazione delle meraviglie che compongono la *Chambre*, più noi comprendiamo di trovarci di fronte alla riflessione di un'opera nei confronti di se stessa, riflessione intesa sia come discorso estetico-contemplativo sia come riflesso, duplicazione ideale in cui rispecchiarsi: «elle [la Camera di Alabastro] réfléchet les secrets de la composition de l'œuvre de Benoît» (Huchet)³²³, e ci uniamo a Joly quando ancora una volta, durante l'attenta analisi del *roman*, si abbandona a un genuino trasporto da lettore e *amateur*, scrivendo: «nous sommes heureux de constater en passant quel enthousiasme inspirent à

³²¹ «Il sapientissimo Brot il pugliese, che era un esperto di medicina, di unguenti rinfrescanti e di impacchi, operò Ettore nella sala di alabastro con una tale delicatezza che non gli fece alcun male, non sentì dolore».

³²² «Si chiesero più volte chi fosse la più bella tra le due, donna Elena o la fanciulla; ma non riuscirono a darsi una risposta o a stabilire chi fosse la più bella. Al mondo non c'è una mente capace di immaginare o una bocca capace di descrivere i pregi e lo splendore della meno bella tra le due».

³²³ HUCHET 1993: 146.

Benoît les merveilles de l'art de son temps»³²⁴. L'autore principia dalla ricca composizione materica della sala, la sua preziosità, per poi concentrarsi diffusamente e dettagliatamente sulle quattro *images* poste ognuna sulla sommità di una colonna: non mere statue, bensì automi perfetti e complessi, modelli di bellezza e di virtù, in grado di interagire con lo spazio e con i visitatori, e anzi, capaci di agire su questi ultimi, inducendoli a compiere azioni e modificandone lo stato d'animo e i pensieri, conducendoli a uno stato di grazia. La fanciulla che porge uno specchio dove ammirare la propria vera immagine; quella che esegue giochi di prestigio e aziona automi che compiono cose incredibili, creando la massima stupefazione in chi osserva; il giovane incoronato che sparge fiori, suona e canta epurando l'animo e la mente dall'ira, dal dolore, dalla preoccupazione; la statua che conosce e suggerisce nell'intimo di ognuno ciò di cui si ha più bisogno e come comportarsi. Tutt'altro che immobili, le statue sono ognuna la messa in atto di un'armonia interiore; ognuna è una sublime creazione dai tratti angelici, l'artificio umano nella sua essenza, che simula e riproduce in eterno un preciso agire divino. Non a caso, le *images* sono opere di *Trei poëte, sages d'otors, / Qui mout sorent de nigromance*, vv.14668-14669³²⁵. Genialità e magia, occulto e paradisiaco: Benoît tratteggia un ritratto potente e chiaroscurale dell'arte (inclusa la propria forma d'arte), quell'esperienza liminare dell'uomo che si fa demiurgo, demone incantato e incantatore che con gesto divino e ispirato ricrea la realtà che lo circonda, esaltandola, potenziandola in modo da rendere la propria opera strumento di edificazione morale, elevazione spirituale. Come scrive Pradeau, «l'objet d'art est doté de vertus merveilleuses [...] au terme de son interprétation allégorique, elle accorde à l'oeuvre d'art un pouvoir de représentation capable de dépasser les apparences et un simple imitation habile» dando forma a «une beauté éternelle dont la contemplation peut procurer la joie et ouvrir à une transcendance»³²⁶. L'opera d'arte è il fare umano che più si avvicina al fare divino, solcando il confine tra morte ed eternità. Molte altre riflessioni e molti altri appunti sono nati e possono ancora nascere da questi versi, ma concentrandoci sul rapporto tra testo scritto e testo visuale, come accennato in precedenza, non è possibile non notare con una certa sorpresa che nel progetto illustrativo di Vienna, e in quello del codice gemello di Parigi, tutto ciò non trova alcun

³²⁴ JOLY 1871: 235.

³²⁵ «Tre esperti, periti conoscitori, che conoscevano bene la negromanzia».

³²⁶ PRADEAU 2017: 8.

riscontro. Nel foglio 96v del codice C (**fig. 62**), infatti, troviamo miniata la stessa scena presente in W, con le consuete differenze stilistiche. La copia conservata a San Pietroburgo, invece, presenta ben quattro illustrazioni della Camera di Alabastro: 82v Ettore nella Camera di Alabastro e i quattro pilastri: la fanciulla del primo pilastro; 83r La Camera di Alabastro: la fanciulla del secondo pilastro; 83v La Camera di Alabastro: il fanciullo del terzo pilastro; 84r La Camera di Alabastro: il fanciullo del quarto pilastro.³²⁷ Si conferma una volta di più la tendenza razionalizzante presente nel programma illustrativo dei due codici gemelli, focalizzati su una epurazione dell'immaginario e della categoria del meraviglioso in chiave umana relazionale, evenemenziale e introspettiva, mettendo in risalto la presenza scenica dei personaggi principali, del loro agire e del loro sentire: l'epico, l'emozione, l'arte.

5.5.3.3 *La città di Troia.*

Ci troviamo all'alba di quegli eventi che scateneranno la mitica guerra e la distruzione definitiva della civiltà troiana. La Troia di re Laomedonte è appena stata saccheggiata e rasa al suolo dai greci; a questa prima distruzione, segue la riedificazione messa in atto da Priamo, figlio di Laomedonte e nuovo re. La descrizione di Troia ricostruita, con le sei porte incastonate nelle mura e, in particolare, della cittadella di Ilio ove il sovrano dimorava, arroccata in cima a uno sperone di roccia, si sviluppa tra i versi 2993 e 3172, in un lussureggiante susseguirsi di bellezza e forza, preziosità e inespugnabilità, alternate l'una all'altra in un perfetto equilibrio di ineguagliabile fattura: *Ço truevent bien li clerç lisant, / E encore est aparissant, / C'onques en terre n'ot cité / Que la resemblast de beauté / Ne de grandor ne de largece / Ne de plenté ne de richece, vv.2993-2998*³²⁸; *Ço est la fin: nus hom vivanz / Ne vit si riches ne si granz, vv.3171-3172*³²⁹. Troia è la città ideale, e come tale unisce valori e virtù, eccellenze estetiche, efficienti e morali; i suoi abitanti vivono al sicuro, nello sfarzo e nel benessere. Sul codice viennese, a tale sontuosa e poderosa descrizione di Benoît corrisponde la miniatura dedicata ai lavori di ricostruzione della città, foglio 19v (**fig.**

³²⁷ Si vedano le tavole in *El "Roman de Troie". Libro de Estudios* 2004.

³²⁸ «Gli studiosi trovano scritto nei libri, ed è ancora evidente, che al mondo non c'è mai stata una città che fosse simile a Troia per bellezza, per grandezza, per ampiezza, per ricchezza e per potenza».

³²⁹ «Insomma: nessun uomo al mondo ha mai visto nulla di così splendido e di così impressionante».

24): in *bas de page*, una vignetta ci descrive sette uomini indaffarati dentro e attorno alle mura non ancora completate - mattoni, travi, pedane di legno, scale: tutto esposto allo sguardo del lettore -, guidati da un capomastro che fornisce loro le indicazioni necessarie, e un ottavo operaio, raffigurato di spalle, in cima alla torre di Ilio svettante al centro del foglio, tra le due colonne di scrittura. Un'illustrazione di narrazione estremamente pragmatica e fattiva, densa di componenti materiche e agenti. La solidità delle costruzioni appena accennata, la fantastica policromia dei preziosi materiali a malapena intuibile tramite l'alternarsi di rosa, ocra e azzurro. Dove sono la maestosità e lo splendore descritte dal poeta? A mio parere, esse esplodono in tutta la loro intensità in una delle miniature visivamente più impattanti del manoscritto, avanti nel testo. Siamo al foglio 45r (**fig. 63**), all'inizio del tumultuoso racconto dello sbarco di Agamennone e i suoi sulla spiaggia troiana: la prima battaglia, narrativa e figurativa, il principio della Guerra di Troia. Si apre davanti a noi lettori una miniatura di eccezionali compostezza narrativa, ricchezza cromatica, densità di dettagli, imponenza rispetto allo spazio di scrittura.

Benoît de Sainte-Maure distende l'episodio lungo un arco di quasi settemila *octosyllabes*, dal verso 6979 al verso 7640, senza mancare di sottolineare la ritrosia dei greci prima di decidersi a entrare in azione (*D'eissir des nes ert la dotance: / Mout i cremeient meschaance*, vv.6991-6992)³³⁰, per proseguire e addentrarsi poi nel racconto dello sbarco sulla spiaggia troiana, dettagliato, realistico e cruento, dallo stile retorico fortemente visivo: *Nule rien ne porreit conter / Le duel qui fu a l'ariver / Ne le martire ne l'ocise; / Quarfarine que l'om tamise / Ne chiet ensi menuëment, / Nepluie ne graile par vent, / Com font saietes barbelees, / Dart e engeignes empenees*, vv.7137-7144³³¹; *Tuit li rivage en sont sanglent: / Del sanc i aveit granz ruisseaus / De ceus qui muerent a tropeaus*, vv.7192-7194³³².

