

Marianna Craba

## «L'altro fu Aristotil tanto vecchio, che si sommise d'esser cavalcato» L'iconografia del "Sapiente soggiogato" nei luoghi di potere

*Abstract: This research aims to explore the origin and diffusion of an unusual iconography in the history of art: Aristotle ridden. This picture that shows a man on all fours with a woman on his back, assumes completely different meanings depending on the context which takes place. In fact, before being an allegory of the sexual act, the iconography of the "Subjugated Sage" is the representation of the subordination of man to women, of submission to the Empire of Love, and finally is the representation of the victory of our animal instinct over our rational one. All these aspects of the legend with its different meanings, are echoes of two different forms of the expression of the story: literary and artistic. From the literary side the story of Aristotle ridden (which originates in the East and spreads to the West around the XIII century) spreads with two distinct intensions: on one side the moral examples of father Dominican Jacques de Vitry which want to highlight feminine shrewdness urging the devotees not to be mistaken; on the other side with the Henry de Valenciennes's fabliau who wants to prove the true power of Love. As well as the literary form, the iconography of the Aristotle ridden has different meanings depending on the context: the purpose of this representation in the Portail de la Calande at Rouen in France is different between the same representation in the Palazzo del Podestà at San Gimignano in Italy.*

*In this research we will analyze one of the many applications of the iconography: in a private and institutional context.*

Era con il termine greco *Akrasia* che Aristotele intendeva la mancanza di autocontrollo, l'irrazionalità dell'essere, l'immagine di colui che agisce contro il proprio miglior giudizio. Solo accostando tale lemma a un'insolita iconografia in voga a partire dal tardo Medioevo si arriverà alla soluzione di un rebus visivo che la storiografia da anni cerca di dipanare: quello del "Sapiente soggiogato".

Ciò che rende eccentrica (più di quanto già non suggerisca il titolo stesso) questa rappresentazione medievale, è che il protagonista del *fabliau* è proprio il coniatore dell'*Akrasia*, colui che, forse per intenderla, la dovette provare sulla propria pelle: Aristotele.

La bizzarra storia di Aristotele cavalcato, ormai entrata a pieno nel genere di *humour* medievale, è frutto di quella contaminazione di generi e d'intenzioni che caratterizza questo periodo. A circoscriverla come tale è la trama stessa che viene definita bizzarra proprio perché a beffeggiare Aristotele e a ridurlo a carponi è la forza ammaliatrice di una donna.

Si racconta<sup>1</sup> che Alessandro Magno, innamoratosi di una cortigiana (che la storiografia ha per lo più identificato col nome di Fillide), passasse giornate in sua compagnia senza prestare attenzione al suo ruolo di sovrano. Fu per questo che il suo precettore, Aristotele, tentò in tutti i modi di dissuaderlo dall'ardente desiderio di amore perché tornasse alle sue funzioni di monarca. Ma quel che Aristotele non sapeva è che comportandosi in tal modo andava contro alla volontà della donna, la quale, sentendosi trascurata dal suo amato, decise di vendicarsi del vecchio che di tutto aveva fatto pur di dissuadere il compagno dalla loro passione. Fillide allora, con il supporto del Macedone, definì un piano che prevedeva l'infatuazione dello Stagirita: in una mattina soleggiata la fanciulla andò nel giardino sotto la torre dove alloggiava il Maestro con addosso solo una tunica color indaco e iniziò a intonare una canzonetta che attirò la sua attenzione. Aristotele, quando vide la giovane in giardino, abbandonò i libri e s'intrattenne guardandola. L'appagamento visivo dell'uomo non fu però abbastanza soddisfacente, così che, in una sorta di *trance* emotiva, anche il Sapiente decise di abbandona-

<sup>1</sup> Così trattato il racconto di Aristotele cavalcato è ripreso dal *Lai d'Aristote*, un poemetto francese della prima metà del XIII secolo attribuito in passato a Henri d'Andeli e ora a Henri de Valenciennes, cfr. CAVAGNA 2010 (fillide n.1). Tutte le citazioni e le traduzioni italiane qui presenti sono tratte dall'edizione italiana curata da Marco Infurna. D'ANDELI 2005.

narsi alla debolezza della carne afferrando la tunica della donna e pregandola di soddisfare la sua brama sessuale. Fu in quel momento che la fanciulla, soddisfatta, attuò il suo piano di umiliazione dell'uomo: lo manipolò a tal punto da ridurlo a carponi per cavalcarlo come si farebbe con un pony.

La debolezza della carne (per qualcuno identificabile con la debolezza della filosofia) permise alla donna di ridurre il Sapiente in una condizione subordinata, in una condizione che definiremmo animalesca, proprio perché il fatto che gli animali sono piegati in avanti «prona pecora» li rende tali da essere considerati creature prive di raziocinio, dunque inferiori.

Bisognerebbe credere allora che la leggenda di Aristotele cavalcato, che nasce in Oriente<sup>2</sup> e trasmigra in Occidente nel XIII secolo, si sia diffusa con un intento probabilmente etico-pedagogico: dissuadere l'ascoltatore dall'eccedere nel piacere.<sup>3</sup>

Infatti, i primi a utilizzare la storia e a divulgarla furono per lo più i padri predicatori nei loro esempi, inseriti nei sermoni, volti a istruire coloro che ascoltavano. A tale scopo, la leggenda venne utilizzata dal domenicano Jacques de Vitry tra il 1229 e il 1240: tramite la disavventura di Aristotele il domenicano tentava di distogliere dai peccati della carne denunciando l'astuzia e la disonestà della donna.

La bizzarra avventura di Aristotele passò però a un glossario differente quando Henri de Valenciennes nel 1230 la utilizzò con un intento diametralmente opposto: quello di esaltare la potenza di *Eros* e della *fin'amor*, Amore al quale tutto cede, persino, il più Sapiente dei filosofi.

