

561-562

2023

1-2

ROMANIA

REVUE CONSACRÉE À L'ÉTUDE
DES LANGUES ET DES LITTÉRATURES ROMANES

FONDÉE EN 1872 PAR

PAUL MEYER ET GASTON PARIS

PUBLIÉE PAR

SYLVIE LEFÈVRE ET JEAN-RENÉ VALETTE

SOUS LE PATRONAGE DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES

Pur remembrer des ancessurs
Les diz e les faiz e les murs
WACE

Tome 141

R

PARIS

SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA ROMANIA

TOUS DROITS RÉSERVÉS

ISSN : 0035-8029

PRODUZIONE E PUBBLICO DI UNA MISCELLANEA DIDATTICO-MORALE: NUOVE PROPOSTE PER IL MANOSCRITTO BNF, FR. 1049*

1. IL CODICE E IL SUO CONTESTO

Dopo oltre un secolo di sostanziale disinteresse da parte degli studiosi, negli ultimi anni il codice BnF fr. 1049 è stato al centro degli importanti contributi di Anna Radaelli e Fabio Zinelli, che ne hanno analizzato la fattura codicologico-paleografica, la raccolta e la lingua. Sul versante testuale, Anna Radaelli, in tre distinti interventi, ha in particolare approfondito lo studio del *Libre de Barlam et de Josaphat* e della *conplancha* in morte di Roberto d'Angiò; su un piano più generale, la studiosa ha svolto un preziosissimo lavoro di scavo storico-letterario e storico-artistico in merito sia al codice come raccolta che ai differenti segmenti testuali che lo compongono. Fabio Zinelli, dal canto suo, facendo interagire informazioni stemmatiche e analisi linguistica, ha avanzato una significativa ipotesi circa la provenienza, e poi la circolazione, dei materiali che hanno alimentato l'ultima sezione del codice¹.

* Questo lavoro si colloca nell'ambito del progetto *Répertoire critique des manuscrits littéraires en ancien occitan*, finanziato dal *Fonds National Suisse* (SNF/FNS, num. 100012_188901) e scaturisce da un approfondimento dei lavori portati avanti da Federica Fusaroli nel contesto della sua tesi dottorale (*L'edizione critica della versione occitanica della Somme le Roi*), svolta nel triennio 2017-2020 (xxxiii ciclo) presso l'Università di Siena in cotutela con l'Universitat de Barcelona (UB), sotto la direzione del prof. Stefano Asperti e del prof. Albert Soler Llopart; il lavoro è stato discusso il 21 gennaio 2021. Nell'ambito di una ricerca comune, è di Caterina Menichetti il § 1, di Federica Fusaroli il § 2.

1. *Il Libre de Barlam et de Josaphat e la sua tradizione nella Provenza angioina del XIV secolo*, ed. Anna Radaelli, Roma, 2016; *Ead.*, «*Reconta Barlaam, un sant heremita, aytal exempli*. Sulle tracce francescane di Barlaam. (Assisi, Chiesa Nuova 9, Parigi, BnF nouv. acq. fr. 6504 e Todi, Biblioteca Comunale 128)», *CN*, t. 77 (2017), p. 299-364; *Ead.*, «Tra finzione e realtà: la *conplancha* per Roberto d'Angiò, una voce per un re immaginato», *Lecturae Tropatorum*, t. 11 (2018), accessibile on-line all'indirizzo <<http://www.lt.unina.it/Radaelli-2018S.pdf>>; Fabio Zinelli, «Le *Barlaam* occitan est-il une traduction du catalan? Les versions occitanes et italiennes à la lumière du ms. Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal, 174», *Romania*, t. 137 (2019), p. 19-80. L'edizione del *Libre de Barlam* a cura di Anna Radaelli è stata recensita da Paolo Squillaciotti, in *Medioevo Romanzo*, t. 41 (2017), p. 461-463, e da Fabio Zinelli, in *RLingR*, t. 82 (2018), p. 260-268.

Romania, t. 141, 2023, p. 111 à 152.

In virtù di un nuovo esame diretto del manoscritto e della contestualizzazione di alcuni suoi caratteristici tratti decorativi, e ancora dalla valutazione della tradizione dei testi in esso contenuti, il lavoro che qui si inaugura, e che verrà completato da una seconda sezione attualmente in preparazione, intende apportare alcune precisazioni quanto al contesto di produzione del codice (§ 1-2, qui presentati), le fonti in esso messe in opera e il suo pubblico di riferimento (§ 3-4, destinati alla seconda parte dell'articolo).

Più nello specifico, nelle pagine che seguono, proveremo a sostenere l'ipotesi che il fr. 1049 sia il risultato dell'aggregazione successiva di materiali probabilmente all'origine non pensati per una circolazione unitaria, verosimilmente combinati fra loro in un ambiente molto vicino alla cancelleria angioina di Aix-en-Provence. Nella seconda parte del contributo, rifletteremo sulla tradizione dei testi confluiti nella miscellanea, provando quindi ad approfondire i 'canali di trasmissione' che hanno alimentato la raccolta. L'analisi si concentrerà soprattutto sul *Libre de vicis et de vertutz* (traduzione occitanica della *Somme le roi* di frère Laurent d'Orléans), ma presenterà anche degli approfondimenti in merito agli altri testi, sia latini che occitani, del manoscritto.

1. Il codice

Il manoscritto, pergameneo, misura 260 × 185 mm ed è composto da 217 f.²; copiato su due colonne di scrittura, il codice trasmette i seguenti testi, tutti in lingua d'oc ad eccezione del primo: il racconto della Passione di Cristo secondo i quattro vangeli canonici (*Passiones*) (f. 1r-14r); la *conplancha* in morte di Roberto d'Angiò (f. 14v-16r); il *Libre de vicis et de vertutz* (*LVV*) (f. 19r-179r, di cui i f. 19r-21r con l'indice); il *Libre de Barlam et de Josaphat* (*LBJ*) (f. 180r-219v). Sono bianchi i f. 16v-17v, 18v e 179v; il f. 18r reca una grande miniatura con l'albero dei vizi – certamente da mettere in relazione con il *LVV* – e una breve rubrica ad essa riferita.

Il manoscritto è caratterizzato da un interessante apparato decorativo, già approfonditamente analizzato da Anna Radaelli; per la comprensione delle pagine che seguono, è utile precisare fin da ora che esso si compone, in ordine, di una miniatura che rappresenta il trapasso di Roberto d'Angiò (f. 14v); della miniatura dell'albero dei vizi di cui si è già detto (f. 18r); di

In precedenza, il fr. 1049 era stato brevemente descritto in *Barlam et Jozaphas, roman du XIV^e siècle en langue d'oc*: *BnF, fr. 1049*, ed. Monique Bonnier Pitts, Paris, 1989. Si segnala che il manoscritto è interamente accessibile on-line all'indirizzo <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419240b/f1.item>>.

2. La qualità della pergamena in generale non è eccelsa. Si dovrà in particolare rimarcare la presenza di alcuni fori precedenti all'esecuzione della copia (il copista li aggirò), fra i quali è particolarmente significativo quello del f. 13.

una vignetta con la bestia dell'Apocalisse (f. 27v) accompagnata da un san Giovanni evangelista di piccole dimensioni eseguito nel margine inferiore della carta ad essa affrontata (f. 28r) e con il dito puntato verso la bestia; e da quattro iniziali miniate, decorate con cornici zoomorfe (f. 19r, 21r, 75r, 180r). Alcune note di approfondimento sul corredo decorativo saranno presentate oltre (§ 2).

La *conplancha* costituisce un punto di riferimento inequivoco per la datazione del fr. 1049: Roberto d'Angiò morì infatti nella notte fra il 19 e il 20 gennaio 1343; Andrea d'Ungheria, che il testo e la miniatura che lo accompagna presentano come erede del Regno di Napoli, fu ucciso, diciannovenne, nella notte fra il 18 e il 19 settembre 1345³. Nella sua analisi della *conplancha*, Radaelli propone di circoscrivere la scrittura del componimento lirico-narrativo ai sei mesi intercorsi fra il febbraio e l'agosto 1344⁴; per l'allestimento del codice, sembra legittimo ipotizzare che Andrea dovesse essere ancora in vita, ed è dunque verosimile pensare ad un'esecuzione tra la primavera del 1344 e l'estate del 1345.

Il codice presenta due distinte numerazioni: in questo saggio, facciamo riferimento alla numerazione moderna, in cifre arabe, continua, eseguita sul *recto* (f. 1-217). La seconda numerazione, antica, in cifre romane, figura invece al centro della colonna sinistra del *verso*, interessa esclusivamente il *LVV* (f. 19v-177v, con l'eccezione quindi di f. 178v, mancante della numerazione nonostante trasmetta del testo, e di f. 179v, molto probabilmente non numerato perché bianco)⁵, ed è accompagnata dai corrispettivi numeri-guida, ancora ben visibili nell'angolo superiore sinistro. Torneremo più nel dettaglio su questa numerazione e sui rapporti che essa intrattiene con il *LVV* (§ 1.4); è però importante segnalare che la cartulazione in cifre romane consente di individuare la caduta di una carta tra gli attuali f. 65 e 66, rispettivamente *xlvi* e *xlix* della numerazione antica. La perdita è confermata dall'estesa lacuna testuale del *LVV*, corrispondente ai § 21-77 del cap. 19⁶; grazie all'indice del *LVV*, si può stabilire

3. Cf. A. Radaelli, « Tra finzione e realtà... », art. cit., p. 4 e 55.

4. *Ibid.*, p. 58: « penso sia necessario considerare come termine *post quem* il 19 febbraio 1344 (cioè un anno dopo la morte di Roberto e un mese dopo l'entrata di Sancia nel convento di Santa Croce a Napoli), quando, per volere di Clemente VI fu concesso ad Andrea il titolo reale, ma non l'investitura del Regno, e come data *ante quem* il 28 agosto 1344, giorno dell'omaggio solenne di Giovanna al cardinale Aimeric de Châtelus, legato pontificio, che le conferiva in via esclusiva l'investitura feudale e le prerogative di una regina in Santa Chiara a Napoli ».

5. Cf. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 24-25, che osserva « I ff. 178v e 179v, che corrispondono alla parte finale della *Somme le Roi*, non sono cartulati perché appartengono al quaternione (il XXIII) che contiene l'inizio della trascrizione della *Storia* di Barlam e Josaphat (f. 180r) », proposta rispetto alla quale ci discostiamo leggermente, in ragione anche di una diversa ricostruzione della struttura fascicolare del manoscritto: cf. § 1.2 e 1.4.

6. Per la partizione del *LVV*, ci si attiene alla numerazione proposta da Fusaroli che riproduce l'edizione del testo francese (*La Somme Le Roi par Frère Laurent*, éd. Edith

che il f. xlviij trasmetteva un paragrafo rubricato come *De veraya proeza* (cf. f. 19vb). Un bifolio risulta mancante fra gli attuali f. 182 e 183; in assenza di numerazione antica, questa lacuna è percepibile solo all'esame della struttura fascicolare del ms. (cf. § 1.2) oltre che, naturalmente, dalla lettura del *LBJ*.

Come già ravvisato da Radaelli, l'assenza della numerazione antica nelle prime carte depone a favore dell'eventualità che i primi due quaternioni (*Passiones* e *conplancha*) abbiano circolato autonomamente prima di essere legati a formare l'attuale assetto del manoscritto⁷. A nostro avviso, la coincidenza della numerazione in cifre romane con i soli fascicoli che accolgono il *LVV* (fasc. III-XXII) è tra gli elementi che potrebbero indicare un nucleo originario del manoscritto costituito solo da questa sezione, poi accresciuta per aggregazione delle altre due unità, iniziale e finale, composte rispettivamente dai primi due fascicoli e dai f. 180r-219v, latori del *LBJ*.

La storia esterna del manufatto è stata ben indagata da Radaelli, che ha approfondito gli argomenti, le finalità e il contesto di esecuzione delle numerose aggiunte che punteggiano il codice. Al fine dell'analisi che qui svilupperemo, sono soprattutto rilevanti il *Regimen* e la breve cronaca del 1590 (ma 1589, secondo la proposta di computo dell'anno secondo lo stile pisano avanzata da Radaelli) apposti a f. 17v – il primo in una grafia moderna che cerca di imitare la *textualis*, il secondo in corsiva – da uno scrivente certamente riferibile alla città di Aix-en-Provence; e ancora le rubriche di Peiresc ai ff. 1r, 14v, 189r, 219v: elementi su cui torneremo rispettivamente nei § 2.1 e 1.3⁸.

1.1. Il copista

Il ms. fr. 1049 è copiato da un'unica mano, che adotta una bella *littera textualis* meridionale⁹ e lavora in maniera sostanzialmente omogenea lungo tutto il codice¹⁰. Tratto caratteristico della mano sembra essere la copia non sul rigo, ma esattamente al centro dello spazio delimitato dalla rigatura. Due, minuti, aspetti di discontinuità possono essere rilevati. Da un lato, nel *LBJ*, la scrittura adottata appare a tratti inclinata e marcata da una componente diplomatico-notarile che non ha riscontro nelle carte precedenti, e particolarmente nel *LVV*, eseguito con andamento

Brayer, Anne-Françoise Leurquin-Labie, Paris, 2008) per l'indicazione dei paragrafi, mentre prevede una numerazione progressiva (da 1-31) per i capitoli.

7. Cf. A. Radaelli, «Tra finzione e realtà...», art. cit., p. 2.

8. A. Radaelli, *Il Libro de Barlam...*, op. cit., p. 52-62, in particolare p. 54-55 e 59-62.

9. Si noti però l'uso sistematico della nota tironiana per *et* tagliata, attestato ma non troppo comune nel Midi.

10. È utile anticipare che alcuni dei cartigli della miniatura dell'albero dei vizi di f. 18r sono però da assegnarsi a una mano cinquecentesca, verosimilmente la stessa che ha aggiunto la nota di f. 17v: cf. § 2, e relativi riferimenti.

più posato e calligrafico. Dall'altro, il modulo impiegato per la *conplancha* è sensibilmente più ridotto rispetto a quello utilizzato nel resto del manoscritto; il dato si lega con ogni probabilità all'impostazione dello specchio di scrittura prescelto per questo testo, su cui torneremo (§ 1.2).

La presenza di tratti diplomatico-notarili nella mano del nostro manoscritto pare confermata da un altro elemento, già notato da Radaelli, ma rispetto al quale vorremmo avanzare una proposta di interpretazione leggermente diversa da quella della studiosa. Il *LVV*, e particolarmente la sua seconda metà (f. 97v sqq.), è contraddistinto dalla presenza, nelle prime linee delle colonne, di grandi maiuscole, toccate di giallo ed eventualmente abbellite con motivi decorativi realizzati in inchiostro bruno. Riscontrando un'affinità con altri manoscritti più tardi – nella fattispecie, «cinque Responsoriali “à l'usage d'Aix” [...] del XVI secolo», Radaelli conclude: «Non si può escludere dunque che sia intervenuto successivamente un altro rubricatore a riempire gli spazi lasciati vuoti dal precedente»¹¹. A nostro parere, un piccolo dettaglio suggerisce di assegnare queste iniziali al copista del testo: le decorazioni nere delle lettere in questione, infatti, possono essere variamente prolungate a formare dei visi stilizzati, spesso contraddistinti da una curiosa 'espressione accigliata'. Se ne contano almeno una decina (*cf.*, ad es., i f. 80r, 81r-v, 90v, 112v); riportiamo qui a seguire le cinque, molto nitide e abbastanza diversificate quanto alle soluzioni decorative adottate (disegni in diagonale completati da cerchi, elementi geometrici, motivo a zig-zag lungo l'asta della lettera, variamente combinati), dei f. 78v (*B*), 97v (*A*), 98v (*P*), 99r (*H*), 108v (*L*), con visi orientati in entrambe le direzioni e, in un caso, testa bifronte (*B*), e, in un caso ancora distinto, (*L*), motivo antropomorfo 'appeso' al prolungamento dell'asta superiore della lettera (fig. 1-5).