La miniatura corrispondente a questa porzione narrativa è un lampante esempio di *amplificatio* figurativa e di *desmesure* stilistica. L'illustrazione occupa maestosa la quasi interezza della metà inferiore del foglio, estendendosi su parte del margine esterno. Non

³³⁰ «C'era timore di uscire dalle navi: avevano una gran paura che le cose volgessero al peggio».

³³¹ «Nessuno potrebbe descrivere la strage o il massacro o la carneficina che avvenne allo sbarco; perché né la farina che si setaccia né la pioggia né la grandine spinte dal vento cadono fitte quanto cadevano le frecce dentate, i giavellotti e i quadrelli impennati».

³³² «Tutta la spiaggia era rossa di sangue: c'erano grandi ruscelli formati dal sangue di coloro che morivano a frotte».

evade dalla cornice interagendo con lo spazio di scrittura, come invece accade spesso altrove, bensì è interamente contenuta all'interno dei margini: salda e allo stesso tempo eterea, una finestra sulla storia, intesa qui come azione e meraviglia. Lo sfondo è vistosamente decorato: rosso, con motivi floreali ordinatamente allineati entro linee dorate oblique, intrecciate a comporre eleganti e sottili rombi. Essa racconta solo marginalmente delle navi colme di cavalieri greci - che si guardano l'un l'altro indecisi e intimoriti - che attraccano sulla riva, in un angolo in secondo piano, in alto a sinistra. La metà sinistra della miniatura è dedicata allo scontro vero e proprio, con varietà e vivacità di pose: cavalli impennati e in fuga, cavalieri armati di spade, lance e archi, corpi di uomini e carcasse di destrieri sul terreno, bianchi dardi che precipitano sui due eserciti. Un guerriero troiano è raffigurato mentre sta fuoriuscendo dalla porta nel muro di cinta, lanciandosi nella mischia. A destra, ecco che lo spazio figurato è interamente occupato da una ricchissima, densa e minuziosa immagine di Troia, tale come non ve ne saranno altre nel resto del codice. Vediamo in primo piano le alte mura, finemente rifinite e decorate, con le altissime torri difensive, regolari ed eleganti; dietro questa barriera, si sovrappone una molteplicità di piani su cui si sviluppano altrettante torri e palazzi e balconate, il tutto disegnato con particolare cura, gioco di profondità chiaroscurale, e policroma armonia, in una fitta alternanza di rosa azzurro giallo rosso verde. In cima a tutto questo slancio architettonico, svetta la torre di Ilio a dominare la città e l'intera scena, espandendosi in altezza lungo il margine esterno. La protagonista dell'illustrazione sembra proprio essere Troia: una Troia meravigliosa, inespugnabile e lucente, colta nel suo primo apparire dopo la ricostruzione, in occasione dello scontro con cui si inaugura l'evento più importante della Storia, secondo le sensibilità antica e medievale. La prospettiva scenica proposta dal miniatore a noi testimoni e partecipi del momento narrato è una prospettiva a un tempo completa e troiana: tale orientamento - figurativo, ma non solo - si evince in particolar modo dall'angolatura della visuale, che coglie di spalle i cavalieri troiani, in pieno slancio al di fuori delle mura, rispetto agli assediati greci, rappresentati frontalmente e in difficoltà. Un punto di vista, come sappiamo, non neutrale, bensì voluto e significativo, che palesa una volta di più l'impronta filo-troiana dell'intero *roman*, condivisa da committente, autore, miniatore e fruitore.

La medesima scena la ritroviamo sia nel codice gemello di Parigi, C, al foglio 49r (**fig. 21**), che in quello conservato a San Pietroburgo, S, foglio 37r (**fig. 64**), raffigurata con sfumature estetiche e interpretative diverse dal nostro. Anche in C, dimensioni e complessità della miniatura, posta questa volta in alto sul foglio, suggeriscono l'enfasi visiva e narrativa conferita alla scena. Il soggetto, nelle sue singole componenti e nella loro organizzazione all'interno della vignetta, è identico; i dettagli sono numerosi e accurati, la cifra descrittiva è estremamente realistica ed efficace: nell'illustrazione di uomini, armi e destrieri, paesaggio e architettura, l'artista ha agito con grande minuzia. Mancano però alcune scelte illustrative che nel codice di Vienna sembrano indicare una grande consapevolezza e una certa carica emotiva del gesto pittorico: invece di guardarsi l'un l'altro, come per farsi coraggio o condividere le proprie paure, i greci sulle navi non distolgono lo sguardo dal loro obiettivo, il campo di battaglia; la descrizione della città è sì monumentale, e qui la sommità delle torri si sovrappone alla cornice e la sfonda, ma ciò nonostante non predomina e non illumina la scena; la prospettiva nell'illustrazione dei due schieramenti sembra essere più equilibrata, minore invece l'enfasi. Maggiori differenze si trovano nella scena di questa prima battaglia miniata su S. Il codice di San Pietroburgo è caratterizzato da una ineguagliata preziosità figurativa che scorre davanti agli occhi del lettore pagina dopo pagina, e questa miniatura non fa eccezione. Forse proprio per questa ininterrotta successione di piccoli capolavori pittorici, la singola opera che ci troviamo di fronte non ci risulta particolarmente impattante, non distinguendosi né per eccesso né per difetto rispetto alle precedenti e alle successive. Siamo in *bas de page*, Troia è tutta concentrata nella parte destra, la torre di Ilio si erge salda e imponente sul margine esterno del foglio, sin quasi a raggiungere il margine superiore. Alla base dell'architettura, gran parte dell'immagine è occupata dall'esercito troiano - sia pedoni armati di balestre lance e archi, che uomini a cavallo - in atto di precipitarsi con furore al di fuori. Invisibili, i greci. L'unica traccia del nemico travolto è costituita dalla presenza di alcuni corpi per terra, calpestati, all'estrema sinistra dell'immagine. Protagonista è, qui, l'avanzata troiana contro gli assalitori.

6. Conclusioni.

Il ritratto del codice 2571 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (= W), risultante dai miei studi, visti la provenienza ignota, la complessità dello *stemma codicum* in cui si inserisce, l'alone di incertezza che ancora avvolge la figura del Maestro degli Antifonari di Padova, è un chiaroscuro: mancano molte informazioni essenziali, altre sono dubbie, destinate a venire prese nuovamente in analisi e passibili di confutazione. Tentare di definire dal punto di vista ecdotico, artistico, esegetico, sociale un manufatto di grandi complessità e spessore, quale è il *Roman de Troie* viennese, così lontano e tuttavia così ricco di potenzialità comunicativa, è una sfida ardua, forse un'illusione.

Per fare un poco di chiarezza, nell'intento di conferire solidità all'analisi qui proposta, nella prima parte di questa tesi si è cercato di inquadrare nel modo il più esaustivo possibile lo stato dell'arte: ciò che ad oggi sappiamo del *Roman de Troie*, del codice W nello specifico, del miniatore. I paragrafi iniziali del capitolo 2 (2.1-2.2), dedicati alla presentazione dell'opera di Benoît de Sainte-Maure, ne chiariscono innanzitutto il contesto socio-culturale che l'ha prodotto, e cioè la corte plantageneta di Enrico II ed Eleonora d'Aquitania durante quel periodo di fermento che viene definito *Renaissance* del XII secolo, per poi tracciare i tratti principali di ciò che quest'opera di fatto è dal punto di vista letterario: un *roman d'antiquité* che elige la leggenda di Troia come architettura narrativa, confermandone lo *status* di mito genealogico per eccellenza, e nel quale *auctoritas* e mitologia classiche vengono innestate nella contemporaneità medievale, saldandole con tematiche e ambientazioni proprie della società cavalleresca e cortese, in funzione di un messaggio preciso. Nel paragrafo successivo (2.3), sulle orme dello studioso dell'arte Hugo Buchthal, è stata presa in considerazione la tradizione iconografica dell'opera, rintracciandone le linee di forza, a partire dalla Bibbia dei Crociati conservata alla Pierpont Morgan Library e dal codice fr. 1610 della Bibliothèque Nationale di Parigi, ed evidenziando, da un lato, l'esplosione illustrativa all'interno della produzione trecentesca in Francia, Italia e Spagna, del *Roman de Troie* e delle opere da esso derivate, dall'altro, l'associazione di questo filone narrativo a un preciso intento sociale e culturale, per non dire politico, della committenza, derivante dal suo fungere da ponte tra il passato mitologico e autorevole della civiltà troiana e il

