

Marianna Craba

Aristotele cavalcato in alcuni codici miniati

Abstract: This research aims to focus on one of many interpretations and applications of the images of Aristotle ridden. This iconography, that was born in the Eastside of the world and spreads in the West around the XIII century, shows a man on all fours with a woman on this back, and assumes completely different meanings depending on the context.

In fact, according to the different points of views, the context where the image appears changes: if it appears in a Church, it will assume a meaning of denigration of the woman, otherwise in a private building/residence the same image will assume the meaning of admonition of a king (if you need information about this point you can read the article in the 22 number on this journal), if it appears in a nuptial gift, like an ivory casket, it will be a representation of the true power of Love; but when you find this iconography in an illuminated manuscript it will be a problem.

The image in medieval illuminated manuscript is not always connected to the text, for example the images at the margins (in French “drôlerie”) often take place there as a simple ornamentation, and that ornament must have been regarded as a work having no connection with the character of the book itself, otherwise, when the picture is the image of the text, the use of the iconography changes. For this reason we can find the iconography of Aristotle and Phyllis in an devotional manuscript as the Bible of the Angiò and at the same time it appears in a full page in the Petrarch’s Triumphs.

As it was for the iconography in an istitutional context the “container” changes the meaning of the image. Some examples will help us to understand the different uses of this picture in the history of art.

Parole chiave: Aristotele, Medioevo, Fillide, miniatura, codice miniato, iconografia, manoscritto.

L’insolita vicenda di Aristotele beffeggiato dall’avvenente Fillide torna in forma ridotta in un contesto facilmente divulgabile: nei codici miniati. Il discorso sull’immagine dello Stagirita cavalcato da una donna, inserito nel microsupporto pittorico della pergamena, ruota essenzialmente intorno al rapporto tra letteratura e condotta amorosa dell’aristocrazia medievale. Se l’iconografia in un contesto pubblico o religioso diveniva metafora di un atto sessuale e poi diffusione di un *topos* utilizzato dal cantore medievale per rendere chiaro un discorso sull’amore fatto di misoginia, adulterio, sessualità, qui l’effigie di Aristotele e Fillide può assumere un ruolo fatto di cortesia e gentilezza, ma anche di semplice apparato decorativo da utilizzare meticolosamente per riempire i margini dei testi scritti e appagare il diletto dell’aristocrazia.

Nel corso del Duecento l’immagine di Aristotele a carponi cambia di finalità: da *topos* misogino utilizzato dal predicatore per combattere la lussuria diventa trasposizione visiva di Amor vincitore al quale tutto cede. L’immagine della donna può essere a tal fine intesa come oggetto di culto e di venerazione in un universo gratificante volto all’esaltazione della potenza di un *eros* velato.

È bene sottolineare come la letteratura medievale eluda comunque la rappresentazione diretta dell'atto sessuale facendo altresì uso di metafore e metonimie. Le rappresentazioni dirette del copulare sono infatti rare nei manoscritti, mentre le allusioni alla sessualità sono molto numerose: ad esempio, il tema della caccia assume in questo contesto una forte licenziosità, ma ciò non implica che ogni scena di questo genere abbia comunque tali connotazioni; tra l'allusione e l'assenza di essa c'è un ampio margine di incertezza che è indubbiamente costitutivo del genere. Allo stesso modo, il passaggio tra metafora e satira buffonesca è impercettibile, specialmente tra i miniatori medievali che vivono il rituale cortese con spirito goliardico. Dalla rappresentazione della Frau Minne¹ all'immagine della dama nel castello,² nell'universo pittorico della scrittura medievale la rappresentazione della donna assume di volta in volta diversi significati, così come la giovane che cavalca Aristotele, a seconda del supporto letterario, cambia esegesi e finalità, inserendosi a pieno titolo nella platea cortese dei *Trionfi* petrarcheschi come *exemplum* carnale della potenza di Amor vincitore, ma anche come immagine satirica e metaforicamente carica da utilizzare nelle *drôleries* delle Bibbie di corte. Quindi anche nelle pergamene l'immagine di Aristotele e Fillide conserva il suo carattere di eterna mutabilità e alcuni esempi basteranno per sottolineare tale polisemia.

La «Femme chevaucha Aristote»

L'immagine denigrante della donna associata alla figura di Aristotele ritorna in una celebre "filastrocca" anonima conosciuta in francese come "blâme des femmes" che si ritrova in un gran numero di manoscritti tra il XIV e il XV secolo, tra cui uno che riporta *Li livres dou tresor* di Brunetto Latini (1230-1294). Il commento, forse inserito a posteriori, invade la retorica del testo brunettiano con un certo velo ironico poiché sono citati alcuni uomini famosi, vittime di trucchi femminili: se Aristotele nel testo di Brunetto Latini è menzionato come ingannato dalla donna,³ nel componimento anonimo è citato esplicitamente con allusione alla leggenda di Fillide.

Par femme fut Adam deceu
 Et Virgile moqué en fu,
 David en fist faulx jugement,
 E Salemon faulx testament,
 Ypocras en fu enerbé (empoisonné),
 Sanson le fort, deshonoré;
 Femme chevaucha Aristote:
 il n'est rienque femme n'assote.⁴

¹ La Frau Minne diviene nell'immaginario germanico la personificazione dell'amore cortese alla quale l'amante offre il proprio cuore.