Questo tratto decorativo ritorna, anche se in forma molto meno appariscente, in corrispondenza di alcune maiuscole toccate di giallo interne al testo, laddove queste lettere si trovano ad inizio rigo sulla colonna di destra (a). Come nel caso delle iniziali di grande formato e toccate di giallo delle prime linee, queste lettere sono concepite per 'abbellire' i margini bianchi della pagina – in apparenza, soprattutto quando il bifoglio *verso-recto* è povero in iniziali filigranate rosso/blu o blu/rosse. Riportiamo anche qui alcuni esempi, tratti dai f. 19va (*L*, nell'indice del *LLV*), 82va (*S*), 90va (*A*), 109v (*C*) (fig. 6-9).

Queste seconde iniziali, inserite nel corpo del testo, sono certamente da assegnarsi al copista principale; di conseguenza, appare sensato attribuire anche le iniziali delle prime linee alla mano cui dobbiamo il fr. 1049¹².

11. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 51.

12. Iniziali con motivi molto simili sono variamente ravvisabili nei manoscritti di metà Trecento; sembra molto significativo il riscontro con il codice BnF, lat. 828, un messale romano realizzato ad Avignone durante il pontificato di Clemente VI nel quale il motivo dei



(Fig. 1)



(Fig. 2)



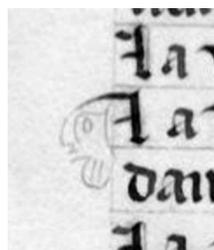
(Fig. 3)



(Fig. 4)



(Fig. 5)



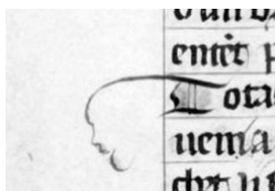
(Fig. 6)



(Fig. 7)



(Fig. 8)



(Fig. 9)

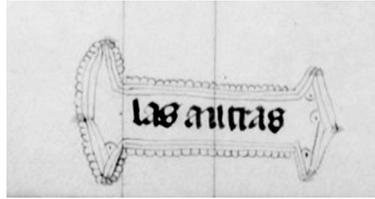
Lo stile di decorazione delle iniziali in inchiostro bruno e tocche di giallo ha riscontro nei riquadri che abbelliscono i richiami di fascicolo

visi è combinato con la decorazione gialla o verde delle lettere. Il manoscritto è consultabile, in una riproduzione in bianco e nero e di bassa qualità, sul sito Gallica; si vedano a titolo esemplificativo i f. 137v-138r. Francesca Manzari, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena, 2004, p. 131-132, nota che il manoscritto fu realizzato per il cappellano pontificio Jean Jouffroy, e osserva: « Il codice presenta una decorazione calligrafica particolarmente ricca e ampia, con iniziali filigranate, in inchiostro rosso, azzurro, lilla e oro, eseguite da mani diverse, di cultura italiana e catalana. [...] Molte iniziali in inchiostro bruno presentano volti rialzati con tocchi di verde e giallo acquarellati (per esempio ai f. 27v, 53r, 58v, 59v, 139r); il calligrafo ha inoltre realizzato eleganti disegni attorno ai richiami, come il leone a f. 148v o il drago a f. 126v) ».

delle due sezioni del codice che trasmettono le *Passiones* e il *LVV*, cf. ad es. i richiami di f. 137v e 177v:



(Fig. 10)



(Fig. 11)

In merito alle modalità di esecuzione dei richiami, si segnala una discontinuità evidente fra le *Passiones* e il *LVV* da un lato – con la *réclame* sempre inquadrata da cornice eseguita in inchiostro bruno e abbellita con motivi vegetali o animali, ed eventualmente toccata di giallo – e il *LBJ* – con richiami o privi di decorazione (f. 185v, 201v) o semplicemente collocati entro riquadri in linea continua (f. 193v, 209v, 217v).

L'esame delle iniziali *à visages* permette di sviluppare altre due osservazioni. In primo luogo, andrà notato che disegno della lettera e tipo di decorazione adottati per la *A* maiuscola di f. 97v sono sostanzialmente identici, al di là della piccola immagine antropomorfa, a quelli che caratterizzano la grande *A* maiuscola della didascalia – in parte evanita – della miniatura a tutta pagina dell'albero dei vizi (f. 18r, fig. 12). Anche qui, infatti, ritroviamo la decorazione a zig-zag dell'asta discendente della *A* e la decorazione interna con motivo in diagonale e piccoli semicerchi e palle.



(Fig. 12)

Tratti di ascendenza notarile, sia nella *I* maiuscola con prolungamento verso il basso, sia nella legatura *st*, rivengono inoltre nella nota di possesso che si legge a f. 179rb, *Iste liber est magister Richardi Lamberti. notarii*

<de> *de Aquis* (il primo *de* potrebbe essere stato duplicato da un'altra mano). In merito alla nota e al notaio, Radaelli osserva:

Di Richard Lambert, notaio ecclesiastico (che non identificherei col trascrittore, si veda la differente modalità scrittoria per la legatura *st di est*), sono state rintracciate notizie da Bonnier Pitts che attestano la sua presenza a Aix-en-Provence fra il 1345 e il 1346¹³.

Alla luce dei nuovi elementi adottati, riteniamo che sussista la possibilità di riconoscere in Richard Lambert il copista del codice – opzione già adombrata da Giovanna Frosini e Fabio Zinelli, che notavano rispettivamente: « Un riesame diretto del manoscritto in lingua d'oc mi ha permesso di rilevare l'identità della mano che ha esemplato il codice con quella del notaio Richard Lambert » e « Observons toutefois que l'impression de proximité entre l'écriture de la note et celle du manuscrit demeure assez forte. Une telle ligature, conforme au type d'ornementation en usage dans les écritures notariales ou de chancellerie, soulignerait le statut 'professionnel' de la signature du notaire Lambert »¹⁴. Tinta dell'inchiostro, modulo delle lettere e uso del giallo per toccare le lettere maggiori si allineano infatti alle caratteristiche della mano che ha esemplato il resto del codice.

1.2. La struttura fascicolare, la *mise en page* e l'organizzazione del lavoro di copia

L'unità fascicolare abitualmente impiegata nel fr. 1049 è il quaternion, con alcune discontinuità, in parte dovute alla perdita meccanica di singoli fogli o di bifoli, in parte originarie. Allo stato attuale, il manoscritto è così organizzato: I-II⁸, III², IV-VIII⁸, IX⁸⁻¹, X-XXIII⁸, XXIV², XXV⁸⁻², XXVI-XXIX⁸, XXX². Secondo quanto già segnalato da Radaelli, sono caduti un foglio alla fine del fasc. IX, tra gli attuali f. 65 e 66, e un bifolio al centro del fasc. XXV, primo fascicolo del *LBJ*, tra gli attuali f. 182 e 183. La prima lacuna è resa evidente tanto dal sovvertimento della legge di Gregory (65v = pelo, 66r

13. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam*, *op. cit.*, p. 25. I documenti che coinvolgono Richard Lambert sono attualmente conservati presso Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône sotto la cote 308 E 7 (« un registre de protocoles couvrant les années 1345-1346 », appartenente al « fonds notarial (étude) d'Aix-en-Provence » secondo le preziose indicazioni di Olivier Gorse, attaché principal de conservation du patrimoine presso le Archives départementales des Bouches-du-Rhône, che ringraziamo per averci aiutate e per averci trasmesso una riproduzione digitale dei protocolli [messaggio dell'8 agosto 2021]). Data la velocissima minuscola corsiva adottata nei documenti, un confronto paleografico fra questi ultimi e il fr. 1049 che qui interessa è del tutto impossibile.

14. Giovanna Frosini, « Dall'Oriente all'Occidente: il romanzo di *Barlaam e Iosafas*. Circolazione e utilizzazione dei testi », *I quaderni del M.A.E.S.*, 2 (1999), p. 113-143, p. 123; F. Zinelli, « *Le Barlaam occitan...* », *art. cit.*, p. 22.

= carne) quanto dalla numerazione antica (65 = *xlvi*, 66 = *xlix*, *cf. supra*); in assenza di numerazione antica, invece, la seconda lacuna è percepibile solo in virtù della discontinuità testuale che marca il *LBJ*¹⁵.

I bifoli indipendenti sono tre: il primo, f. 17-18, è aggiunto davanti al *LVV* e reca solo la grande miniatura con l'albero dei vizi; il secondo, f. 178-179, si colloca alla fine del *LVV*, di cui trasmette gli ultimi paragrafi (cap. 31 § 273-304); il terzo, f. 218-219, chiude il *LBJ*¹⁶. I richiami di fascicolo sono regolari, fatta salva la leggera discrepanza nella decorazione cui si è accennato sopra, e fermo restando che, secondo quanto osservato da Radaelli, non si danno richiami se non all'interno della stessa unità testuale.

Oltre che tra i f. 65 e 66, la legge di Gregory non è rispettata in corrispondenza del binione con l'albero dei vizi: il piccolo fascicolo si apre infatti sul lato pelo (17r), prosegue con due lati carne (17v e 18r) per chiudersi su un lato pelo (18v). Secondo Radaelli, l'ipotesi più economica per spiegare tale assetto è quella di una circolazione originariamente autonoma del bifolio «che avrebbe dovuto (o avrebbe potuto) essere inserito altrove»¹⁷; Zinelli dal canto suo osserva: «le miniaturiste ayant pu travailler à part, l'accident pourrait être toutefois le fruit d'un malentendu»¹⁸. Sussiste però la possibilità che la gestione atipica del bifolio derivi dalla volontà di preservare per quanto possibile la miniatura a piena pagina del f. 18r da guasti ed usura, collocandola in una posizione protetta (al centro del fascicolo, preceduta da un foglio rimasto vergine).

Lo specchio di scrittura è rigato a mina di piombo, su due colonne, per, di norma, 29 righe di scrittura¹⁹. A livello di rigatura e organizzazione della pagina, però, si devono rilevare alcune discontinuità, le più evidenti delle quali situate nella prima parte del codice. I f. 14v-16r, con la *conplancha* per Roberto d'Angiò, sono infatti contraddistinti da un numero

15. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 148; la lacuna corrisponde alla porzione di testo compresa fra III,11 e V,10 del volgarizzamento italiano trasmesso dal manoscritto Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383, traduzione fedelissima del *LBJ* in occitano (per la paragrafatura del testo italiano ci riferiamo a Giovanna Frosini, «*Storia di Barlaam e Iosafas*. Versione italiana del ms. di Parigi (Bibliothèque Sainte-Geneviève, 3383)», *Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*, 6 (2001), p. 247-318; la porzione di testo che corrisponde alla lacuna del *LBJ* in lingua d'oc è alle p. 261-264; cfr. anche M. Bonnier Pitts, p. 265).

16. Contrariamente a quanto supposto da Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 30, dunque, non si deve parlare di «fascicolo di ricordo, non cartulato e fattizio», comprendente i f. 179-185. La constatazione, come vedremo, è importante quanto al rapporto fra i vari segmenti testuali e codicologici che compongono il codice (*cf.* § 1.3).

17. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 21.

18. F. Zinelli, «*Le Barlaam occitan...*», *art. cit.*, p. 26.

19. La copia è sistematicamente eseguita *below top-line*; i computi che seguono non tengono mai conto della rettrice superiore.

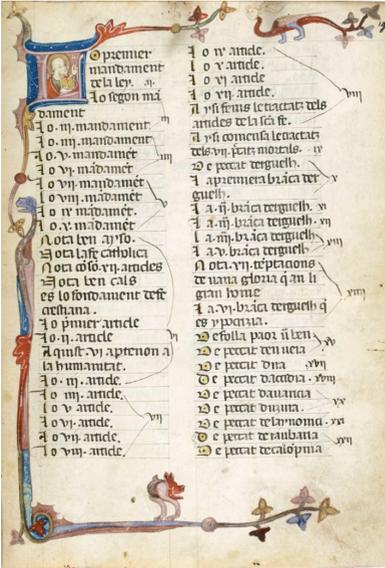
di righe più alto che nel resto del codice. A f. 14v, la grande miniatura con la morte di Roberto d'Angiò e l'incoronazione di Andrea d'Ungheria, che occupa la parte superiore della carta, sormonta due colonne di 21 righe di scrittura ciascuna; le tre facciate che seguono (15r-16r) contano ciascuna 37 righe; la colonna 16rb, rigata, è lasciata bianca. Singolarmente, però, a 16v torna l'abituale riquadro di scrittura a 29 righe. La differenza delle quattro facciate che trasmettono la *conplancha* rispetto alla *mise en page* del resto del codice è confermata dalla tecnica di esecuzione della rigatura: almeno ai f. 15v e 16r la rigatura è infatti eseguita a inchiostro²⁰. Quanto alla gestione della copia della *conplancha*, conviene ricordare nel dettaglio le parole di Radaelli:

Per la prima pagina sotto la vignetta era stata prevista una giustificazione semplice e le lettere capoverso colorate avrebbero dovuto quindi essere iscritte rigo per rigo all'interno della colonna di scrittura, così è infatti nella seconda colonna; nella prima è invece visibile una disarmonia nella disposizione in fila dei primi quattro righe: non è stato infatti riempito lo spazio che avrebbe molto probabilmente dovuto accogliere la grande lettera *G* incipitaria di *Glorios* e il rubricatore ha dunque passato alternativamente di rosso e di blu delle lettere che risultano disposte asimmetricamente. Successivamente, mentre il v. 5 rimane sprovvisto di iniziale colorata [...], dal sesto rigo le lettere capoverso si vedono colorate alternativamente al di fuori della colonna di scrittura, senza che sia visibile la colonnina di giustificazione. Da c. 15r a c. 16r la giustificazione diventa doppia a sinistra dello specchio scrittorio e le lettere incipitarie cominciano ogni rigo regolarmente scritte nella colonnina. [...] Il testo è trascritto andando a capo a ogni verso segnalato quasi sempre da punto metrico, ma ai cc. [*sic*] 14v e 15r (cioè fino a XVI 117) non si avverte distinzione strofica, in questo modo la visione della miniatura e del testo a libro aperto si presenta omogenea, con un tipo di organizzazione della pagina che assomiglia molto alle contemporanee opere di teologia popolare illustrata [...]. A partire da c. 15v, invece, il testo è chiaramente suddiviso in strofi – pur con qualche incongruenza nella rubricatura delle incipitarie – lasciando un intervallo tra una strofe e l'altra e con una scrittura più distesa fino alla fine²¹.