presente del potere vigente. Dopo questa presentazione generale dell'opera, nel terzo capitolo il *focus* si sposta sul codice 2571 conservato a Vienna (= W): la descrizione codicologica (3.1) ne ha evidenziato la ricchezza del ciclo miniato e la lacunosità dovuta alla caduta di alcuni fogli; l'inquadramento entro lo *stemma codicum* (3.2) ha contribuito a darci un'idea della complessità della tradizione filologica dell'opera, derivante *in primis* dal suo enorme successo, unico vettore di trasmissione della materia omerica nel Medioevo; l'analisi dei rapporti di W con i due *Roman de Troie* conservati a Parigi (= C) e San Pietroburgo (= S) ne conferma il ruolo di antigrafo rispetto al "codice gemello" C e di modello iconografico per quanto riguarda S, appartenente a una famiglia stemmatica diversa. Ci addentriamo dunque nella seconda parte della ricerca, dedicata alla figuratività del manoscritto e al lavoro dell'artista che, insieme alla sua bottega, realizza il ciclo miniato in esso contenuto, rivoluzionario nella sua iconicità: il Maestro degli Antifonari di Padova (3.3). Se da una parte ci sono giunte scarse informazioni biografiche e gli studiosi oscillano nel riconoscergli una provenienza felsinea ovvero patavina, dall'altra lo stile è chiaro e ben riconoscibile sin dal suo primo lavoro, e le miniature all'interno del nostro *roman* e degli altri codici che l'artista contribuì a illustrare costituiscono una preziosa e generosa testimonianza del precoce e spontaneo giottismo (4.1-4.4) che permea tutta la sua opera, della predilezione per la caratterizzazione fisica e psicologica dei personaggi, del suo piacere per la narratività visiva e realistica, della sempre maggiore dimestichezza con una spazialità moderna e interattiva, andando a potenziare l'efficacia comunicativa della componente illustrata del codice. Dal confronto delle miniature di W con i cicli miniati contenuti in C e in S (4.5), e con l'analisi in dettaglio di alcune delle stereotipie che caratterizzano il suo lavoro (4.6), si rafforza l'idea di trovarci di fronte a uno stile dalla forte tempera innovativa, sorgiva e autoriale, che incorpora nei propri tratti i modelli, la memoria visuale, l'immaginario e la tradizione, per riplasmarli in un proprio fare autonomo e propulsivo. Il Maestro degli Antifonari ha infatti mostrato in vario modo il suo attivo contributo all'espressività complessiva del codice, ad esempio prendendo posizione rispetto alle indicazioni fornitegli a margine di una vignetta, seguendo il principio di *variatio* rispetto a una possibile monotonia narrativa. È notevole infatti la ricerca di spunti visivi che spezzino la ripetitività delle scene di guerra, e la capacità di realizzarli, anche tramite piccole variazioni minimali ma non scontate, come le posture dei

cavalieri, la posizione di un destriero, le linee tracciate dalle spade. Giungiamo così all'ultima parte di questo elaborato, dove mi sono avvicinata ad alcune precise tematiche narratologiche e narrative del *Roman de Troie*, e nella quale si fa puntuale, serrato e incalzante il confronto fra citazioni testuali e relative trasposizioni figurative nell'esemplare di Vienna. Una volta assunta la natura fortemente e intimamente visiva del *roman* in sé (**cap. 5.1**), che si intreccia in modo sublime con la narratività quasi poetica del Maestro degli Antifonari, si passa all'osservazione di come, in linea con l'opera di Benoît e la sua tradizione ricezionale, quindi anche con l'interesse della committenza, il miniatore agisce con una prospettiva nettamente filo-troiana (**cap. 5.2**), *fil rouge* che collega tra loro molti punti di analisi qui considerati, in alcuni casi accentuando con particolare enfasi l'epicità, la monumentalità e l'eroismo iliadici, sunteggiati in particolare nella figura di Ettore, o esecrando il comportamento del suo principale antagonista, Achille. Capitale è poi il tema dell'introspezione psicologica (**cap. 5.3**), per la messa a fuoco di una personalità e una sensibilità artistica che trapelano dalle illustrazioni, forti anche del modello giottesco. Soffermandosi in particolare sulla fenomenologia del lutto e addentrandosi in un campo di osservazione ancora più circoscritto, cioè la tragicità del femminile, è possibile apprezzare sia l'accuratezza con cui il Maestro degli Antifonari decifra e ricodifica in chiave visiva la sintomatologia fisica e gestuale del turbamento descritto negli *octosyllabes*, sia la facoltà re-interpretativa che nei frangenti di forte *pathos* mette in campo, fornendo una lettura per certi versi alternativa, o modificata in certe sfumature, rispetto a quella suggerita dal testo. Il viaggio all'interno delle pagine miniate prosegue con alcune osservazioni riguardanti il tema delle faide e delle riappacificazioni che smuovono fin dall'inizio le dinastie greche e troiane protagoniste di questo *roman* (**cap. 5.4**). Conflitti e tradimenti fra consanguinei, lo strappo e lo scontro generazionali, sembrano essere l'agente detonatore che scatena la guerra di Troia e accompagna il precipitare degli eventi anche dopo il sacco della città, durante la fase dei *nostoi*, fino alla morte di Ulisse: il messaggio di cui l'opera è portatrice è ancora una volta connesso all'intento primigenio di rinsaldare tra loro passato e presente, fornendo continuità e salda legittimazione del potere e della civiltà di cui essa si fa portavoce. Il titolo pensato inizialmente per questo elaborato includeva al suo interno la parola "meraviglia", e ad essa è dedicato il paragrafo finale (**cap. 5.5**). Magia, esseri straordinari, acrobazie

descrittive al limite del concepibile: sono tutti *topoi* narrativi in cui la creatività del poeta e dell'artista si rivelano, in modo a volte razionalizzante a volte sfrenato, dando voce e forma a qualcosa di non divino e comunque sempre, per quanto estremo, umano. Come osservato dalla totalità degli storici dell'arte da me consultati, e come ho potuto osservare a mia volta, il Maestro degli Antifonari di Padova realizza in questo manoscritto qualcosa di sorprendente, di mai visto prima nei codici che l'hanno preceduto: un ciclo miniato vasto e autonomo, realizzato *ex novo* appositamente per questo testo, dalla precocissima ascendenza giottesca che ne scatena gli effetti realistici e psicologici, incredibilmente accurato nella traduzione visiva dei dettagli narrativi più minuti, inventivo nel trovare notevoli soluzioni in modo da trasmettere efficacemente gli aspetti più complessi della trama e dei personaggi. Acuendo lo sguardo su ognuna delle 197 vignette, annotando le concordanze, a volte strettissime, e le disarmonie rispetto al testo di Benoît de Sainte-Maure, cercando di non dimenticare che alla sorgente di quest'opera vi sono una committenza e un programma specifici ancorché oggi nebulosi, ho potuto apprezzare quelle che mi sento di definire "scelte" consapevoli da parte del Maestro che insieme delineano una sensibilità, una personalità, uno stile rintracciabili non solo nel gesto pittorico in sé, ma anche nella prospettiva narratologica e interpretativa. La personalità del miniatore è espressa dallo sforzo di dare vita a una narrazione esauriente, chiara e comprensibile, e allo stesso tempo avvincente e appassionante, utilizzando precisi dettagli descrittivi che aiutano l'osservatore a orientarsi nella linea evenemenziale del *roman* e che gli consentono di decifrare gli episodi chiave e lo stato emotivo dei personaggi rappresentati, e apprezzare così i momenti di *furor* sul campo di battaglia e di *pathos* nelle fasi drammatiche. A fronte dell'ampiezza, della precisione e del virtuosismo descrittivo, a volte di gusto enciclopedico, dell'opera scritta, l'artista cerca di compensare l'inevitabile concisione figurativa condensando la ricchezza testuale attraverso un costante e marcato *focus* su espressività di gesti, volti e azioni, riuscendo a fornire una narrazione sì fedele ma anche distinta, a sé stante, rispetto al testo.

L'esperienza del codice miniato assume quindi le fattezze di un prisma: non più univoca e unidirezionale, essa si moltiplica in più esperienze coesistenti e compresenti, distinte in base al *medium* tramite cui vengono prodotte e all'interpretazione che ne proviene. L'esperienza orale, scritta, visiva si supportano e alimentano l'un l'altra in maniera

osmotica, ognuna dotata di una propria peculiarità e parzialità, ma egualmente degna di attenzione e valida come narrazione autonoma. Il Maestro degli Antifonari di Padova contribuisce a creare uno di quegli straordinari oggetti che, per primi, traghettano verso la modernità questo principio rivoluzionario.

Bibliografia

Edizione di riferimento:

Roman de Troie 2019 = BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Roman de Troie*, testo critico di L. Constans, introduzione, traduzione italiana e cura di E. Benella, prefazione di L. Renzi, Alessandria 2019.

ALEXANDER 2003 = J.J.G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, trad. it. L. Marioni, Modena 2003 (ed. orig. *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven-London 1992).