² L'iconografia della dama nel castello è un tipico tema di cortesia allusivo a una sessualità velata; l'immagine ritrae essenzialmente la dama che difende il suo castello assediato da un cavaliere, ma la convinzione viene a meno quando ci si accorge che le dame usano le rose come proiettili o che spesso dimenticano di chiudere la porta dell'edificio. È dunque una resistenza vana quella delle dame che in realtà vengono scoraggiate dal Dio Amore che scocca le sue frecce colpendole. Il castello diventa immagine simbolo del casto corpo delle dame ahimè vinte da Amore.

³ LATINI 2007, 582-583.

⁴ Estratti dal MS. 205 della Biblioteca pubblica di Berna f. 13v e riferiti da Chabaille P., *Li Livres dou Tresor par Brunetto Latini*, Parigi, 1863 pag. XVI. «Da una donna Adamo fu ingannato, / e Virgilio fu deriso, / Davide sbagliò giudizio, / E Salomone sbagliò valutazione, / Ippocrate fu stregato (avvelenato), / Sansone il forte disonorato; / Una donna cavalcò Aristotele: / Non c'è nulla che la donna non tragga in inganno» (traduzione mia).



figure 1a e 1b

Una coincidenza vuole che in una miniatura che accompagna un altro esemplare manoscritto del *Li livres dou tresor* di Brunetto Latini (Francia, Carpentras, Biblioteca Inguimbertaina, Ms 269, f. 108v) appaia l'iconografia di Aristotele e Fillide così come la conosciamo dalle prime fonti (figg. 1a e 1b): nella prima scena Aristotele seduto rimprovera il suo allievo dell'eccessivo intrattenersi con la donna; nel riquadro sottostante, Aristotele, ancora seduto, è sedotto

dalla giovane Campapse o Fillide (a seconda delle versioni della leggenda che i caratteri forse arabi del libro che tiene in mano lo Stagirita lascerebbero interpretare come fonte araba), alla destra Alessandro si affaccia dalla torre e osserva nel basso l'anziano maestro a carponi sormontato dalla donna; l'allievo, che stavolta per astuzia ha superato il maestro, tiene in mano un lungo cartiglio dove si legge: *Aritote, feme vos a deceu*⁵.

L'iscrizione del margine inferiore riporta le seguenti parole:

Ceste estoire mostre coment Aristote fu maistre dou roy Alixandre, Et coment Aristote chastioit lo roi Alixandre qui se gardast de feme creire, Et puis fu Aristote deceu par feme si com vos poés veir en ceste estoire, car l'amie dou roy Alixandre le desut⁶.

Il fatto di trovare il "blâme des femmes" e l'immagine dello Stagirita cavalcato in due esemplari diversi del testo di Brunetti Latini, ci dimostra come già a partire dalla seconda metà del XIII secolo l'immagine del filosofo associata alla figura di Fillide venisse divulgata non solo verbalmente ma anche visivamente nei codici miniati. La cosa che incuriosisce è il fatto di trovare l'allusione alla storia di Aristotele e Fillide in due esemplari diversi e scollegati tra loro del testo brunettiano; diversi in quanto appartenenti a committenti, mani e a circostanze diverse, ma forse a un'unica concezione di una storia che ormai circolava nella quotidianità degli artisti attraverso repertori standardizzati.

C'è da dire comunque che in entrambi i casi, l'applicazione di questa iconografia sembra ritornare su una concezione pedagogica volta ad istruire il lettore e l'osservatore con intento moralizzante, e lo dimostrano nel caso della miniatura, le parole che si leggono nell'immagine stessa, nel caso della filastrocca la posizione che essa occupa nel testo, nonché nella seconda unità del secondo libro, cioè nel commento alla prima parte estratto dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

L'«Aristotele poi pien d'alto ingegno» cavalcato da Fillide nell'iconografia dei *Trionfi* di Petrarca

È dunque evidente come anche nei codici miniati l'iconografia di Aristotele cavalcato fosse conosciuta fin dagli inizi, ma dalla metà del XIV secolo un altro importante fattore intensifica la diffusione della leggenda in ambito prima del codice miniato e poi dei cassoni nuziali. Si tratta della fortuna dei *Trionfi* di Petrarca che, per ragioni curiose, incrementa l'apparizione dell'immagine di Aristotele cavalcato che entra a far parte del corteo di uomini illustri appartenenti all'antichità storica, mitologica, cristiana, romanzesca, e che si allineano dietro il carro di Cupido nel *Trionfo d'Amore*.

In questo testo Petrarca non fa però alcun accenno alla leggenda; solo nel *Trionfo della fama*, accanto a Platone, Pitagora e Socrate, il poeta elogia il filosofo di Stagira: «Aristotele poi pien d'alto ingegno»,⁷ ma la citazione esula del tutto dall'episodio che lo vede beffeggiato da parte di una donna.⁸

Si può di certo supporre che gli artisti, nel trasformare il passo petrarchesco in immagini, possano essersi sbizzarriti arricchendo il repertorio con una serie di *topoi* che, pur esulando dal testo, ben evidenziassero la forza e l'influenza di Amore. Ed è proprio in questa linea di

⁵ «Aristotele, una donna vi ha ingannato» (traduzione mia).