La dualità di spirito e di scopo, chiara nell'esegesi della leggenda, si ripercuoterà inevitabilmente nella sua trasposizione visiva che finirà per assumere fini totalmente diversi a seconda del contesto in cui essa prenderà luogo: da immagine inizialmente utilizzata in contesti sacri come supporto visivo agli *exempla* morali dei padri predicatori, "immagine d'urto" quasi sempre associata ad altri episodi biblici o mitologici manipolati dalla Chiesa per indirizzare il fedele sulla retta via e indurlo non cadere nel peccato carnale, cambiò "ruolo" dalla seconda metà del XIV secolo, iniziando ad apparire nelle decorazioni murali delle residenze private, negli arazzi, nei ricami, nei cofanetti e in altri oggetti preziosi di uso personale, come espressione visiva di un *eros* velato e di quella potenza che Virgilio ha racchiuso nella locuzione latina *Omnia vincit Amor*. Insomma, l'immagine dello Stagirita soggiogato da una donna, poteva assumere di volta in volta, in relazione al contesto, una veste differente e originale.

Questo contributo intende concentrarsi su una delle tante sfaccettature del tema, nonché sulla sua applicazione in un contesto privato,<sup>4</sup> qualche volta anche matrimoniale, con il risultato di un *pastiche* tra il ludico, il grottesco e l'erotico.

<sup>2</sup> Sull'origine orientale del racconto è importante lo studio introduttivo di M. Delbouille all'edizione del *Lai* da lui curata in DELBOUILLE 1951, lo studio di G. Sarton (SARTON 1930) e quello di J. Storost (STOROST 1995). A grandi linee si può asserire che gli interpreti dell'aneddoto orientale sono un sultano innamorato, il suo saggio e anziano visir e una seducente odalisca.

<sup>3</sup> Tra le varie versioni, quelle più conosciute sono i quattro *exempla* in latino (tra i quali rivelante importanza assume l'*exemplum* di Jacques de Vitry), il *Lai d'Aristote* di Henri de Valenciennes, la redazione francese inserita da Pierre de Paris nel suo commento al *De consolazione philosophiae* di Boezio, l'*Aristoteles und Phyllis* (un poemetto altomedievale tedesco), una novella del Sercambi e tanti altri ben analizzati da Infurna.

<sup>4</sup> Si è ommesso un sottoparagrafo a parte per il cosiddetto "Aristotele a Treviso" perché purtroppo andato perduto con i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Probabilmente era una delle prime apparizioni dell'iconografia nel contesto dei grandi cicli di affreschi in Italia. Venne datato tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV. Era dipinto, assieme ad altre scene di carattere epico e cavalleresco, sulle pareti della sala superiore di una sede gentilizia di Treviso, un palazzo contiguo alla Loggia dei Cavalieri.

Purtroppo non sopravvive alcuna testimonianza iconografica diretta, ma indirettamente vi è un breve articolo di Vincenzo Crescini (CRESCINI 1903, 267-272). Egli vide gli affreschi, staccati ed esposti, al Museo Bailo di Treviso. Dalle considerazioni del Crescini si apprende che l'opera risentiva di un modello francese, tant'è che anche gli affreschi trevigiani dello stesso ciclo ricordano episodi attinenti a una materia epica di ispirazione carolingia. DE CESARE 1956, 236, PETRIOLI 1996, 212, CRUSVAR 2006, 93.

## Gli affreschi dello Steri (o Palazzo Chiaramonte) a Palermo



Soffitto della Sala Magna dello Steri, Palermo, trave IV A 23.4 – su concessione del Sistema Museale di Ateneo, Università di Palermo

La grande Sala Magna dello Steri (o Palazzo Chiaramonte, dal nome della famiglia che lo progettò) a Palermo ha un magnifico soffitto ligneo costituito di 24 grandi trabeazioni interamente dipinte. La decorazione, che risale probabilmente al 1377- 1380,<sup>5</sup> fu eseguita dai pittori siciliani Cecco di Naro, Simone da Corleone e Darenò di Palermo.<sup>6</sup>

Le pitture del soffitto dello Steri sono un assemblaggio di storie estrapolate da fonti differenti; alcune di queste rivestono uno scopo puramente decorativo, altre invece, che rimandano a vicende abbastanza conosciute nel Medioevo, hanno un carattere narrativo e in alcuni casi “esemplare”. In sequenza vi sono il *Giudizio di Salomone*, la *Storia della casta Susanna*, *Giuditta e Oloferne*, *Elena di Narbona*, episodi di *Tristano*, avvenimenti estratti dall'*Apocalisse*, la *Storia di Alessandro Magno* ed altri, tra cui, l'iconografia di Aristotele cavalcato, che lo Storost associava alla versione araba dello Pseudo(?)Gahiz e del Nihayatu'lirab.<sup>7</sup> Tuttavia, l'iconografia del Sapiente soggiogato anziché connettersi alla serie di Alessandro Magno, alla quale essa appartiene, conclude la sequenza degli episodi tratti dal *Roman de Tristan*.

Ma che valore ha un'iconografia del genere in un contesto così ampio?

Ferdinando Bologna, riconoscendo il carattere “esemplare” delle storie proposte, rispondeva a tale domanda considerando il ciclo come un dibattito sul valore della donna culminante nella nota positiva della «*mulier amicta solis*» presente nell'*Apocalisse*.<sup>8</sup>

Una versione abbastanza simile è quella proposta da Maria Bendinelli Predelli.<sup>9</sup> La studiosa, partendo dall'osservazione delle travi contenenti gli episodi relativi alla *storia di Alessandro* (che ella avvicinava alla versione dello Pseudo Callistene) riuscì a vedere, nella parte relativa alla nascita del grande Re, una conferma della lettura iconografica di Bologna.

La genesi della vita di Alessandro parte dalla figura di Nectanebo, re d'Egitto ed esperto di magia. Costui, grazie ai suoi poteri, riuscì a capire che l'Egitto era ormai prossimo al collasso militare,<sup>10</sup> pertanto fuggì di là, con l'intento di fare visita alla regina Olimpia in Macedonia.