AUERBACH 1956 = E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956.

AVRIL, GOUSSET 2012 = F. AVRIL, M.-T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, t. III, 2 : XIVe siècle, Emilie, Vénétie*, Paris 2012.

BARZON 1950 = A. BARZON, *Codici miniati Biblioteca Capitolare della Cattedrale di Padova*, Padova 1950.

BASILE 1992 = G. BASILE, *La Cappella degli Scrovegni e la cultura di Giotto*, in *La Cappella degli Scrovegni*, a cura di G. Basile, Milano 1992, pp. 9-23.

BAUMGARTNER, HARF-LANCNER 2002 = E. BAUMGARTNER, L. HARF-LANCNER, *Seuils de l'oeuvre: le folio liminaire des manuscrits du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, Paris 2002.

BELLINATI 1967 = C. BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena (1300-1306)*, Padova 1967.

BELLINATI 1974 = C. BELLINATI, *La Cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'Antifonario «giottesco» della Cattedrale (1306)*, in *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra a cura di L. Grossato, Padova, Palazzo della Ragione, 9 giugno-4

novembre 1974, Milano 1974, pp. 23-30.

BELLINATI 1975 = C. BELLINATI, *La Cappella degli Scrovegni*, in *Padova. Basiliche e chiese. I: Le chiese dal IV al XVIII secolo*, a cura di C. Bellinati e L. Puppi, Vicenza 1975, pp. 247-268.

BELLINATI 2003 = C. BELLINATI, *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova: 25 marzo 1303-2003*, Padova 2003.

BRACCINI 2016 = BRACCINI T., *Ricordare la Guerra di Troia*, in *Ricordare la guerra: Memorialistica e conflitti armati dall'antichità a oggi*, a cura di M. Bettalli, N. Labanca, Roma 2016.

BUCHTHAL 1961 = H. BUCHTHAL, *Hector's tomb*, in *Essays in honor of Erwin Panofsky*, 2 voll., New York 1961, vol. I, pp. 29-36.

BUCHTHAL 1971 = H. BUCHTHAL, *Historia Troiana. Studies in the history of mediaeval secular illustration*, London-Leiden 1971.

CAMBI 2016 = M. CAMBI, *Prime indagini sulla circolazione veneta del Roman de Troie di Benoit de Sainte-Maure*, Quaderni Veneti, Vol. 5, Num. 1, Giugno 2016.

CATTANEO 2018 = A. CATTANEO, *L'apparato illustrativo dell'Huon d'Auvergne di Berlino*, in *Rivista di storia della miniatura*, 22, 2018, pp. 78-88.

CERRITO 2006 = CERRITO S., *La mer dans le Roman de Troie: les aventures d'Ulysse au Moyen Âge*, in *Mondes marins du Moyen Âge. Études réunies par Chantal Cannoche-Bourgne*, Aix-en-Provence 2006, pp. 79-93.

CIPOLLARO 2012 = C. CIPOLLARO, *Turone de Maxio, miniatore del Roman de Troie di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, ms. Français 782)* in *Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 85/86, 2012, pp. 16-23.

CONSTANS 1891 = L. CONSTANS, *Notes pour servir au classement des manuscrits du Roman de Troie*, in *Etudes romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris 1891, pp. 195-237.

CONSTANS 1904-1912 = L. CONSTANS, *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte-Maure publié d'après tous les manuscrits connus*, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, Paris 1904-1912, 6 voll.

Conter de Troie et d'Alexandre 2006 = *Conter de Troie et d'Alexandre pour Emmanuèle Baumgartner*, Études réunies par Laurence Harf-Lancner, Laurence Mathey-Maille et Michelle Szkilnik, Paris 2006.

CONTI 1981 = A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981.

CROIZY-NAQUET 1990 = C. CROIZY-NAQUET, *La complainte d'Hélène dans le "Roman de Troie"* (vv. 22920-23011), in *Romania*, 111, 1990, pp. 75-91.

D'AGOSTINO 2006 = A. D'AGOSTINO, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia: Materia troiana e letterature medievali*, Milano 2006.

D'AGOSTINO 2013 = A. D'AGOSTINO, *I romanzi della Triade classica. Mito ed eros come nuovi linguaggi letterari*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di A. D'Agostino, Milano 2013, pp.15-103.

D'ARCAIS 1981: F. D'ARCAIS, *Il miniatore degli antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni*, in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 63, 1981, pp. 25-59.

D'ARCAIS 1984 = F. D'ARCAIS, *Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque de Saint-Marc*, in *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes* (Padoue-Venise, 24 août-4 septembre 1982), 2 voll., Modena 1984, vol. II, pp. 585-616.

D'ARCAIS 1999 = F. D'ARCAIS, *Il "giottismo" nella miniatura padovana del primo Trecento. Proposte e ipotesi*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di G. Baldissin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Padova, Palazzo della Ragione - Palazzo del Monte di Pietà, Rovigo, Accademia dei Concordi, Modena, 21 marzo-27 giugno 1999, pp. 459-464.

D'ARCAIS 2009 = F. D'ARCAIS, *Letteratura cavalleresca e arti figurative nel Veneto dal XIII al XIV secolo*, in *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28.31 ottobre 2004), Roma 2009, pp. 39-46.

DE MARCHI 2012 = A. DE MARCHI, “*Rayonnement*” *assisiato lungo la via Francigena*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Collana Studi Lombardi, 1, Roma 2012, pp. 11-46.

DE SANTIS, *Sui testimoni illustrati del Roman de Troie* 2019 = S. DE SANTIS, *Sui testimoni illustrati del Roman de Troie di Benoit de Sainte-Maure*, in *Critica del testo XXII / 3*, 2019. L'Antichità nel Medioevo. Testi, tradizioni, problemi, a cura di G. Paradisi, A. Punzi, Roma 2019, pg. 23-42.

DE SANTIS, *Galvano di Bologna* 2019 = S. DE SANTIS, *Galvano di Bologna: tra la Commedia dantesca e il Roman de Troie di Benoit de Sainte-Maure*, Roma 2019.

DE SANTIS 2020 = S. DE SANTIS, *I testimoni W e C del Roman de Troie di Benoit de Sainte-Maure: rapporti ecdotici e aspetti linguistici*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di S. Resconi, D. Battagliola, S. De Santis, Milano-Udine 2020.

Dizionario biografico dei Miniatori italiani, secoli IX-XVI, a cura di M. Bollati, prefazione di M. Boskovits, Milano 2004.

DUCATI 2017-2018: A. DUCATI, *La prosa latino-francese di argomento troiano del codice Barb. Lat. 3953 e la fortuna medievale della materia troiana in Italia*, Tesi di Dottorato in Filologia e linguistica romanza, Università di Trento, XXX ciclo, Anno accademico 2017-2018.

El “Roman de Troie”. Libro de Estudios (El Codice de la Guerra de Troia), Madrid/San Pietroburgo 2004.

FARAL 1913 = E. FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris 1913.

FRUGONI 2008 = C. FRUGONI, *L'affare migliore di Enrico: Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Torino 2008.

FULTON 2014 = H. FULTON, *History and Historia: uses of the Troy story in Medieval Ireland and Wales*, in *Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative*, edited by R. O' Connor, Cambridge 2014, pp. 40-57.

GHIGNOLI 2006 = A. GHIGNOLI, *Roman de Troie: la scrittura*, bozze di stampa degli Atti del Convegno Nazionale "Roman de Troie" (Roma, 5 dicembre 2006), a cura di C. Biasini Selvaggi, pp.73-86.

Giotto e il suo tempo 2000 = *Giotto e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di M. CISOTTO NALON, Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001, Milano 2000.

GORRA 1887 = E. GORRA, *Testi inediti di Storia trojana preceduti da uno studio sulla leggenda trojana in Italia*, Torino 1887.

GROSSATO 1967 = L. GROSSATO, *Codici miniati del Trecento nella Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova, 1967.

HARF-LANCNER 1992 = L. HARF-LANCNER, *L'élaboration d'un cycle romanesque antique au XII^e siècle et sa mise en images: Le roman de Thèbes, Le roman de Troie et le Roman d'Énéas dans le manuscrit BN français 60*, in *Le monde du roman grec. Actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure, Paris 17-19 décembre 1987*, Paris 1992, pp. 291-306.

HATZANTONIS 1973 = E. S. HATZANTONIS, *Circe, redenta d'amore, nel Roman de Troie*, in *Romania*, 94, 1973, pp. 91-102.

HERMANN 1929 = H.J. HERMANN, *Die italienische Handschriften des Dugento und Trecento. 2. Oberitalienische Handschriften der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1929.

HUCHET 1993 = J.-C. HUCHET, *La beauté littéraire dans le Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 36e année (n.142), Avril-juin 1993.

I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova, a cura di G. Mariani Canova, M. Minazzato, F. Toniolo, 2 voll., Padova, 2014.