⁶ «Questa storia mostra come Aristotele fu il maestro del re Alessandro e come Aristotele ammoniva il re Alessandro che si guardasse bene dal credere alle donne e poi Aristotele fu ingannato da una donna così come potete vedere in questa storia, dato che l'amica del re Alessandro lo ingannò» traduzione personale.

⁷ PETRARCA, a cura di Bezzola G., ed. 1957, 46.

⁸ Per una visione d'insieme sulla fortuna iconografica dell'opera del Petrarca si consulti D'ESSLING e MÜNTZ 1902.

pensiero che va letta l'iconografia di Aristotele e Fillide nell'ambito dei *Trionfi*: il senso dell'immagine è racchiuso in una forma grafica persuasiva che, se nella locuzione latina di Virgilio *Omnia Vincit amor* la parola rendeva esplicita, qui è la rappresentazione a rendere chiara quella glorificazione ed esaltazione della potenza di Amore al quale nessuno non può che cedere; per tale ragione, la finalità dell'immagine è in linea con lo spirito che caratterizza il poemetto di Henri de Valenciennes, il *Lai d'Aristote*, dove lo Stagirita non è vittima della potenza seducente di una donna, ma della potenza irrimediabile di Amore.

Aristotele è dunque chiamato a testimoniare il più grottesco dei trionfi d'amore nelle miniature e poi nei cassoni nuziali. Intorno al 1450, forse a Firenze, da un laboratorio miniaturistico, che De Cesare considera vicino alla maniera di Benozzo Gozzoli o del Maestro del Cassone, escono per prime due miniature destinate ad accompagnare e commentare visivamente due codici fiorentini dei *Trionfi di Petrarca*.⁹



figura 2

⁹ DE CESARE, 1956, 240.

La prima di queste appartiene al ms. Laurenziano Stroziano 174 di cui occupa per intero il f. 19 recto (fig. 2). La coppia di Aristotele e la giovane donna si trova immediatamente dietro al carro di Cupido, da cui il dio scocca le sue frecce. La donna che beffeggiò il filosofo sembra avere un atteggiamento fiero nel tenere per le briglie l'anziano uomo che dal volto sembra essere cosciente della sua posizione di subordinazione rispetto alla grande potenza dell'Amore. Come nella tradizione letteraria e iconografia, accompagnano la scena Dalila e Sansone, nel momento in cui l'uomo addormentandosi sulle gambe della giovane si lascia tagliare i capelli, Virgilio nella cesta sulla destra e un altro eroe mitologico che venne persuaso dal desiderio, Ercole (in vesti rinascimentali), intento a filare mentre la sua amata Onfale (riconoscibile perché detiene la clava) lo guarda.

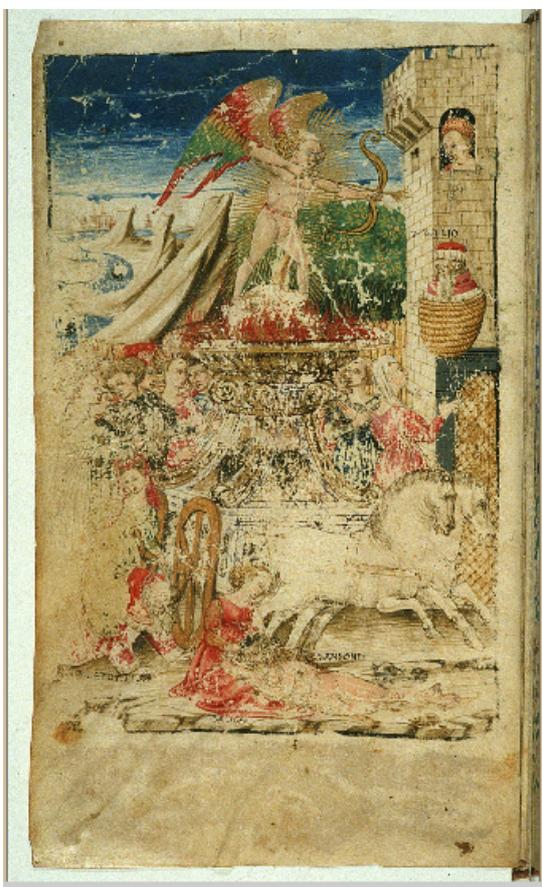


figura 3

La seconda miniatura adorna il foglio I verso del ms. Riccardiano 1129 (fig. 3) ed è stata realizzata tra il 1459 e il 1461 e attribuita ad Apollonio di Giovanni e bottega. Anche se in cattivo stato di conservazione è ancora abbastanza riconoscibile l'iconografia di Aristotele cavalcato che si inserisce nel margine sinistro della scena, fiancheggiando il carro d'Amore in corsa. Affiancano la scena gli altri personaggi entrati ormai nella cavalleria didascalica della potenza estraniante di Amore: Dalila e Sansone, e Virgilio nella cesta.¹⁰

¹⁰ LAZZI 1998, 104.



figura 4

Di origine incerta è un'altra miniatura del *Trionfo d'Amore*, presente nel f. 151 r. del manoscritto Vat. Urb. Lat 681 (fig. 4), risalente probabilmente al XV secolo.¹¹ Interessante dal punto di vista stilistico per l'ottima fattura e la sua ancora buona conservazione, pone in primo piano, sulla destra di chi guarda l'iconografia del filosofo soggiogato, sullo sfondo il corteo di Cupido. Nella scena sono inserite delle figure che non sono direttamente collegabili a nessun'altra storia già conosciuta e che, come regola, accompagnava quella del sapiente cavalcato: chi siano gli altri personaggi non è facile intuirlo, soprattutto perché non vi è nessun attribuito che ci rimanda a qualche particolare storia.