<sup>5</sup> STOROST 1995, 164.

<sup>6</sup> CRUSVAR 2006, 94.

<sup>7</sup> STOROST 1995, 164.

<sup>8</sup> Si veda a tal proposito BOLOGNA 1975.

<sup>9</sup> BENDINELLI PREDELLI 1986, 13-22.

<sup>10</sup> Secondo la versione dello Pseudo-Callistene, Nectanebo combatteva le flotte nemiche facendo delle navicelle di cera che poi poneva in una bacinella d'acqua piovana, facendovi degli incanti con una virga ebenea o di palma. Un giorno, mentre operava in tal modo, vide gli Dei stessi dell'Egitto che conducevano le navi nemiche,

Nectanebo però, durante una seduta magica, si innamorò della giovane Olimpia, e tentò di guadagnarsi la sua fiducia indovinando col suo potere di mago il giorno, il mese e l'ora della nascita di suo marito Filippo. Il mago, ormai completamente infatuato dalla donna, le predisse che il Dio Ammone si sarebbe innamorato di lei e che da lui avrebbe concepito un figlio che l'avrebbe protetta per il resto della sua vita. La notte stessa la Regina vide in sogno il Dio Ammone che la incitò a fare l'amore con lui. Olimpia in realtà fu ingannata da Nectanebo che col suo piano riuscì ad approfittare di lei sessualmente. Dopo qualche tempo, dal frutto di quell'adulterio, nacque Alessandro. La storia, inquadrandosi perfettamente nella lettura iconografica data da Bologna, evidenzia come la donna si renda fedifraga perché ingannata.<sup>11</sup> Attraverso poi l'analisi dell'ultima scena del ciclo relativo alla *storia di Alessandro*, e cioè l'immagine del Re in trono davanti a un giullare (che la studiosa sembra avvicinare al *Novellino*) Bendinelli Predelli conferma la lettura di Bologna. L'immagine è la trasposizione visiva di una storia che vede come protagonista un giullare e un cavaliere. Il giullare fece un patto con un povero cavaliere che andava da Alessandro a chiedergli un dono. Affidandogli cavallo e somiere, il giullare chiese in cambio al cavaliere quello che Alessandro gli avrebbe donato. Il re, regalò al cavaliere la Signoria della città di Giadres, ma egli rifiutò chiedendo in cambio oro o argento; così Alessandro fece, diede oro e argento al povero cavaliere che a sua volta li diede al giullare. Il giullare allora andò da Alessandro a raccontargli l'avvenimento e a chiedergli la Signoria che gli spettava in virtù dello scambio con il soldato. Questo dal canto suo, spiegò al re che, se aveva chiesto soldi anziché accettare la città, era perché non voleva lasciare in mano a un giullare un così impegnativo dono, sapeva piuttosto che quel che l'uomo voleva era il denaro, e quello gli diede. Alessandro congedò il cavaliere considerandolo di grande sapienza.

La storia è l'ultima della sequenza, il che presuppone che abbia il ruolo di indicare il senso complessivo della vicenda narrata. Alessandro assume le vesti di giudice, il che ricollega l'aneddoto del *Novellino* alle altre scene rappresentate nel soffitto; infatti, il tema del giudizio sembra essere una costante dell'intero complesso iconografico e ideologico: il *Giudizio di Salomone*, la *Storia della casta Susanna*, il *Giudizio di Paride*.

Tutto ciò non fa altro che confermare la lettura di Bologna quando riconosce nella scelta delle storie da rappresentare il riflesso di un grande dibattito sul valore delle donne. Ma il soffitto fu fatto dipingere per un matrimonio e quindi è dunque probabile che accanto alla messa in evidenza della potenza, in negativo e positivo, della figura femminile, vi fosse un'allusione anche alla potenza dell'elemento maschile incarnato in Manfredi III Chiaramonte: Alessandro, archetipo del signore glorioso predestinato a regnare, probabilmente personificava Manfredi III Chiaramonte che nel 1377 divenne Vicario della quarta parte dell'isola, ereditando anche la contea di Modica.<sup>12</sup>

È proprio in questo grande dibattito sul valore della donna che l'iconografia di Aristotele cavalcato prende luogo.

Come in un bassorilievo ad Auxerre, l'immagine del Sapiente cavalcato nell'immaginario dello Steri riveste probabilmente il ruolo di ammonimento misogino e di accessorio denigratorio da esibire per sottolineare la potenza della perfidia femminile. Era necessario allora ammonire il podestà e i senatori a fare il loro dovere senza lasciarsi andare alla lussuria, pena la perdita della ragione e la degradazione a una condizione subordinata.

D'altra parte sembra sussistere però nell'intero ciclo anche un filone filogino: ne è esempio

per questo, spaventato, l'indovino fuggì e andò a rifugiarsi alla corte macedone. Ivi, 13.

<sup>11</sup> Ivi, 12-13. La studiosa avanza teorie interessanti su quello che poteva essere il modello che i pittori del ciclo dello Steri seguirono. Crede che il pittore dovesse aver tratto ispirazione dalle miniature che apparivano nel manoscritto che riportava la storia da illustrare, restringendo il campo ai soli manoscritti miniati della Storia di Alessandro. Tre furono le proposte: un manoscritto dello Pseudo-Callistene, uno della *Historia de preliis* e l'ultimo del *Roman d'Alexandre* in prosa francese. Attraverso una minuziosa analisi la studiosa arrivò a collegare il ciclo a un codice miniato greco della prima metà del XIV secolo.

<sup>12</sup> Ivi, 19-20.

la storia di Olimpia ingannata e più in generale il senso complessivo del ciclo che culmina identificando la donna con la città Celeste, con la Madonna e la Chiesa e con la «mulier amicta solis» dell'Apocalisse.

### Gli affreschi di San Gimignano



Camera del Podestà, Palazzo comunale di San Gimignano – su concessione dei Musei Civici di San Gimignano

L'iconografia del Sapiente soggiogato torna in ambito monumentale e privato in un ciclo di affreschi «con storie a carattere erotico»<sup>13</sup> posto nella torre del Palazzo Comunale a San Gimignano. Dalla rimozione di una scala nella stanza della Torre del Palazzo del Podestà, agli inizi del Novecento, venne riportato alla luce un interessante ciclo di affreschi trecenteschi a tema profano restaurati dal pittore Tommaso Baldini nel 1921.<sup>14</sup>

Datazione e attribuzione sono ancora oggi oggetto di discussioni. Per quanto concerne l'attribuzione Li Gotti parla di «un senese o uno della scuola»<sup>15</sup> che «non soltanto per le particolarità tecniche, saremmo disposti ad avvicinarci piuttosto allo stile dei Lorenzetti che a quello di Duccio e della sua scuola»,<sup>16</sup> mentre più in generale sembra esserci ormai l'unanimità nel considerare il suo autore Memmo di Filippuccio, pittore ufficiale del Comune agli albori del Trecento, citato ma non considerato dal Li Gotti<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> PETRIOLI 1996, 212.

<sup>14</sup> LI GOTTI 1938, 379.

<sup>15</sup> Ivi, p. 382.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Petrioli ci dice che gli affreschi, agli inizi del Novecento, vennero assegnati da Van Marle alla mano di un seguace di Bartolo di Fredi, vicino a suo dire a Lippo Memmi, non considerato dal Li Gotti. Toesca accetta la

Li Gotti in compenso propose la datazione dell'affresco alla prima metà del XIV secolo. La sua congettura derivò dal rinvenimento di una data che rimanda al 1361. Questa, posta nello zoccolo destro della parete con finestra, ad altezza d'uomo, precisamente là dove cominciava la scala, lasciò ipotizzare allo storico che l'arco cronologico nel quale inserire gli affreschi andasse circoscritto tra il 1330 e il 1350<sup>18</sup>.

Trattasi di tre episodi a carattere erotico, dei quali uno giunto in stato frammentario e illeggibile; i contenuti delle pitture riprendono diverse narrazioni: nella prima, situata sulla parete in cui si apre la finestra, vi è raffigurata la parabola del *Figliol Prodigo*. Nelle due scene sottostanti compare Aristotele: la prima volta seduto mentre legge un codice, alle sue spalle una donna, forse Fillide, lo gli mette da dietro una mano sulla spalla; la seconda volta, il filosofo appare ormai soggiogato: Aristotele, persa la ragione e anche la sua postura eretta, si pronna in avanti lasciandosi cavalcare dalla donna che nella scena immediatamente precedente lo seduceva accarezzandolo da dietro.

Nella parete limitrofa appaiono quattro personaggi: due giovani uomini e due donne, forse un'ancella e una dama. La scena che segue mostra l'ancella (che svolge la funzione di pronuba) aprire la porta di un bagno da dove introduce uno dei giovani, il quale si incontra con l'altra donna che lo accarezza mentre fanno il bagno insieme in una grande tinozza. Quindi sempre l'ancella, sollevando una specie di tenda, conduce l'uomo nella stanza da letto, dove la donna lo attende nuda.

La terza storia è talmente rovinata da risultare di difficile interpretazione. Riconoscibile è un gruppo di tre personaggi davanti a due cavalli e sotto un'iscrizione in volgare che recita le seguenti parole «ch'assai t'intendo»<sup>19</sup>.

Sull'esegesi del ciclo in parecchi si sono espressi; la chiave interpretativa di Ettore Li Gotti si basa sull'analisi dei due zoccoli della parete con la finestra centrale e cioè le parti affrescate con la storia di Aristotele. Oltre alla scena della cavalcata esplicita nel suo significato, lo studioso vedeva nella scena con l'uomo intento a studiare e la donna dietro di lui, l'immagine di Paolo e Francesca.<sup>20</sup> Concludeva la sua lettura asserendo che

Nella parete centrale, mi pare evidente che in quattro momenti si voglia rappresentare, certo a scopo edificatorio, la tentazione di un Rettore (il Podestà probabilmente) riconoscibile dal vestito scarlatto e dal tipico berretto rosso orlato di vaio, che mantiene sempre come carattere distintivo nelle scene del racconto.<sup>21</sup>

Smentendo poi l'interpretazione di Raimond Van Marle,<sup>22</sup> che vedeva nel ciclo solo una moltitudine di scene desunte dalla classica vita matrimoniale, asseriva che il ciclo era una chiara trasmissione visiva dei «perniciosi effetti della seduzione donnesca su un Rettore, su colui che rappresenta la legge e che dev'essere perciò di animo severo e incorruttibile – ce lo dimostra l'affresco della fig. I». <sup>23</sup> Per affresco della fig. I egli intendeva l'episodio che oggi viene

---

datazione agli inizi del XIV secolo, intorno al 1311, anno in cui vengono terminati i lavori per l'edificazione della torre del palazzo. Per primo è poi Roberto Longhi, in una nota marginale del suo *Giudizio sul Duecento*, ad insinuare il nome di Mimmo di Filippuccio. PETRIOLI 1996, 213.

<sup>18</sup> LI GOTTI 1938, p. 384.

<sup>19</sup> Ivi, 386 e PETRIOLI 1996, 213.

<sup>20</sup> LI GOTTI 1938, 390, n.2. Le ipotesi avanzate circa l'identificazione di questi due personaggi sono state anche altre. Recentemente, in un suo contributo, Maria Bendinelli Predelli ha ipotizzato che i due potessero essere Merlino e Vivianne. Si racconta che Merlino si innamorò di una giovane fanciulla, la quale gli promise amore eterno in cambio dei segreti dell'arte magica; Merlino così raccontò a Vivianne tutto quello che c'era da sapere sulla magia, ma quando questa imparò, anziché adempiere alla sua promessa, imprigionò il mago in una grotta fino alla fine dei suoi giorni. Secondo la studiosa l'intento esemplare della novella andava ad amalgamarsi a pieno nel ciclo di San Gimignano. BENDINELLI PREDELLI 2019, 34.

<sup>21</sup> Ivi, cit., p. 388.

<sup>22</sup> VAN MARLE 1932, 485.

<sup>23</sup> Ibidem.

convenzionalmente ricondotto alla parabola del *Figliol Prodigo*, che però fu interpretato diversamente dal Li Gotti, il quale invece vi vede semplicemente un giovane che, tentato da due donne e persuaso dall'amore di una delle due, si lascia derubare.

Per quanto riguarda le immagini purtroppo rovinata e l'epigrafe della parete di fronte, è probabile che l'iscrizione fosse stata messa lì come aggiunta alle immagini, dunque come una sorta di didascalia di sapore moralistico.

Jean Campbell,<sup>24</sup> ipotizzando la fruizione "privata" degli affreschi probabilmente destinati a ornare la camera da letto del podestà, propose una lettura alternativa da attribuire al ciclo: lo scopo di tali scene sarebbe quello di allietare piacevolmente i momenti di relax del governatore di San Gimignano. Ma il connubio *Aristotele cavalcato/ Figliol Prodigo*, già più volte utilizzato in contesto sacro (si pensi al Portale Centrale della facciata ovest della Cattedrale di Auxerre), decifra il senso dell'intero ciclo: esortare il Rettore a seguire la retta via sottraendosi alla lussuria, pena l'umiliazione (si ricordi che anche il figliol prodigo tornava dopo aver frequentato donne di malaffare).

La rappresentazione di Aristotele cavalcato nel contesto del ciclo di San Gimignano, amalgamandosi con le immagini che lo accompagnano, sembra illustrare i possibili pericoli a cui può andar soggetto un reggitore di città troppo propenso ai piaceri della carne. Il fatto che fosse stato concesso il permesso a tale iconografia di entrare nell'intimità del Podestà, dimostra quanto fosse necessario imprimere tale monito nella mente di un giovane reggitore.

Come nello Steri di Palermo la versione della leggenda da associare all'immagine toscana sarebbe quella derivante da quella araba di Pseudo(?) -Gahiz e del Nihayatu'lirab, dove a sedurre il sapiente è un'ancella adescata a tale scopo dall'amante del sovrano.

Ma se veramente si volesse avvicinare (come voleva il De Cesare)<sup>25</sup> tale episodio alla novella del Sercambi, che vedeva nella donna accanto ad Alessandro nella torre la moglie Madonna Orsina, e nella giovane che cavalca il gran filosofo, Viola, serva adescata dalla Regina, bisognerebbe posticipare anche la data di esecuzione dell'intero ciclo in quanto il *Novellino* di Giovanni Sercambi venne edito con ogni probabilità nel 1374.

L'alternativa sarebbe altrimenti credere che la fonte letteraria dell'esemplare di San Gimignano sia un'altra, ovvero la redazione "B", quella di Benediktbeuren, dell'*Aristoteles und Phyllis*, poemetto tedesco risalente al secondo quarto del XIII secolo dove, anche in questo caso, protagonisti sono Aristotele, Alessandro, la Regina e l'ancella di quest'ultima. Ma in tale versione Alessandro non è più il grande Re di Grecia e condottiero, ma un giovane principe posto dalla madre sotto la tutela del grande maestro Aristotele. Anche la donna non è più la giovane e seducente senza nome del *Lai*, diventa qui la serva-damigella della regina, madre del giovane Alessandro, con il nome di «Madonna Phyllis».<sup>26</sup> La versione tedesca era dunque in linea con l'intento misogino della versione di Jacques de Vitry e ben si amalgamava con l'intento pedagogico del ciclo di San Gimignano.

<sup>24</sup> CAMPBELL 1998, p. 175.

<sup>25</sup> DE CESARE 1956, 237.

<sup>26</sup> Karl Mindera, nel corso dei lavori di restauro della chiesa del convento di Benediktbeuren, effettuati intorno agli anni sessanta del XX secolo, ritrovò una serie di frammenti pergamenei di un manoscritto utilizzato per turare le fessure delle canne, contenenti le parti di un testo che venne interpretato come una versione anteriore alla rilettura tedesca della leggenda di Aristotele cavalcato. I frammenti di questa redazione B di *Aristoteles und Phyllis*, vennero editi da Hellmut Rosenfeld nel 1970, il quale attraverso l'analisi paleografica li datò al secondo quarto del XIII secolo. Attraverso poi un'analisi dei frammenti redatti in alamannico è stato supposto che il copista abbia lavorato su un modello scritto in francese renano, un modello che venne datato all'inizio del XIII secolo e che risulterebbe dunque anteriore al racconto francese di Henri. Sulla base di questa redazione più antica avrebbe lavorato l'autore della redazione del secondo quarto del XIII secolo (redazione S), rielaborando il testo anche alla luce degli sviluppi letterali successivi. D'ANDELI 2005, 87-88.