Il Medioevo degli antichi. I romanzi della "Triade classica", a cura di A. D'Agostino, Milano 2013.

JOLY 1871 = A. JOLY, *Benoît de Sainte-More et Le Roman de Troie ou les métamorphoses d'Homère et de l'épopée gréco-latine au moyen-âge*, 2 voll., Paris 1871.

JUNG 1996 = M.R. JUNG, *La légende de Troie en France au moyen âge: analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Basel-Tübingen, Francke 1996.

KEARNS 2002 = C.B. Kearns, *The Influence of the Trojan Myth on National Identity as Shaped in the Frankish and British Trojan-Origin Myths and the "Roman de Brut" and the "Roman de Troie"*, Ph. D. dissertation, University of Florida, 2002.

La bellezza nei libri 2017 = La bellezza nei libri. Cultura e devozione nei manoscritti miniati della Biblioteca Universitaria di Padova, catalogo a cura di C. Ponchia, Padova 2017.

L'ENGLE 2014 = S. L'ENGLE, *Produced in Padua: Three Manuscripts of the Roman de Troie*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova, A. Perriccioli Pavese, Padova 2014, pp. 277-288.

LE GOFF 1978 = J. LE GOFF, *Documento/Monumento* in *Enciclopedia Treccani*, vol. V, Torino 1978, pp. 38-43.

Le "Roman de Troie" par Benoît de Sainte-Maure 1987 = Le "Roman de Troie" par Benoît de Sainte-Maure: extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque Ambrosienne, D55, traduzione e presentazione di E. Baumgartner, Paris, 1987.

LOGIÉ 2002 = P. LOGIÉ, *L'oubli d'Hésione ou le fatal aveuglement: le jeu du "tort" et du "droit" dans le "Roman de Troie" de Benoît de Sainte-Maure*, in *Le Moyen Âge*, 108:2, 2002.

LUMIANSKY 1958 = R. M. LUMIANSKY, *Structural unity in Benoit's "Roman de Troie"*, in *Romania*, 79, 1958, pp. 410-424.

MANTOVANI 2013 = D. MANTOVANI, *Il Roman de Troie. Cum Troie fu perie: il Roman de Troie e le sue mises en prose*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di A. D'agostino, Milano 2013, pp. 167-215.

MARIANI CANOVA 1999 = G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, in *Parole dipinte. La Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo a cura di G. Baldissin Molli, F. Toniolo, G. Mariani Canova, 1999 Modena.

MARIANI CANOVA 2002 = G. MARIANI CANOVA, *L'uso del modello nella miniatura medievale a Padova*, in *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi: Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999*, a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2002.

MEDICA 2012 = M. MEDICA, *Tra Università e Corti. I miniatori bolognesi del Trecento in Italia Settentrionale*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Collana Studi Lombardi, 1, Roma 2012, pp. 101-134.

MENEGHETTI 2010 = M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo: Francia, Spagna, Italia*, Bologna 2010.

MENEGHETTI 2013 = M. L. MENEGHETTI, *Premessa*, in *Il Medioevo degli antichi. I romanzi francesi della "Triade classica"*, a cura di A. D'Agostino, Milano 2013, pp.9-12.

MENEGHETTI 2015 = M. L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino 2015.

MEYER 1889: P. MEYER, *Fragments du Roman de Troie*, in *Romania*, 18, 1889, pp. 70-106.

MUZZIOLI 1953 = G. MUZZIOLI, *Catalogo della Mostra Nazionale della Miniatura*,

Roma 1953.

PÄCHT 1987 = O. PÄCHT, *La miniatura medievale: una introduzione*, Torino 1987.

PAGNIN 1933 = B. PAGNIN, *Della Miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV*, in «La Bibliofilia», gennaio 1933.

PALLUCCHINI 1964 = R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Trecento*, Venezia-Roma 1964.

PANOFSKY 1971 = E. PANOFSKY, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, trad. it. M. Taddei, Milano 1971 (ed. orig. *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960).

PANOFSKY, SAXL 2001: E. PANOFSKY, F. SAXL, *La mythologie Classique dans l'Art Médiéval*, Gérard Monfort, 2001 (ed. orig. *Classical Mythology in Mediaeval Art*, in Metropolitan Museum Studies, 4, 1932-1933).

PETIT 2002 = A. PETIT, *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIIe siècle: le Roman de Thèbes, le Roman d'Eneas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris 2002.

PIANOSI 1992 = A. PIANOSI, *Il messale dell'Ambrosiana, il Tristan di Parigi e un capolavoro sconosciuto della miniatura lombarda trecentesca*, in *Arte Cristiana*, 748, 1992, pp. 9-24.

POIRON 1988 = D. POIRON, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. it. G. Zattoni Nesi, Torino 1988 (ed. orig. *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France 1982).

PONCHIA *Frammenti dell'aldilà*, 2015: C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova 2015.

PRADEAU 2017 = S. H. PRADEAU, *Quand les oiseaux ne volent plus. De l'animé à l'inanimé dans les objets d'art*, Memini, Travaux et documents 22-23, 2017.

PROSPERI 2017 = V. PROSPERI, *Veri falsi, antichi e moderni: le 'Antiquitates' di Annio da Viterbo e le 'Cronache troiane' di Ditti Cretese e Darete Frigio*, in *De Falsa et Vera Historia, I: Estudios sobre falsificación documental y literaria antigua*, a cura di A. Guzmán, I. Velázquez, Madrid 2017, pp. 341-356.

ROMANO 2008 = S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008.

ROMANO, CERUTTI 2012 = S. ROMANO, D. CERUTTI, *L'artista girovago: forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma 2012.

RAYNAUD DE LAGE 1961 = G. RAYNAUD DE LAGE, *Les romans antiques et la représentation de l'Antiquité*, in *Le Moyen Âge*, 67:3, 1961, pp. 247-291.

ROCHEBOUET, SALAMON 2010 = A. ROCHEBOUET, A. SALAMON, *Les échecs et la cité de Troie: La règle du jeu*, *Questes*, 18, 2010, pp. 30-43.

SALMI 1956 = M. SALMI, *La Miniatura italiana*, Milano 1956.

SAXL 1957 = F. SAXL, *The Troy romance in French and Italian art*, in *Lectures*, voll. II, London 1957, pp. 125-138.

SAXL 1982 = *La storia delle immagini*, trad. it. G. Veneziani, introduzione di E. Garin, Roma 1982 (ed. orig. *A Heritage of Images. A Selection of Lectures by Fritz Saxl*, London, 1970).

SCHWARZ 2017 = *Side by Side with the Trojans*, in *Allen Mären ein Herr / Lord of all Tales. Ritterliches Troja in illuminierten Handschriften / Chivalric Troy in illuminated Manuscripts*, Göttingen 2017, pp. 129-158.

THOSS 1989 = *Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Codex 2571)*. Farbmikrofiche-Edition. Einleitung und kodikologische Beschreibung von Dagmar Thoss, München 1989.

TOESCA 1951 = P. TOESCA, *Storia dell'Arte Italiana, II, Il Trecento*, Torino 1951.

TONIOLO, *Il Maestro degli Antifonari* 2010 = F. TONIOLO, *Il Maestro degli*

Antifonari di Padova: prassi e modelli, in *Medioevo: le officine*, Atti del Convegno internazionale di studi a cura di A.C. QUINTAVALLE, Parma 22-27 settembre 2009, Milano 2010, pp. 549-562 (I convegni di Parma, XII).

TONIOLO, *I libri corali* 2010 = F. TONIOLO, *I libri corali del Trecento della Biblioteca Capitolare di Padova: il catalogo delle miniature e la ricezione dei modelli giotteschi*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza. Esperienze, metodologia, prospettive*, Atti del Convegno internazionale di studi, Viterbo, 4-5 marzo 2009, a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, pp. 127-140 (Nuovi studistorici, LXXXVII).

VALENZANO, TONIOLO 2007 = G. VALENZANO, F. TONIOLO, *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, 2007.

VARVARO 2001 = A. VARVARO, *Elaboration des textes et modalités du récit dans la littérature française médiévale*, in *Romania*, Tome 119, n.473-474, 2001, pp. 1-75.

WALCHER CASOTTI 1961 = M. WALCHER CASOTTI, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV secolo*, in *Istituto dell'Arte Antica e Moderna*, n.22, Trieste 1962.

WUNDERLI 1968 = P. WUNDERLI, *Zur Sprache der Mailänder Handschrift des Trojaromans*, in *Vox Romanica*, 27, 1968, pp.27-49.

ZINK 1981 = M. ZINK, *Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanescque à travers des exemples français du XIIe siècle*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 24e année (n.93), Janvier-Mars 1981, pp. 3-27.