¹¹DE CESARE 1956, 242.



figura 5

Un'altra miniatura (fig. 5) che si vuole prendere in questione, e non citata nei testi, è quella contenuta in un manoscritto fiorentino (Vitr/22/4 foglio 26v) presente nella Biblioteca Nazionale Spagnola di Madrid. L'immagine di Aristotele e Fillide questa volta è esclusa dall'immagine principale, quella centrale di dimensioni maggiori, che mostra invece solo il carro di Cupido, ma è posizionata in nei quadrilobi laterali.



figura 6

Segue l'immagine che orna il manoscritto Ital. 545 foglio 11v della Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 6), realizzata, secondo alcuni, nel 1456 da Francesco Antonio del Chierico, mentre Esseling e Müntz la avvicinano a un gruppo di codici illustrati provenienti da laboratori miniaturistici influenzati dall'arte di Benozzo Gozzoli.¹² La scena diventa ricca di personaggi e di colori vivaci: al centro l'immenso carro di Cupido, raffigurato come un putto malizioso pronto a scoccare la sua freccia, in primo piano due uomini famosi ingannati dalla persuasione dell'amore: Aristotele cavalcato e Sansone, dietro al carro si apre il corteo di uomini e donne, anche loro sedotti dal fascino del dio. Tutto secondo la norma, ma la messa in evidenza delle immagini dei più grandi uomini in primo piano ci fa dedurre che intento del maestro fosse rappresentare come anche gli uomini più saggi e forti, di cui Aristotele e Sansone sono l'emblema, cadano di fronte all'immensa potenza di Amore.

¹² D'ESSLING e MÜNTZ 1902, 117 e 160-161.

Aristotele cavalcato nell'immagine al margine: le *drôleries*

Dalla prima metà del XIII secolo l'iconografia di Aristotele cavalcato iniziò ad apparire ai margini dei codici miniati in apparati decorativi caratterizzati da motivi laici, umoristici, animaleschi, tendenti al grottesco: un decoro marginale i cui temi oscillano dalla caccia, ai giochi bellicosi e pacifici, alla musica, alla danza e alla giocoleria, all'amor cortese e alla satira del sistema religioso.

L'esegesi dell'immagine al margine resta ancora di difficile interpretazione ed è oggetto di dibattito tra gli studiosi che da un lato interpretano l'ornamentazione marginale delle pergamene come strettamente collegata al testo in chiave allegorica, dall'altra la intendono solo come decorazione.

Partendo dal principio, va detto che la presenza paradossale di un'ambientazione indubbiamente laica, se non eccessivamente spinta, anche nei libri devozionali (la maggior parte dei quali destinati alle dame di corte) viene chiarita in molti casi dalla committenza: traducendo in immagini il loro modo di vivere e la loro concezione del mondo, in un modo generalmente comico, i committenti di questi libri hanno contribuito anche alla diffusione di un tipo di pittura che sarà preponderante nella concezione artistica occidentale: quella di genere.

La deliziosa incongruenza tra testo scritto e immagine al margine descrive minuziosamente il gusto dell'arte medievale. Quello che a noi oggi sembra essere così paradossale e illogico, come il fatto di trovare un "commercio di scimmie" nel *bas de page* del *Libro d'Ore* di Marguerite de Beaujeu (considerato uno dei libri più indecenti che l'età di mezzo ci ha lasciato), potrebbe non essere stato visto così nel Medioevo. La convivenza di racconti morali, vite di santi, favole, poemi cortesi e *fabliaux* osceni era un *must have* dei manoscritti non illustrati legati insieme in un miscuglio di ibridi che fondono generi e registri diversi per allietare la vita di élite. Per questo non ci si stupirà di ritrovare nel *bas de page* di libri di devozione l'immagine di Aristotele a carponi.

In questo miscuglio di generi che invade e prolifera nei margini dei codici assume importanza la figura femminile che, a seconda del contesto, viene idolatrata come vincitrice o accusata di infamia. Influisce su questo il fatto che la maggior parte dei libri di devozione, che siano Salteri, Libri d'ore e Bibbie, sia un dono da elargire a una donna.

Ad esempio, l'incoronazione dell'amante da parte della dama è un'immagine al margine frequente nei Salteri: lo si può osservare ad esempio nel Salterio di Margherita di Fiandra (Olim Kraus 75/88, fol. 116). Si tratta di una tipica iconografia presente anche negli avori; a volte viene interpretata nel senso che la signora soddisfa tutti i desideri dell'amante, anche se, come chiarisce Wirth nel suo testo interamente dedicato alle *drôleries*,¹³ il dono della ghirlanda di fiori può anche essere semplicemente la rappresentazione di un'ammissione d'amore o di un impegno che l'amante prende nel momento di dichiararsi.¹⁴

La cosa che fa riflettere è che l'iconografia dell'amante che si inginocchia davanti alla dama, è ripresa nello stesso contesto per raffigurare un padre della Chiesa che si inginocchia o che elargisce il dono della corona di fiori alla sua amante: la Vergine.¹⁵

¹³ WIRTH 2008.