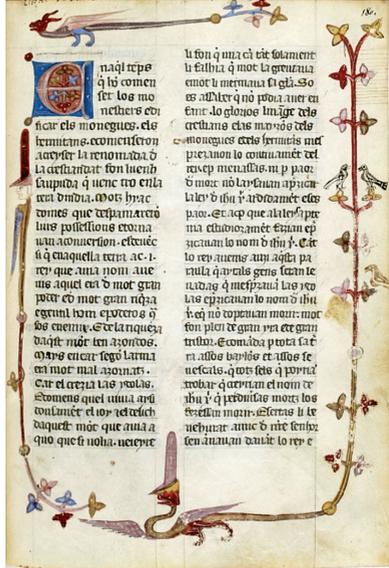
20. Un accenno già in A. Radaelli, « Tra finzione e realtà... », art. cit., p. 2-3, che nota sia l'organizzazione dello specchio di scrittura su 37 righe che la rigatura 'a colore', ma non 'proietta' la discontinuità sul resto del manoscritto. È impossibile valutare la tecnica di rigatura adottata a 15r in ragione del fatto che il foglio risulta, allo stato attuale, estremamente lucido e liso, come se fosse stato oggetto di un trattamento particolare (forse, appunto, finalizzato all'allestimento della copia della *conplancha* su un foglio precedentemente allestito in altro modo?). La rigatura di 16r è singolare anche in ragione del suo orientamento verso l'angolo in basso a sinistra, che non trova riscontro nel resto del codice.

21. *Ibid.*, p. 3-4.

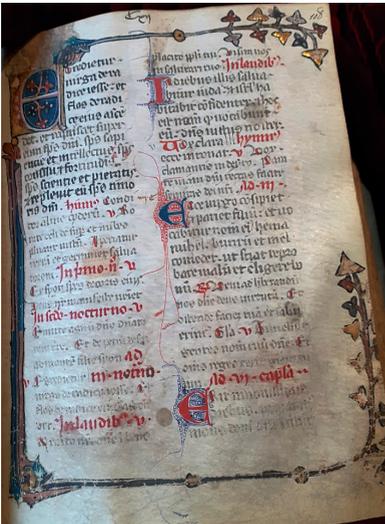
Tavola I.



BnF, fr. 1049, f. 19r



BnF, fr. 1049, f. 180r



BnF, lat. 1038, f. 108r



BnF, lat. 1038, f. 83r

In corrispondenza della *conplancha* si ha così l'impressione che lo specchio di scrittura abituale sia stato modificato. A nostro parere, non si può escludere una passività del copista rispetto al modello. Va infatti notato che, qualora si fosse conservata l'impostazione di pagina abituale, a 29 linee, le tre colonne bianche di 16rb, 16va e 16vb sarebbero state più che sufficienti a copiare l'interezza del testo lirico-narrativo. Avvalora l'ipotesi di una *mise en page* della *conplancha* "adattata" alle dimensioni e all'assetto generale, già impostato, del manoscritto la constatazione che i versi lunghi del componimento in morte di Roberto d'Angiò eccedono non di rado l'estensione della riga (il dato è particolarmente evidente nelle colonne b, dove il copista spesso sconfinava nel margine laterale); la necessità di copiare su colonne di dimensioni non enormi un testo in decasillabi potrebbe spiegare anche la netta riduzione del modulo di scrittura cui abbiamo fatto accenno in precedenza (cf. § 1.1).

Una piccola oscillazione nell'impostazione della copia è anche nel *LBJ*: i f. 180r-181r, e poi di nuovo 185v, presentano infatti uno specchio di scrittura a 28 righe, mentre con 181v-185r, e poi da 186r si torna alla misura abituale di 29 righe di scrittura. La terza discontinuità si ravvisa nella minione con la miniatura dell'albero dei vizi. I f. 171r-v e 18v, contrariamente a tutto il resto del codice, non sono rigati, mentre il f. 18r, con la miniatura a piena pagina, presenta soltanto il riquadro esterno, non ulteriormente suddiviso in colonne o rigato: i due fogli non sono mai stati destinati ad ospitare scrittura²². Come vedremo in seguito (§ 2), la parte antica della miniatura dell'albero dei vizi è solo quella che si colloca all'interno dello spazio delimitato dalla rigatura; le immagini che figurano fuori dal riquadro tracciato all'epoca dell'esecuzione del codice vanno valutate come delle aggiunte probabilmente tardo-cinquecentesche.

Il manoscritto contiene due sole miniature eseguite all'interno o nella prossimità immediata (inizio) dei testi; entrambe sono sviluppate in orizzontale, lungo tutto lo spazio di scrittura: si tratta della vignetta che accompagna la *conplancha*, in alto a f. 14v, di cui si è già detto, e della miniatura con la bestia dell'Apocalisse, eseguita nel *bas de page* di f. 27v, cui va associato, secondo quanto dimostrato da Anna Radaelli, il piccolo san Giovanni del margine inferiore di f. 28r; a 27v, lo specchio di scrittura è limitato a 20 righe.

In presenza di una raccolta con pochi testi come il fr. 1049, è difficile pronunciarsi in via definitiva quanto ai criteri di gestione degli spazi di scrittura; pur non essendo un dato conclusivo, è ad ogni modo utile osservare che *Passiones*, *LVV* e *LBJ* cominciano tutti sul *recto* di un nuovo fascicolo (rispettivamente, fasc. I, IV e XXV) – con il f. 179v, a fine del *LVV*,

22. Cf. già A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 30, che parla *tout court* di « bifolio pergameneo non rigato ».

interamente bianco²³. I testi sono indipendenti a livello fascicolare: tanto nel caso del *LVV* che nel caso del *LBJ*, l'ultimazione della copia ha richiesto l'aggiunta di un bifolio autonomo, finalizzato ad ospitare la piccola porzione di testo che rimaneva da copiare. Contrariamente a questa prassi, la *conplancha* è eseguita all'interno di un fascicolo già in parte occupato da un altro testo (le *Passiones*) e inizia su un *verso*; l'elemento va considerato unitariamente alle altre peculiarità che caratterizzano la copia di questo testo (*mise en page*, rigatura, modulo della scrittura) e depone in favore del fatto che il componimento fosse estraneo al progetto originario della raccolta e sia stato aggiunto quando la struttura fascicolare del codice era già definita²⁴.

1.3. Iniziali

Il codice prevede un sistema di iniziali gerarchicamente organizzato. Come accennato, le iniziali miniate sono quattro, ai f. 19r, 21r, 75r, 180r, rispettivamente in apertura dell'indice del *LVV*, dell'incipit della stessa opera, della sezione del testo corrispondente alla spiegazione del *Pater noster* e del *LBJ*. In tutti e quattro i casi, l'iniziale è accompagnata da un fregio composto di elementi zoo- e fitomorfi; l'iniziale del *LBJ* è l'unica non istoriata, ma decorata con foglie trilobe in tutto analoghe a quelle che compaiono nei fregi.

Grazie ad alcune peculiarità di disegno e grazie all'interazione con gli studi di Francesca Manzari, Anna Radaelli ha potuto identificare il miniatore con l'artista responsabile anche dei mss. Carpentras, Bibliothèque Inguibertine, ms. 90, e Tours, Bibliothèque Municipale, Diocés. 8, rispettivamente un Messale ad uso della chiesa di Saint-Victor di Marsiglia e una copia del Pontificale di Guillaume Durand²⁵ (cf. Tavola I). La stessa Manzari, nella sua monografia dedicata ai manoscritti eseguiti

23. Svilupperemo alcune considerazioni a partire da questo dato nel § 1.3.

24. Parla di discontinuità nel progetto di copia, ma secondo una prospettiva di analisi orientata non ai dati codicologici, bensì ai contenuti, anche F. Zinelli, «Le *Barlaam* occitan...», art. cit., p. 26: «Notons surtout que la copie de la *conplancha* après les *Passiones*, sur les feuillets restés blancs à la fin du deuxième quaternion, reflète un changement de plan par rapport à la destination originelle du manuscrit, transformant ainsi un codex liturgique de facture modeste en un livre de lecture vernaculaire enluminé».

25. A. Radaelli, *Il Libre de Barlaam...*, op. cit., p. 49; vale la pena di riportare per esteso alcune valutazioni della studiosa, che forniranno un utile punto di riferimento anche per la nostra argomentazione: «La ornamentazione vegetale lungo i margini dei f. 19r, 21r, 75r e 180r è rappresentata da lunghi gambi con foglie trilobe dalla punta arrotondata e dai profili addolciti. Le cornici sono ornate anche da ibridi dai colli filiformi e dai becchi allungati (f. 21r, 75r), da *grotesques* e figure zoomorfe bipedi (f. 19r e 180r), piccoli draghi alati dalle lunghe code vegetali e fogliate, con uccellini posati sui rami (f. 75r) e affrontati (f. 180r). Le figure ibride hanno ali e a volte un curioso copricapo formato da una falda conica e calotta sproporzionatamente allungata, sia su una testa umana (f. 75r, 180r) che animale (f. 180r); l'ibrido femminile ha una testa con soggolo e velo a due ali disegnata a punta e lunga

Tavola II.



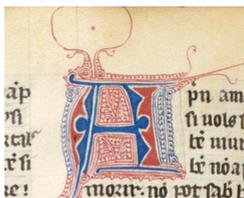
Carpentras, Inguimbertaine, ms. 90



Tours, BM, Diocés. 8



f. 27r



f. 59v



f. 139v



f. 184v



f. 189r

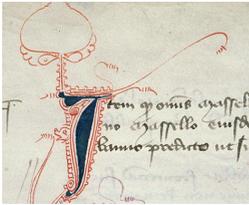
Tavola III.



Carpentras,
Inguimbertaine,
ms. 90



Paris, BNF, lat. 1038



Aix-en-Provence, AM,
AA 02



Marseille, AD Bouches-du-Rhône, B 1402



Marseille, AD Bouches-du-Rhône, B 1402, f. 1 et dét.

ad Avignone, aveva d'altro canto riscontrato affinità fra il testimone di Carpentras e il ms. Auch, Bibliothèque municipale, 20, in cui riviene la decorazione marginale con ibridi con cappelli, foglie trilobe e uccelli posati (f. 1r), draghetti (f. 39v) o, ancora, con ibridi zoomorfi con ali triangolari spiegate (f. 87v); come vedremo, altre affinità confermano il legame fra questo testimone e il gruppo di manoscritti prossimi al fr. 1049²⁶.

Ai tre manoscritti appena ricordati riteniamo si possano ora aggiungere anche i codici Paris, BnF, lat. 1038, un Breviario secondo l'uso di Aix-en-Provence (cf. i fregi dei f. 1r, 31v, 81r, 83r, 108r, 214r, 248r – molto danneggiata)²⁷ e forse il ms. Marseille, Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, B 1402 (cf. f. 1r, xvr) (cf. Tavola I e Tavola III). Il riscontro è di grande importanza, e a nostro avviso contribuisce, assieme ad altri elementi che verranno presi in conto subito sotto, a radicare ad Aix la copia del fr. 1049.

Tre iniziali bicolori rosse e blu a inserti, decorate con filigrane rosse e viola e alte quattro linee di scrittura, marciano l'inizio delle *Passiones*, del capitolo sul *Ben morir* (f. 59vb) e del trattato sulla virtù di castità (f. 143ra) del *LVV*. Altre iniziali, con lo stesso tipo di decorazione ma alte tre linee di scrittura, isolano l'inizio del capitolo del *LVV* sul *veray repentiment*

coda vegetale (f. 19r) ». Le riproduzioni dei manoscritti di Carpentras e Tours sono disponibili sul sito della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux dell'IRHT, rispettivamente agli indirizzi <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=15672>> e <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=8560>>.

26. F. Manzari, *op. cit.*, p. 342-343 (il codice non fa parte di quelli analizzati in dettaglio da Manzari, ma è segnalato nella tavola di concordanza che chiude il volume; l'affinità è ribadita nella breve scheda di descrizione che si trova al sito <<http://initiale.irht.cnrs.fr>>, nella quale si propone la datazione 1330-1340). Una riproduzione completa del manoscritto è accessibile sul sito della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux, all'indirizzo <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/mirador/index.php?manifest=https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/1272/manifest>>. Sommarie informazioni sul testimone sono in Perrine Mane, « L'iconographie des manuscrits du Traité d'agriculture de Pier' [sic] de Crescenzi », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps modernes*, 97 (1985), p. 727-818, a p. 730 e n. 22, dove viene segnalato che il testimone mette in rilievo mediante corredo decorativo l'inizio dei cap. 2, 3, 4, 6 e 9 del *Trattato*, e dove il corredo stesso viene qualificato di « allégorique ou de pure fantaisie » (tratto segnalato come comune nell'ambito della tradizione latina del testo).

27. La scoperta si deve a Federica Fusaroli. Il manoscritto è visualizzabile, in una pessima riproduzione in bianco e nero che purtroppo non permette di valutarne i colori, sul sito <www.gallica.bnf.fr>. L'esame diretto del codice parigino ha confermato quanto era ipotizzabile a partire dalla riproduzione digitale; si riportano a seguire alcune immagini. Il manoscritto presenta danni materiali di varia natura e le carte sono state sottoposte a una rifilatura moderna che ha talvolta compromesso le immagini. Non sarà inutile sottolineare che, prima dell'ingresso nella biblioteca Mazarine e, da questa, poi, nel fondo reale, il manoscritto è certamente appartenuto a Peiresc, che appone l'intitolazione di f. 1r, secondo un uso ampiamente attestato nei codici acquisiti dal bibliofilo francese (« BREVIARIUM AQUENSE »); per Peiresc possessore del fr. 1049, cf. *supra*, § I e rimandi procurati alla n. 8. Contiamo di tornare su queste informazioni nella seconda parte del saggio.



(f. 119rb), sull'elemosina (f. 139va) e sulla *Primera branca de castitat* (f. 155vb). Il *LVV* e il *LBJ* sono inoltre scanditi da iniziali medie di due linee di scrittura. Le iniziali interne ai testi in prosa sono sempre toccate di giallo; il dato non ha riscontro nella *conplancha*, le cui iniziali di verso sono eseguite alternativamente in blu e rosso (cf. la citazione di Radaelli riportata al § 1.2)²⁸.

Tanto le iniziali di due quanto quelle di tre linee, quando collocate sulla prima o seconda riga della colonna o, in un solo caso (f. 139v), sulla terza, presentano una decorazione a filigrane molto particolare, caratterizzata da prolungamenti semi-circolari speculari lungo l'asse verticale, eventualmente decorati con piccoli cerchi (l'assetto complessivo ricorda, nei casi più elaborati, quello delle corna dei cervi volanti). Questo tratto si ravvisa identico nel ms. Carpentras, Inguimbertaine 90 (cf. f. 34r, 152r), in Auch, BM, ms. 20 (cf. f. 4r, 9v, 13r, 37v, 39v etc.)²⁹ e ancora nel ms. lat. 1038 della BnF (cf., nella forma più semplificata, i f. 12r, 21v-22r, etc. – varie decine di esempi lungo tutto il codice; nella forma minimamente più complessa con piccolo tondino centrale, f. 187v, con due punti f. 202r., f. 229v, etc.; nella forma elaborata caratteristica del ms. fr. 1049, f. 218v, 251v-252v, 257v, etc.)³⁰ (cf. Tavola II e Tavola III). Si tratta, dunque, di un altro aspetto caratteristico di questo gruppo di manoscritti e le cui spiegazioni sembrano essere due: il miniatore è responsabile anche dell'esecuzione delle iniziali filigranate; o il miniatore collaborava strettamente con un decoratore (o dei decoratori) che realizzava (realizzavano) le filigrane secondo questo stile peculiare.