## Gli affreschi di Castel Pietra



Sala del Giudizio (Sala dell'Amore), Castel Pietra, Calliano (Trento) - su concessione della famiglia Bertagnolli, proprietaria del castello  
foto Motoko Ueyama (aka motocchio)

I dipinti del complesso fortificato di Castel Pietra, presso Calliano, vennero scoperti nel 1926 e restaurati l'anno seguente.<sup>27</sup> Si trovavano nella parte residenziale più antica, posizionata attorno al nucleo fortificato originario d'epoca romanica, in particolare in una sala del mastio conosciuta come Sala del Giudizio o Stanza dell'Amore.<sup>28</sup>

La sala che conserva il ciclo ha la forma di un quadrilatero irregolare, con un *erker* aperto in corrispondenza dell'angolo nord-ovest rivolto verso valle, tre finestre, e altrettante porte che si aprono su locali adiacenti, di cui però solo quella a sesto acuto risale all'epoca della decorazione.<sup>29</sup>

Il pittore mirava probabilmente ad ottenere un effetto illusionistico dipingendo le scene all'interno di una finta tappezzeria, al di sotto della quale nello zoccolo, vennero delineati anche i finti conci di pietra che correvano lungo tutto il perimetro della sala, fatta eccezione per la zona che in origine doveva fiancheggiare un caminetto o una stufa a olle andata oggi perduta. Alla sommità del muro corre un fregio a grandi fiorami, intervallati da medaglioni, alcuni ornati di vari stemmi legati probabilmente alle famiglie che acquisirono il castello,<sup>30</sup> altri lasciati vuoti; la stessa decorazione ritorna a dividere i pannelli figurati del ciclo.

Sulla parete meridionale, opposta alla porta d'ingresso, sono dipinte: un giovane a mezza figura in armatura con lunghi capelli biondi e la spada in mano, identificato come l'eroico Orlando, un'inconsueta scena, che raffigura un paggio che gioca con un orso, Aristotele ca-

<sup>27</sup> Restaurati da Giuseppe Balata sotto la direzione del Soprintendente Giuseppe Gerola. Nel 1952 un nuovo intervento di restauro portò alla demolizione di un muro non originale che dimezzava la sala dove vennero rinvenuti gli affreschi. DAL PRÀ 1992, 1.

<sup>28</sup> SPADA PINTARELLI, MURA 2002, 628.

<sup>29</sup> DAL PRÀ 1992, 1.

<sup>30</sup> Di fondazione medievale, il castello venne acquisito nel 1468 da Balthasar Liechtenstein come feudo pignoratizio; nel 1502 divenne proprietà dell'imperatore Massimiliano, e in quanto tale venne danneggiato durante la guerra con Venezia nel 1508. Ceduto poi dall'imperatore alla famiglia Trapp, proprietaria già di Beseno, passò di mano più volte, fino alla famiglia Giovannelli. È oggi proprietà privata. SPADA PINTARELLI, MURA 2002, 628.

valcato a cui fa seguito una dama che esibisce due stemmi gentilizi, uno della casa Spanberg, estinta alla fine del XV secolo, e uno della casa Liechtenstein, con chiara allusione alle nozze di due membri della famiglia, rispettivamente Brigitta e Balthasar. Probabilmente le nozze dei due offrirono l'occasione per l'esecuzione del ciclo, motivandone anche la tematica.<sup>31</sup> La scena successiva è quasi completamente distrutta per via dell'apertura di una porta in epoca posteriore, quel che si intravede è una testa coronata.

La parete occidentale conserva il *Giudizio di Paride*. Negli sguanci della finestra, entro due illusionistiche nicchie, prendono posto un Suonatore d'arpa, un Suonatore di liuto e l'immagine di un giullare che, adorno di campanelli, suona la zampogna. I primi due possono essere interpretati come testimoni della colta musica di intrattenimento che allietava le corti quattrocentesche, mentre il "Matto" richiama le composizioni più popolari e scherzose comunemente apprezzate dai signori del tempo.

Sulla parete nord, cioè quella di ingresso, rimane il parziale riquadro sovrastante l'attuale porta che raffigura una scena tra un giovane e una dama in atteggiamento di sorpresa e timore, mentre alcuni personaggi si affacciano da un parapetto. Il confronto con la stampa di un certo Maestro E.S. lascia riconoscere nell'episodio di Castel Pietra la scena di *Sansone che uccide il leone*. Le scene successive, mal conservate, non danno modo di vedere molto, giusto un colloquio tra delle persone che giocano a scacchi.

La parete orientale è interamente occupata da una *Caccia al cervo* dove una donna seduta con in braccio un cagnolino osserva la scena; se questa caccia al cervo sia allegoria della "caccia amorosa" non si è in grado di dirlo, ma l'immagine nel contesto potrebbe confermarlo.

Più sotto, in un'ampia nicchia praticata nella parete, vi è una dama con due gatti, uno in grembo, l'altro sulle spalle: il suo sguardo è rivolto verso un uomo in gabbia, il quale ha preso il posto della gazza raffigurata nei pressi. La scena potrebbe rimandare alla storia di *Virgilio nella cesta*,<sup>32</sup> anche se finora gli studiosi non hanno mai confermato tale ipotesi. Nella rappresentazione corrono due lunghi cartigli, uno retto col becco dalla gazza, l'altro svolazzante sopra la donna. Si tratta di caratteri gotici di difficile lettura; una proposta interpretativa venne però avanzata da Max Siller, il quale, attraverso una ricostruzione del testo, ha proposto che quello sopra la donna potesse suonare così: «Qui puoi vedere la gatta, che di fronte lecca il velluto e dietro le spalle graffia la lana».<sup>33</sup>

Si tratta esattamente di quello che si vede: la gatta in grembo alla donna lecca la bordura di velluto del suo abito, e quella posta dietro di lei, eretta sulle zampe posteriori si affila gli artigli sulla schiena.

Collegando l'immagine ad alcune fonti testuali,<sup>34</sup> Silvia Spada Pintarelli arrivò alla conclusione che si volesse puntare l'attenzione sulla faccia bifronte della figura femminile, con la volontà di mettere in guardia lo spettatore a prestare attenzione alle lusinghe menzognere della donna che catturano e rendono schiavo l'uomo. Un messaggio che ben si amalgama con l'iconografia di Aristotele soggiogato e che rende esplicito il monito contro le insidie celate nella fatale attrazione per il genere femminile.

Laura Dal Prà, dal canto suo, fece propria la teoria di Antonio Morassi asserendo che si trattava della classica scena dell'uomo soggiogato dal potere carnale della donna, e che tale motivo andasse inevitabilmente inserito anche nel filone iconografico del mondo alla rovescia, nel cui contesto è usato per ridicolizzare l'uomo che, trattenuto in gabbia al posto di un pappagallo, impara a parlare dall'animale. È dunque possibile secondo Dal Prà che a Castel Pietra si siano uniti due temi differenti ma paralleli: quello del mondo alla rovescia in un

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> RICCI 2013.

<sup>33</sup> Ivi, 629.

<sup>34</sup> Max Siller propose un confronto letterario nel poemetto in versi *Blumender Tugend* (1411) di Hans Vintler, traduzione dei *Fiori di Virtù* di Gozzardini. SPADA PINTARELLI, MURA 2002, 628-643.

contesto simbolico a carattere erotico.<sup>35</sup>

Nello sporto, sul cui arco di ingresso compaiono lo stemma del Principato vescovile di Trento e sui due lati una scimmia e un gatto, è raffigurato sulle pareti il *Giudizio di Salomone* insieme ad altre scene abbastanza rovinata e quindi indecifrabili. I dipinti all'interno dello sporto appartengono con sicurezza a un pittore differente e ad un momento successivo rispetto al ciclo della sala.<sup>36</sup>

È dunque evidente come l'intera sequenza verta su temi cortesi, il che fa pensare, secondo Dal Prà, a un ambiente per la ricreazione dei nobili residenti. Il tema dell'amore sta alla base del *Giudizio di Paride*, quello della vittoria dei sensi sulla ragione è illustrato dall'episodio di *Aristotele cavalcato* e dall'uomo nella cesta (forse *Virgilio nella cesta*), mentre la lotta di *Sansone con il leone* potrebbe rappresentare l'esibizione cavalleresca dell'uomo davanti alla donna, che potrebbe essere Dalila, allo stesso modo la caccia diviene tema cortese grazie alla presenza della dama che attende il ritorno del cavaliere. Dunque, Amore, Caccia e Guerra (tema suggerito dal giovane in armatura), le attività considerate principali per i nobili signori della letteratura cavalleresca e romanza, sono tutte raffigurate e accanto ad esse appaiono le immagini che fanno parte della quotidianità del signore: musica, canti, gioco e intrattenimenti comici. Il *Giudizio di Salomone*, che però sembra esulare dal contesto, è invece un richiamo all'equa amministrazione della giustizia e al consiglio di rimanere nonostante tutto saggi e prudenti.<sup>37</sup> Riallacciandosi alla produzione letteraria del tempo, è possibile trovare un ausilio per una corretta lettura iconologica del ciclo. Soffermandosi in particolare sui *Maren*, testi generalmente composti da poeti dilettanti come accompagnamento di feste e con sottofondo musicale, è possibile ipotizzare che la Sala di Amore diventasse la cornice adatta per un genere di spettacolo. Una visione corretta se si pensa che i Liechtenstein erano soprattutto apprezzati per la loro cultura letteraria e se si vuole spiegare il ruolo dei vari Suonatori inseriti iconograficamente nel ciclo.

In sintesi quello che caratterizzava la Stanza di Amore non era tanto uno spirito misogino e di identificazione della donna con la malvagità, ma piuttosto un tema cortese incarnato nella possibilità di dilettersi attraverso musica, balli, giochi, ma con prudenza, cioè senza mai farsi soggiogare perdendo del tutto il senno. Tema che si riallaccia perfettamente anche a un contesto matrimoniale, come nel caso delle nozze Spornberg-Liechtenstein.

Per quanto concerne datazione e attribuzione, va detto che sul versante stilistico il ciclo di Castel Pietra è stato messo in relazione a Bartolomeo di Cristoforo Sacchetto da Verona che nel 1469 è attivo a Trento da Calliano, dove probabilmente stava decorando la stanza in questione. Vista la diversità di mani si pensa che ad aiutarlo siano stati i figli Cristoforo e Giacomo appartenenti alla stessa bottega.<sup>38</sup>

Per quanto riguarda la datazione, il punto di partenza è dato dalla presenza di Bartolomeo Sacchetto a Calliano prima del 1469. Inoltre si rinvenne un "graffito" nel finto drappaggio della parete meridionale, i cui due numeri finali (gli unici leggibili), sono 6 e 5. Una datazione al 1465 è plausibile anche dal punto di vista stilistico anche se è più difficile armonizzare questa notizia a quella dell'acquisizione da parte dei Liechtenstein del castello, che risale al 1469. Motivo per cui l'arco cronologico si estende fra queste due date, dal 1465 al 1469, notizia abbastanza verosimile se si considera anche lo spirito intrinseco degli affreschi, opera di transizione tra l'ultimo Gotico e il Rinascimento.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> DAL PRÀ 1992, 2.

<sup>36</sup> SPADA PINTARELLI, MURA 2002, 629.

<sup>37</sup> DAL PRÀ 1992, 3.

<sup>38</sup> RASMO 1982, 210.

<sup>39</sup> SPADA PINTARELLI, MURA 2002, 633. Dal Prà notava come tra gli stemmi presenti nella fascia superiore che corre lungo l'intero perimetro dell'ambiente compare quella del principe vescovo Johannes Hinderbach, regnante a Trento tra il 1465 al 1486 e quelle dei Liechtenstein, detentori del castello dal 1468 al 1482. Il campo può essere ancora ristretto se si pensa che Baldassare Liechtenstein restaurò il castello tra il 1468 e 1478. DAL PRÀ 1992, 8.

## Progetto di Albrecht Dürer per il municipio di Norimberga



Albrecht Dürer, Disegno per la decorazione del Rathaus di Nürnberg

Nel contesto dell'immagine dell'Aristotele cavalcato in ambito laico non si può non citare un'opera esemplare per quanto enigmatica di Dürer: uno schizzo preparatorio realizzato per la decorazione murale del municipio di Norimberga e mai concretizzato.

Tra gli interstizi di due archi a sesto acuto compaiono tre medaglioni, il primo riporta una giovane ragazza al bagno che si pettina i capelli mentre sullo sfondo un uomo sembra spiarla dalla finestra. Susan Smith<sup>40</sup> collega l'episodio a quello biblico di *Davide e Betsabea* raccontato nel Secondo libro di Samuele.<sup>41</sup> La seconda scena è identificabile con l'episodio biblico di *Dalila che taglia i capelli di Sansone*, e l'ultimo medaglione rappresenta l'iconografia del Sapiente soggiogato. Arricchiscono la scena poi un satiro, una donna con delle corna che allatta un bambino, e un pellicano, che nella simbologia cristiana era identificato con la morte e la resurrezione. Infatti gli uccelli maschi, secondo la leggenda, uccidevano i piccoli a beccate, ma dopo tre giorni, la mamma infliggeva una ferita nel proprio seno e con il proprio sangue alimentava i suoi piccoli, riportandoli in vita, e diventando simbolo di Carità.<sup>42</sup> Ora, per quanto l'animale si avvicini a un uccello, non è assodato che si tratti di un pellicano, ma ci si chiede che senso avesse un complesso iconografico del genere in un municipio pubblico. Visti i pochissimi studi a riguardo, la domanda resta aperta. È probabile che il senso da attribuirle sia lo stesso di quello enunciato a San Gimignano, vista l'affinità del contesto, anche se l'iconografia del pellicano sembrerebbe più indirizzare a un fine religioso.<sup>43</sup>

Per quanto riguarda la datazione è molto probabile che questa sia il 1521, perché inserita nello schizzo stesso, precisamente nella parte centrale tra i due archi delle finestre.

<sup>40</sup> SMITH 1995, 195.

<sup>41</sup> Secondo Libro di Samuele, 11: 1-27 e 12: 1-24. Davide si innamorò di una donna, Betsabea, moglie di Uria, un suo luogotenente, e per riuscire a prenderla come sposa dopo averla ingravidata, fece di tutto per far morire il suo fedele compagno in battaglia, un'azione che non venne in alcun modo apprezzata da Dio, che per punizione mandò un'ondata di siccità sul popolo e solo dopo il pentimento e la preghiera del Re il Signore mandò una pioggia provvidenziale.

<sup>42</sup> SMITH 1995, 188.

<sup>43</sup> Il pellicano ritornava in un capitello della chiesa di St. Pierre a Caen che la Smith descrive nel suo studio in maniera esauriente, SMITH 1995, 186-190.

In questa parziale rassegna degli esempi dell'Aristotele cavalcato in luoghi privati e "istituzionali" italiani, rimangono da considerare due importanti cicli pittorici dove l'immagine del Sapiente soggiogato appare in maniera esemplare: l'affresco di Cola dell'Amatrice a Palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello e quello al Palazzo Vescovile di Colle Val d'Elsa. Frutto di una selezione personale, si auspica di poter approfondire la questione in un successivo contributo al tema, destinato ancora una volta a sottolineare la mutabilità di senso del soggetto se applicato in contesti eterogenei.

### Bibliografia

- BENDINELLI PREDELLI M. (1986), *La storia di Alessandro Magno nel Palazzo Chiaramonte di Palermo*, "Prospettiva", 46
- BENDINELLI PREDELLI M. (2019), *Storie e cantari medievali*, Società editrice fiorentina, Firenze
- BOLOGNA F. (1975), *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo*, Palermo, Flaccovio
- CAMPBELL J.C. (1998), *The game of courting and the Art of the Commune of San Gimignano 1290-1320*, Princeton University Press
- CRESCINI V., (1903), *Gli affreschi epici medievali del Museo di Treviso*, "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti", 62
- CRUSVAR L. (2006), *Il Sapiente vinto da Amore: Fillide cavalca Aristotele. La fortuna e le suggestioni di un tema iconografico dal tardo Medioevo all'epoca signorile*, "Atti e memoria della società istriana di Archeologia e Storia Patria", 54
- D'ANDELI HENRI (2005), *Il Lai di Aristotele*, a cura di Marco Infurna, Bologna, Carocci
- DAL PRÀ L. (1992), *Il ciclo pittorico di Castel Pietra al tramonto dell'età cortese*, Trento, Provincia autonoma di Trento
- DE CESARE R. (1956), *Di nuovo sulla leggenda di Aristotele cavalcato*, "Miscellanea del Centro di studi medievali", I, 1956
- DELBUILLE M. (1951), *Le Lai d'Aristote de Henri d'Andeli publié d'après tous les manuscrits*, Les Belles Lettres, Paris
- LI GOTTI E. (1938), *Gli affreschi nella stanza della torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano*, "Rivista d'arte", XX
- PETRIOLI P. (1996), *Aristotele e Fillide nella pittura senese del Trecento*, "La Diana", II
- RASMO N. (1982), *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia
- RICCI B. (2013), *L'amor scortese: la leggenda di Virgilio nella cesta. Breve rassegna bibliografica con un'ipotesi di interpretazione*, "Fillide" 7
- SARTON G. (1930), *Aristotle and Phyllis*, "Isis", 14
- SMITH S. L. (1995), *The power of Woman: a topos in Medieval Art and Literature*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania
- SPADA PINTARELLI S., MURA A. (2002), *Calliano, Castel Pietra, Sala di Amore*, in *Le vie del Gotico. Il Trentino fra Trecento Quattrocento*, a cura di Dal Prà L., Chini E., Botteri Ottaviani M., Trento, Provincia autonoma di Trento, 2002
- STOROST G., (1995), *La leggenda di Aristotele in Sicilia e in Normandia* in "Atti del convegno internazionale di studi ruggerani", Palermo, Tipografia Boccone del Povero
- VAN MARLE R. (1932), *L'iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance: Allégories set symboles*, II, L'Aja, Martinus Nijhoff