¹⁴ Ivi, p. 259.

¹⁵ *Ibidem*.



figura 7

L'ambiguità tra il culto della dama e quello dei Santi trova il suo apice nel *Salterio della Trinità* B.11.22 (fig. 7). All'inizio dei *Salmi della Penitenza* (fol. 37v) la dama prega il Signore benedicente che compare in cima alla pagina, a imitazione di Davide che prega nell'iniziale davanti al crocifisso nel quale a sua volta appare Dio. In ginocchio, in parallelo a Davide, un uomo implora la signora e riceve la benedizione divina. Questa disposizione implica che la donna svolga un ruolo di intermediario tra Dio e l'uomo che le si rivolge, vale a dire un ruolo di intercessione, paragonabile a quello dei santi. Vi sono anche altre allusioni nel testo che dimostrano come il culto della dama si fonda in questo apparato illustrativo con il culto della Vergine, due devozioni che sono alla base dell'esistenza del Libro stesso dove il miniatore si rivolge ai due "domina": la donna e la Vergine.



figura 8

Questo in qualche modo giustifica l'esistenza di un'iconografia come quella di Aristotele cavalcato all'interno di libri di devozione. Così appare nel *Salterio di Macclesfield* (Ms 1-2005, f. 233v, fig. 8), in un contesto religioso che esaspera la propensione al grottesco. Prodotto tra il 1330-1340 in East Anglia, il salterio era probabilmente destinato a una devozione privata più che all'uso pubblico in chiesa. L'immagine di Aristotele e Fillide appare del *bas de page* di uno dei salmi, e probabilmente, il ragazzo disegnato su fondo oro nell'iniziale O, alluderebbe ad Alessandro, coprotagonista della vicenda.

Nello stesso contesto l'immagine viene usata nel *Breviario di Renaud de Bar* (Y.T., 8, fol. 187) e nel pontificale dello stesso Renaud (Fitz. 298, fol. 53), l'artista poi per non ripetersi, più avanti nelle pagine del Breviario sostituisce la donna a cavallo di un uomo nudo con briglie e frusta con una figura femminile che cavalca con le stesse modalità una capra in corsa contro un cavaliere (Y.T., 8, fol. 224v). Allo stesso modo a Gand, nel *Salterio Douce 6* (Bodl. Lib., Douce 5-6) del 1320, la dama cavalca un leone e tiene la frusta come attributo (fol. 154 v). Quando la dama non ha la frusta, la connessione con la storia di Aristotele cessa di essere ovvia, ma è ancora il potere femminile il tema preponderante, soprattutto nel caso del *Breviario di Renaud de Bar* dove la donna che cavalca la capra è evidente allusione alla cupidigia essendo l'ovino simbolo di lussuria (Y.T., 8, fol. 224v).



figura 9

L'iconografia di Aristotele e Fillide però appare anche nei margini della *Histoire du Graal* del 1270-90 (BnFfr. 95 fol. 61v, fig. 9) e ciò rende chiaro come l'immagine del filosofo cavalcato diventi nell'immaginario medievale un *topos* per rappresentare visivamente un ammonimento misogino, ma anche rappresentazione tipica di un repertorio ormai standardizzato, utile per arricchire la tela/pagina di un testo cavalleresco, come l'*Histoire du Graal*, destinato ad allietare la vita di corte con prodezze tipiche di una società feudale contraddistinta dal valore militare di cui il cavaliere dà prova del suo prestigio nella lotta con i mostri o nella conquista delle donne. Come era accaduto nei cofanetti eburnei da donare alle nozze, o nel *Ricamo Malterer*, l'immagine di Aristotele spesso affianca una serie di esempi (Dalila e Sansone, Virgilio nella Cesta, il cavaliere Yvain, la regina Laudine e la damigella Lunette, Tristano e Isotta e altri) che amalgamandosi finiscono per essere esaltazione della potenza d'amore, incarnazione di un sentimento sostenuta da *topoi* che adornano regali nuziali quali cassoni, cassettoni di avorio e ricami e che insieme, si scostano dal senso tipicamente intrinseco di un'immagine inizialmente utilizzata come avvertimento all'uomo.



figura 10

A conferma che l'intento sia quello di esaltare l'amore, almeno in un contesto cavalleresco come questo, viene data da un'altra scena che viene associata alla storia di Aristotele e della cortigiana Fillide, la scena immediatamente precedente quella che adorna il f. 254r dello stesso testo: Fillide si accinge a dissuadere dallo studio Aristotele (fig. 10) che, distratto dalla donna sposta lo sguardo dai suoi libri rivolgendosi alla dama che tiene in mano una corona di fiori, quella stessa corona di fiori a cui abbiamo accennato.