Lo stile delle filigrane ritorna identico in vari codici non letterari riferibili alla città di Aix, e in particolar modo agli ambienti della cancelleria angioina. Lo si ravvisa, in particolare nei mss. Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, B 1402 (cf. ad es. f. xira, xxivva, xxviva, xxxiiiiva etc.) e Aix-en-Provence, Archives municipales, AA 02 (cf. ad es. f. xxiiiv, xxxiv, xlii), recanti entrambi due cartulari della città provenzale (rispettivamente, il *Liber catenae* e il *Livre rouge*); e ne troviamo anche traccia nel breviario del ms. Marseille, AD, G 2 1859 (f. 15)³¹ (cf. ancora Tavola III).

28. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, op. cit., p. 51.

29. Per il ms. di Auch, facciamo riferimento alla numerazione antica sul margine superiore del *recto* del ms., e non a quella, *décalée* di una cifra, della BVMM.

30. Non è purtroppo possibile, a partire dalle immagini accessibili in linea, verificare quale sia la prassi per il ms. di Tours.

31. Le riproduzioni dei manoscritti sono accessibili sul sito della Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux, rispettivamente agli indirizzi <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=6298>> e <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/mirador/index.php?manifest=https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/33002/manifest>> per il testimone di Marsiglia, 1402 (immagini a colori delle decorazioni, e riproduzione integrale in bianco e nero); <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=6356>> e <<https://bvmm.irht>>

Tavola IV.



Auch, BM, 20

Particolarmente interessanti i riscontri con il primo dei tre codici, che, nell'ampia sezione iniziale, primotrecentesca, presenta importanti affinità con il ms. fr. 1049 – che ci pare utile ripercorrere qui per esteso. Al di là di coincidenze tutto sommato comuni nella produzione manoscritta di metà Trecento (uso della *littera textualis*, *mise en page* a due colonne), il ms. B 1402 è contraddistinto anche dalla presenza di un semplice corredo miniato – forse, come detto, di mano dello stesso miniatore attivo nel fr. 1049 – che consta di una iniziale istoriata con Roberto d'Angiò, purtroppo molto rovinata, accompagnata dagli stemmi delle case di Francia e di Aragona (f. ir), e di una iniziale con il volto di Gesù Cristo (f. xvr); come nel fr. 1049, le iniziali interne al testo sono toccate di giallo, e alcune maiuscole del primo rigo di scrittura sono alte sul rigo e decorate con semplici motivi antropomorfi.

Una connessione 'angioina' molto prossima a quella rilevata per il manoscritto B 1402 va evidenziata per il testimone di Auch già preso in conto da Manzari (anch'esso in una bella *littera textualis* meridionale e copiato su due colonne, ma sprovvisto di marche specifiche quanto al

[cnrs.fr/mirador/index.php?manifest=https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/31317/manifest](https://mirador/index.php?manifest=https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/31317/manifest) per il testimone di Aix (immagini a colori delle decorazioni, e riproduzione integrale in bianco e nero), <<https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?reproductionId=6317>> per il manoscritto di Marsiglia, 1859. La ricerca è stata condotta a partire da questo sito, attraverso l'esame approfondito dei fondi delle città di Marsiglia ed Aix-en-Provence.

contesto di esecuzione)³², che trasmette il *Ruralium commodorum opus* del bolognese Piero de' Crescenzi, un trattato di agronomia risalente al primo decennio del Trecento e dedicato ad Amerigo Giliani da Piacenza, maestro generale dei Domenicani eletto nel 1304, e a Carlo II di Napoli. Entrambi i dedicatari sono variamente posti in rilievo dal corredo iconografico e dall'apparato paratestuale del ms.: a f. Ara troviamo una iniziale istoriata in cui l'autore presenta la propria opera ad un gruppo di frati domenicani e una decorazione marginale con foglie trilobe entro le quali spiccano, sulla destra, due grandi gigli dorati; a f. 1ra, la rubrica – che precede una seconda iniziale istoriata con un cavaliere a cavallo, imbracciante uno scudo con croce di san Giorgio, che trafigge un drago con una lancia – evidenzia che il testo è composto *ad honorem Dei omnipotentis et serenissimi Regis Caroli*.

Anche per la gestione delle iniziali, come illustrato al paragrafo precedente, la *conplancha* fa del tutto eccezione: nell'attesa di pervenire ad un'elaborazione definitiva della seconda sezione di questo saggio, rimandiamo per il momento all'articolo di Anna Radaelli pubblicato sulle *Lecturae Tropatorum* e alle nostre valutazioni presentate al paragrafo precedente.

1.4. La numerazione antica

(con una precisazione sull'indice del *Libre de vicis e vertutz*)

Al fine di approfondire la questione riguardante la fattura e le modalità di aggregazione dei diversi materiali confluiti nel fr. 1049, è bene tornare su un elemento in parte evocato nel § 1.1, ovvero la numerazione antica in cifre romane, apposta sulla colonna esterna del *verso* delle carte che trasmettono il *LVV*.

Innanzitutto, va precisato che la numerazione antica è concepita sulla coppia di facciate affrontate, *verso-recto*, e non sul singolo foglio *recto-verso*. Il dato è desumibile dall'indice del *LVV*, in cui sono riportati, accanto ai titoli dei vari paragrafi del trattato, anche i numeri delle pagine dove ciascun paragrafo è copiato. Facciamo ad es. riferimento ai § 378-422 (cap. 28) dell'edizione: confrontando indice e trattato, si può osservare che i quattro paragrafi *La .ii^a. batalha*, *La .iii^a. bata<u>lha*, *La .iiii^a. batalha*, *La .v^a. batalha*, assegnati nella tavola al f. xcviij, sono copiati agli attuali f. 125v e 126r. È anzi possibile, più nel dettaglio, che la struttura della numerazione delle carte del manoscritto sia in stretta connessione con la necessità di rendere fruibile il testo per sezioni, a partire dalle rubriche di paragrafo, e quindi di garantire la percorribilità del trattato grazie all'indice: l'interruzione della numerazione antica in

32. L'unica notizia positiva circa la storia del manoscritto è quella che riguarda la sua appartenenza all'abbazia cistercense di Notre-Dame de Gimont.

cifre romane in corrispondenza del f. 177v = cl – con l'ultima coppia *verso-recto* del *LVV* (f. 178v-179r) non considerata nella numerazione antica – potrebbe così dipendere dal fatto che è appunto il f. 177v ad ospitare l'incipit dell'ultimo paragrafo del trattato, rubricato *Lo .vii. gra.*, con questa rubrica debitamente riportata nella tavola³³.

Anna Radaelli ha evidenziato che la numerazione antica presenta un'alterazione in corrispondenza dei f. 116v-125v, dove si osserva il passaggio dal numero lxxxxviii (98) di f. 115v al *ixc* (89) di f. 116v. La studiosa ha appurato che tra i f. 115v e 116v si verifica non solo uno 'slittamento a ritroso' di dieci unità, ma anche un cambiamento nelle modalità di composizione delle cifre³⁴: mentre fino a f. 115v la scrittura dei numeri adotta solo il criterio di sommazione, a partire da f. 116v e fino a f. 177v (vale a dire fino all'ultimo foglio numerato in cifre romane) la struttura della cifra si inverte e la scrittura passa ad ammettere il criterio di sottrazione (« al f. 116v *ixc* è da leggere 90 meno uno, al f. 117v 90 è *xc*; al f. 126v 99 è *ic*; al f. 166v 139 è *cilx* »)³⁵. Radaelli suggerisce quindi che « la doppia numerazione da 89 a 98 » faccia capo a problemi relativi ai materiali impiegati nel fr. 1049 e, più nello specifico, denunci la « natura fattizia dei quaderni xv e xvi (e parzialmente xiii e xiv) ». Ripetizione dei nn. 89-98 e cambiamento del sistema di scrittura dei numeri potrebbero risalire così a « un riarrangiamento di quaderni provenienti da esemplari diversi che andrebbe più approfonditamente indagato »³⁶. Questa ipotesi ci è parsa foriera di risultati significativi anche alla luce di un dato derivabile, ancora, dall'indice del *LVV*.

Innanzitutto, l'organizzazione interna dei f. 19r-21r rende probabile che l'indice sia stato trasmesso insieme al trattato, ovvero che fosse già presente nella fonte e che non sia stato compilato a seguito, e sulla base, della copia del *LVV* allestita nel fr. 1049. Solo così si ha modo di giustificare il fatto che il testo del *Libre* cominci a f. 21rb, con 21ra ancora adibito alla tavola – in caso di precedenza del trattato sull'indice, infatti, la copia del trattato stesso sarebbe con ogni probabilità cominciata sulla colonna a di un nuovo foglio, quando non direttamente in apertura di fascicolo. Importanti conferme a questo riguardo vengono dall'esame in dettaglio della successione delle rubriche nell'indice e dal raffronto fra queste e il testo del *LVV*.

Nel margine esterno di 19v, all'incirca a metà della colonna, troviamo un piccolo segno a forma di sole, in corrispondenza del – e, a nostro avviso, a marcare il – paragrafo intitolato *Li .iii^a. branca d'avaricia*

33. Come ricordato sopra, n. 5, A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 25, addebita invece la mancanza della numerazione per il f. 178v all'appartenenza del foglio stesso al primo fascicolo del *LBJ*.

34. *Cf. Ibid.*, p. 24, n. 5.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 24-25.

– con rinvio al f. xxxiiii – cui segue *Li .iiii^a. branca d'avaricia* (19va). Il segmento testuale corrispondente a questi due paragrafi è sotto ogni profilo problematico. In primo luogo, esso è fuori posto all'interno dell'indice, dato che i paragrafi immediatamente successivi, *De .v^a. branca d'avaricia*, *La .vj^a. branca d'avaricia* etc. figurano prima, in testa alla stessa colonna 19va, nella posizione che compete loro. In secondo luogo, perché le rubriche *Li .iii^a. branca d'avaricia* (§ 90) e *Li .iiii^a. branca d'avaricia* (§ 105) sono in realtà alternative a quelle *De peccat de raubaria* e *De peccat de calompnia* che chiudono f. 19rb: le due coppie di titoli, in effetti, riproducono due distinte possibilità di rubricazione dei § 90 e 105 del cap. 8 del trattato, che hanno entrambe riscontro nella tradizione del *LVV*³⁷. In ultimo, perché, a f. xxxiiii, all'interno cioè del *LVV*, il segmento testuale sull'avarizia indicato nella tavola non ha riscontro: i paragrafi in questione sono correttamente copiati soli a f. xxii, nella posizione che gli è propria, dove sono rubricati *De peccat de raubaria* e *De peccat de calompnia*.

Evidentemente il problema di duplicazione delle due rubriche e la loro collocazione erronea nell'indice non può essere addebitato ad una perturbazione prodottasi nel *LVV* per come esso ci è testimoniato dal fr. 1049, e di qui ripercossasi sulla tavola: come visto, il trattato non presenta alcuna duplicazione dei § 90 e 105 del cap. 8. L'unico modo di giustificare lo sdoppiamento e la copresenza delle due coppie di titoli nella tavola è riconducendoli ai materiali a monte del nostro manoscritto, che con ogni probabilità avranno presentato, nell'indice, delle varianti interlineari, o meglio marginali, che un qualche copista lungo la catena di copia non sarà stato in grado di gestire³⁸. L'ipotesi enunciata sopra, circa il fatto che l'indice che figura nel fr. 1049 rimonta alla tradizione ci pare ad ogni modo pienamente confermata. Che i materiali usati dal fr. 1049 fossero, proprio in corrispondenza del cap. 8 del trattato, in qualche modo problematici è d'altra parte suggerito anche da un altro dato, questa volta inerente al testo del *LVV*: proprio in prossimità dei paragrafi “sdoppiati” dell'indice, infatti, il testo del fr. 1049 si “disallinea” in maniera abbastanza pronunciata dal

37. Tra i testimoni del *LVV* rubricati, segnaliamo che il codice Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 740, gravemente danneggiato e non sempre leggibile, riporta sempre le numerazioni delle *brancas* in rubrica (§ 64 *de la segona branca*, § 90 *om.*; § 105 *De la quarta branca*; § 124 *De la quinta branca*; § 140 *om.*; § 163 *De la .vij.a. branca*; § .vij.a. *branca*; § 98 *De la .ix.a. branca*; § 203 *De la .x.a. branca*); viceversa, il codice Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2020 adotta la possibilità alternativa, con il nome del peccato o del vizio (§ 64 *De layronici*; § 90 *De raubaria*; § 105 *De calompnia*; § 124 *De sacrilegio*; § 140 *De symonia*; § 163 *De malignitat*; § 184 *De falsa mercadaria*; § 198 *De vils mestiers*; § 203 *De vil juoc*).

38. Se non è chiaro a chi si debba addebitare la duplicazione dei paragrafi nell'indice (al copista del fr. 1049? alla fonte?), è possibile che il piccolo segno a forma di sole sia stato impiegato dall'amanuense del manoscritto qui in esame per porre in rilievo il problema testuale.

suo abituale collaterale, il manoscritto Avignon, Bibliothèque municipale, 313 (Av). Tutti questi riscontri avvalorano dunque l'eventualità che il modello su cui il fr. 1049 è stato allestito fosse marcato da discontinuità anche abbastanza evidenti, da riportare ad un qualche fenomeno di contaminazione, e forse addirittura – in linea con l'ipotesi già emessa da Radaelli – all'assemblamento di materiali di diversa origine.

Quanto alla questione relativa alla duplicazione delle cifre, lo studio della tradizione del *LVV*, su cui torneremo in modo più dettagliato nella seconda parte di questo contributo, avvalorava l'idea di Radaelli di un qualche problema dei piani medi, ma suggerisce di addebitare la copresenza e la commistione di materiali diversi non specificamente al copista del fr. 1049, ma almeno al modello che questo testimone (P9 nel sistema di sigle adottato nell'edizione del *LVV*) condivide con il suo collaterale Av. A partire dal § 91 del cap. 28 (= f. 116v del fr. 1049), vale a dire nella sezione caratterizzata, nel manoscritto qui in esame, dall'adozione del nuovo paradigma di conteggio delle cifre, si fanno infatti sempre più frequenti le lezioni isolate attestate solo dalla coppia AvP9, molto ben definita per l'intera prima sezione del trattato (ovvero, per tutta la parte che precede il trattato di castità, cap. 30, in corrispondenza del quale la tradizione appare nel suo insieme fortemente perturbata).

L'errore nella numerazione antica, con la ripetizione dei nn. 89-98, così come l'alternarsi di due sistemi di scrizione diversi trovano perfetta rispondenza nella tavola. La natura della connessione fra perturbazione nella numerazione e compromissione dei materiali a monte del fr. 1049 rimane, va detto, difficile da precisarsi. Da un lato, è verosimile credere che se la duplicazione di 89-98 fosse stata dovuta ad una svista meccanica, le tre fasi distinte dell'esecuzione dei numeri-guida, dell'esecuzione dei numeri "definitivi" di grande formato, e poi del richiamo dei numeri di pagina in corrispondenza dell'indice avrebbero dato agio al recupero dell'errore. D'altra parte, perché le due modalità di scrizione dei numeri romani possano risalire direttamente al modello del fr. 1049, ovvero per ammettere che il copista del nostro manoscritto si sia pedissequamente attenuto a quanto trovava nella fonte (contaminata), si dovrebbe ammettere che la distribuzione del testo sui fogli, e quindi la successione degli stessi, sia stata identica fra il fr. 1049 e il suo modello: ipotesi, quest'ultima, molto onerosa rispetto alla procedura di copia di un testo in prosa.

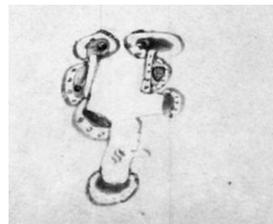
Radaelli ha posto in evidenza un altro tratto di discontinuità della numerazione antica, ai f. 103v e 104v³⁹. Il problema riguarda qui le cifre-guida, inizialmente segnate come lxxxix e lxxxx, in

39. Cf. *ibid.*, p. 24.

seguito corrette in lxxxvi e lxxxvii; la cosa non ha ripercussioni sulla numerazione “maggiore”, che riporta correttamente lxxxvi e lxxxvii. La studiosa istituisce un rapporto fra l’errore e il disegno inserito nel margine inferiore di f. 103v, reputato traccia di una cornice di richiamo lasciata vuota. La presenza della cornice avvalorerebbe dunque l’ipotesi che, in origine, il f. 103 chiudesse il fasc. xxiii e che, pertanto, l’intero quaderno sia stato sottoposto a un riordinamento delle carte. Va tuttavia osservato che il disegno non corrisponde né per tipo ornamentale (un viso capovolto?) né per tratto (linea piena, inchiostro marrone) agli altri richiami di fascicolo, di norma tracciati con una linea sottile, in inchiostro nero, decorati da motivi eseguiti a penna in inchiostro bruno e non di rado toccati di giallo (cf. § 1.2). Viceversa, l’esecuzione pare accostabile allo schizzo inserito nell’angolo esterno di f. 62v, almeno per quanto riguarda inchiostro e tratto. È dunque possibile che il disegno sia avventizio e che non debba essere posto in relazione con la struttura dei fascicoli; non è dunque detto che l’errore delle cifre-guida sia in questo caso spia di un’antica sistemazione delle carte.



f. 62v (angolo esterno)
(Fig. 13)



f. 103v (margine inferiore)
(Fig. 14)

2. *L'apparato decorativo*

2.1. Il fr. 1049 e i codici ad esso affini

Il corredo decorativo del fr. 1049, seppur ridotto e di modesta fattura, contribuisce a chiarire alcuni aspetti del contesto di produzione del codice e a confermare varie ipotesi fin qui formulate riguardo la composizione del manoscritto per aggregamento progressivo di materiali precedentemente

autonomi⁴⁰. Prima di approfondire le questioni relative all'esecuzione artistica, all'iconografia e al rapporto tra testo e immagine, con particolare riguardo per la sezione del *LVV*, è bene segnalare posizione e contenuto di ciascuna illustrazione.

La prima immagine (f. 14v) è inserita in una cornice rettangolare e collocata nel margine superiore della carta, giusto sopra le due colonne di scrittura in cui è copiata la *conplancha*. Sviluppando alcuni dei dettagli che si ritrovano anche nel testo, la scena coglie il momento dell'incoronazione di Andrea d'Ungheria da parte di Roberto di Napoli, già sul letto di morte; al gesto assistono vari personaggi riuniti attorno al capezzale di Roberto stesso. Oltre a Roberto e Andrea, sono raffigurati la regina Sancha, in piedi alla sinistra del marito, affiancata, sulla destra, da altre tre persone che Radaelli propone di identificare come segue: « all'estrema destra un francescano, al centro un alto prelato che indossa una mozzetta, e alla sua destra un'altra figura maschile con uno zucchetto scuro e un lungo abito di colore bruno cinerino dal collareto di pelliccia, uguale a quello del re morente, a indicare forse la condizione di terziario francescano »⁴¹.

Il modulo dell'assistenza di un malato o morente nell'atto di espletare gli ultimi gesti terreni si ritrova abbastanza diffusamente nei codici miniati delle *Institutiones* di Giustiniano, di norma in un riquadro illustrato posto in apertura del libro III (le *Obligaciones*) dedicato, nelle battute iniziali, alla gestione delle eredità in assenza di testamento (*De hereditatibus quae ab intestato deferuntur*). Tali raffigurazioni mostrano alcune affinità con la nostra, in particolar modo nell'impostazione della scena e nella disposizione e caratterizzazione dei personaggi⁴². La figura con lo zucchetto

40. La disamina che qui presentiamo si concentra sugli elementi che riteniamo utili a precisare il contesto di produzione del manoscritto e le dinamiche di interazione fra testi e immagini; per un quadro complessivo e per maggiori approfondimenti sull'esecuzione e sull'iconografia delle singole raffigurazioni, rimandiamo alle valutazioni di Anna Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 36-52.

41. *Ibid.*, p. 34.

42. Nelle miniature in questione ritroviamo, in particolare, la figura distesa sul letto (un defunto o un moribondo), circondata da una serie di personaggi: frequentissima la presenza di una donna, verosimilmente deputata al compianto, e che corrisponderebbe, nel nostro codice, alla regina Sancha. Possono essere raffigurati anche uno o più fanciulli da identificare con gli aventi diritto all'eredità del defunto citati nelle primissime righe dell'opera: nella nostra vignetta, tale funzione si assocerebbe ad Andrea d'Ungheria. Tra gli altri personaggi che partecipano alla scena, ritroviamo, naturalmente, il confessore ma anche, spesso, un notaio, intento a riportare per iscritto le ultime volontà del morente. I codici presi in considerazione per la nostra analisi sono di varia provenienza (visto il contenuto giurisprudenziale dell'opera, non stupiscono le attestazioni procedenti dall'Italia settentrionale, e soprattutto da Bologna, ma si trovano frequentemente esemplari allestiti nel Nord e nel Sud della Francia) e tutti disponibili in riproduzione digitale: Arras, BM, 42 (f. 31v); Avignon, BM, 749 (f. 18v); Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 1434, (f. 27r); Montpellier, BU Médecine, H 8 (f. 31r);

alla destra del re, per la quale Radaelli suggerisce l'identificazione con un terziario francescano, appare molto simile al personaggio con funzione di "esperto" espressa, nelle raffigurazioni delle *Institutiones*, dal notaio. Il copricapo a forma di zucchetto ha infatti riscontro in molti dei manoscritti giuridici citati in nota, soprattutto negli esemplari provenienti dall'Italia o dal Midi (n. 42). Lo si ritrova, ad esempio, nei due personaggi raffigurati nel codice di Montpellier, BU Médecine, H 8 (f. 31r). Si tratta, occorre specificarlo, dell'unico caso, tra i manoscritti delle *Institutiones* presi in considerazione, a inscenare il momento della successione dei legittimi eredi alla presenza del giudice (o del re?), senza rappresentare il capezzale del malato/morto. Nella figura sulla destra, abbigliata con una lunga tunica rossa e con in mano un rotolo di pergamena dispiegato, si può riconoscere un notaio; la seconda, che indossa una tunica blu e un collarino di pelliccia, è probabilmente da identificare con un maestro o precettore che accompagna i due fanciulli, forse gli eredi del defunto, al cospetto del giudice/re. A riprova di ciò si possono citare ancora i due disegni di f. 151v e 179v (entrambi nel margine inferiore della carta), dove il copricapo (e, nel caso di f. 179v, anche il collaretto di pelliccia) è indossato da un personaggio che, come nell'illustrazione di f. 31r, è a capo di un gruppo di fanciulli e che, pertanto, andrà verosimilmente identificato proprio con il loro maestro o precettore⁴³.

Alle estremità superiori della vignetta con il trapasso di Roberto figurano due scudi: sulla sinistra si riconosce lo stemma della famiglia d'Angiò capetingia (« dodici fiordalisi d'oro (sei visibili solo parzialmente) in campo azzurro disposti su quattro righe e sormontati da un lambello rosso a sette pendenti »)⁴⁴, mentre il corrispettivo, collocato specularmente sulla destra, risulta privo di riscontri (« uno scudo partito d'oro alla croce, al cantone destro

Montpellier, BU Médecine, H 316, (f. 29r); Orléans, BM, 393, (f. 44r); Paris, BnF, lat. 4423, (f. 55r); Paris, BnF, lat. 4428, (f. 36v); Paris, BnF, lat. 4439, (f. 20v); Reims, BM, 807 (H. 604) (f. 35); Troyes, BM, 171, (f. 28v).

43. Ancora una qualche somiglianza dello zucchetto (la sottile linea bianca che segue il perimetro del cappello e i due prolungamenti in stoffa, che coprono le orecchie, forse una cuffia indossata sotto il copricapo) con il cappello indossato dalla figura sull'estrema destra del codice Avignon, BM, 749 (f. 18v) che, tuttavia, si differenzia da quello del fr. 1049 per il colore – rosso e non nero – e per un prolungamento nella parte anteriore, forse una punta o una visiera. Un altro esempio particolarmente vicino al nostro – ma estraneo, a differenza degli altri, alla tradizione del trattato di Giustiniano – si ritrova in una iniziale istoriata di un codice che attesta vari opuscoli medici di Galeno tradotti in latino (Vendôme, BM, 234, f. 35r; di provenienza italiana, fine XIII secolo). Il contesto in cui si inserisce l'illustrazione suggerisce di identificare la figura con lo zucchetto e il collarino di pelliccia con il medico che assiste il malato. In ultima analisi, l'elemento che accomuna tutti gli esempi appena illustrati è il fatto che si tratta sempre di una figura che ha ricevuto un'educazione ufficiale (notaio, medico, maestro).

44. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 34.

del capo e sinistro della punta due draghi alati di rosso (forse due *tarasques*) controrampanti, con la coda abbassata (da serpente?), busto di leone e quattro zampe (d'orso?), le anteriori appoggiate al palo verticale della croce; al cantone destro della punta e al cantone sinistro del capo due rose bottonate bordate a giorno d'argento (*à l'engrêlure* o a *bordure engrêlée*)⁴⁵.

Oltre al problema, che rimane aperto, dell'identificazione dello scudo sulla destra, va richiamata l'attenzione anche sulla collocazione, insolita, di questi due elementi: di norma, infatti, le insegne gentilizie si posizionano in apertura del manoscritto, dove rendono da subito esplicito il legame con la casata dei committenti o dei dedicatari⁴⁶. La cosa dipende, con ogni probabilità, dall'uso, tutto sommato inconsueto, degli stemmi, impiegati qui non tanto per come marca di proprietà del manufatto, quanto per appoggiare l'identificazione dei personaggi implicati nella *complancha*.

Troviamo poi la rappresentazione dell'*arbre d'erguelh* (f. 18r), corredata da una didascalia esplicativa, scritta dalla stessa mano che copia il testo. Il tronco della pianta erompe dalla bocca della bestia infernale, posta in basso, e culmina con la personificazione dell'orgoglio; al di sotto della testa dell'animale, all'estremità inferiore dell'albero, sono disegnate le radici della pianta⁴⁷. A ciascuno dei rami distesi a partire dal tronco centrale è associato uno degli altri sei vizi, anch'essi personificati da figure maschili, con la sola eccezione della lussuria, incarnata da una coppia di giovani amanti. Tutte queste immagini sono attorniate da otto

45. *Ibid.* Radaelli propone di interpretare lo stemma come una 'combinazione' di elementi araldici di diverse città del Sud della Francia: «Può essere che nello stemma siano rappresentate le città citate nel testo [...]. La croce azzurra era il blasone di Marsiglia, d'argento alla croce d'azzurro [...]. Emblema della città di Arles (solitamente abbinata al leone) potrebbe essere invece la figura della *tarasque*. Il dragone alato appariva nella famiglia di Montdragon, signori di Montauban dal 1229; sullo scudo di Dragonet di Montdragon, vassallo del conte di Provenza, e dal 1224 al 1228 podestà della *République d'Arles*, era raffigurato un dragone con la testa di leone, e in un sigillo di Dragonet III del 1264 sono rappresentati due alati affrontati. [...] Le rose bottonate, invece, non sono rare nelle composizioni araldiche dell'antica contea di Provenza, molte sono negli emblemi di città quasi tutte appartenenti al vicariato di Sisteron», *ibid.*, p. 34-36. L'ipotesi risolve solo parte delle molte criticità poste dall'interpretazione del blasone, criticità messe in evidenza dalle considerazioni di Laurent Hablot citate, in nota, nello studio di F. Zinelli, «*Le Barlaam occitan...*», art. cit., p. 22 n. 15.: «“cette bordure d'argent sur or est une erreur héraldique, comme le griffon contourné” (mais ce dernier cas demeure possible, selon lui [Hablot]). De même, “la croix d'azur délimitant les quartiers et surlignée de blanc est elle-même un peu curieuse”».

46. Per citare un esempio particolarmente importante di questo uso, ricorderemo che lo stemma angioino figura in apertura nel codice di Marseille, AD, B 1402, che attesta lo stesso tipo di filigrana del fr. 1049 (cf. § 1.3 e Tavola III).

47. Il fatto è insolito e sembra tenere insieme due possibili varianti di questo modulo iconografico; la compatibilità e la copresenza delle due varianti, per ora, è priva di riscontro, come emerge anche dalla lettura del dettagliato profilo storico-artistico e letterario, dedicato alle rappresentazioni arboree che caratterizzano i trattati morali fornito da A. Radaelli, *Il Livre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 40-42 e relativa bibliografia.

piccoli demoni alati (due nel margine superiore e tre per ciascuno dei due lati), ognuno abbinato a un cartiglio che ne indica il nome (ma sui diavoli e i loro cartigli *cf.* sotto). Come avremo modo di approfondire più avanti, la metafora dell'albero, assieme a quella della bestia infernale, è alla base della suddivisione in capitoli del trattato del *LVV* dedicato ai vizi⁴⁸.

Passiamo ad esaminare nel dettaglio le iniziali miniate e la miniatura direttamente inserita nel testo del *LVV*. In corrispondenza dell'indice dell'opera (f. 19r), viene adottato per la prima volta uno schema decorativo che sarà poi riproposto altre tre volte (f. 21r, 75r e 180r) e che si compone di un variegato repertorio di figure ibride, di decori vegetali e animali e di *grotesques*⁴⁹. In tutti questi casi, l'ornamentazione consta soprattutto di due elementi: la cornice che racchiude una o entrambe le colonne di scrittura e una grande iniziale, istoriata o più semplicemente decorata, che marca l'inizio della nuova sezione testuale. All'interno dell'iniziale di f. 19r troviamo il busto di Mosè con in mano le tavole della legge: il soggetto, già presente nel ciclo iconografico della *SLR* (*cf.* sotto), richiama il contenuto del primo trattato del *LVV*, dedicato ai dieci comandamenti. Segue (f. 21r) un'altra iniziale istoriata, questa volta raffigurante il busto di Gesù: l'inizio della prima sezione del *LVV* (dedicato, appunto, all'esposizione e alla glossa dei dieci comandamenti) è inoltre annunciato da vari elementi esornativi che danno forma, nel loro complesso, alla cornice entro cui è racchiusa la seconda colonna di scrittura.