Sitografia

Manoscritti digitalizzati e consultabili on-line:

Roman de Troie BNF fr. 782 (= C)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520004567/f1.item.r=fr>

Roman de Troie BNF fr. 1610 (=J):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507221g/f1.item.r=fr>

Decretum Gratiani Biblioteca degli Intronati di Siena K.I.3:

<https://www.mirabileweb.it/manuscript/siena-biblioteca-comunale-degli-intronati-k-i-3-manuscript/183463>

The Crusader Bible MS. M 638: <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible>

Historia destructionis Troiae, Cod. Bodmer 78:

<https://www.e-codices.ch/en/list/one/fmb/cb-0078>

Historia destructionis Troiae, Biblioteca Nacional de España 17805:

<https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2683098>

Crónica Troyana, Escorial di Madrid, h.I.6:

<https://rbme.patrimonionacional.es/s/rbme/item/13184#?xywh=-590%2C-58%2C1964%2C1147>

Una visita virtuale della Cappella degli Scrovegni di Padova è disponibile sul sito:

<https://www.haltadefinizione.com/visualizzatore/opera/cappella-degli-scrovegni-giotto-di-bondone>

Per un inquadramento generale, esaustivo e aggiornato delle opere e dei principali studi dedicati al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, si veda la pagina dedicata sul sito degli Archives de littérature du Moyen Âge:

https://www.arlima.net/qt/troie_au_moyen_age.html

Ulteriori saggi disponibili on-line:

CECCHINI 2000 = F. CECCHINI, *Romanzo di Troia*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*

[http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/)

PONCHIA *Suggestions from Antiquity*, 2015: C. PONCHIA, *Suggestions from Antiquity. Discovering Classical Iconographies in the Trecento Divine Comedy Illustrations*

https://www.researchgate.net/publication/288021945_Suggestions_from_Antiquity_Discovering_Classical_Iconographies_in_the_Trecento_Divine_Comedy_Illustrations

Apparato iconografico

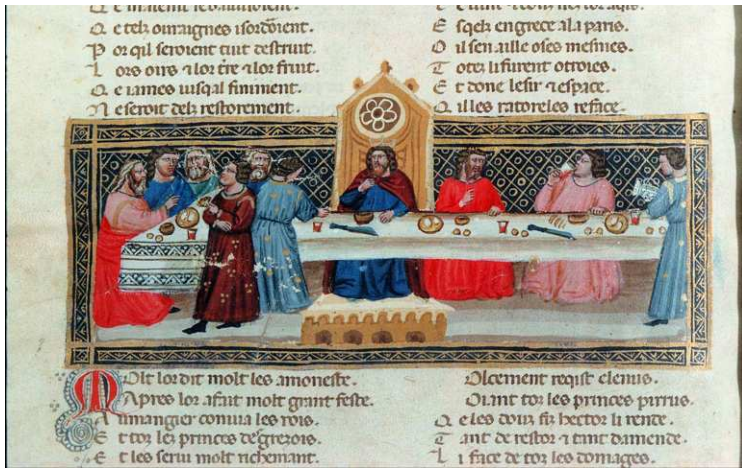


fig. 01 *Il banchetto in onore dei greci*, Vienna, cod. 2571, f. 170v.



fig. 02 *Nozze di Cana*, Padova, Cappella degli Scrovegni.

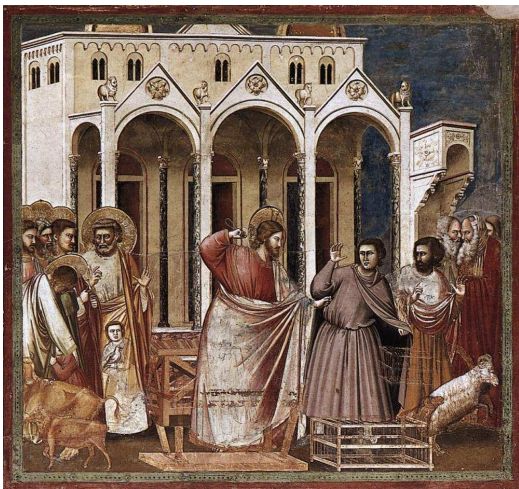


fig. 03 *Cacciata dei mercanti dal tempio*, Padova, Cappella degli Scrovegni.



fig. 04 *Il rapimento di Elena*, Vienna, cod. 2571, f. 92r.



fig. 05 *Il naufragio di Aiace*, Vienna, cod. 2571, f. 172v.



fig. 06 *Giudizio Universale*, Padova, Cappella degli Scrovegni.



fig. 07 *I funerali di Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 100r.



I funerali di Ettore, dettaglio.



fig. 08 *Ira*, Cappella degli Scrovegni, Padova.



fig. 09 *I funerali di Ettore*, Parigi, fr. 782, f. 110v.



fig. 10 *Scontro greci contro troiani*, Vienna, cod. 2571, f. 15v.



fig. 14 *Menelao disarciona Mestle*, Vienna, cod. 2571, f. 93r.



fig. 15 *Cadaveri dati alle fiamme*, Vienna, cod. 2571, f. 90r.

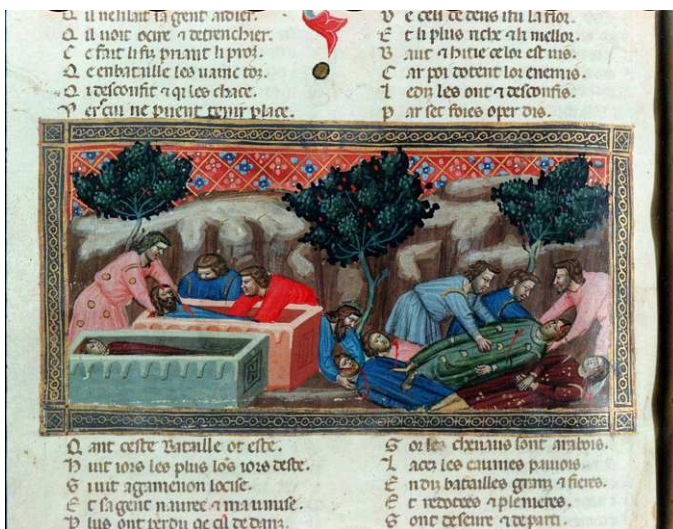


fig. 16 *Seppellimento dei caduti*, Vienna, cod. 2571, f. 127v.



fig. 17 *Duello Achille contro Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 62r.



fig. 18 *Incontro tra Achille ed Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 77r.



Incontro tra Achille ed Ettore, dettaglio.



fig. 19 *Troilo sul campo di battaglia*, Vienna, cod. 2571, f. 117r.



fig. 20 *Concilio dei greci*, Parigi, fr. 782, f. 39r.



fig. 21 *Scontro greci contro troiani*, Parigi, fr. 782, f. 49r.



fig. 22 *Accampamento greco fuori le mura di Troia*, Parigi, fr. 782, f. 53r.



fig. 23 *Commemorazione dei funerali di Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 105v.

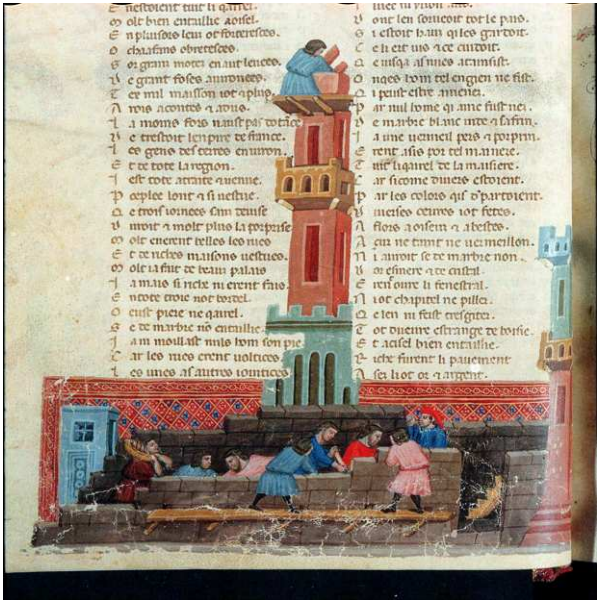


fig. 24 Ricostruzione di Ylio, Vienna, cod. 2571, f. 19v.

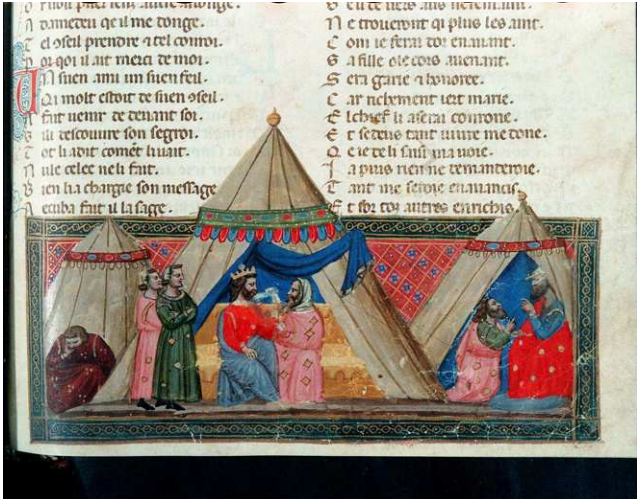


fig. 25 Accampamento greco, Vienna, cod. 2571, f. 107r.



fig. 26 Ulisse e le sirene, Vienna, cod. 2571, f. 179v.



fig. 27 *Concilio greco*, Vienna, cod. 2571, f. 44r, e dettaglio.



fig. 28 *Morte di Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 96v, e dettaglio.

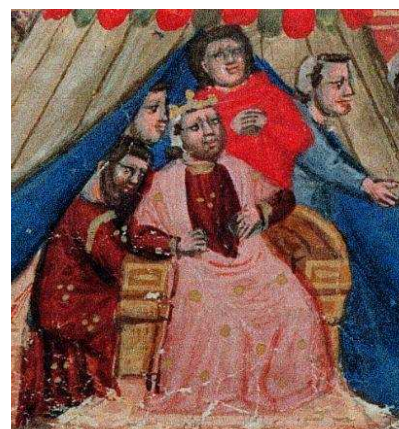


fig. 29 *Priamo riceve la notizia della distruzione di Troia*, Vienna, cod. 2571, f. 18v, e dettaglio.



fig. 30 *Compianto sul corpo di Ettore*, Vienna, cod. 2571, f. 97v.



fig. 31 *Compianto sul corpo di Cassibilano*, Vienna, cod. 2571, f. 60v.

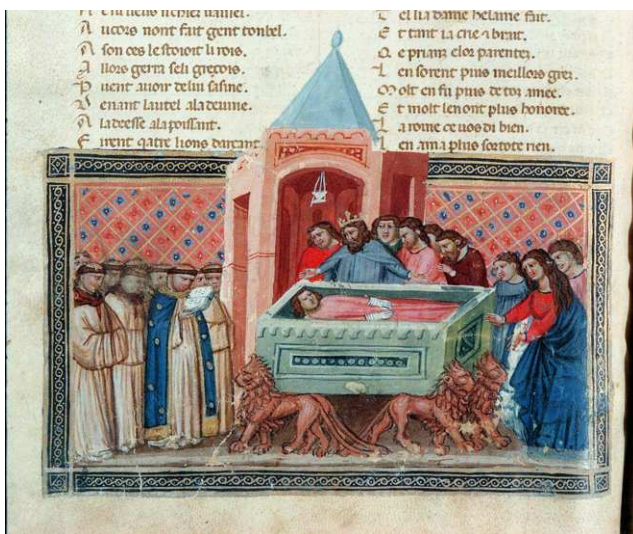


fig. 32 *Compianto sul corpo di Paride*, Vienna, cod. 2571, f. 141v.



fig. 33 *Ettore e Andromaca*, Vienna, cod. 2571, f. 91v.



fig. 34 *Ettore trattenuto da Priamo*, Vienna, cod. 2571, f. 92v.



fig. 35 *Margarito ferito*, Vienna, cod. 2571, f. 94v.



fig. 36 *Ettore si precipita in battaglia*, Vienna, cod. 2571, f. 95v.

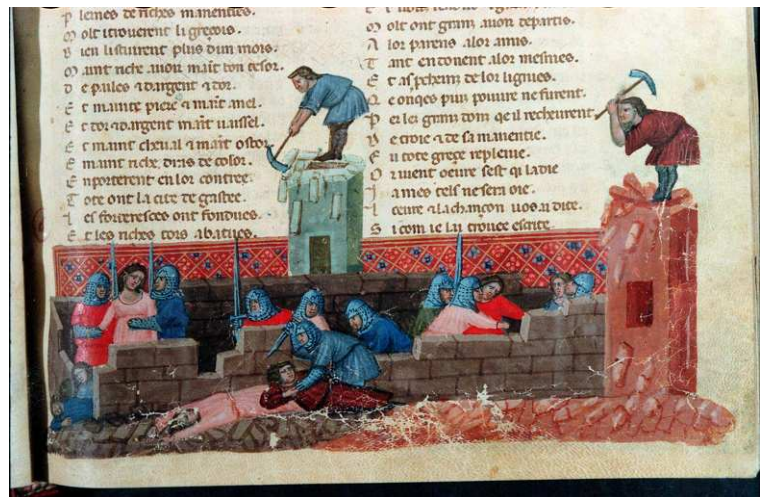


fig. 37 *Prima distruzione di Troia*, Vienna, cod. 2571, f. 18r.

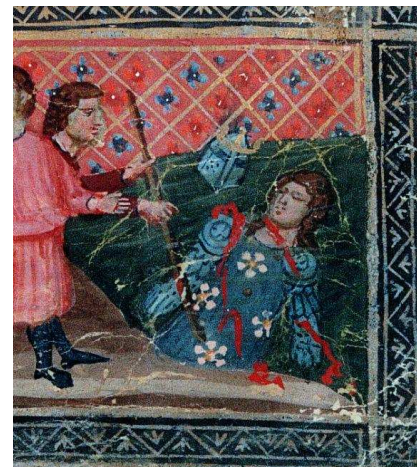


fig. 38 *Il corpo di Penthesilea viene gettato nello Scamandro*, Vienna, cod. 2571, f. 150r, e dettaglio.

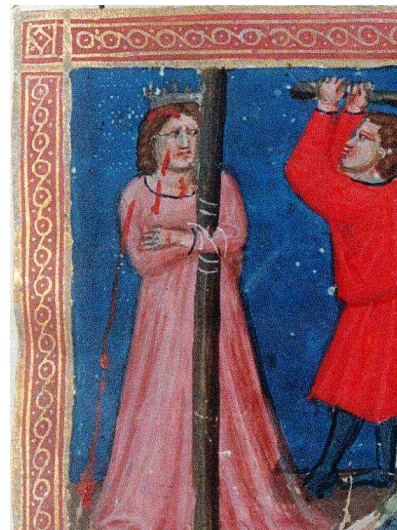


fig. 39 *Morte di Polissena e supplizio di Ecuba*, Vienna, cod. 2571, f. 164r, e dettaglio.



fig. 40 *Morte di Pentesilea*, Vienna, cod. 2571, f. 149r.

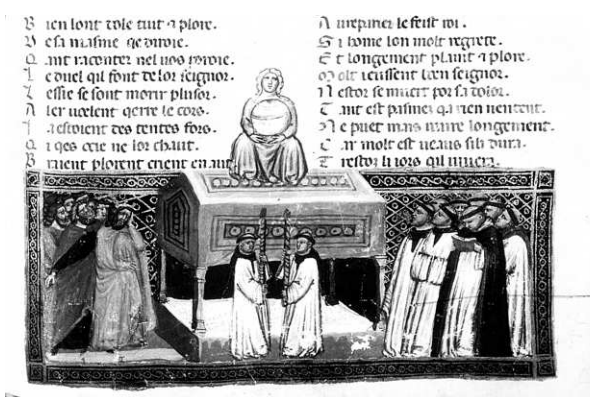


fig. 41 *La tomba di Achille*, Vienna, cod. 2571, f. 137r.

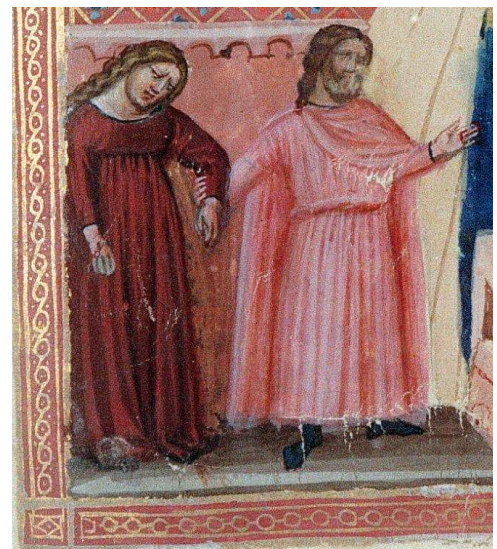
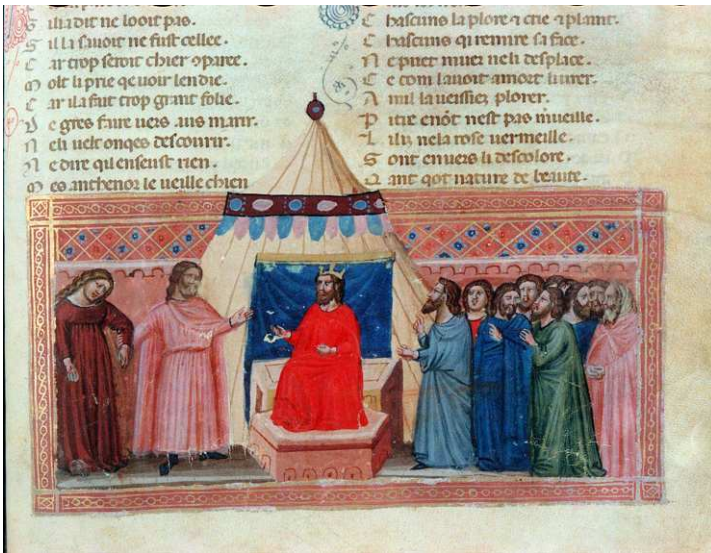


fig. 42 Antenore consegna Polissena, Vienna, cod. 2571, f. 163r, e dettaglio.



fig. 43 Laomedonte e gli Argonauti, Vienna, cod. 2571, f. 7r.



fig. 44 Laomedonte e gli Argonauti, Parigi, fr. 782, f. 6v.



fig. 45 *Pirro incontra Peleo*, Vienna, cod. 2571, f. 182r.



fig. 46 *Il bacio di Anna e Gioacchino*, Padova, Cappella degli Scrovegni.



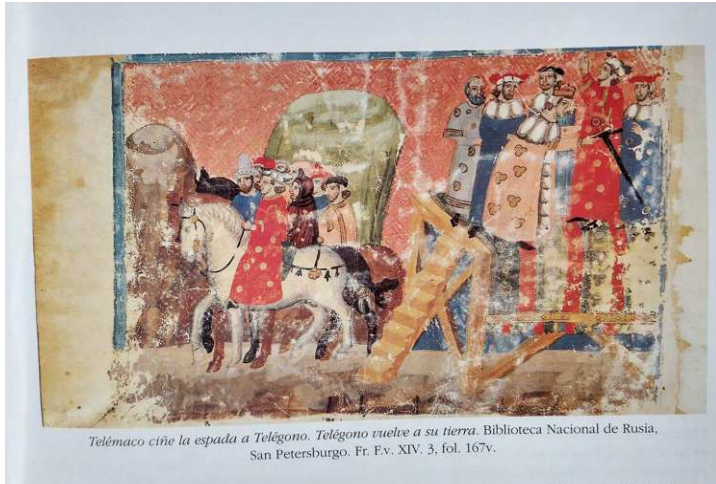
fig. 47 *Teti supplica Pirro*, Vienna, cod. 2571, f. 183v.



fig. 48 *Ulisse in punto di morte*, Vienna, cod. 2571, f. 188v.



fig. 49 *Ulisse in punto di morte*, Parigi, fr. 782, f. 206v.



Telemaco cinea la spada a Telegono. Telegono vuelve a su tierra. Biblioteca Nacional de Rusia, San Petersburgo. Fr. F.v. XIV. 3, fol. 167v.

fig. 50 *Telemaco e Telegono*, San Pietroburgo, Fr.F.v.XIV 3, f. 167v.

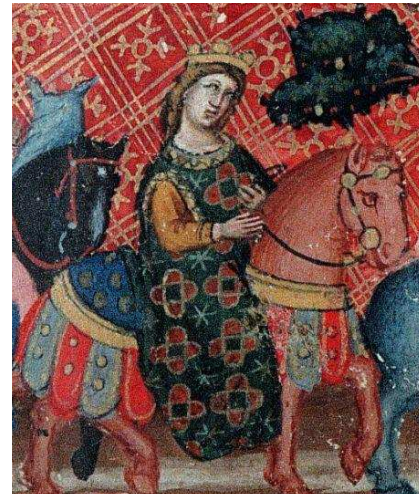


fig. 51 *Arrivo di Elena a Troia*, Vienna, cod. 2751, f. 31r, e dettaglio.



fig. 52 *Giasone contro i buoi*, Vienna, cod. 2571, f. 12v.



fig. 53 *Giasone e il vello d'oro*, Vienna, cod. 2571, f. 13r.



fig. 54 Giasone contro i buoi e contro il drago, San Pietroburgo, Fr.F.v.XIV 3, f. 11v.



fig. 55 Giasone contro i buoi, Parigi, fr. 782, f. 13v.



fig. 56 Giasone uccide il drago e prende il vello d'oro, Parigi, fr. 782, f. 14r.



fig. 57 *Il Sagittario*, Vienna, cod. 2571, f. 71v, e dettaglio.



fig. 58 *Diomede uccide il Sagittario*, Vienna, cod. 2571, f. 72v.



fig. 59 *Ulisse e le Sirene*, Parigi, fr. 782, f. 197r.

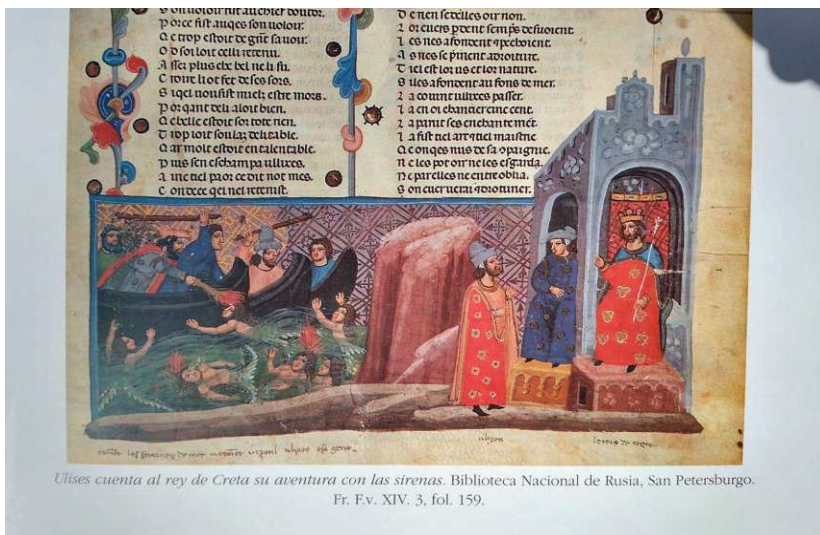


fig. 60 *Ulisse racconta l'incontro con le Sirene*, San Pietroburgo, Fr.F.v.XIV 3, f. 159r.



fig. 61 *Ettore ferito*, Vienna, cod. 2571, f. 87r.



fig. 62 *Ettore ferito*, Parigi, fr. 782, f. 96v.



fig. 63 *Scontro tra greci e troiani fuori le mura*, Vienna, cod. 2571, f. 45r.



Los troyanos lanzan flechas sobre las naves griegas. Biblioteca Nacional de Rusia, San Petersburgo, Fr. F.v. XIV, 3, fol. 37r.

fig. 64 *Scontro tra greci e troiani fuori le mura*, San Pietroburgo, Fr.F.v.XIV 3, f. 37r.

RINGRAZIAMENTI

Chi mi conosce sa che, con l'esperienza, ho maturato una mia personale visione, meglio, percezione, del progredire della mia vita, alternativa all'usuale ritratto di un'evoluzione in linea retta, obiettivo dopo obiettivo, passo dopo passo, nei vari campi universitario, professionale, affettivo, spirituale, eccetera. Con il tempo, infatti, si è fatta luce dentro me, e ho visto con sempre maggiore chiarezza la mia vita evolversi in cerchi concentrici, come le increspature che si allargano sulla superficie dell'acqua attraversata da un oggetto o gli anelli che si susseguono nel tronco di un albero che cresce. Ogni cosa è collegata, e avanza o rallenta insieme a tutto il resto, in sincronia. Questo a volte può essere molto frustrante, sia per me sia per coloro che mi sono vicini e faticano a capire, perché un singolo punto critico può rimettere in discussione o avere ripercussioni su molti aspetti del mio presente; ma è insieme rassicurante, poiché so sempre che c'è un centro che mi sostiene, e che la serenità e la fiducia rafforzate in un ambito possono avere effetti benefici e rigeneranti sugli altri.

Questo lungo preambolo serve per far capire quanta vita ci sia in questo lavoro di tesi: quante persone e quante creature hanno contribuito nei più svariati modi alla sua realizzazione. Impossibile ringraziarle nominandole tutte. Posso solo dire che, anche nelle pagine di questo elaborato, per molti apparentemente lontane e separate dalle esperienze condivise insieme, ci sono l'amore che provo per loro e il bene che mi hanno dato.

La Prof.ssa Federica Toniolo e il Prof. Alvaro Barbieri non sono esenti da questo mio profondo Grazie: dietro la loro pazienza, la loro disponibilità, la perseveranza con cui mi hanno seguita e hanno creduto in me, c'è il fatto di avermi capita.

La riconoscenza che sento nei confronti dei miei familiari, in particolare dei miei genitori, è tale che non ho parole in cui racchiuderla: perfino nei momenti di più profonda crisi, in cui il sentimento di incomprensione reciproca si faceva rovente nell'animo di ognuno, non mi hanno mai lasciata sola e non mi hanno mai voltato le spalle, supportandomi in ogni modo possibile.

I miei amici, con i quali il dialogo è più diretto e costante, sanno già tutto: credo non sia trascorso giorno, in questi anni, senza che facessi loro sentire la mia ingombrante gratitudine e la gioia di averli accanto.