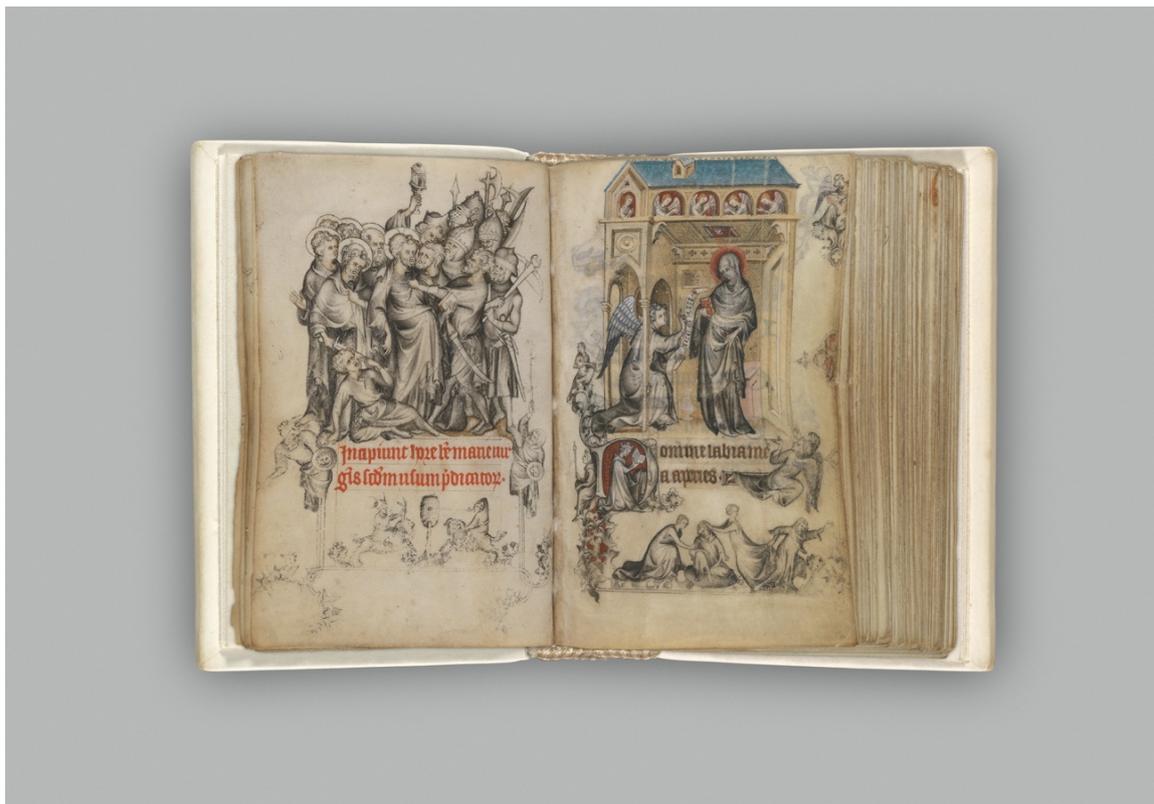


figura 12



figura 13

Particolarmente interessante per comprendere la presenza di un'immagine come quella di Aristotele cavalcato in un contesto apparentemente estraneo, è il contributo teorico di Lilian Randall, *Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux*¹⁶ (fig.12), dove la studiosa

¹⁶ RANDALL 1972, 246-257.

prova a interpretare i motivi apparentemente profani in rapporto con il contenuto di un Libro d'Ore¹⁷.

Jean Wirth, nella sua già citata colossale monografia, espone una linea di pensiero che si può sintetizzare nella seguente affermazione: «ne faire l'hypothèse d'une allusion que si celle-ci a quelque chance d'être perceptible».¹⁸ L'autore pertanto chiarisce la linea operata da Randall, o quella di Kay Davenport che cercano di analizzare ogni immagine laica ed esteriormente incongrua posta al margine associandola e trasportandola al testo liturgico di Renaud de Bar¹⁹, bisogna farlo solo quando l'allusione a un senso altro è caratterizzata da una tangibilità tale da indurci a pensarla. Inoltre il problema interpretativo delle *drôleries* è ulteriormente complicato da un ingrediente che sfida ogni ragionamento iconografico: l'assurdità. Come asserisce Wirth, la propensione all'incongruo, all'assurdo, all'irrazionale rende impossibile decidere con certezza se tali immagini paradossali siano intenzionalmente rappresentate per essere in rapporto con il testo o se sono frutto di un caso con fini squisitamente decorativi. C'è una regola che Wirth identifica studiando l'immagine del margine: «la signification d'un motif ne peut être établie que sur l'examen de ses différentes occurrences».²⁰ L'immagine della caccia al cervo, del torneo e del combattimento tra cavalieri, si trova più spesso nei salteri e nei Libri d'Ore che nei testi laici e non religiosi; da ciò si deduce che l'immagine del cavaliere che combatte non è sempre simbolo di lotta spirituale, ma può essere semplice gusto decorativo, dunque immagine usuale di ornamento utilizzata dai miniatori che si passavano modelli ormai standardizzati.

In conclusione, qualsiasi racconto, qualsiasi *fabliau* può essere inteso o intrapreso come un esempio da seguire o da non seguire, dunque, l'immagine può avere intento pedagogico, ma anche semplicemente decorativo o in altri casi il proposito è, per così dire, "falocratico", con il gusto di rappresentare qualcosa che fosse visibilmente appagate.