Nel margine inferiore di f. 27v, sotto le due colonne di scrittura, si situa la grande vignetta rettangolare con la raffigurazione della bestia dell'Apocalisse. L'animale, un leopardo, rispecchia la descrizione enunciata nel *LVV*, che, ad ogni modo, non si discosta dalla tradizione figurativa comunemente associata al mostro biblico: dal capo principale si diramano, "a raggiera", sette teste che corrispondono ai sette peccati capitali e che sono sormontate, a loro volta, da dieci corna cinte da dieci corone. La miniatura compare in posizione di perfetta corrispondenza con il prologo del terzo trattato del *LVV*, dedicato ai vizi: vedremo meglio più avanti in che misura questa collocazione, unitamente alla presenza dell'*Arbre* nel bifolio, possa essere indice di una più complessa mediazione dei contenuti del *LVV*. All'immagine della bestia si associa, subito

48. Siccome questa struttura ricalca fedelmente l'organizzazione concepita da frère Laurent, si rimanda allo studio di Anne-Françoise Leurquin-Labie per una presentazione della disposizione degli argomenti nella *SLR* (Anne-Françoise Leurquin-Labie, *Mise en page et mise en texte dans les manuscrits de la Somme le roi*, in *La mise en page du livre religieux (XIII^e-XX^e siècle): actes de la journée d'étude de l'Institut d'histoire du livre organisée par l'École nationale des chartes, Paris, 13 décembre 2001*, éd. par Annie Charon, Isabelle Diu, Élisabeth Parinet, Paris, 2004, p. 9-25, soprattutto le p. 7-12).

49. Per una descrizione del decoro che caratterizza questa carta iniziale, rimandiamo ad A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, oltre che alle citazioni già date *supra*, n. 25.

a seguire (f. 28r), la figura di san Giovanni evangelista: di dimensioni piuttosto contenute, quest'ultima si trova nel margine inferiore interno del foglio, sotto la prima colonna di scrittura. Come spiega Radaelli, il personaggio forma, insieme con l'illustrazione della bestia, una rappresentazione unitaria, che si sviluppa sui due fogli (verso-recto)⁵⁰. A f. 75r, una iniziale istoriata, completata dai soliti riquadri, segnala l'inizio del trattato sull'Esposizione del Padre Nostro. Entrambe le colonne di testo sono incorniciate da un fregio a motivi vegetali e figure ibride; la lettera che avvia la nuova sezione reca al suo interno la rappresentazione di Dio Padre che tiene tra le braccia Cristo crocefisso. Lo stesso schema di f. 19r, 21r e 75r è eseguito ancora a f. 180r, dove comincia la trascrizione del *LBJ*: in quest'ultimo caso, l'iniziale incipitaria, come già accennato, non è istoriata ma decorata (fig. 17).

Per inquadrare l'apparato decorativo del manoscritto, bisogna innanzitutto distinguere gli elementi di fattura post-trecentesca. Nello specifico, si tratta delle figurine demoniache poste a contorno dell'albero dei vizi (f. 18r). L'immagine nella sua interezza (albero e diavoli) è accompagnata da un doppio sistema di brevissime didascalie: il primo livello consiste nella rubrica-titolo posta in calce alle radici dell'albero e nei nomi dei vizi, entrambi attribuibili al copista che opera in tutto il codice (§ 1); il secondo livello, invece, consta dei nomi dei demoni trascritti all'interno dei cartigli associati ai diavoli. La mano che ha eseguito questi elementi – e che ha, con ogni probabilità, anche disegnato i diavoli e ripassato in inchiostro nero alcune scritte del disegno originale (*avaricia, glotonia, luxuria e pigricia*) – è visibilmente diversa da quella del copista principale, sia per tipologia di inchiostro che per tratteggio delle lettere. Notevoli congruenze grafiche, soprattutto nell'esecuzione dei segni *d, t, h*, avvicinano questa seconda mano a quella responsabile delle aggiunte di f. 17v (cf. § 1)⁵¹.

50. Come abbiamo visto, la lettura "a pagine affiancate" per il *LVV* è avvalorata anche dalla numerazione antica, in cifre romane (§ 1.4). La struttura compositiva che affianca la Bestia a san Giovanni sul verso-recto è attestata nel codice London, British Library, Cotton Cleopatra, A V (XIV sec.), testimone di una versione anglonormanna della *SLR*, per la quale cf. W. Nelson Francis, *The Book of Vices and Virtues*, London, Milford and Oxford University Press for the Early English Text Society, 1942, in part., p. xx. I due elementi della Bestia e del san Giovanni si ritrovano ai f. 3v-4r del manoscritto londinese. Poiché non ci è stato possibile visionare direttamente il codice, la cui riproduzione non è disponibile online, ci basiamo sulla descrizione fornita da Ellen V. Kosmer nel suo ampio studio dedicato all'iconografia dei codici della *Somme le roi* (cf. Ellen V. Kosmer, *A Study of the Style and Iconography of a Thirteenth-Century Somme le roi* (British Museum ms. Add. 54180) with a Consideration of other illustrated Somme Manuscripts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries, (parts 1-3), Yale University, Ph. D., 1973 [poi pubblicata in 2 vol., Ann Arbor-Michigan, 1974] pt. 2, in part. p. 98).

51. Si tratta verosimilmente della stessa mano che copia la breve nota di cronaca a f. 21v. Per la trascrizione e un'analisi puntuale di queste aggiunte, si veda A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, op. cit., p. 52-55; per la questione della data, cf. *supra*, § 1.

A favore, invece, dell'attribuzione dei disegni dei diavoli a una mano diversa da quella che esegue l'albero (e presumibilmente a quella che trascrive i nomi nei cartigli), andranno notati sia la *palette* di colori (più chiara per le personificazioni dei vizi, più scura quella dei demoni) sia il fatto che i demoni si collocano tutti al di fuori dello spazio di rigatura all'interno del quale, viceversa, ha lavorato il decoratore trecentesco (cf. § 1.2)⁵². Tutti questi dati attestano che le figure dei diavoli sono un'aggiunta seriore, imputabile verosimilmente alla stessa mano che ha eseguito i cartigli, di forma sensibilmente diversa da quelli che accompagnano le allegorie dei vizi, e i nomi che essi contengono; se la proposta di identificazione della mano tarda è corretta, l'ampliamento del progetto iconografico del f. 18r andrà datato al 1590 (o 1589). Ad esclusione di questo singolo elemento recenziore, il progetto illustrativo appare unitario per concepimento e realizzazione, che possono essere entrambi ragionevolmente addebitati al lavoro di un solo artista o di un solo atelier.

Il confronto con altri codici contemporanei e provenienti da aree geograficamente prossime a quella a cui possiamo ricondurre il fr. 1049 conferma le conclusioni ricavate dallo studio delle iniziali miniate e delle filigrane (§ 1.3). Anche le illustrazioni, infatti, si conformano ai moduli caratteristici dei codici che abbiamo già avuto modo di citare al § 1 (Carpentras, Inguimbertaine 90; Tours, BM, Dioc.8; Auch, BM, ms. 20; BnF, lat. 1038; Marseille, AD, B 1402; Aix-en-Provence, AM, AA 02; Marseille, AD, G 2 1859, cf. Tavole II, III, IV) e che possiamo qui dettagliare ulteriormente e con maggiore attenzione riguardo agli elementi esornativi⁵³.

Un testimone vicinissimo per stile di decorazione e per luogo di provenienza al fr. 1049 – e, a quanto ci consta, mai preso in conto negli studi – è il codice BnF lat. 1038, il Breviario *à l'usage d'Aix* in cui abbiamo già avuto modo di reperire le filigrane “a corna di cervo” attestate anche

52. Queste informazioni sono state accessibili solo a partire da una visione diretta del testimone: la riproduzione disponibile su Gallica, benché di ottima qualità, non consente di vedere chiaramente la rigatura della pagina e non mette in evidenza la diversa tonalità di colori.

53. Rispetto alla decorazione dei due esemplari trecenteschi di Carpentras e Tours, Radaelli richiama l'attenzione in particolare sui seguenti elementi: «In ambedue [i manoscritti] è possibile individuare la stessa matrice, sia per il repertorio ornamentale delle spesse cornici sagomate ad angolo con i tralci ornati dalle foglie trilobe su cui poggiano uccellini, sia per gli ibridi dai lunghi cappelli della stessa foggia di quelli che troviamo ai f. 75r e 180r di fr. 1049, dalla calotta più corta nel ms. di Carpentras (f. 7r e 148r) e invece alta e allungata, davvero molto simile, in quello di Tours (f. 38v e 59r)»: A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, *op. cit.*, p. 49-50, ma si veda anche n. 101: «Per l'apparato decorativo secondario dei due codici la studiosa [Francesca Manzari] segnala l'importanza del *Pontificale* eseguito, parzialmente, per il vescovo Guido da Bisanzio di Giovinazzo, vescovo di Troia dal 1332 al 1341, di passaggio ad Avignone in quegli stessi anni, ora a Napoli, Biblioteca Nazionale, VI.G.24. Specialmente per Carpentras 90 sottolinea il disegno degli “ibridi dagli alti cappelli e dai volti acquarellati [...] praticamente sovrapponibili alle figurine miniate nel Pontificale di Napoli” ».

nel fr. 1049 (*cf.* § 1.3 e Tavola I). La rispondenza tra questo esemplare e il fr. 1049 è evidente, soprattutto per quanto riguarda le iniziali decorate e le cornici che racchiudono le colonne di testo. Prendendo a esempio la *lettrine E* del fr. 1049 (f. 180r, fig. 17) e confrontandola con due campioni della stessa lettera presi dal lat. 1038 (f. 108r e 122r; fig. 15-16), possiamo osservare come questo secondo manoscritto adotti due schemi figurativi distinti, anche se molto vicini (e alcune affinità si riscontrano anche nel codice di Tours, tra i manoscritti già isolati da Radaelli come associabili al fr. 1049 – *cf.* fig. 18). Il modulo adottato a f. 108r del ms. lat. 1038, in particolare, è pressoché identico a quello di f. 180r del fr. 1049, a triplici foglie trilobe, disposte specularmente lungo l'asse orizzontale costituito dalla barra centrale della *E*.



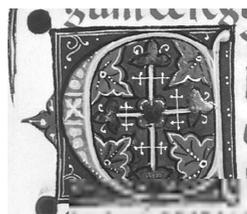
BnF, lat. 1038, f. 108r
(Fig. 15)



BnF, lat. 1038, f. 122r
(Fig. 16)



BnF, fr. 1049, f. 180r
(Fig. 17)

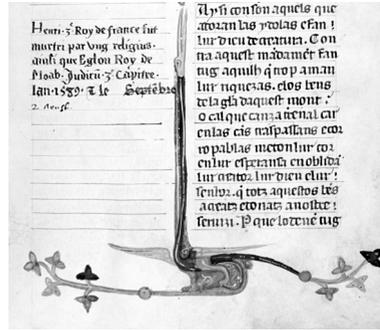


Tours, BM, Dioc. 8, f. 59r
(Fig. 18)

Ancora più evidente è la somiglianza tra la cornice che decora f. 21r di fr. 1049 e l'illustrazione di f. 214r di lat. 1038 (quest'ultima, purtroppo, visibile solo parzialmente a causa dell'asportazione della porzione in alto a destra):



BnF, lat. 1038, f. 214r
(Fig. 19)



BnF, fr. 1049, f. 21r
(Fig. 20)

Rispetto a queste due immagini, andrà quantomeno segnalata la forte consonanza nell'esecuzione delle ali che connette i due ibridi di lat. 1038 e fr. 1049 e i due angeli suonatori (fig. 21) disegnati nella carta di apertura (f. 5r) del ms. Marseille, AD, B 1402, già citato in quanto attesta lo stesso tipo di filigrana del fr. 1049 e in quanto affine al ms. in lingua d'oc anche per la presenza di stemmi angioini (cf. Tavola III). Va inoltre appuntato che la cornice del manoscritto marsigliese, che racchiude le due colonne di scrittura e sopra la quale si assommano le varie componenti ornamentali (tra cui i due angeli appena menzionati) mostra caratteristiche comuni con il riquadro della vignetta di f. 14v del fr. 1049, soprattutto per l'alternanza di segmenti in blu e rosso e per le decorazioni a sottili linee bianche.



Marseille, AD, B 1402, f. 5r
(Fig. 21)



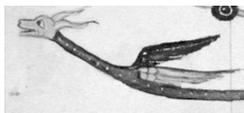
Paris, BnF, fr. 1049, f. 14v
(Fig. 22)

Una certa somiglianza caratterizza, ancora, l'esecuzione delle teste di drago di fr. 1049 e del lat. 1038. Quest'ultimo motivo ha forse riscontro nei disegni zoomorfi tracciati a penna nel cartulario di Aix (Aix, AM, AA 2) e nel breviario di Marsiglia (Marseille, AD, G 2 1859): nel primo caso, si tratta di un modulo decorativo adottato per il decoro dei capilettera

filigranati; nel secondo, invece, di veloci schizzi collocati nel margine inferiore della carta:



BnF, fr. 1049, f. 21r
(Fig. 23)



BnF, fr. 1049, f. 75r
(Fig. 24)



BnF, lat. 1038, f. 108r
(Fig. 25)



Aix-en-Provence, AM, AA 02, f. 20v
(Fig. 26)



Aix-en-Provence, AM, AA 02, f. 20v
(Fig. 27)



Marseille, AD, G 2 1859, f. 321v
(Fig. 28)



Marseille, AD, G 2 1859, f. 321v
(Fig. 29)

Tutti questi fattori di consonanza nello stile e nell'esecuzione degli elementi esornativi ci paiono poter essere addebitati a un contesto di

produzione comune a tutti i codici considerati, radicato nella regione provenzale-mediterranea e soprattutto, con ogni probabilità, in ambienti urbani, in linea con quanto già verificato a partire dalle filigrane.

2.2. Il corredo visuale in rapporto ai testi

In base ai dati fin qui esposti, alcuni moduli decorativi, in particolare nelle cornici e nelle filigrane, vanno con buona probabilità considerati come una ‘marca’ caratteristica dell’ambiente, o dell’atelier, in cui il manoscritto fr. 1049 è stato eseguito. Le miniature ‘maggiori’, invece, non hanno riscontro nei vari manoscritti che abbiamo potuto associare al nostro codice e ci sembrano piuttosto da spiegare in ragione del contenuto dei testi, e forse della tradizione, o meglio ancora del contesto culturale cui questi testi appartengono.

Per quanto riguarda il primo elemento – la vignetta che sovrasta la *conplancha* (f. 14v) – Radaelli ascrive la scena dell’incoronazione di Andrea d’Ungheria, insieme con il testo, al più vasto programma di accreditamento della « legittimità dinastica che la prima casa angioina aveva perseguito fin dai primi anni della sua instaurazione »⁵⁴. L’associazione tra testo e immagine concepita dall’estensore del manoscritto – che, lo ricordiamo, aggiunge la *conplancha* ad un fascicolo probabilmente già eseguito, adottando una *mise en page* difforme rispetto a quella impiegata per il resto del codice (cf. § 1.2)⁵⁵ – sembra quindi orientare (la vignetta sovrasta le colonne che ospitano la scrittura) la lettura del testo lirico-narrativo, che è pianto di commemorazione per Roberto ma anche celebrazione e indirizzamento per il nuovo regno di Andrea.

Passando al *LVV*, il programma iconografico del fr. 1049 va affrontato tenendo conto di due aspetti preliminari. In primo luogo, la presenza di illustrazioni è un tratto che isola il fr. 1049 rispetto agli altri manoscritti della tradizione. Tutti gli altri testimoni del *LVV*, infatti, sono sprovvisti di illustrazioni, con l’unica eccezione del fr. 2427 ancora della BnF, la cui decorazione non intrattiene rapporti con i contenuti del discorso verbale. Le immagini del fr. 1049 non sembrano inoltre discendere verticalmente dalla tradizione francese⁵⁶. Già Anna Radaelli si è pronunciata a sfavore

54. A. Radaelli, « Tra finzione e realtà... », art. cit., p. 11.

55. Radaelli segnala la presenza di « questo tipo di organizzazione della pagina [...] in tutti quei trattati del XIV secolo che valorizzavano l’aspetto visuale ai fini didascalici: negli esemplari dello *Speculum humanae salvationis*, per esempio, ogni capitolo (100 linee rimate) occupa due pagine divise in due colonne di 25 linee, ciascuna delle quali è dominata da una miniatura. » A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, op. cit., p. 30-31, n. 21.

56. Per un discorso generale sul ciclo iconografico nei codici della *SLR* cf. E. Brayer, A.-F. Leurquin-Labie, ed. cit., p. 33-45. Il corredo di immagini che accompagna l’opera di frère Laurent è stato studiato dagli storici dell’arte e dei filologi a partire dal primo contributo di Delisle (Léopold Delisle, *Recherches sur la librairie de Charles V, Roi de France, 1337-1380*, Paris, vol. I, 1907, in particolare p. 236-244), a cui si deve l’individuazione della

di un rapporto diretto fra le illustrazioni del fr. 1049 e la tradizione iconografica del testo-fonte, soprattutto in ragione della drastica riduzione della componente ornamentale rispetto ai codici della *SLR*. Secondo la studiosa, la scelta dei soggetti illustrati nel nostro manoscritto è dettata dalla volontà di comporre «una sequenza di illustrazioni dedicata solo al tema della confessione e della penitenza»⁵⁷. L'apporto di nuove informazioni relative alla circolazione del *LVV*, e il confronto fra la tradizione occitana e quella francese, ci consente di avanzare alcune considerazioni complementari a quelle di Radaelli.

Sin dalle attestazioni manoscritte più antiche, la *SLR* ha circolato accompagnata da un ricco corredo illustrativo, composto, negli esemplari di maggior pregio, da un massimo di quindici miniature⁵⁸. La critica è concorde nell'attribuire il concepimento del programma iconografico allo stesso frère Laurent, che lo elabora come elemento esterno e autonomo rispetto al testo. Le immagini affiancano i contenuti dottrinari esposti nel discorso verbale con un racconto visivo che apporta esso stesso un nuovo significato: la rappresentazione per immagini sviluppa un approccio figurale irrelato al contenuto del testo, tanto da necessitare, a sua volta, di un apparato di glosse. Sono queste didascalie ad interagire con le miniature e non la prosa della *SLR*. Oltre a caratterizzare il filone dei manoscritti “di lusso”, il corredo di illustrazioni della *SLR* può comparire, in soluzione parziale, anche negli esemplari di fattura modesta. La selezione operata sul canone iconografico completo prevede varie possibili combinazioni: tra esse, una particolare fortuna sembra aver caratterizzato proprio le raffigurazioni della bestia e, eventualmente, del Mosè, ovvero due dei moduli iconografici che ritroviamo nel fr. 1049 del *LVV*⁵⁹.

serie completa di quindici vignette e dei temi iconografici ad esse associati. Un'analisi delle varianti iconografiche ha permesso a Eric G. Millar (*An illuminated manuscript of La Somme le Roi attributed to the Parisian Miniaturist Honoré*, Oxford, 1953) di precisare gli aspetti della trasmissione verticale dell'apparato decorativo. Per un approfondimento analitico dell'iconografia, condotto a partire dal codice London, British Library, Additional 54180, cf. E. V. Kosmer, *A Study of the Style...*, op. cit.

57. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, op. cit., p. 28.

58. Per un resoconto dettagliato della distribuzione delle illustrazioni si veda soprattutto Ellen V. Kosmer, *A Study of the Style...*, op. cit., pt. 2 («Descriptive Catalogue of *Somme le roi* Manuscripts according to Iconographic Groups»). Per una mappatura analitica delle illustrazioni presenti nei codici “di lusso” che attestano la redazione ‘a’ della *SLR*, cf. E. Brayer, A.-F. Leurquin-Labie, ed. cit., p. 35.

59. Le due edizioni del testo francese spiegano che « il reste une dizaine de manuscrits contentant seulement la Bête de l'Apocalypse. La scène de Dieu avec Moïse a eu la préférence dans Paris, BnF, fr. 24780 » (E. Brayer, A.-F. Leurquin-Labie, ed. cit., p. 41, n. 73). Questo passaggio recupera, nella sostanza, una segnalazione che ritroviamo già nello studio storico-artistico di Kosmer, la quale individuava un gruppo di codici («Group II» cf. Ellen V. Kosmer, *A Study of the Style...*, op. cit., pt. 2, p. I: per la descrizione analitica delle immagini riprodotte nei codici afferenti a questo gruppo, cf. *ibid.*, p. 92 sqq.) che presentano un numero di illustrazioni ridotto (da una a quattro) rispetto al ciclo completo (attestato, invece, nel gruppo

Il particolare rapporto tra immagine e testo – che caratterizza la tradizione del canone illustrativo “maggiore” – ha avuto seguito anche nella tradizione panromanza dell’opera. Il caso più emblematico è offerto dalla tradizione manoscritta della versione toscana della *SLR*, allestita da Zuccherò Bencivenni durante un soggiorno avignonese (1310) a partire da un modello testualmente molto vicino ai più antichi codici francesi⁶⁰.

Nei cinque codici illustrati giunti fino a noi, la tradizione italiana del XIV sec. preserva la funzione che le immagini svolgono nella *SLR*, mettendo in atto una vera e propria *translatio* figurativa che procede a partire da una “decodifica” del valore che le immagini assumono nell’insieme compositivo del trattato francese e perviene a una “ricodifica” della funzione, adeguandone messaggio e forma alle esigenze dettate dal nuovo contesto di circolazione⁶¹.

di testimoni che Kosmer chiama « Group I »): « Most illustrated *Somme* manuscripts attempt the full series of illustrations [= Group I]. The manuscripts in Group II most frequently represent only the Beast of the Apocalypse and Moses receiving the Law; these manuscripts do not represent any of the virtue and vice subjects » *ibid.*

60. Il testo della traduzione di Zuccherò, consultabile nell’edizione parziale e ancora primo ottocentesca a cura di Luigi Rigoli, che stampa il ms. II VI 16 (Luigi Rigoli, *Volgarizzamento dell’esposizione del Paternostro fatto da Zuccherò Bencivenni, testo di lingua per la prima volta pubblicato con illustrazioni*, Firenze, 1828), è stato oggetto della tesi di dottorato di Giuliana Citton (*Il volgarizzamento di Zuccherò Bencivenni della « Somme le roi » di frère Laurent*, Università Cattolica di Milano, III ciclo, 1991, relatore prof. A. Menichetti). Si aggiunge a questo ridotto computo delle edizioni anche il saggio offerto, nel 1863, da Luigi Barbieri, che confronta parte della versione toscana edita da Rigoli con il testo francese Parma, Biblioteca Reale Palatina, ms. 63. Vanno inoltre tenuti in conto i lavori di Francesco Bruni, editore del volgarizzamento siciliano della versione di Zuccherò (Francesco Bruni, *Libro di li viti et di li virtuti*, 3 vol., Palermo, 1973) e, in particolare, la sintetica nota descrittiva dei codici che attestano la versione toscana (*Id.*, « Per la tradizione manoscritta della versione della *Somme le roi* di Zuccherò Bencivenni », *Medioevo Romano*, t. 2 (1975), p. 273-276).

61. La tradizione manoscritta del volgarizzamento di Zuccherò si compone dei seguenti mss.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Rediano 102 (1330-1340; illustrato); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.VI.16 (1340 ca.; illustrato); Città del Vaticano, BAV, Barberiniano lat. 3984 (prima metà del XIV sec., illustrato); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1466 (prima metà del XIV sec.; illustrato); Paris, BnF, it. 91 (1457-1470; illustrato a penna); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1801 (XV secolo, non illustrato); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 92 (*Pa*; XV; non illustrato); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VI.51 (*G*; XV sec.; non illustrato); Palermo, Biblioteca comunale, ms. 4 Qq Al (XV sec.; non illustrato ma predisposto ad accogliere la decorazione). Di grande interesse per lo studio dei codici miniati è il contributo di Citton dedicato alla trasmissione del corredo iconografico dalla tradizione francese a quella italiana (Giuliana Citton, « Immagine e testo: le miniature della *Somme le Roi* e la loro tradizione italiana », *CN*, t. 54 (1994), p. 263-302), cui andranno associati almeno due precedenti contributi dedicati allo stesso tema: Vincent Moleta, « Simone Martini in a Tuscan *Somme le roi* », *La bibliofilia*, t. 87 (1985), p. 97-136, e Alvaro Spagnesi, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione toscana della Somme le Roi di Zuccherò Bencivenni, in Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*. Atti del III Congresso di Storia della Miniatura. Cortona, 20-23 ottobre 1988, a cura di Melania Ceccanti, Maria Cristina Castelli, Firenze, 1992, p. 337-362.

La situazione per quanto riguarda il *LVV* appare profondamente diversa. Il passaggio del trattato dal francese all'occitano – che avviene in anni prossimi a quelli in cui Zucchero si trova ad Avignone – comporta la perdita del progetto iconografico completo della *SLR*. La posizione bassa del manoscritto fr. 1049 nello stemma del *LVV* e l'assenza, negli altri testimoni del trattato, di miniature consustanziali al testo lasciano presumere che il corredo illustrativo sia stato pensato all'altezza del manoscritto qui oggetto di studio. Il fatto che i soggetti illustrati nel fr. 1049 corrispondano a un'opzione selettiva già presente in un gruppo di codici della *SLR* (n. 59), suggerisce che il corredo decorativo del nostro manoscritto sia stato immesso "orizzontalmente", a partire da contatti con la tradizione francese⁶².

Una riprova della permeabilità "orizzontale" della tradizione meridionale nei confronti degli schemi illustrativi viene dal ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 6291, latore di una versione catalana del *LVV*, tradotta a partire da uno o più modelli occitanici e, nello specifico, connessa al ramo della tradizione a cui afferisce anche il fr. 1049⁶³. Nell'esemplare catalano – databile alla prima metà del XIV sec. e legato, forse, al convento dei domenicani di Sant Doménec di Valencia⁶⁴ – ritroviamo, nella solita posizione incipitaria (f. i), tipica anche delle copie francesi, l'immagine di Mosè che riceve da Dio le tavole della legge: il soggetto è sviluppato all'interno di due riquadri separati (uno per ciascuna delle due colonne di testo) ma in dialogo tra loro. La raffigurazione della bestia (f. v) – isolata e collocata in un riquadro a sfondo bipartito oro e blu, posto nella prima colonna di testo – è anch'essa, come quella del fr. 1049, accompagnata dal san Giovanni evangelista, raffigurato all'interno di un rettangolo nella colonna a destra.

L'esame dei moduli iconografici della tradizione francese, soprattutto per la bestia, e il loro raffronto con il fr. 1049, evidenzia un altro elemento problematico: la bestia del fr. 1049, come accennato, è saldamente insediata nel progetto illustrativo già della *SLR* francese. Il modulo iconografico adottato nel fr. 1049, però, non trova riscontro nella tradizione del testo-fonte⁶⁵. In quest'ultimo, infatti, la bestia è eseguita secondo due possibili

62. Che la tradizione francese fosse attiva nel Midi, e anzi proprio nella zona provenzale mediterranea, è dimostrato dalla traduzione di Zucchero (*cf. supra*).

63. Per i rapporti di derivazione della tradizione catalana dai modelli occitanici, *cf.* Federica Fusaroli, «La traduzione della *Somme le roi* tra Occitania e Catalogna: primi sondaggi», *Mot so raso*, t. 20 (2022), p. 1-18.

64. *Cf. ibid.*, p. 7 e Biteca (manid 1913: *Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears*), dirs. Gemma Avenoza (†), Lourdes Soriano i Vicenç Beltran, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1997, <http://vm136.lib.berkeley.edu/BANC/philobiblon/biteca_en.html>. Consultato per l'ultima volta nel marzo 2023.

65. I codici di XIV sec. in cui compare la bestia, eventualmente associata al Mosè, sono i seguenti: London, British Library, Cotton Cleopatra, A V (per cui *cf.* n. 50); Paris,

modalità: nella prima, “parigina”, la ramificazione delle corna parte da un tronco centrale⁶⁶; nella seconda, invece, attestata in tutto il Nord della Francia, le corna si sviluppano su due rami distinti⁶⁷. La bestia del fr. 1049, con le corna disposte “a raggiera” rinvia a una variante ancora diversa che non risulta attestata nella tradizione francese ma che si ritrova, molto simile, nel Riccardiano 1466, testimone del volgarizzamento di Zuccherò e decorato dalla bottega di Pacino di Bonaguida⁶⁸. Un altro tratto di discontinuità rispetto al “canone”/filone iconografico maggioritario della *SLR*, è il fatto che la bestia sia rappresentata da sola, vale a dire senza gli altri personaggi, sempre previsti nel modulo iconografico “canonico”⁶⁹.

Ancora un altro elemento che non trova alcun riscontro nella *SLR* è la grande miniatura dell’albero dei vizi di f. 18r: si tratta, a tutti gli effetti, di una scelta esclusiva del fr. 1049. Sotto il profilo discorsivo, la metafora arborea è oggetto di una ricca digressione di interesse storico-letterario condotta da Radaelli, che ne mette in evidenza la funzione in quanto « componente essenziale dello *Speculum Theologiae* »⁷⁰. L’apporto del *LVV* ci permette di meglio circostanziare la funzione della metafora arborea rispetto alla struttura del trattato, e in particolare di mettere in rilievo alcune differenze che ne caratterizzano l’adozione, nel testo occitano, rispetto al modello francese. Come sottolineato dalle editrici del testo oitanico e ulteriormente approfondito da Anne-Françoise Leurquin-

Bibliothèque de l’Arsenal, 2071 (1382; cf. W. Nelson Francis, *The Book of Vices...*, op. cit., p. xii; Edith Brayer, « Contenu, structure et combinaisons du *Miroir du Monde* et de la *Somme le roi* », *Romania*, 79 (1958), p. 1-38 e p. 433-470: p. 466, 5; Ellen V. Kosmer, *A Study of the Style...*, op. cit., p. 105); Paris, BnF, fr. 1040 (XIV s.; cf. *ibid.*, p. 109; Paris, BnF, fr. 1767 (inizio XIV, cf. *ibid.*, p. 111); Paris, BnF, fr. 22932 (inizio XIV s., <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504920z/f9.item>>).

66. Oltre che nel testimone della British Library, oggetto centrale dello studio storico-artistico condotto da Kosmer (cf. *ibid.*), lo stesso tema iconografico si osserva anche nel testimone più antico della *SLR* (Parigi, Bibliothèque Mazarine, 870).

67. Questa variante, presente almeno in London, BL, Additional 28162 e BnF, fr. 938, è stata oggetto di una dettagliata descrizione da parte di Kosmer, cf. *ibid.*, p. 44-45)

68. La riproduzione del ms. è consultabile all’indirizzo <<http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?view=show&myId=fbc57cff-9767-47c5-bc85-d4ed84805738>>. La consonanza, notata da Caterina Menichetti, ci è stata gentilmente confermata da Claudia Compagna, per il tramite di Francesca Manzari. La dott.ssa Campagna, sotto la direzione di Milvia Bollati, si sta dedicando a un riesame dei codici francesi della *SLR* con particolare attenzione per i manoscritti che tramandano la redazione *g* del testo (Modena, Biblioteca Estense, Etr. 34 (= α P.8.6); BnF, fr. 1895; Valencia, Biblioteca Universitaria, ms. 841). Questa rara variante iconografica è stata ritrovata solo in un testimone della tradizione francese: Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 6329, datato a 1311. Ringraziamo entrambe le studiose per il loro prezioso aiuto.

69. Per i codici italiani cf. A. Spagnesi, *La versione toscana...*, op. cit., p. 355 e n. 52. Diversa dal fr. 1049 e dalle due possibilità individuate da Kosmer è anche la variante attestata dal codice di Madrid, nel quale le sette teste della bestia sono disposte sul collo dell’animale mentre le dieci corna, cinte dalle corone, si diramano a partire dalla testa principale.

70. A. Radaelli, *Il Libre de Barlam...*, op. cit., p. 40-42.

Labie in uno studio dedicato alla *mise en page* e alla *mise en texte* dei manoscritti della *SLR*:

Le discours de frère Laurent est très clair. Il témoigne même d'un esprit parfaitement méthodique. Laurent organise sa matière, la subdivise, la numérote. Usant d'un vocabulaire végétal, il construit, comme le montre ce schéma de l'architecture de la *Somme le Roi*, toute une arborescence de troncs, branches, rameaux (deux niveaux que frère Laurent appelle indifféremment *branchetes*, *rainsiaux* ou *rainsalez*) et feuilles, qui se poursuit au-delà du cadre de ce tableau, car certaines subdivisions sont elles-mêmes divisées⁷¹.

Mentre il rimando alle teste della bestia infernale per la rappresentazione dei vizi discende, senza importanti alterazioni, dal modello francese alla versione occitanica⁷², il referente arboreo, già presente nella *SLR*, risulta sensibilmente accentuato nel *LVV*, come emerge dalla comparazione di alcuni passaggi (in particolare § 6, 45 e poi § 49, cf. sotto) del trattato dedicato all'orgoglio (cap. 4 del *LVV* e cap. 32 della *SLR*). Il ricorso a questa ulteriore figurazione per il catalogo dei vizi, che affianca quella delle teste della bestia e si riferisce alle ulteriori sotto-partizioni di ciascun peccato, è introdotto, nella versione francese, da un paragone esplicito (§ 46). Con la sola eccezione della rubrica di § 44 (eccezione che ha scarso rilievo, dal momento che riguarda un elemento para-testuale⁷³), prima di § 46 il testo francese fa uso del solo sostantivo *parties* per riferirsi alle ulteriori suddivisioni del peccato d'orgoglio. Nel testo occitano, al contrario, la metafora dei rami interviene prima (già al § 6) e non è raro incontrare, in corrispondenza di afr. *parties*, il sostantivo occ. *brancas*:

SLR (p. 115)

6. Dont chescuns de ces .VII. se devise en mout de **parties**.

LVV (p. 21)

6. E cascun d'aquestz .vij. peccatz mortals si parton en motas **brancas**

71. A.-F. Leurquin-Labie, *Mise en page et mise en texte...*, art. cit., p. 9-25.

72. Per completezza di informazione, si riportano i paragrafi del cap. 3 (= *SLR* 31), che accolgono la digressione sulla bestia infernale e fungono da introduzione alla struttura dei trattati che seguono: § 14. *Li .vij. caps de la bestia d'enfern son li .vij. peccat mortal 15. per los cals li diable tray assi tot lo mont car, apenas es que nenguns homs escapi, que non cays en .i.a. d'aquestas .vij. golas d'enfern; [...]* § 17. *car en terra non a ayssi sant homes que perfechamens si puecan gardar de totas manieras de peccatz que nayson d'aquestz .vij. caps [...]* § 19. *Li .x. corns de la bestia signifigan los .x. traspasamens dels .x. mandamens de la ley de Dieu, 20. que li diable curan, tant com podon, per los .vij. peccatz mortal que son .vij. caps de totz mals. 21. Las .x. coronas son las victorias que li diable an sobre totz peccadors per los traspasamens dels .x. mandamens de la ley*). Rispetto agli stessi passaggi nel testo francese (per cui cf. E. Brayer, A.-F. Leurquin-Labie, ed. cit., p. 114), la sostanza del testo della traduzione rimane invariata.

73. Nel *LVV*, la rubrica – *De las brancas d'erguelh* – è attestata unicamente dal testimone Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2020.

SLR (p. 116)

45. Cist pechiez se devise et s'e-spant en tant de **parties** que a paines les porroit l'en nombrer. 46. mas .VII. principaus parties i a **qui sont ausint comme .VII. branches** qui is-sent et nissent d'une mauvese racine: 47. dont la premiere branche d'orguil est desloiautez, la seconde est despiz [...]

LVV (p. 22)

45. Erguelh fay tantas **brancas** que apenas las pot hom nombrar. 46. En-pero .vij. **partz** fay principals, que **son aysi com .vij. brancas** que nay-son totas d'una razis e **cascuna fay per si motz ramps**. 47. § Le premiers es falsetatz o deylialeza; li .ij.a. es mesprezament [...]

La stessa alternanza *parties: brancas* prosegue anche oltre, ad esempio al § 49:

SLR (p. 116)

49. A ces .VII. parties afierent tuit li pechié qui d'orgueil nissent, mes chescune de ces .VII. branches a mout de petiz rainselez.

LVV (p. 22)

49. Ad aquestas .vij. **brancas** si retor-nan e si refieron tut li ram de peccat d'erguelh

In sostanza, la metafora arborea, già presente nella *SLR*, appare potenziata nel *LVV*. Allo stato delle nostre conoscenze non possiamo sapere se questa accentuazione risalga al modello francese su cui ha lavorato l'anonimo traduttore occitano: a quanto ci consta, la tradizione francese più antica e il volgarizzamento italiano ad essa associato non presentano la specificità che abbiamo evidenziato nel *LVV*.

Per quanto concerne le strategie compositive del manoscritto, la posizione dell'albero d'orgoglio, isolata rispetto al resto del codice, sembra implicare che l'immagine sia stata concepita come una sorta di prologo figurato rispetto al *LVV*, copiato subito dopo.

Questa impostazione richiama vagamente un tratto del programma illustrativo adottato anche nei codici francesi, in particolare per gli otto rettangoli quadripartiti posti, a piena pagina, in apertura di ciascuno dei sette trattati dedicati alle virtù⁷⁴. Ciascuna di queste otto vignette propone la stessa struttura modulare all'interno della quale le scene dipinte nei quattro scompartimenti si dispongono in uno schema rigidamente chiastico: alla contrapposizione tra la

74. Nei codici francesi lo schema ricorre nelle otto miniature della sezione dedicata alle virtù e prevede che «le personificazioni delle virtù *siano* accompagnate da un'immagine del vizio opposto (registro superiore) e da *esempi* (registro inferiore) tratti vuoi dalla Bibbia, vuoi semplicemente dall'esperienza. [...] Nella maggior parte dei casi, ad ognuna delle opposte personificazioni corrisponde quindi un debito *exemplum virtutis o vitiis*: la rigida composizione delle figure simboliche, adorne dei loro attributi tradizionali, viene costantemente sorretta ed integrata dall'evidenza plastica delle scenette poste nel registro inferiore», Giuliana Citton, «Immagine e testo...», art. cit., p. 274.

personificazione del vizio e della virtù corrispondono due *exempla* che controbilanciano le due figurazioni allegoriche con una rappresentazione narrativa (i soggetti sono tratti principalmente dal Vecchio Testamento). Il modulo a quattro è, d'altronde, caratteristico dell'illustrazione dei testi lunghi in prosa, e ricorre già nei romanzi in versi (*Perceval* e continuazioni), si trova poi nei testi storici (*Histoire ancienne, Faits des Romains*, alcune vite di santi): l'impianto del corredo iconografico non deve così essere considerato come prerogativa esclusiva e caratteristica della *SLR*. Anche la rappresentazione personificata dei vizi nell'albero del fr. 1049 ripropone un principio teorico simile, in termini di prospettiva esemplare, a quello che caratterizza le raffigurazioni dei vizi nella *SLR*. Tutto considerato, però, la distanza dai modelli francesi, soprattutto sotto il profilo compositivo, è tale da consigliare ogni ipotesi di possibile connessione. Al contrario, va posto l'accento sul fatto che i due aspetti fin qui commentati della miniatura dell'albero (posizione isolata in un bifolio e funzione di prologo) avvalorano l'ipotesi che l'inserimento (e forse la progettazione?) dell'illustrazione sia avvenuto in un momento successivo a quello di copia del *LVV*. Il concepimento di questa miniatura va pertanto ricondotto a un programma illustrativo meditato *ex post* e probabilmente dettato da una precisa intenzione dell'estensore del fr. 1049.

Un ultimo elemento di cui bisogna tener conto per spiegare l'inserimento del corredo illustrato nel fr. 1049 consiste nel fatto che, a differenza dell'albero, la collocazione della bestia dell'Apocalisse in un grande riquadro che occupa tutto lo spazio della metà inferiore di f. 27v attesta che la vignetta faceva parte del piano originario del manoscritto. Insomma, le due decorazioni maggiori che accompagnano il *LVV* – albero e bestia –, benché concepite verosimilmente in due fasi distinte dell'allestimento del codice, offrono, entrambe, la rappresentazione visuale di una delle due metafore a cui l'autore ha fatto ricorso per organizzare la struttura dei vizi.

La stessa funzione di *mise en relief* del discorso è espletata anche dal sistema di decorazioni minori, componente – insieme alle rubriche e ai *pieds-de-mouche* – dell'apparato para-testuale che accompagna l'opera. Come anticipato, le immagini di f. 19r, 21r e 75r (rispettivamente Mosè con le tavole della Legge; Busto di Cristo; Dio Padre che tiene tra le braccia Cristo crocefisso) figurano tutte nei capilettera decorati che segnano l'inizio di una nuova parte dell'opera (in successione, l'indice, il trattato sui dieci comandamenti e l'esposizione del Padre Nostro). Una funzione altrettanto distintiva è riconoscibile anche per le due iniziali filigranate di f. 59v e di f. 143ra, che mettono in opera, tuttavia, un modulo decorativo più semplice rispetto alle altre: si tratta rispettivamente di una

grande *A* in blu e rosso sviluppata in altezza su quattro linee di testo, posta a inizio del trattato dedicato al *ben morir* (per la quale cf. § 1) e di una *L* che dà avvio al trattato sulla castità e che presenta la medesima alternanza di colori e le stesse dimensioni della precedente.

Le partizioni segnalate da tutte queste maiuscole, con la significativa eccezione dell'iniziale filigranata del f. 143ra, relativa al trattato di castità, riflettono l'organizzazione dei capitoli predisposta dall'autore dell'opera e rispettata sia nella tradizione dell'originale francese che in quella della traduzione occitana. La struttura espositiva della *SLR* – e quindi del *LVV* – segue una rigorosa impostazione gerarchica, che si articola su tre livelli: cinque trattati (1. prologo, composto dall'esposizione dei dieci comandamenti e dagli articoli di fede; 2. trattato sui vizi; 3. trattato sul *ben morir*; 4. esposizione del Padre Nostro; 5. trattato sulle virtù, introdotto da una lunga digressione dedicata all'allegoria del giardino delle virtù), trentuno capitoli e numerosi sotto-capitoli. La presenza di iniziali differenziate per dimensione e modulo decorativo serve a marcare visivamente l'organizzazione di questo schema e, quindi, facilitare l'orientamento nella lettura del lungo trattato. Di norma, l'*incipit* dei cinque trattati è segnalato tramite un'iniziale maggiore (più grande o più elaborata), i capitoli sono invece introdotti da un'iniziale minore. In sostanza, come osservano le due editrici del testo francese, «le lecteur n'a qu'à suivre le plan de frère Laurent, souligné par une numération méthodique des degrés et des branches ainsi que par de nombreuses rubriques»⁷⁵.

Guardando al nostro manoscritto, l'iniziale filigranata di f. 143ra, che interviene all'inizio del trattato sulla castità, introduce un elemento di squilibrio nel principio di alternanza che regola le altre maiuscole, sempre in sostanziale accordo con le macro-partizioni del testo occitano: il trattato di castità, in effetti, altro non è che un capitolo del trattato sulle virtù. Tale differenza che, all'altezza del trattato di castità, isola il *LVV* come testimoniato dal fr. 1049 dalla *SLR* non deve, con ogni probabilità, essere giudicata casuale. Grazie allo studio della tradizione del trattato occitano ci è infatti possibile segnalare che proprio quest'ultima porzione di testo, molto estesa e di grande rilevanza anche nella versione oitanica, è stata oggetto di approfondita revisione da parte, con ogni probabilità, del traduttore del *LVV*. È quindi possibile che l'accento posto sul trattato di castità sia traccia della particolare attenzione rivolta a questo capitolo nella redazione occitana del trattato, debitamente recepita e rimarcata dal copista del fr. 1049 ma di cui, è bene sottolinearlo, non viene data indicazione negli altri codici del *LVV*. In ultima analisi, lo schema originale delle *letrines* riproduce l'impostazione presente già

75. E. Brayer, A.-F. Leurquin-Labie, ed. cit., p. 30.

nella tradizione manoscritta francese secondo la riorganizzazione attuata all'altezza della versione occitana e se ne discosta in alcuni elementi puntuali – come l'iniziale di f. 143ra – che denotano un ulteriore livello di meditazione, caratteristico dell'esemplare parigino.

A un bilancio complessivo, il progetto decorativo del fr. 1049 sembra essere stato attentamente pianificato tenendo conto delle caratteristiche del *LVV* in lingua d'oc, di cui si coglie e si enfatizza la forte tensione pedagogica, mettendone bene in evidenza la struttura argomentativa anche tramite l'aggiunta di elementi di *mise en relief* visuale estranei alle due tradizioni (le due decorazioni maggiori). Tale scelta ci sembra riportabile alla volontà specifica di rendere più agevole la consultazione del trattato e, anche, del libro in quanto manufatto. Nel fr. 1049, dunque, il corredo illustrativo partecipa e collabora al progetto di edificazione del pubblico (con ogni probabilità laico) ai principi fondamentali della vita cristiana: la rappresentazione visiva espleta, in questo senso, una funzione di guida e orientamento per il lettore nell'ingegnosa macchina argomentativa elaborata da frère Laurent e poi adattata dal traduttore occitanico.

Federica FUSAROLI – Caterina MENICETTI
FNS / Université de Lausanne – Université de Genève /
Université de Lausanne