Madaline Caviness,²¹ riguardo al libro d'ore di Jeanne d'Evreux, vedeva nell'ambientazione marginale del testo di Pucelle, che fu commissionato da Carlo IV per la sua giovane moglie nel 1324, una serie di esempi morali volti a fare della regina una moglie fedele e anche sottomessa²².

Il metodo utilizzato da Caviness ci indurrebbe allora ad adoperare lo stesso approccio per l'esegesi di un altro libro liturgico donato in un contesto simile, funzionale tra l'altro alla lettura e alla comprensione dell'iconografia di Aristotele cavalcato all'interno di uno dei codici miniati più studiati: la *Bibbia Angioina* (Napoli, 1340).

La *Bibbia d'Angiò* è un'opera realizzata alla corte di Roberto d'Angiò, re di Napoli, attorno al

¹⁷ Un esempio basterà per rendere chiaro quello che Randall asserisce: nei fogli 15v-16r Jean Pucelle pone, rispettivamente sotto il bacio di Giuda e l'Annunciazione (fig. 12) due cavalieri che giocano in maniera grossolana alla quintana con una botte e giovani che giocano alla "grenouille", gioco che consiste nel fare ridere una figura seduta che deve indovinare l'identità dei suoi aggressori. L'autrice nota come molto spesso accade che le rappresentazioni di Cristo si trovino formalmente in rapporto con quelle del gioco della rana, e che a questo gioco si allude esplicitamente in un Libro della Passione in connessione con lo scherno di Cristo. In questo l'autrice individua un'allusione alla Passione che completerebbe il tradimento di Giuda nella pagina precedente. Allo stesso modo, questo gioco primaverile evocherebbe il tempo dell'Annunciazione, nonché il 25 marzo. Quanto ai cavalieri e alla botte sulla quintana, essi alluderebbero all'ebreo errante che aveva colpito Cristo durante il trasporto della croce e a Cristo stesso, con il vino nella botte che richiama l'Eucarestia.

¹⁸ WIRTH 2008, 19.

¹⁹ DAVENPORT 2017.

²⁰ WIRTH 2008, 25..

²¹ CAVINESS 1993, 31-60.

²² Analizzando la pagina dedicata all'Annunciazione, si vede la regina che supplica per un erede maschio, la candela tenuta dalla guardia che la protegge è probabilmente un simbolo fallico. Nella preghiera «Domine labia mea aperies», la parola "labia" è stata identificata da Caviness come "labbra" in allusione all'apparato sessuale femminile, apparato che il padrone/marito provvederà ad aprire. Il gatto nel fogliame sotto l'iniziale allude di nuovo alla genetica della donna, mentre il topo o il coniglio sotto il giovane in fondo alla pagina è simbolo fallico. CAVINESS 1993, 31-60.

1340. La Bibbia si compone di 344 fogli con due miniature a piena pagina e più di 80 miniature e iniziale istoriate ed è conservata oggi nelle Fiandre, nella biblioteca Maurits Sabbe della facoltà di Teologia della Katholieke Universiteit a Leuven in Belgio.

La Bibbia, divisa in Antico e Nuovo Testamento con l'ultima sezione dedicata ai nomi ebraici, mostra nel margine del foglio 230v, l'immagine di Aristotele sormontato e governato con briglie e frusta dalla cortigiana Fillide (fig. 13). La cosa curiosa e apparentemente fuorviante, se non avessimo introdotto il concetto di decorazione marginale, è che il rapporto testo/immagine non è esplicito. Nella pagina in questione è descritto infatti il libro di Sofonia, testo contenuto nella Bibbia ebraica e cristiana, e si apre con una larga iniziale V (*Verba domini*) raffigurante Dio che parla attraverso i profeti annunciando che spazzerà via gli umani e gli animali.²³

L'intento del testo²⁴ era indubbiamente un intento politico, e lo dimostrano – tra le tante osservazioni per cui si rimanda al saggio di Michelle M. Duran –,²⁵ le due monumentali composizioni a piena pagina che introducono il volume e che raffigurano la gloria di Roberto d'Angiò e della sua genealogia. Ogni re è rappresentato regnante insieme alla consorte e attorniato da membri della sua famiglia e della sua corte nella miniatura di destra, mentre in quella di sinistra, Roberto d'Angiò in trono, vestito come un imperatore bizantino, è affiancato dalla personificazione delle otto virtù che sconfiggono gli otto vizi che precipitano nell'abisso. Il carattere genealogico dell'immagine è rinforzato da elementi araldici usati sui fondi e sui panneggi: l'immagine a pagina intera illustra dunque la successione all'interno della casa angioina, chiarendo come Roberto avesse scelto sua nipote Giovanna per la successione del figlio defunto.²⁶

La Bibbia fu commissionata da Roberto I d'Angiò come dono ad Andrea d'Ungheria in occasione del matrimonio con sua nipote Giovanna nel 1342. Alcuni storici dell'arte credono che il destinatario della Bibbia fosse Nicolo d'Alife, un consigliere di Robert e Giovanna le cui armi compaiono frequentemente in tutta la Bibbia angioina, ma la ricerca con la fotografia ultravioletta ha mostrato che gli stemmi originali di Andrea d'Ungheria furono successivamente sovra verniciati con quelli di d'Alife. Il testo liturgico entrò in possesso di Nicolò d'Alife, probabilmente come dono della regina Giovanna oppure perché lasciato a Napoli quando ella fuggì in Francia nel 1345²⁷. Interessante è la vicenda politica che circonda la nascita di questo monumentale esemplare biblico, perché è chiaro che alla base della sua genesi vi è un intento matrimoniale che giustificerebbe l'immagine di Aristotele cavalcato tra le righe. Bisognava, avvertire la donna? Oppure il motivo era semplicemente un motivo decorativo di repertorio? Quest'ultima ipotesi sembrerebbe fuorviante se si considera che nella Bibbia le decorazioni marginali sono appunto decorazioni senza allusione a un significato altro.

Per concludere possiamo affermare che il mondo dell'immagine medievale, come la vita medievale stessa, era rigidamente strutturato e gerarchico, per questo resistervi o ribaltarlo capovolgendolo era una cosa da fare senza limiti. Così, l'immagine di Aristotele cavalcato in questo *habitat* eternamente contraddittorio trova posto senza rivestire un ruolo omologato, ma spaziando iconologicamente da un senso all'altro: da ammonimento a trionfo dell'amore, a simbolo di mondo alla rovescia, fino a semplice apparato decorativo.

²³ WATTEEUW, VAN DER STOCK 2010, 304.

²⁴ Se lo stile di queste due immagini è nettamente di ascendenza toscana, tipo giottesca, questa Bibbia è importante anche per la sua decorazione marginale, che, sebbene trasposta in un linguaggio pittorico propriamente italiano, è comunque d'ispirazione nordica: gli ibridi e i mostri che ornano i suoi margini sono uno dei più evidenti sintomi del cosmopolita ambiente artistico che regnava allora alla corte angioina.

²⁵ DURAN 2010.

²⁶ AVRIL 1969, 324-325.

²⁷ WATTEEUW, VAN DER STOCK 2010, 27-29.

Bibliografia

- AVRIL F. (1978), *Manuscript Painting at the Court of France: the Fourteenth Century. 1310-1380*, NY, London, Chatto & Windus
- CAMILLE M. (1992), *Image on the edge: the margins of medieval art*, London, Reaktion Books.
- CAVAGNA M. (2010), *La figura femminile nel Lai d'Aristote di Henri de Valenciennes (1230 circa)* "Fillide" 1
- CAVINESS, M. H. (1993), *Patron or Matron? A Capetian Bride and a VadeMecum for Her Marriage Bed*, in *Studying Medieval Women: Sex, Gender, Feminism*, edited by Nancy F. Partner, Cambridge, Mass: Medieval Academy of America, 31-60
- CHABAILLE P. (1863), *Li Livres dou Tresor par Brunetto Latini*, Parigi, Imprimerie Impériale.
- D'ESSLING P., MÜNTZ E. (1902), *Pétrarque, ses études d'Art son Influence sur les Artistes se Portraits et ceux de Laure, l'Illustration de ses Ecrits*, Parigi, Gazette des Beaux-Arts
- DAVENPORT K. (2017), *The Bar Books: Manuscripts Illuminated for Renaud de Bar, Bishop of Metz (1303–1316)*, Turnhou, Brepols
- DE CESARE R. (1956), *Di nuovo sulla leggenda di Aristotele cavalcato*, in "Miscellanea del Centro di studi medievali", I, 1956, 181-247
- DURAN M. (2010), *The Politics of Art: Imaging Sovereignty in the Anjou Bible at Leuven*, University of Montevallo
- GHISTELINCK F. (2010), *The AnjouBible: a treasure of the Maurits Sabbe libray in Leuven*, in WATTEEUW e VAN DER STOCK, (edd.) (2010), *The Anjou Bible: a Royal Manuscript revealed. Naples 1340*, Paris, Peeters, 27-29
- LATINI B. (2007), *Tresor*, a cura di P. G. Betrami et al., Torino, Einaudi
- LAZZI G. (a cura di) (1998), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Ritratti riccardiani*, Firenze, Polistampa
- PETRARCA F. (1351), *Trionfi della Fama* in *Trionfi* a cura di G. Bezzola su testo approntato da Ramat T., parte III, v. 7, p. 46, Milano, Rizzoli, ed. 1957
- RANDALL L. (1972), *Games and the Passion in Pucelle's Hours of Jeanne d'Evreux*, in "Speculum" 47, 2, 246-257
- ROUX BRIGITTE (2009), *Mondes En Miniatures: L'iconographie Du Livre Du Tresor De Brunetto Latini*, Droz, Genève, 2009
- SMITH S. L.(1995), *The Power of Woman: a topos in Medieval Art and Literature*, Pennsylvania, University of Pennsylvania Press
- VAN BOS M. (2011), *Analisi della Bibbia angioina*, in "Revista de história da arte", Série W, 1
- WATTEEUW L., VAN DER STOCK J. (edd.) (2010), *The Anjou Bible: a Royal Manuscript revealed. Naples 1340*, Paris, Peeters
- WIRTH J. (2008), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz