

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

November 2017

Vol. 2, No 1



Copyright © 2017 TCLA
ISBN 978-0-244-33674-5
TCLA, Academic Journal,
digital version-ISSN : 2297-1874,
printed version-ISSN : 2504-2238
THECLA Academic Press Ltd
20-22, Wenlock Road,
Islington, London, N1 7GU
United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover: Stammheim Missal, Hildesheim ca. 1170
LA, Getty Museum, Ms. 64, fol. 156v. Tempera colors, gold leaf, silver
leaf, and ink on parchment bound between wood boards. Digital image
courtesy of the Getty's Open Content Program.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Carla Rossi

University of Zurich

EDITORIAL STAFF

Johannes Bartuschat, *University of Zurich*

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California,
Los Angeles*

Betül Parlak, *University of Istanbul*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *University of Zurich*

Sergio Rossi, *Università di Roma La Sapienza*

CONTENTS

FOCUS

Perché le «Lettres familières» non sono opera di Alanus ab Insulis

Carlo Chiurco, 5-27

L'auteur des «Lettres familières d'un moine du Bec» attribuées à Alain de Lille

Carla Rossi, 28-47

INSIGHTS

Ancora su Antoniazio Romano e Marcantonio Aquili: aggiunte e precisazioni per un catalogo completo delle opere

Sergio Rossi, 48-95

DEBATES

La fede di battesimo di Michelangelo Florio, nato a Firenze addì 28 settembre a hore 12

Carla Rossi, 96-115

Carlo Chiurco
Università di Verona

PERCHÉ LE *LETTRES FAMILIÈRES* NON SONO OPERA
DI ALANUS AB INSULIS

ABSTRACT

This article deals with the authorship of the seventeen letters found in MS Lat. 13575 of the Bibliothèque Nationale de France, and translated in French by Françoise Hudry in 2003, in the broader context of a research on the life and identity of Alanus ab Insulis. In her book, Hudry strongly claimed the letters had been written by Alan of Tewkesbury, whom she believes to be the same person as Alanus. Such claim in my opinion is not sustainable from a philosophical point of view. Indeed, the meaning of the letters revolves around the subject of *caritas*, mostly declined in the sense of the *spiritualis amicitia in Christo* among fellow monks at the same abbey. Yet *caritas* is hardly a subject favored by Alanus ab Insulis, who furthermore mentions it in an entirely different fashion from the anti-philosophical inspiration that permeates the letters. To complete this short analysis, a reference in the seventh letter to the *artes liberales* that cannot reasonably fit with the erudition in that field possessed by the Doctor universalis makes Hudry's identification of Alanus ab Insulis as the author of the letters hardly sustainable, if at all.

1. LE *LETTRES FAMILIÈRES* E L'IDENTITÀ DI ALANUS AB INSULIS: PROBLEMI METODOLOGICI

Negli ultimi anni, le diciassette lettere contenute nel Ms. Lat. 13575 della Bibliothèque Nationale di Parigi sono state nuovamente collegate alla figura di Alanus ab Insulis.¹ Già nel 1824 Dom Brial propose di identificare Alano con Alan di Tewkesbury, autore di una biografia di San Tommaso Becket – la *Vita sancti Thomae* – oltre che della collazione delle sue lettere.² Dopo aver conosciuto un certo successo nel XIX secolo, questa tesi è stata pressoché dimenticata fino al 1972, quando Palémon Glorieux la riprese nel suo studio biografico su Alano.³ Più recentemente, la studiosa francese Françoise Hudry l'ha riproposta facendone un vero e proprio pilastro di

¹ Mi servo dell'appellativo "Alanus ab Insulis", o più semplicemente "Alano", e non di quello, universalmente diffuso, di "Alano di Lilla", perché quest'ultimo non possiede in realtà alcuna autentica base storica o filologica. Il problema dell'identità di Alano necessita di una metodologia nuova, capace di riunire diverse prospettive di ricerca: la storica, la filosofica, la filologica e la letteraria, come in parte anticipato più sotto in questo breve studio. Si tratta di una ricerca già in corso, che darà i suoi frutti solo in futuro: tuttavia, sebbene per l'appunto molti aspetti della vita e dell'identità di Alano restino oscuri, si può sin d'ora rifiutare l'appellativo "Alano di Lilla", anche grazie alla ricerca svolta da Carla Rossi in un articolo molto interessante: cfr. Rossi 2009.

² Cfr. Brial 1824. Su Alan di Tewkesbury cfr. Harris 1976. Alan è autore anche di un epistolario proprio, ed è sulla base degli avvenimenti ivi narrati che si fonda la tesi della Hudry dell'identità tra i due autori.

³ Cfr. Glorieux 1972.

tutta la sua ricerca intorno al *Doctor universalis*. Già all'epoca della sua traduzione delle *Règles de théologie*, apparsa nel 1998,⁴ la Hudry aveva sostenuto con una certa efficacia l'appartenenza di Alano agli *eruditi Thomae*, il circolo di intellettuali che si riunì intorno alla figura di Becket, suggerendone nuovamente l'identificazione con Alan di Tewkesbury. Questa identificazione è stata poi ripresa e sviluppata nella sua edizione e traduzione dell'epistolario in questione, apparsa nel 2003.⁵

Il codice, un compendio della fine del XII secolo, era già stato succintamente descritto da Barthélemy Hauréau nel 1891,⁶ mentre nel 1953 Jean Leclercq aveva realizzato una prima edizione critica delle lettere, pubblicandone il testo latino sotto il titolo di *Epistulae familiares*⁷ – titolo a sua volta mantenuto dalla Hudry nella sua traduzione. Né Hauréau né Leclercq identificarono l'autore, o gli autori, dell'epistolario, e neppure i suoi destinatari, sebbene riconoscessero che proveniva dall'ambiente monastico, quasi certamente dalla celebre abbazia del Bec in Normandia.

Nella sua edizione delle *Lettres familières*, Françoise Hudry, come detto, si mostra assolutamente convinta non solo dell'identità tra i due autori, ma anche che la paternità dell'epistolario sia senza dubbio da attribuire ad Alano. Più che la tesi della Hudry, sono state le sue argomentazioni a sollevare sin dall'inizio una serie di problematiche – e di critiche – di

⁴ Cfr. Alain de Lille, *Règles de théologie* (Hudry).

⁵ Cfr. Alain de Lille, *Lettres familières* (Hudry); si veda anche Hudry 2005.

⁶ Hauréau 1891, pp. 226 sgg.

⁷ Cfr. Leclercq 1953.

grande importanza, al punto che si può affermare che il suo lavoro abbia aperto più problemi di quanti intendesse effettivamente risolvere.

Più di recente, Carla Rossi ha concentrato la propria attenzione sull'impossibilità di attribuire la paternità delle lettere ad Alanus ab Insulis da un punto di vista storico e documentario: io intendo giungere alla medesima conclusione, tuttavia attraverso due obiezioni di natura filosofica. Sono consapevole che l'esposizione di tali obiezioni non sostituisce certo un'argomentazione sistematica complessiva intorno a questo tema, e in generale relativamente all'annosa questione dell'identità di Alanus ab Insulis, per la quale non posso che rimandare ad un lavoro più articolato in corso di definizione con la stessa Rossi: tuttavia tali obiezioni, pur costituendo solo un'anticipazione di ulteriori ricerche, talune già in corso e altre da completare, posseggono non di meno una dignità autonoma, e quindi la capacità di essere esposte in quanto tali.

Mi soffermerò, in particolare, su due temi fondamentali presenti nell'epistolario, vale a dire il ruolo delle *artes liberales* e l'importanza della *caritas*. Tuttavia, prima di entrare nel vivo dell'analisi, credo sia importante sottolineare come, a mio avviso, l'errore commesso dalla Hudry sia stato anzitutto di carattere metodologico, cosa che i suoi critici hanno stranamente mancato di rilevare, pur non risparmiandole critiche a volte molto severe.⁸

Tale errata impostazione metodologica può riassumersi come segue: anzitutto, la Hudry non ha fatto un buon uso delle fonti a sua disposizione, come l'articolo della Rossi edito in

⁸ Cfr. Dolbeau 2003; Vincent 2005; Pejenaute Rubio 2009; Wahlgren-Smith 2006 (la critica più favorevole alla Hudry).

questo stesso numero dimostra in modo efficace; in secondo luogo, non si è affatto preoccupata di comprendere se le affermazioni espresse nelle lettere fossero assimilabili al contesto più generale del pensiero filosofico di Alano. Quest'ultima critica sarà l'oggetto del presente studio, il cui scopo è di dimostrare come sia impossibile attribuire tali lettere al *Doctor universalis* visto ciò che esse affermano intorno al ruolo delle arti liberali e all'importanza della *caritas*: tale attribuzione si fonda infatti su di un travisamento pressoché totale del pensiero filosofico alariano. Il duplice errore metodologico commesso dalla Hudry può e deve spronarci ad immaginare per il futuro un approccio diverso al problema dell'identità di Alano.

Una metodologia corretta, o quanto meno più adatta, dovrebbe infatti rispettare quelle che sono le caratteristiche stesse dell'opera di Alano, un autore i cui testi possiedono la stratificazione di significati tipica di un entusiasta fautore della tecnica dell'*integumentum*. Non è possibile avvicinare i testi alariani senza dotarsi di una metodologia che, da un lato, non tenga conto della grande varietà delle fonti a nostra disposizione (penso anche solo agli *ex libris*, o alla storia dei codici e della loro formazione e tradizione) nonché – per quanto possibile – della loro totalità e, dall'altro, che non si serva di un approccio che sia necessariamente capace di coniugare prospettive differenti, quella filologica e quella filosofica, quella storica e quella della critica letteraria. Siamo spinti a questo dalla *natura* stessa delle opere di Alano, poligrafo inesauribile e sperimentatore di registri stilistici anche assai diversi tra loro, come sermoni e trattati, poemi filosofici e una *summa*: è indispensabile dunque, di fronte a questo autore, dotarsi di una pluralità di prospettive, cercando

senza forzature di riuscire, se possibile, a giungere ad una sintesi finale.

2. IL RUOLO DELLE *ARTES LIBERALES* (LETTERA VII)

Nella lettera VII, indirizzata ad un certo *Ricardus scolaris*, l'autore dichiara di aver abbandonato gli «*études séculaires*», dopo aver indugiato in essi con una certa superficialità⁹. Mi sembra poco probabile che tale dato biografico sia ascrivibile al futuro *Doctor universalis*, celebrato nel proprio epitaffio come colui *qui duo, qui septem, qui totum scibile scivit*.¹⁰

Più oltre nel testo, l'autore si sente in dovere di incitare il giovane *Ricardus* – che la Hudry identifica, senza fornire alcuna argomentazione plausibile, niente meno che con Riccardo di San Vittore – alla pratica degli esercizi spirituali, da compiere una volta terminata l'attività dello studio quotidiano. Tale raccomandazione è seguita da un corto elenco che comprende tre materie, più precisamente i *figmenta poetica*, la *Tulliana facundia* e le *altercationes logicae*, delle quali solo le ultime due appartengono chiaramente al novero delle *artes liberales*, ossia la retorica e la logica.¹¹ Il modo in cui esse vengono nominate è tipicamente stereotipato, in quanto vi è

⁹ Hudry 2003, p. 112: «...seculare studium – quod remissem nimis et tenuiter hauseram...».

¹⁰ L'epitaffio è riportato in PL 210:11 B; cfr. anche D'Alverny 1965, p. 11.

¹¹ Hudry 2003, p. 116: «Volo itaque ut post figmenta poetica, post Tullianam facundiam, post altercationem logice, aliquos tibi psalmos ruminandos imponas».

ben poco di originale nell'associare la retorica a Cicerone¹² o la logica al procedimento disputatorio dell'*altercatio*. Soprattutto, esso è ben diverso dalla presentazione, insieme barocca e metafisicamente fondata, che ne fa Alano nel Prologo delle *Regulae theologicae*:

[1] Ogni scienza si fonda sulle regole sue proprie come sui propri costituenti (*omnis scientia suis nititur regulis uelud propriis fundamentis*) e, ad eccezione della grammatica, la quale è completamente nelle mani dell'arbitrio e della volontà umani, e delle sue regole, che consistono unicamente in un partito preso da parte degli uomini, tutte le altre scienze hanno i propri principi sui quali si fondano e dai quali sono come racchiuse entro ambiti ben determinati. Le regole della dialettica sono le massime, la retorica ha i topoi, l'etica gli enunciati a carattere generale, la fisica gli aforismi, l'aritmetica i porismi, che sono dei principi particolarmente sfuggenti, quasi un premio per la mente speculativa, in virtù della difficoltà nel capirli. Per questo i porismi si chiamano anche premi: infatti il greco *porisma* si rende in latino con *praemium*. [2] Vi sono poi gli assiomi dei musicisti, cioè i principi dell'arte musicale, così chiamati quasi fossero dei pesi, perché grazie ad essi la musica studia gli equilibri vocali, vale a dire le consonanze: infatti il greco *anxi* si rende in latino con *pondus*. [3] I principi dei geometri sono i teoremi, cioè le osservazioni.

¹² Alanus ab Insulis, *Elucidatio* (Migne), 52 A: «Tullianam eloquentiam».

Theorin in greco è reso in latino da *speculatio*, perché è grazie alle osservazioni che la geometria studia la verità degli oggetti che le pertengono. [4] Anche l'astronomia ha principi propri, e cioè le eccellenze, così dette per la loro dignità e la difficoltà nel comprenderle. [5] La scienza sopraceleste, cioè la teologia (*supercelestis scientia i.e. theologia*), non è priva a sua volta di principi autonomi: possiede anzi i principi più nobili, in virtù della loro oscurità, e i più importanti, in virtù della loro sottigliezza; e, se ogni necessità negli altri principi vacilla, poiché in realtà essa non consiste che nella consuetudine dell'ordinario corso naturale degli eventi, la necessità dei principi della teologia è assoluta e inconfutabile, perché per essa testimoniano quelle Realtà che non possono mutare né per volontà né per natura (*Et cum ceterarum regularum tota necessitas nutet, quia in consuetudine sola est consistens penes consuetum nature decursum, necessitas theologiarum maximarum absoluta est et irrefragabilis quia de his fidem faciunt que actu uel natura mutari non possunt*).¹³

Per Alano, le *artes liberales* sono essenzialmente legate alla scienza suprema, la teologia – termine che nel suo pensiero è anche sinonimo di metafisica – e fanno parte di una precisa gerarchia del sapere, al cui vertice siede appunto la «scienza

¹³ Alano di Lilla, *Regole* (Chiurco), Prologo, 1-5, pp. 60-61. Cfr. anche l'elenco presente in Id., *Viaggio della Saggezza* (Chiurco), Prologo in prosa, pp. 84-85.

sopracelste». ¹⁴ Nel far ciò, Alano mostra indubbiamente di possedere una prospettiva ben diversa rispetto a quegli ambienti monastici che, di fronte al successo delle *artes liberales*, levavano le proprie critiche, ben presagendo il declino dei monasteri come centri della vita intellettuale. Per quanto egli stesso avesse un approccio conservatore, infatti, Alano resta un intellettuale capace di vedere quanto di buono vi fosse nelle *artes*, incorporandole nel proprio “sistema” del sapere e rendendole in questo modo necessarie. Del resto, sono proprio le *artes* a costruire il carro che, nell’*Anticlaudianus*, permetterà alla Saggezza di compiere il proprio viaggio nelle regioni celesti. ¹⁵

Ciò che rendeva irresistibili le *artes* era proprio il loro fondarsi su principi razionali – le loro *regulae* –, ben elencati e descritti nel brano citato in precedenza: poteva la teologia/metafisica esserne priva? La risposta di Alano, come si è visto, è no, ed anzi i suoi principi sono gli *unici* ad essere *necessari*, in quanto il loro Oggetto, vale a dire Dio, è immutabile, dunque necessario, laddove le *regulae* degli altri saperi fatalmente non possono esserlo, applicandosi, come fanno, a degli oggetti divenienti.

La teologia/metafisica diventa così una *scienza*, nel senso dell’*epistème* aristotelica, come noto coronata proprio dalla metafisica. Tale mutazione della *theologia* in *metaphysica*, la cui identità era stata peraltro sì esplicitamente affermata da un Aristotele – quello della *Metafisica* – ad Alano certo ignoto, ma

¹⁴ Cfr. Chiurco 2005, pp. 37-84, 199-224, e 285-310.

¹⁵ Cfr. Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza* (Chiurco), libri II-IV, pp. 133-177.

ripresa anche da Boezio,¹⁶ che Alano invece senza dubbio conosceva, è il nucleo teoretico fondante del pensiero del *Doctor universalis*,¹⁷ ma si tratta chiaramente di una concezione che il monaco nostro autore avrebbe trovato insopportabilmente razionalistica. Né si può vedere, nell'epistolario, traccia di riflessioni di una tale profondità: nulla delle raffinate argomentazioni alaniane circa il rapporto tra teologia/metafisica ed *artes*, ma per l'appunto solo una banale esortazione affinché il giovane *Ricardus* non si faccia sedurre dai saperi "profani". In questa lettera non si trova alcun accenno a non trascurare il *sapere* necessario e fondante della teologia/metafisica, senza il quale le *artes* non potrebbero

¹⁶ Cfr. Aristotele, *Metafisica* (Reale), 6.1, 1026 a 13-16, pp. 277-278: «Ma se esiste qualcosa di eterno, immobile e separato, è evidente che la conoscenza di esso spetterà certamente a una scienza teoretica, ma non alla fisica, perché la fisica si occupa di esseri in movimento, e neppure alla matematica, bensì a una scienza anteriore all'una e all'altra. Infatti, la fisica riguarda realtà separate ma non immobili; alcune scienze matematiche riguardano realtà che sono immobili ma non separate, bensì immanenti alla materia; invece la filosofia prima riguarda realtà che sono separate e immobili»; Boezio, *De sancta Trinitate* (Moreschini), 2, pp. 168.68-169.83: «Nam cum tres sint speculativae partes, naturalis, in motu inabstracta,... mathematica, sine motu inabstracta..., theologica, since motu abstracta atque separabilis (nam Dei substantia et materia et motu caret): in naturalibus igitur rationabiliter, in mathematicis disciplinaliter, in divinis intellectualiter versari oportebit neque diduci ad imaginationes, sed potius ipsam respicere formam, quae vere forma neque imago est et quae esse ipsum est et ex qua esse est. Omne namque esse ex forma est».

¹⁷ Cfr. Chiurco 2005, pp. 84-99.

esistere, com'è invece in Alano, ma, più modestamente, solo il consiglio di non tradire l'«esprit» e la preghiera, tutto ciò che insomma rimanda al dominio della *fede*, qui vista come qualcosa di separato dalla ragione e descritta in una maniera sentimentale e teatrale tipica di certi ambienti ecclesiastici (il nostro monaco parla di preghiere, genuflessioni, adorazioni del Crocifisso).¹⁸

Alano è senza dubbio autore immaginifico e barocco, che si serve nei suoi scritti della propria immensa cultura per stupire e insieme confondere il lettore, impedendo ogni lettura immediata nonché letterale dei suoi testi. Ma in nessun caso è privo di rigore argomentativo: al contrario, la lucidità che già aveva caratterizzato uno dei suoi maestri, il sommo Gilberto Porretano, la si ritrova anche in lui.¹⁹ Soprattutto, Alano è *un*

¹⁸ Hudry 2003, pp. 116-118: «Volo itaque ut... aliquos tibi psalmos ruminandos imponas... Locum orationis, id est ecclesiam, frequentare non omittas. Imaginem crucifixi Christi non neglegenter inspice, quantique illi fueris affectuose considera. (...) Omni die, priusquam cibum percipias, ob quinque plagarum memoriam, coram ipso Crucifixo flexis quinquies genibus procidas, ad unamquamque flexionem hoc vel modicum dicens: "Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, / quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum". Quo peracto, tres orationes quas tibi transmisi subiungere non sit onerosum».

¹⁹ La questione se Alano sia stato o no discepolo di Gilberto Porretano è stata dibattuta a lungo: cfr. Chiurco 2005, pp. 142-143, nota 108. Di fatto, al di là dei riferimenti testuali diretti, che non mancano, è evidente che la riflessione di Gilberto abbia svolto un ruolo assai importante nell'elaborazione della dottrina di Alano della teologia come scienza necessaria: cfr. ibi, pp. 141-145.

filosofo, il cui principale interesse si rivolge alla determinazione della verità.

Trattando delle *artes liberales*, egli non avrebbe mai deviato dal corso abituale del proprio pensiero, neppure in un contesto banale, «familiare» appunto, come quello di una *epistula*, tanto più che proprio su questo punto la sua filosofia raggiunge vette elevate di originalità, rifiutando per l'appunto sia l'entusiasmo chartriano verso le *artes* da un lato, sia la loro condanna da parte degli ambienti monastici dall'altro, come confermato dai prologhi di ben tre tra le sue opere maggiori (oltre alle *Regulae* e l'*Anticlaudianus* vi è anche quello della *Summa* “*Quoniam homines*”).²⁰

Risulta pertanto impossibile attribuire ad Alano delle argomentazioni che contrastano così tanto col suo pensiero e la sua sensibilità.

3. IL TEMA DELLA CARITAS

L'altro elemento presente nell'epistolario di cui è necessario compiere un'analisi è il tema della *caritas*. Da un lato, l'autore delle lettere, quando parla delle *artes*, dimostra un certo numero di lacune nel vocabolario tecnico della filosofia; dall'altro, invece, le sue dissertazioni sulla *caritas* – considerata quasi sempre sotto l'aspetto della *spiritualis amicitia in Christo* – rivelano la sua perfetta conoscenza di temi cari alla cultura monastica del suo tempo. Ed è proprio nell'analisi del ruolo centrale della *caritas* che la lettura della Hudry viene nuovamente meno, mostrando i propri limiti. Nel suo

²⁰ Cfr. Alanus ab Insulis, *Summa* “*Quoniam homines*” (Glorieux), in part. le pp. 119-120.

commento, infatti, la studiosa cita questo tema solo una volta, a proposito della lettera XIII, allorquando lo considera «en relation avec l'idéal chevaleresque du système féodal»,²¹ ciò che non può che ingenerare un certo stupore, dal momento che la *spiritualis amicitia in Christo*, e più in generale la *caritas*, sono invece tipici dell'ambiente monastico, non di quello politico e militare del mondo cavalleresco.

È del resto chiaro anche ad una lettura frettolosa delle lettere che proprio la *caritas* è precisamente il loro vero argomento, ciò che dona il carattere che è loro proprio. La riflessione su questo tema costituisce il solo ambito nel quale il nostro autore dispieghi pienamente le proprie capacità intellettuali: una *caritas* che, sotto la sua penna, si trasforma in un'arma retorica contro gli attacchi del suo misterioso ed implacabile avversario.²² Di conseguenza, non è scorretto ritenere che tale tema possa costituire l'autentico fondamento della cultura personale dell'autore, nonché di questo epistolario, che si potrebbe senza alcuna esagerazione intitolare proprio *Epistulae familiares de caritate*.

L'analisi del modo in cui il tema della *caritas* è sviluppato nelle lettere, nonché del significato che l'autore le conferisce, ci porterebbero troppo lontani dal tema che ci si era qui prefissati di trattare; ciò che qui interessa, del resto, è dimostrare *brevi manu* che, stante la trattazione della *caritas* presente nell'epistolario, il suo autore non può essere Alano, ed è proprio l'importanza, largamente preponderante, attribuita alla *caritas* a far pendere la bilancia in tal senso. Se l'ipotesi della Hudry fosse esatta – vale a dire, se l'epistolario fosse una sorta

²¹ Hudry 2003, p. 43.

²² Si veda ad es. la lettera V: cfr. Hudry 2003, pp. 104-106.

di istantanea di un periodo decisivo (e dalle conseguenze drammatiche) della vita di Alano, qualora fosse accertata l'ipotesi circa la sua identità con Alan di Tewkesbury – noi ci troveremmo in una situazione quanto meno curiosa: Alano infatti tratterebbe in queste lettere in modo quasi ossessivo, al punto da identificarsi totalmente, un tema che in realtà in tutta la sua vasta produzione filosofica e letteraria riveste un'importanza relativa, e che in ogni caso egli affronta in un modo lontanissimo dalla polemica anti-filosofica tipica dell'ambiente monastico e della sua teologia mistica. Non vi è infatti nessun luogo, in tutta la produzione alaniana, in cui la *caritas* compaia descritta in questi termini, e ciò in realtà non è affatto strano. Se fosse vero che Alano, ad un certo punto della sua vita, fu costretto a divenire monaco,²³ è inimmaginabile che egli non sia rimasto un filosofo amante della speculazione astratta, oltre che un raffinato uomo di lettere dotato di un'inclinazione tutta particolare per la mescolanza dei generi e degli stili, nonché di un formidabile gusto per l'erudizione.

È certo più logico immaginare che la *caritas* sia collocata al posto d'onore all'interno dell'ambiente monastico, o meglio ancora in una *struttura mentale monastica* che, nel corso della seconda metà del XII secolo, vedeva giustamente questa figura come l'arma più potente da rivolgere contro l'aggressività di una mentalità filosofica che diveniva di giorno in giorno più

²³ Questa, come altre vicende, fa parte della ricostruzione della vita di Alano di Lilla-Tewkesbury proposta dalla Hudry, assieme appunto all'identificazione tra Alanus ab Insulis e Alano di Tewkesbury; per uno sguardo complessivo delle varie ipotesi intorno alla vita di Alano, corredato dei rimandi bibliografici, cfr. Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza* (Chiurco), pp. 51-61.

indipendente dalla fede. Negli scritti sulla *caritas* di fratello Ives e di Riccardo di San Vittore – dei quali almeno il primo doveva essere noto all'autore delle lettere²⁴ – il tema dell'amore incarna, proprio come ci si aspetterebbe, la reazione dell'intellettualismo monastico in lotta contro il pericolo razionalista, per riaffermare al contempo la propria specificità. Quest'ultimo elemento, in particolare, in tutta la sua sottigliezza di *risposta* alla sfida lanciata dal pensiero razionale, difetta nella trattazione presente nell'epistolario, dove, al contrario, l'ignoto autore si serve della *caritas* per condannare *in toto* la ragione e la filosofia, mostrando così dei limiti culturali anche nella propria appartenenza al pensiero monastico, sebbene al corrente del linguaggio utilizzato da autori come Ives.

Tornando ad Alano, la *caritas*, come detto, non occupa un posto importante nella sua produzione. Essa non compare nel libro VI dell'*Anticlaudianus*, dove pure la descrizione della Vergine, di Cristo, di Dio e della Trinità potrebbe fornire un terreno ideale per la trattazione del tema, e a dire il vero non viene mai menzionata in tutta l'opera.

Cercheremmo invano nei testi alariani un riferimento alla *caritas* in contrapposizione alla *ratio*, e del resto la stessa critica

²⁴ Nelle lettere compare esplicitamente la locuzione *amicus in Jesu Christi visceribus dilectus*, che è l'*incipit* dell'*Epistula ad Severinum de caritate* di Ives: cfr. Ives, *Epitre* (Dumeige), p. 45.1. In realtà, per la sua profonda consonanza di temi col maestro vittorino il testo di Ives fu per lungo tempo attribuito proprio a Riccardo, che invece, per ironia della sorte, Ives parrebbe non aver letto, mentre gli sono note le opere dei due grandi nomi della corrente spiritualista, Bernardo di Chiaravalle e Guglielmo di Saint-Thierry: cfr. Ruh 1995, p. 459.

al razionalismo delle *artes* non è mai volta ad attaccare la razionalità dei saperi non metafisici in quanto tale, ma solo nella misura in cui essa tenda ad appropriarsi dell'ambito della metafisica, che per natura non le pertiene. Razionale è la trattazione fatta da Alano della *caritas* in quanto *virtus*, nozione eminentemente filosofica e non certo concetto appartenente alla teologia mistica: come affermato nelle *Regole*, infatti, «ogni virtù è una facoltà della creatura razionale, per mezzo della quale questa è nata capace di compiere questo o quello»,²⁵ nonché una «disposizione della mente ben ordinata».²⁶ La virtù inoltre appartiene all'uomo «in triplice modo: o per natura, o per disposizione, o per l'uso».²⁷ Il vizio si contrappone alla virtù: può avere un senso negativo (in questo caso consiste nell'«omettere ciò che bisogna fare», e in tal senso esso è «immediatamente opposto alla virtù»), oppure positivo (in questo caso esso invece consiste in «un movimento vizioso vero e proprio dell'animo», e inteso in tal senso «è mediatamente opposto alla virtù»)²⁸. La *caritas* è la prima tra le virtù secondo la causa, «essendo essa stessa ... la causa per la quale un'azione è detta buona»: ²⁹ per questo motivo essa è anche la «madre di tutte le virtù, in quanto dà loro forma, e senza di essa le altre non sono. È anche loro forma perché le manifesta, perché come la forma, impressa sulla cosa, la fa apparire di più, così tutte le altre virtù si manifestano attraverso le opere della carità». Questo accade perché «La virtù trae

²⁵ Alano di Lilla, *Regole* (Chiurco), 88.1, p. 161.

²⁶ Ibi, 88.2, p. 163.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibi, 89, pp. 163-165.

²⁹ Ibi, 91.1, p. 167.

origine dal fatto di essere esercitata in vista di Dio, cioè per suo amore (*pro dei dilectione*), ed ogni azione si dice pertanto buona, in quanto fatta in vista dell'amore di Dio (*pro dei amore*)». ³⁰ Questa trattazione così precisa sulla *caritas* è ripresa in forma più breve ma assai simile anche nel *De arte praedicatoria* – testo peraltro non citato dalla Hudry, così come le *Regole* – dove, al capitolo 20, intitolato *De dilectione Dei*, essa viene descritta come «talmente potente presso Dio» da spingerlo a divenire uomo, lasciando la sua eternità. ³¹ Poco oltre il testo formula una domanda retorica: «Se l'amore poté tanto in Dio, quanto deve essere potente in te, uomo?», ³² cui fornisce la risposta subito dopo: «L'amore estirpa alla radice il vizio in colui che da esso è abitato. L'amore è l'origine di ogni virtù (*virtutum*)», ³³ quest'ultima una chiara ripresa, per quanto in forma brachilogica e non argomentata, delle riflessioni presenti nelle *Regole*. Il seguito del capitolo 20 si sofferma sull'imperturbabilità dell'amore e, per converso, sui turbamenti causati dal vizio, secondo una declinazione della *media virtus* cara alla tradizione filosofica e che ricorda la formazione e l'educazione impartite a Juvenis, l'uomo perfetto (e futuro re-

³⁰ Ibi, 91.2, p. 167.

³¹ Alanus ab Insulis, *De arte praedicatoria* (Migne), 20, 152 B: «Haec est charitas quae tantum in Deum praevaluit, quod eum de supernae majestatis sede ad infima nostrae mortalitatis adduxit; vulneravit impassibilem, traxit incommutabilem, ligavit insuperabilem, aeternum fecit mortalem».

³² Ibidem: «Si tantum potuit charitas in Deum, quantum, o homo, debet posse in te ipsum?»

³³ Ibi, 152 B-C: «...ab illo in quo habitat vitiorum radicem extirpat. Charitas omnium virtutum origo est».

filosofo) protagonista dell'*Anticlaudianus*.³⁴ Il capitolo si conclude con un *topos* ben noto alla letteratura sulla *caritas*, che è anche l'unico elemento di vicinanza con la tradizione monastica, vale a dire la sua definizione per mezzo delle quattro dimensioni principali, le tre spaziali più il tempo (cfr. *Ef*, 3:18). Tali dimensioni si ritrovano infatti anche nell'epistolario, dove la larghezza (*latitudo*) si estende fino ai nemici, la lunghezza (*longitudo*) rappresenta l'eternità, l'altezza (qui chiamata *sublimitas*) significa amare Dio, mentre la profondità indica il Suo mistero.³⁵ Le similitudini peraltro finiscono qui, dal momento che nel testo di Alano solo la larghezza è descritta negli stessi termini, mentre altezza, lunghezza e profondità lo sono in modo diverso.³⁶ Il capitolo successivo del *De arte praedicatoria*, il 21, dal titolo *De dilectione proximi*, riprende e approfondisce il tema della *caritas* come *virtus* in relazione al concetto di natura, anch'esso

³⁴ Cfr. Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza* (Chiurco), pp. 256-273. Il tema della *medietas* è in realtà ancora più vasto, possedendo un carattere ontologico e non solo morale: il primo è trattato nel libro I del poema, allorquando Natura inizia a delineare i tratti del futuro *Novus Homo*, *Juvenis*: cfr., su questo tema, Chiurco 2017.

³⁵ Hudry 2003, p. 90: «Puto quod latitudo caritatis est eius usque ad inimicos extensio. (...) Que est autem longitudo caritatis nisi ipsius eternitas? (...) Que est vero caritatis sublimitas nisi vera et perfecta Dei dilectio? (...) Quod est autem caritatis profundum nisi subtilissimum et archanum eius mysterium?»

³⁶ Alanus ab Insulis, *De arte praedicatoria* (Migne), 20, 152 C. Dopo aver paragonato la *caritas* alla «*crux spiritualis*», Alano afferma: «...cujus altitudo erigitur ad Deum, latitudo extenditur ad inimicum, longitudo usque ad vitae terminum, profunditas divinae gratiae sapit immensum».

presente nelle *Regole*. Il testo osa un'affermazione evidentemente inconcepibile all'interno del contesto monastico e della sua riflessione sulla *caritas*, quando afferma: «*Domanda alla natura*, ed ella ti insegnerà ad amare il prossimo tuo come te stesso. Fu lei a fare tutte le cose assieme, e diede la stessa origine a tutti, perché "Ogni razza umana discende da un'origine comune". Se rifiuti agli altri ciò che desideri venga fatto a te, tu vai contro la natura, e rifiuti la legge che a tutti è comune» (corsivo mio).³⁷ È evidente il modo brillante con cui Alano lega assieme citazioni evangeliche e riflessione filosofica e anche giuridica (lo *ius commune* che è, insieme, "legge di natura" e "diritto naturale", anche questo un tratto già presente nelle *Regole*):³⁸ si tratta nuovamente di temi e modalità speculativi impensabili nel contesto monastico conservatore, di cui le lettere sono espressione. Va infine segnalato che anche il modo in cui la *caritas* viene concretamente declinata nell'epistolario, ossia nel senso della *spiritualis amicitia*, è assente in Alano.

CONCLUSIONI

In conclusione, anche limitandoci ad un'analisi puramente filosofica, vale a dire a partire dal contenuto delle lettere e degli

³⁷ Ibi, 21, 154 A: «*Consule naturam, illa te docebit diligere proximum tuum sicut te ipsum. Ipsa etenim fecit omnia communia, unum fecit omnibus ortum, quia Omne genus hominum simili descendit ab ortu. Si aliis negas quod tibi vis fieri, naturam impugnas, jus commune enervas*».

³⁸ Cfr. Alano di Lilla, *Regole* (Chiurco), 88.1, p. 161: citando Cicerone, Alano afferma infatti che la virtù si trova «tra le forme del diritto naturale (*naturalis iuris*)».

argomenti in esse trattati, e restringendola ai due soli temi (peraltro di primaria importanza), ossia il ruolo delle *artes liberales* e il senso della *caritas*, ritengo vi siano elementi sufficienti per rigettare *in toto* l'attribuzione della paternità dell'epistolario ad Alanus ab Insulis – Alano di Tewkesbury (sempre che siano effettivamente la stessa persona). Infine, dal momento che il significato profondo delle lettere ruota interamente intorno alla *caritas* intesa come *spiritualis amicitia*, è in questa direzione che occorre indagare per coglierne il senso autentico.

LETTERATURA PRIMARIA

Alanus ab Insulis, Alain de Lille, Alano di Lilla:

– *Elucidatio* (Migne) = Alanus ab Insulis, *Elucidatio in Cantica canticorum*, PL 210:51-110 B.

– *De arte praedicatoria* (Migne) = Alanus ab Insulis, *De arte praedicatoria*, PL 210:109-198 A.

– *Summa “Quoniam homines”* (Glorieux) = P. Glorieux, «La Somme “Quoniam Homines” d’Alain de Lille», *Archives d’Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, 29 (1953), pp. 113-364.

– *Règles de théologie* (Hudry) = Alain de Lille, *Règles de théologie, suivi de Sermon sur la sphère intelligible*, traduit par F. Hudry (Sources Chrétiennes), Cerf, Paris, 1995.

– *Regole* (Chiurco) = Alano di Lilla, *Le regole del diritto celeste*, introduzione, traduzione e note a cura di C. Chiurco (Machina Philosophorum. Testi e studi delle culture euromediterranee 6), Officina di studi medievali, Palermo 2002.

– *Lettres familières* (Hudry) = Alain de Lille, *Lettres familières (1167-1170)*, traduite par F. Hudry (Études et rencontres de l'École de Chartres 14), Vrin, Paris, 2003.

– *Viaggio della Saggezza* (Chiurco) = Alano di Lilla, *Viaggio della Saggezza. Anticlaudianus, Discorso sulla sfera intelligibile*, a cura di C. Chiurco (Il pensiero occidentale), Bompiani, Milano 2004.

Aristotele, *Metafisica* (Reale) = Aristotele, *Metafisica*, introduzione, traduzione e parafrasi di G. Reale (I classici del pensiero), Rusconi, Milano 1984.

Boezio, *De sancta Trinitate* (Moreschini) = Boethius, Anicius Manlius Severinus, *De consolatione philosophiae. Opuscula theologica*, edidit C. Moreschini (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 1278), Saur, München-Leipzig 2005.

Ives, *Epître* (Dumeige) = Ives, *Epître à Séverin sur la Charité*, Richard de Saint-Victor, *Les quatre degrés de la violente charité*, éd. et trad. par G. Dumeige, Vrin, Paris 1955.

LETTERATURA SECONDARIA

Brial 1824 = M.-J.-J. Brial, *ad vocem* «Alain de Lille», *Histoire littéraire de la France*, Paris 1824, 16, pp. 396-425.

Chiurco 2005 = C. Chiurco, *Alano di Lilla. Dalla metafisica alla prassi*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

Chiurco 2017 = C. Chiurco, «Tra etica e politica. L'Età dell'Oro come sineddoche nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla», in C. Chiurco (ed.), *L'Età dell'Oro. Mito, filosofia, immaginario*, Marsilio, Venezia (di prossima pubblicazione).

D'Alverny 1965 = Marie-Thérèse D'Alverny, *Alain de Lille. Textes inédits. Avec une introduction sur sa vie et ses oeuvres* (Études de philosophie médiévale 52), Vrin, Paris 1965.

Dolbeau 2003 = F. Dolbeau, «Compte-rendu des *Lettres familières* d'Alain de Lille, éd. Hudry», *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 61 (2003), pp. 338-342.

Duffus Hardy 1865 = T. Duffus Hardy, *Descriptive Catalogue of Materials...*, II (1066-1200), London 1865.

Dupuis 1859 = A. Dupuis, *Alain de Lille. Études de philosophie scholastique*, Lille 1859.

Glorieux 1972 = P. Glorieux, «Alain de Lille, le moine et l'abbaye du Bec», *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 39 (1972), pp. 51-62.

Harris 1976 = M. A. Harris, «Alan of Tewkesbury and his letters», *Studia monastica*, 18 (1976), pp. 77-108 e 299-351.

Hauréau 1891 = B. Hauréau, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale de France*, II, Paris 1891.

Hudry 2005 = F. Hudry, «Mais qui était donc Alain de Lille?», in J.-L. Solère, A. Vasiliu, A. Galonnier (eds.), *Alain de Lille, le Docteur universel* (Rencontres de philosophie médiévale 12), Brepols, Turnhout 2005, pp. 107-124.

Leclercq 1953 = J. Leclercq, «Les lettres familières d'un moine du Bec», in J. Leclercq (ed.), *Analecta monastica* (Studia Anselmiana 31), Romae 1953, pp. 150-173.

Pejenaute Rubio 2009 = F. Pejenaute Rubio, «El Alain de Lille que conocemos sigue siendo Alain de Lille», *Helmantica*, 60 (182) (2009), pp. 221-241.

Rossi 2009 = C. Rossi, «Autour d'Alain de Lille: nouvelles propositions», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 52 (2009), pp. 415-426.

Ruh = K. Ruh, *Storia della mistica occidentale, vol. I: Le basi patristiche e la teologia monastica del XII secolo*, Vita & Pensiero, Milano 1995.

Vincent 2005 = N. Vincent, «Compte-rendu des *Lettres familières* d'Alain de Lille, éd. F. Hudry», *The Journal of Ecclesiastical History*, 56.3 (2005), pp. 573-574.

Wahlgren-Smith 2006 = L. Wahlgren-Smith, «Françoise Hudry, ed., *Alain de Lille (?): Lettres familières (1167-1170)*», *Speculum*, 81.2 (2006), pp. 536-537.

Carla Rossi

Université de Zurich

L'AUTEUR DES « LETTRES FAMILIÈRES D'UN MOINE
DU BEC » ATTRIBUÉES À ALAIN DE LILLE

ABSTRACT

In 2009, in an article published in the *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I entertained serious doubts concerning the hypothesis formulated in 2003 by Françoise Hudry¹ on the identity of the author of the *Epistolæ familiares*, found in Paris Bibliothèque Nationale MS Latin 13575. The codex, a late twelfth-century compendium, had already been briefly described by Barthélemy Hauréau in 1891.²

The letter collection has been available to readers of Latin since its edition and publication by Jean Leclercq in 1953 under the title *Les lettres familières d'un moine du Bec*. Neither Hauréau nor Leclercq claimed to identify the letters' author(s) or recipients, although both recognized they were of monastic provenance, almost certainly from the famous abbey of Bec in Normandy.

In 1972 Palémon Glorieux suggested that these letters showed certain resemblances to the work of Alan of Lille, whose writings are relatively well known but whose career remains to a large extent mysterious. F. Hudry's new edition of

¹ Françoise HUDRY, *Lettres familières*, Paris, Vrin, 2003.

² Barthélemy HAUREAU, *Notices et extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, t. 2, Paris, Klincksieck, 1891, p. 226-241.

the letters sought not only to prove the conjectures of Glorieux but even to extend them beyond any previously accepted bounds. The historical and philological rectifications that I suggested in my article were such as to invalidate a whole series of forced interpretations and biographical guesses proposed by Françoise Hudry on Alan of Lille.

By continuing to carry out research, I reached good evidence that the *Epistolæ familiares* appear not to have been written by the *doctor universalis* and that the likely author of the letters is Henry, a monk from the Bec abbey, chosen by earl Galeran II de Meulan as abbot of Préaux in 1168.

INTRODUCTION

En 2009, dans un article publié dans les CCM,³ j'avais émis des réserves sur l'hypothèse formulée en 2003 par Françoise Hudry à propos l'identité de l'auteur des *Epistolæ familiares*,⁴ conservées par le seul manuscrit de Paris, BNF, Lat. 13575, que déjà Palémon Glorieux⁵ avait identifié au *doctor universalis*, Alain de Lille. Marie-Thérèse d'Alverny, en 1978, avait manifesté plusieurs doutes à ce sujet⁶. Les rectifications

³ Carla ROSSI, *Autour d'Alain de Lille: nouvelles propositions*, CCM, 2009, vol. 52, p. 415-426.

⁴ Françoise HUDRY, *Lettres familières*, Paris, Vrin, 2003.

⁵ Palémon GLORIEUX, *Alain de Lille, le moine et l'abbaye du Bec*, Recherches de théologie ancienne et médiévales, 1972, vol. 39, p.51-62.

⁶ Marie-Thérèse d'ALVERNY, «Alain de Lille : problèmes d'attribution», *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Giélee et*

historiques et philologiques que j'avais signalées en cette occasion étaient suffisantes pour invalider toute une série de conjectures biographiques émises par Françoise Hudry sur Alain de Lille, prétendu moine de l'abbaye bénédictine du Bec-Hellouin de 1167 à 1170. En poursuivant mes recherches, je suis parvenue à une découverte qui nous permet peut-être de percer enfin l'anonymat de l'auteur de ces dix-sept pièces et paraît exclure de façon nette qu'elles soient sorties de la plume d'Alain de Lille. Je m'empresse de signaler ici les traits essentiels de mon enquête.

I. L'EX LIBRIS

Les lettres ont été transmises par le seul manuscrit de Paris, BnF, lat. 13575, composé par un noyau primitif (ff. 1r-57r) rédigé vers la fin du XII^e siècle et par une deuxième partie datant du XIII^e siècle.

Au folio 42v, on lit, écrit deux fois de suite, l'*ex libris* suivant: *iste liber est de abbatia Sancti Petri de Pratellis* (Image 1).

Donc le manuscrit, qui ne présente aucune note de possession de l'abbaye du Bec (pourtant, tous ceux qui l'ont étudié s'accordent pour dire qu'il appartenait à l'origine à l'abbaye de Bec), avait été possédé autrefois par les moines de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre de Préaux, et donné plus tard par le conseiller de Machault, futur contrôleur des finances, aux religieux de Saint Germain-des-Prés, comme

leur temps, Actes du Colloque de Lille, octobre 1978, Lille, 1980, p. 27-46.

l'atteste l'*ex dono* qui figure au début du fol. 1, presque entièrement mutilé et rongé (Image 2).

L'abbaye bénédictine de Saint-Pierre de Préaux fut un centre spirituel qui n'eut pas, au Moyen Âge l'aura du Bec, mais il est quand même assez étrange que personne ne se soit interrogé sur les raisons de la présence du codex à Préaux, qui fut le monastère patrimonial des comtes de Meulan. Onfroi, à l'origine de la famille des Beaumont-Meulan, fit de Saint-Pierre une abbaye familiale qui deviendra le mausolée des comtes de Meulan. « Au XII^e siècle, sous le gouvernement de sages et doctes abbés venus, à partir de la seconde moitié du siècle, du Bec, Préaux étend ses dépendances fruits de la générosité des comtes de Meulan ». ⁷ Les principaux bienfaiteurs de l'abbaye sont les comtes Galéran II de Meulan et son fils Robert IV. Le rayonnement de Préaux se situe indubitablement au XII^e siècle, avec la consolidation du patrimoine, grâce surtout à Galéran II, qui exerce sa forte influence sur l'abbaye familiale en désignant les abbés. En 1152 il choisit l'abbé Michel parmi les moines du Bec-Hellouin et c'est toujours le comte qui, avant de mourir (après avoir pris l'habit religieux lui-même à Saint-Pierre de Préaux), nomme le successeur de Michel, un autre moine du Bec, qui s'appelle Henri. ⁸

⁷ Dominique ROUET, « Le cartulaire de l'abbaye Saint-Pierre de Préaux: présentation du manuscrit », *Tabularia des CRAHM*, Documents, I, 2001, p. 1-11.

⁸ L'habitude de choisir les abbés parmi les moines de Saint-Wandrille cesse ainsi de prévaloir. Crouch attribue ce changement à une volonté précise de Galéran, cf. David CROUCH, *The Beaumont Twins: The Roots and Branches of Power in the Twelfth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, p. 206.

Galéran de Meulan fut à la fois vassal du roi de France et du roi d'Angleterre (Étienne de Blois). En 1120, il avait reçu le stratégique comté de Meulan en Vexin français ainsi que les honneurs normands de Beaumont, Brionne, Pont-Audemer et Vatteville et leurs châteaux. En Angleterre, il acquiert des domaines dans le Dorset et à Winchester. Il devint rapidement, avec son frère jumeau Robert, le principal conseiller du roi et leur sœur Isabelle devient sa maîtresse. Son influence déclina avec la venue à maturité d'Henri II Plantagenêt. En 1153, il fut capturé par son neveu Robert de Montfort sur décision d'Henri II, qui l'emprisonne à Orbec. La même année, son titre de comte de Worcester et ses possessions anglaises lui furent confisquées, et contrairement à son frère, il n'y eut pas de place pour lui après l'accession d'Henri Plantagenêt au trône d'Angleterre en 1154. En 1161 Galéran II se fit moine à Préaux, où il mourut, le 9 avril 1166, comme l'atteste Robert Wace dans *le Roman de Rou et des Dus de Normandie*:

De Meullant ainsi que je compte
 Le dit Galéran estoit comte
 Depuis qu'il fit tout vray confez
 A Préaux fu moine profez
 Ce fut selon le dit d'aucun
 En l'an mil cent soixante et un
 A donc il fut en terre mis
 En l'an mil cent soixante et six

La partie ancienne du codex renferme deux pièces principales : un traité sur l'oraison dominicale, composé de six sermons sur le *Pater* et le *Credo* (f.1r-42v), dû également à un moine du Bec, avec toute ressemblance le même personnage

que le rédacteur des lettres, et la collection, incomplète,⁹ des dix-sept lettres anonymes (ff. 44r-57r), attribuée par Françoise Hudry à Alain de Lille (les ff. 43r-v sont restés en blancs).

« Ce volume est un recueil de pièces dont les deux premières ont tant de traits communs que nous les attribuons sans hésiter au même auteur ».¹⁰ Les six sermons (conservés en tradition unique et qui n'ont jamais été attribués à Alain de Lille) ont été écrits probablement non pour être entendus, mais pour être lus ; ce sont des paraphrases littéraires, rédigées avec beaucoup de soin par un bon écrivain, qui cite presque aussi souvent, en commentant le *Pater*, Ovide et Lucain (de façon fortement stéréotypée) que saint Augustin et saint Jérôme (dont il semble avoir une connaissance assez plus approfondie).

Jean Leclercq avait déjà souligné la forte présence et prégnance de saint Jérôme aussi dans les lettres.¹¹ Il ne serait d'ailleurs pas sans intérêt de signaler qu'un important recueil des *Expositions de S. Jérôme sur LIX Psaumes* appartenait au XII^e siècle à la riche bibliothèque de l'abbaye de Préaux.¹²

L'auteur des sermons écrit pour des religieux, auxquels il reproche d'être trop mondains : *Vos igitur, fratres, qui religiosam vestem prætenditis [...]* (fol. 41r); il est religieux lui-même, et moine bénédictin (*Beatus pater noster Benedictus*, fol. 10r), il vit au sein du milieu et de la spiritualité monastique et

⁹ La fin de la dernière lettre manque.

¹⁰ Hauréau (*op. cit.* n. 4) p. 226.

¹¹ Jean LECLERCQ, « Les lettres familières d'un moine du Bec », *Analecta monastica*, 2^e série, 1953 [= *Studia Anselmiana*, 31], p. 141-173.

¹² Signalé par dom Martianay, éditeur de saint Jérôme, Paris, folio, 1693 : «In exemplari manuscripto Monasterii sancti Petri de Pratellis»

présentement il réside en l'abbaye du Bec : *Video quamplures inter nos, nostris Beccensibus loquor [...]*.

« La seconde de nos pièces principales est une série de dix-sept lettres travaillées avec autant de soin que les sermons, du même style, mais plus intéressantes, parce qu'elles ont toutes pour matière des circonstances, réelles ou supposées, de la vie monastique. Nous croyons bien qu'elles sont réelles ».¹³ L'idée qu'on se fait de l'auteur des deux premières pièces du manuscrit est incompatible avec l'image d'un maître en théologie à Paris comme l'était, d'après la *vulgata*, Alain de Lille.

II. L'AUTEUR ANONYME DES LETTRES, FRERE HOTELIER AU BEC

Comme toute correspondance, celle du moine anonyme du Bec abonde en allusions à des personnages et à des événements qui après plus de huit siècles risquent de nous échapper totalement. Qui plus est, la destruction des documents du Bec sous la Révolution rend la connaissance de ces événements encore plus difficile. On ne possède aujourd'hui qu'un très petit ensemble de documents issus du Bec : un coutumier, rédigé sous Lanfranc,¹⁴ deux traités intitulés *De libertate monasterii Beccensis*¹⁵ et *De professionibus abbatum*,¹⁶ des *Vitae*

¹³ Hauréau (*op. cit.* n. 4) p. 233.

¹⁴ Dom Martène, pour son *De antiquis monachorum ritibus*, Lugduni 1690, 2 vol avait utilisé des manuscrits aujourd'hui perdus, un *Rituel* et un *Livre des Usages du Bec* rédigé au début du XII^e siècle, qui correspondaient à la coutume la plus ancienne.

¹⁵ Ecrit en 1136 et contenu dans le Ms. lat. 2342, fol. 185-190v., de la BNF.

des abbés du Bec, quelques informations contenues dans les actes d'autres abbayes, et enfin la correspondance de l'évêque Arnoul de Lisieux (1141-1181).¹⁷

En dépit des rubriques et du style des missives, M^{me} Hudry affirme que les lettres n'émanent pas toutes du même auteur, car il convient de restituer le nom propre *ad Alanum* partout où le manuscrit indique nettement *ad Alium*. Mais si l'on rejette cette bizarre conjecture *Alium/Alanum*, il n'y a aucune raison de mettre en doute l'unicité de rédaction. « M^{me} Hudry, dans son désir de prouver, succombe régulièrement à la tentation de surinterprétation ».¹⁸

Limitons-nous à constater que le rédacteur des lettres - unique, d'après les adresses rubriquées du manuscrit - est un moine bénédictin du monastère du Bec. C'est ainsi qu'il se présente dans la première lettre *ad priorem de Lira* (f. 44v) : « Il y a quelques jours – écrit-il – un de vos frères nous supplia de lui accorder l'hospitalité chez nous : *Transactis aliquantis diebus, quidam de fratribus vestris, ad nos hospitandi gratia divertens* ». ¹⁹ Ce moine venu au Bec de Lyre lui parla avec une certaine intimité de leurs deux abbayes, car l'auteur remplit à son égard les devoirs de l'hospitalité. Il tient donc à préciser, en écrivant au prieur de Lyre (qu'il dit n'avoir jamais vu de sa vie), qu'il conversa avec son confrère *quia illius curam tunc egi*. Il eut le droit (et la tâche), dit-il, de discuter avec son hôte.

¹⁶ BNF, Ms. lat. 2342, fol. 159r-162v.

¹⁷ Arnoul de Lisieux, *Patrologie Latine*, t. CCI, et *The Letters of Arnulf of Lisieux*, éd. F. Barlow, Londres, 1939.

¹⁸ François DOLBEAU, « Compte-rendu des *Lettres familières* d'Alain de Lille, éd. F. Hudry », *Archivum Latinitatis mediæ ævi*, 61, 2003, p. 338-342 [= *Bulletin du Cange*], p. 339.

¹⁹ Cf. Lettre I, *ad priorem de Lira*, Hudry (*op. cit.* n. 2), p. 84.

Les coutumiers monastiques du Bec²⁰ renferment un chapitre détaillant le cérémonial à observer lors de la visite d'un hôte. Si l'étranger était un religieux ou un ecclésiastique, il dormait à hôtellerie, mais il était admis à la table des moines. Celui qui était ainsi introduit dans l'intérieur du cloître devait garder le silence dans les lieux où les moines l'observaient eux-mêmes.

C'est assez clair que l'auteur des lettres exerce la fonction l'hôtelier au Bec.²¹

Dans tous les monastères médiévaux, il y avait des auxiliaires de l'abbé : un prieur chargé de l'ordre intérieur, un cellérier pour les tâches domestiques, un sacristain en charge du service de l'église, un chantre qui dirigeait le chant dans le chœur et veille au bon déroulement des offices, un scribe pour rédiger les actes et un frère hôtelier qui accueillait les hôtes de passage. Le chapitre 53 de la règle bénédictine est consacré entièrement à l'hospitalité et l'on apprend ainsi que la fonction d'hôtelier est confiée à un moine en raison de son aptitude à la charité envers les autres et de son admirable loquacité.

Or, la présence insistante du thème de la charité fraternelle, prédominant dans les lettres (mais absolument étrange à Alain de Lille), peut nous servir de fil conducteur pour révéler un

²⁰ On peut constater l'existence, au Moyen Âge, des coutumiers suivants : *Vetus ceremoniale coenobii Beccensis*, à la bibliothèque de Lyre ; *Rituale Beccense*, à la bibliothèque de Saint-Bénigne de Dijon ; *Consuetudinarium secundum normam Becci Herluini* ; *Liber usuuum Beccensium*, abrégé (peut-être le *Vetus ceremoniale*) à la bibliothèque de l'abbaye de Lyre.

²¹ Comme l'a remarqué l'éditrice elle-même, Hudry (*op. cit.* n. 2), p. 17: « Notre moine est frère hôtelier au Bec ».

auteur monastique d'un style estimable et d'une "affectivité complexe"²².

III. LA DATATION DES LETTRES

Françoise Hudry date les lettres de 1167 à 1170, en raison de quelques données biographiques d'Alain de Cantorbéry et d'une allusion (bien plus probante), dans la première lettre, à la réforme, déjà ancienne, de l'abbaye de Lyre par l'abbé Raoul du Bec (1130-1142).²³ « Les mots *antiquiores vestri* pour désigner les prédécesseurs de l'actuel prieur de Lyre ne laissent aucun doute [...] il s'est écoulé au moins une génération, soit environ vingt ans, depuis cette réforme ».²⁴

Mais ceci n'est pas le seul élément de datation des lettres. S'il est vrai que nous sommes amenés dans les années 1160, il me semble que l'on peut même être plus précis. Comme nous venons de le voir, dans la première lettre l'auteur parle d'une dispute avec un moine venu de Lyre qui a osé lui citer le cas de deux abbayes du voisinage, à la tête desquelles deux moines du Bec, récemment appelés (*dudum acersiti*), n'exercent la charge d'abbé que de nom. Or, à la fin des années 1160, le Bec était une vraie pépinière d'abbés : les abbayes du Mont-Saint-Michel, de St-Évroult, de Préaux, de Jumièges, de Cormeilles, de Saint-Ouen de Rouen, de Conches et d'Ivry étaient gouvernées par des religieux venus du Bec. Si la liste abbatiale de Notre-Dame de Cormeilles est difficile à dresser (en raison des

²² Dolbeau (*art. cit.* n. 6), p. 341.

²³ Véronique GAZEAU, *Prosopographie des abbés bénédictins*, Caen, Publications du CRAHM, 2008, p. 186.

²⁴ Hudry (*op. cit.* n. 2), p. 20.

invraisemblances contenues dans les œuvres de Robert de Torigni et de la perte du cartulaire), il est vrai que dès les années 1160 jusqu'au mois de février 1198 cette abbaye fut administrée par des abbés venus du Bec :²⁵ de ce fait, le moine de Lyre peut se référer au moine (du Bec) Benoît, promu abbé de Cormeilles avant 1169.²⁶ Mais ce qui me semble plus intéressant c'est que tout près du Bec, dans le diocèse de Rouen (et en effet, le moine de Lyre parle de *duas e proximo abbatias*), il y avait l'abbaye de Saint-Ouen, où Haimeric, ancien *cellérier* du Bec, n'était qu'un pantin du roi Henri II²⁷ et de l'archevêque de Rouen, Rotrou de Warwick (de la puissante famille des seigneurs de Beaumont-le-Roger, homme de confiance d'Henri II). Si l'on considère que Saint-Ouen de Rouen s'est vu imposer par Henri II le cellérier venu du Bec avant le Carême 1167,²⁸ tout laisse à penser que les mots du moine de Lyre se réfèrent bien à cet abbé "fantoche", Haimeric.

²⁵ Jacques HENRY, «L'Abbaye Notre-Dame de Cormeilles», *La Normandie bénédictine*, Lille, Facultés Catholiques de Lille, 1967, p. 305-321.

²⁶ Mentionné dans *Gallia Christiana*, XI, col. 847, cf. aussi Gazeau (*op. cit.* n. 10), p. 82.

²⁷ Il avait été désigné cellérier au Bec par le roi, qui n'avait pas tenu compte de l'élection des moines, cf. *Gallia Christiana*, XI, col. 146.

²⁸ Robert de Torigni, *Chronique*, éd. Léopold DELISLE, 2 vol., Rouen, 1872-1873; t. I, p. 362: *1167 Ante Quadragesimam venit rex Rothomagnum, et mortuo Rotgerio abbate sancti Audoeni, viro summae religionis, eandem abbatiam dedit Haimeric, cellerario Becci.*

IV. LES TRAITES ESSENTIELS DE NOTRE ENQUETE

Il me semble que nous possédons trois éléments importants qui n'ont pas été suffisamment pris en compte par M^{me} Hudry, à savoir :

1. l'auteur des lettres anonymes est frère hôtelier au Bec ;
2. la collection des lettres se situe autour de la fin des années 1160, mais il se peut qu'elles ne soient pas rangées selon l'ordre chronologique;
3. le manuscrit contenant les pièces appartenait autrefois à la bibliothèque de l'abbaye bénédictine de Saint-Pierre de Préaux ;

Parmi les documents médiévaux de l'abbaye du Bec, certains actes nous apportent des informations sur celui qui exerça la fonction de frère hôtelier autour des années 1160. Je ne trouve aucun moine du nom d'Alain frère hôtelier au Bec en 1167.²⁹ Il

²⁹ Cf. Les fonds des Archives départementales de l'Eure, H 6-101 et H 1732-1734 et Fonds Baudot 3 F 369; Cf. aussi Adolphe-André POREE, *Histoire de l'abbaye du Bec*, Evreux, Impr. Hérissey, 1901; Adolphe-André POREE, *Les origines de l'abbaye du Bec : conférence faite au grand séminaire, le 10 janvier 1899*, Impr. de L. Odieuvre, Evreux, 1899 ; *Aspects du monachisme en Normandie (ive — xviiiie siècle), actes du colloque scientifique Caen, 18-20 octobre 1979*, Paris, 1982, Librairie philosophique J. Vrin ; Adolphe-André POREE, Ed., *Chronique du Bec et chronique de François Carré*, Rouen, Ch. Métérie, 1883 ; Geneviève NORTIER, *Les bibliothèques médiévales des abbayes bénédictines de Normandie*, Caen, Caron & C°, 1966, p. 34-60. Dans la liste des moines du Bec contenue dans le ms. Vatican, Reg. Lat. 499 (ff. 1r-16r), il y a quatre *Alanus*, qui pour de simples raisons chronologiques, ne peuvent pas être pris en compte. Il n'y a

conviendra, en outre, de tenir en compte aussi le troisième élément à notre disposition, c'est à dire la présence du codex à Préaux. Sur ce dernier point, il me semble intéressant de souligner qu'en 1168, l'abbaye de Saint-Pierre de Préaux plaça à sa tête l'ancien *procurator hospitum*, ou *hospitarius* du Bec, le moine Henri, ami du très puissant comte franco normand Galéran II.

Henri était entré au Bec sous l'abbé Létard (1139-1149),³⁰ tout comme le grammairien et poète, auteur du *Draco Normannicus*, Étienne de Rouen.

En 1167, il attesta une charte du fils de Galéran de Meulan, Robert IV, octroyée à l'abbaye de la Croix-Saint-Leufroy, alors qu'il était encore *hospitarius Beccensis*.³¹ Cet acte ratifie une charte de Raoul, archevêque de Cantorbéry (1114- 1122), témoignant les dernières volontés de Galéran envers la Croix-Saint-Leufroy.

Décembre 1167 est le mois de la mort de son prédécesseur, l'abbé Michel, à Préaux. On voit notre Henri siéger le 24 avril 1168, en qualité d'abbé,³² une cérémonie dans la salle du chapitre de Préaux à l'occasion de laquelle Baudouin d'Épaignes donna aux moines la dîme de ses moulins de

aucun *Alanus* dans la Matricule des personnes reçues au XII^e siècle dans la société de l'abbaye du Bec, contenue dans deux manuscrits : Vatican, Reg. Lat. 499, fol. 24r-29v et Paris, BnF, Lat. 13905, fol. 57 v.

³⁰ Cf. les *Nomina monachorum Becci usque ad annum 1468* (Bibl. du Vatican, nr. 499 du fond de la Reine de Suede, ff. 1r-16r), *Histoire de l'abbaye du Bec* (op. cit. n. 24), p. 631.

³¹ BnF, Coll. du Vexin, t. XIII, fol. 38v, nr. 538.

³² Arch. dép. Eure, H 711, fol. 135r-v, nr. 427.

Martainville. Il était un homme cultivé. Comme l'atteste la *Gallia Christiana*, sous son abbatiat, de nombreux livres entrent dans la bibliothèque de Préaux : « Henricus I Becci quoque monachus et hospitem procurator, jam sedebat abbas anno 1168 [...] Bibliothecam sacris aliisque permultis codicibus fecit ampliorem ». ³³

V. ÉTIENNE DE ROUEN, L'EMULUS DE L'AUTEUR DES LETTRES

Une lecture des *Epistolæ familiares* faite, comme le suggère F. Dolbeau « sans a priori » ³⁴ donne l'impression de disputes et de cabales entre confrères et non pas de questions qui « contribuent à redessiner une partie de l'histoire culturelle du XII^e siècle ». ³⁵ Par exemple, les pièces V et XVII sont adressées à un détracteur (*emulus*) que M^{me} Hudry suppose être l'évêque de Londres Gilbert Foliot, en raison du fait qu'il est décrit comme orgueilleux, inconstant, envieux, mais aussi très éloquent et qu'il hait un saint homme, soit Thomas Becket. ³⁶

En ce qui concerne l'*emulus* de notre auteur, tout laisse à penser qu'il s'agit d'un confrère médisant, habitant la même maison que l'auteur (*in partem te sepius convocavi ut mecum in gratiam redires* et encore *ipsius priorem nostrum in tantum fascinavit ut ab eo solus in domo nostra iustus, solus sapiens*

³³ *Gallia Christiana*, XI, col. 838 E.

³⁴ Dolbeau (*art. cit.* n. 6), p. 340.

³⁵ Pascale BOURGAIN, *Introduction* à l'édition des *Lettres familières* (*op. cit.* n. 2), p. 10.

³⁶ Hudry (*op. cit.* n. 2), p. 27-30.

iudicetur).³⁷ L'auteur dit que, par ses flatteries, ce confrère a gagné le prieur et le fait agir à sa guise. Il est assez étrange d'imaginer l'évêque de Londres Foliot se mêlant d'affaires touchant les rivalités et les inimitiés monastiques d'une lointaine abbaye normande.

Il est quand-même vrai qu'au Bec, dans la seconde moitié du XII^e siècle, le seul "saint homme" à avoir un si grand renom (*maximum sanctitatis prebet exemplum*)³⁸, à être aimé par tous les moines (*diligebas quem semper diligis, diligebas quem diligo, diligebas quem diligunt omnes sui commilitones et, quod pluris est, diligebas quem diligit Deus*)³⁹ était sans doute, comme l'a proposé M^{me} Hudry, l'archevêque de Cantorbéry, Thomas Becket (encore vivant à l'époque de la rédaction des lettres). Tous l'aimaient au Bec, sauf un confrère très influent. Ce moine qui détestait profondément l'archevêque de Cantorbéry et qui n'a pas fait mystère de sa malveillance envers lui dans son *Draco*,⁴⁰ qu'il finit peu avant la mort de Thomas, était bien évidemment Étienne de Rouen. Il convient de citer à ce propos Frank Barlow : « Attention should be given to an account of the reign completed in 1169, the poem *Draco Normannicus* by Stephen of Rouen, a monk of Bec. The hero is Henry II and one of the villains is Thomas Becket. As chancellor he was guilty of peculation. As archbishop he was a rogue plantation, not only insufficiently educated but also the faithless heir of that triple

³⁷ *Ibid.*, p. 90 et 92.

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁰ Étienne de Rouen, *Draco Normannicus*, dans les *Chronicles of the Reigns of Stephen, Henry II, and Richard I*, éd. Richard Howlett, 2 vol., Londres, 1885; cf. p. 676-7, 741-2, 744-6, 756-7.

cheat, Simon Magus [...] In short, he was a criminal and a traitor. The patriotic Norman monk could not stand him ».⁴¹

Il me semble donc assez probable qu'Étienne soit l'*emulus* de l'auteur des lettres, qui à la fin de la deuxième pièce annonce : *Ne autem emulus meus sibi videatur esse sciolus quia solus in ecclesia nostra detractionis artem memoriter didicit, noverit me non clanculo mordendo, sed palam scribendo, libera fronte detractoribus obviare.*⁴² L'écrit au grand jour (*palam*) dont il parle n'est rien d'autre que la lettre XVII, il n'est pas nécessaire de supposer qu'il ait écrit un traité là-dessus.

Henri et Étienne étaient complètement différents entre eux. Étienne était un bel esprit, un poète rompu à toutes les difficultés du mètre,⁴³ il est l'auteur du premier abrégé de Quintilien et d'une trentaine de poèmes. Ses parents tenaient un rang honorable parmi les premières familles de Normandie ; l'un de ses oncles, Bernard, fut abbé du Mont Saint-Michel (1131-1149). Il était allé étudier au Bec où seulement plus tard il avait revêtu l'habit monastique. La poésie, la philosophie, la rhétorique paraissent avoir absorbé une bonne partie de sa vie. Son *Draco* écrit vers 1167-1169, se rattachant à la légende arthurienne, était trop profane aux yeux du moine Henri, qui n'aimait pas la culture laïque. Étienne parle à son tour de la liveur d'un confrère envieux, qui n'apprécie pas sa poésie : *Librum de synodis quem fecit Pictaviensis/ Hilarius, Stephanus*

⁴¹ Frank BARLOW, *Thomas Becket*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 114.

⁴² Hudry (*op. cit.* n. 2), p. 92.

⁴³ Il a employé presque toutes les formes du vers : les hexamètres, les élégiaques, les tétramètres, les catalectes, les acrostiches, les adoniques, les dactyliques, les saphiques ; presque tous sont rimes soit au milieu, soit à la fin.

*conscripsit Rhotomagensis / Illius finem decoravit versibus istis, / Quos tamen abrasit livor, bona cernere tristis.*⁴⁴ Il dit avoir écrit des vers à la fin du traité des Synodes de Saint Hilaire, qu'il avait copié lui-même. Une main jalouse les ayant effacés, il les rétablit. Il me semble probable que l'envieux dont il parle soit le moine Henri, qui craint que le *seculum*, avec ses faux idoles, puisse corrompre ce que le monachisme représentait, avec son idéal qui avait son fondement dans la *charitas* et dans l'*amicitia spiritualis*.

Tout comme l'auteur des lettres du ms. Lat. 13575, Étienne entretient des rapports épistolaires suivis avec un clerc nommé Raoul, qui vivait à Rome, après avoir vécu au Bec.⁴⁵

CONCLUSIONS

C'est vraiment dommage que la thèse audacieuse de Françoise Hudry sur l'identité de l'auteur de la correspondance du ms. Lat. 13575 risque un rejet en bloc de toutes ses intuitions, quand bien même certaines renferment une parcelle de vérité.

Malheureusement, comme je l'avais signalé dans mon article dans les CCM,⁴⁶ l'identification *Evermou/Wearmouth*, qui était un élément fort de la thèse de M^{me} Hudry, est inexacte du point de vue philologique, qui plus est, il n'y a aucune raison de

⁴⁴ Charles FIERVILLE, « Étienne de Rouen, moine du Bec au XII^e siècle », *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. VIII, 1875-1876 et 1876-1877, p. 54-78 et 421-442.

⁴⁵ Ibidem, pp. 60 sq.

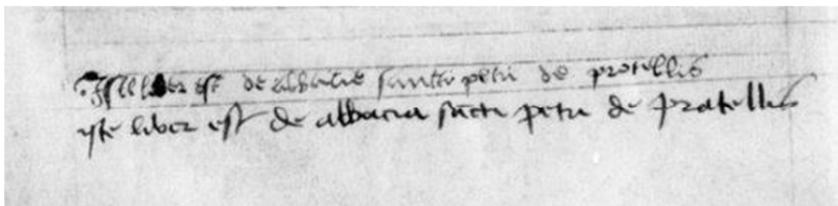
⁴⁶ Rossi (*art. cit.* n. 1), p. 416-418.

mettre en doute l'unicité de rédaction, donc ce n'est pas l'auteur à être envoyé à Envermeu, mais l'un de ses confrères.

Comme l'avait déjà remarqué Nicholas Vincent : « Hudry's ingenuity runs riot [...] After some weighing of improbabilities, she arrives at the simply astonishing conclusion that *Euermou* represents *Wearmouth* [...] As for Hudry's speculations, *caveat lector* ». ⁴⁷

Les nouvelles données que je viens de citer semblent exclure qu'Alain de Lille (qui n'a jamais été ni hôtelier, ni moine profès au Bec-Hellouin) soit l'auteur des *Lettres familières*.

ILLUSTRATIONS D'ACCOMPAGNEMENT



[IMAGE 1. Paris, BnF, Lat. 13575, fol. 42v. Ex-libris: iste liber est de abbacia Sancti Petri de Pratellis]

⁴⁷ Nicholas VINCENT, « Compte-rendu des *Lettres familières* d'Alain de Lille, éd. F. Hudry », *The journal of ecclesiastical history*, 2005, Vol. 56 Issue 03, 573-574, p. 573.



[IMAGE 2. Paris, BnF, Lat. 13575, fol.1r. Ex dono]

BIBLIOGRAPHIE

Marie-Thérèse d'ALVERNY, «Alain de Lille: problèmes d'attribution», *Alain de Lille, Gautier de Châtillon, Jakemart Gielée et leur temps, Actes du Colloque de Lille, octobre 1978*, Lille, 1980, p. 27-46].

Marie-Thérèse d'ALVERNY, *Pensée médiévale en Occident. Théologie, magie et autres textes des XII^e-XIII^e siècles*, Aldershot, Variorum, 1995.

Giles CONSTABLE, *Culture and Spirituality in Medieval Europe*, Aldershot, Variorum, 1996.

Françoise HUDRY, *Lettres familières d'Alain de Lille, 1167-1170*. Paris, École des chartes, 2003.

Françoise HUDRY, «Mais qui était donc Alain de Lille?», *in Alain de Lille, le docteur universel. Philosophie, théologie et littérature au XII^e siècle. Actes du XI^e Colloque international de la société Internationale pour l'Étude de la Philosophie Médiévale*, p. 107-124].

Véronique GAZEAU, *Normannia monastica*. T. I: Princes normands et abbés bénédictins (Xe-XIIe siècle); T. II: Prosopographie des abbés bénédictins (X^e-XII^e siècle), Caen, Publications du CRAHM, 2007.

Sergio Rossi

Università di Roma La Sapienza

ANCORA SU ANTONIAZZO ROMANO E
MARCANTONIO AQUILI: AGGIUNTE
E PRECISAZIONI PER UN CATALOGO COMPLETO
DELLE OPERE

ABSTRACT

Solo di recente Antonio Aquili, meglio noto come Antoniazzo Romano, sta trovando la sua giusta collocazione storiografica¹ come l'esponente più alto di un'altra Roma,

¹ Come è noto la "riscoperta" critica di Antoniazzo si deve a Roberto Longhi nel 1927: *In favore di Antoniazzo Romano*, in «Vita Artistica», II, 11-12, pp. 226-233, ora in *Opere complete. Saggi e ricerche-1925-28*, Firenze 1967, pp.245-256. Tra le monografie più recenti citiamo G. Nohels, *Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom*, Münster 1973; G. Hedberg, *Antoniazzo Romano and his school*, New York 1980 e A. Paolucci, *Antoniazzo Romano: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992. A tutt'oggi il regesto più completo delle opere di Antoniazzo, rimane comunque la monografia di Anna Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma nel Quattrocento*, Udine 1992, cui è seguito più di recente *Antoniazzo Romano. Pictor Urbis*, a cura della stessa autrice e di M. Petrocchi, Milano 2014, catalogo della mostra dallo stesso titolo tenutasi a Roma, presso il Palazzo Barberini dal 1-11-2013 al 2-2-2014. Si vedano inoltre: S. Guarino, *Rinascimento a Roma. La pittura da Gentile da Fabriano al Giudizio di Michelangelo*, Milano 2004; *Andrea*

conservatrice, corporativa, municipale, rispetto alla Roma ufficiale dei Pontefici umanisti, come ho dimostrato in oltre un ventennio di studi dedicati a lui ed a suo figlio Marcantonio.² L'articolo, a ideale completamento di quello uscito nel primo numero di questa rivista, si ripropone di offrire un catalogo il più possibile esaustivo delle opere tanto di Antoniazzo, quanto di suo figlio Marcantonio Aquili.

Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze 2008 e infine *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M. Bussagli e M.G. Bernardini, Milano 2008.

² *In favore di Marcantonio Aquili: alcune osservazioni in margine alla bottega di Antoniazzo Romano*, in *Un'idea di Roma: società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Roma, 1993, pp. 99-112; *Le due Rome del Quattrocento. Antoniazzo Romano e Melozzo da Forlì*, in *Quattrocento in pittura nell'Italia centrale*, Roma, 1994, pp. 31-52; *Roma anno 1500: immagini per un Giubileo*, in *Homo Viator*, Atti del Convegno (1996), Urbino 1997, pp. 245-256; *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, Atti del Convegno (Roma 1996), a cura di Sergio Rossi e Stefano Valeri, Roma, 1998, comprendente il saggio *Tradizione e innovazione nella pittura romana del Quattrocento: i Maestri e le loro botteghe*, pp. 19-39; *Antoniazzo e Marcantonio Aquili nella Roma di Andrea Bregno*, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Firenze, 2008, pp. 400-413; *Oltre il Giubileo I. Pittura e Misericordia a Roma 1300-1675*, Roma, 2017; *Santa Francesca, Antoniazzo, Melozzo e le due Rome del Quattrocento*, in "Theory and Criticism of Literature and Arts", vol. I, n. 1, feb. 2017, pp. 218-241.

I. ANTONIAZZO

Antoniazzo è il pittore delle confraternite, delle corporazioni, degli ordini mendicanti, ossia di una cultura devozionale e “provinciale” che in qualche modo si opponeva alle profonde innovazioni culturali e politiche introdotte dai grandi papi umanisti del XV secolo e che potremmo anche definire “neo-medievale”. Ma il medievalismo antoniazzesco non è quello tardogotico e non è neppure quello della pittura romana di metà Quattrocento, dove l’Aquilino si forma e con cui egli ha poco da spartire. Il suo è in gran parte un medievalismo “ideologico” che affonda nella tradizione cavalliniana le sue radici più autentiche e che troverà una valida sponda nel più “conservatore” dei papi quattrocenteschi, ossia Paolo II, al secolo il veneziano Pietro Barbo (1464-1471).

Antoniazzo esordisce infatti proprio sotto questo pontificato, che segna una momentanea inversione di tendenza rispetto alla politica fortemente accentratrice e filo-umanistica di un Niccolò V o di un Pio II, intervenendo in favore del ceto “municipale”, sempre più esautorato da ogni effettivo potere sotto i pontefici precedenti. Anche dal punto di vista urbanistico, con la costruzione del grande palazzo di S. Marco, oggi Palazzo Venezia, quasi di fronte al Campidoglio, Paolo intende tornare a privilegiare la zona del vecchio centro cittadino piuttosto che continuare ad espandere l’area nei pressi di S. Pietro e del Vaticano. Questa politica pontificia attirerà gli strali di quegli umanisti (Pomponio Leto, il Platina, Callimaco Esperiente) più legati alla nuova burocrazia curiale e riuniti nella Accademia Romana, che il Barbo scioglierà perseguilandone gli aderenti e

meritandosi la fama di papa anti-umanista, oggi considerata per altro, almeno in parte, immeritata.

E va poi sottolineato come proprio sotto Paolo II Antoniazio ricopriva un'importante carica di tipo confraternale: nel 1470 egli era infatti Camerlengo generale della Confraternita dei Raccomandati, che a quell'epoca era composta da una serie di sodalizi indipendenti: le confraternite della Frusta, della Maddalena, dell'Annunziata di via Oratoria, del Gonfalone, dei SS. Quaranta e di S. Lucia vecchia, tutti organismi che nel 1486 si riuniranno poi nella Confraternita del Gonfalone, di cui l'Aquili sarà sempre un devoto sostenitore³.

Proprio questo sodalizio aveva in custodia l'icona *Salus Populi Romani* di S. Maria Maggiore e noi sappiamo che Antoniazio dipinge una copia della *Madonna* di S. Maria Maggiore intorno al 1470 e che egli è stato anche, durante tutto l'arco della sua attività, un apprezzatissimo copista di icone. Dunque negli anni Sessanta del Quattrocento attività artistica e politico-confraternale in Antoniazio si saldano assai bene e sono in sintonia con la politica culturale del pontefice Paolo II. Non sarà pertanto un caso se il principale, anzi il solo, pittore autenticamente romano del XV secolo, ed il più ideologicamente legato alla cultura corporativa e popolare, cioè lo stesso Antoniazio, cominci ad operare e si affermi sotto il più "filo-romano" dei papi quattrocenteschi.

Con l'ascesa al soglio pontificio di Sisto IV (Francesco della Rovere, 1471-1484) però, la situazione politica muta radicalmente: viene infatti recuperata l'azione di deciso rafforzamento del potere centrale e si sviluppano ed

³ Cavallaro, *Antoniazzo*, 1992, *cit.*, pp. 53-54.

intensificano i programmi di Niccolò V. Il nuovo papa, poi, fa ricorso in modo sistematico al “nepotismo”, considerato uno strumento utile per il consolidamento dell’autorità pontificia, concedendo ampi poteri ai propri nipoti, in particolare a Girolamo Riario e Giuliano della Rovere, il futuro Giulio II. Sisto IV, inoltre, tenterà di colpire gli interessi dei grandi feudatari del contado e comprimerà in modo definitivo l’autonomia del Comune, ormai sottomesso all’autorità centrale anche se formalmente dotato di notevoli poteri giurisdizionali. Infine, la burocrazia curiale, perseguitata sotto Paolo II, tornerà in auge e proprio il Platina, che il predecessore aveva addirittura fatto incarcerare, diverrà sotto Sisto uno dei più ascoltati consiglieri culturali ed a lui verrà affidata la sovrintendenza della Biblioteca Vaticana.

Curiosamente, proprio nel primo decennio del pontificato della Rovere, o comunque fino al 1478, mancano testimonianze dirette dell’attività pittorica di Antoniazzo, come se il cambio al vertice del papato avesse determinato un momento di stasi nell’attività del nostro artista, almeno per quel che riguarda le committenze ufficiali. Che tuttavia nel frattempo Antoniazzo avesse consolidato la sua posizione di leader artistico locale è attestato dalla sua nomina a primo console della Compagnia di S. Luca, ossia della Corporazione romana dei pittori, che è proprio del 1478⁴. Di questo organismo egli è stato anche

⁴ Gli statuti del 1478 sono stati pubblicati da E. Muentz, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV et le XVI siècle, III partie: Siste IV (1471-1484)*, Paris 1882, pp. 101-111; sull’argomento si veda anche di chi scrive, oltre ai saggi antoniazzeschi riportati alla nota 2 anche *Il fuoco di Prometeo. Metodi e problemi della storia dell’arte*, Roma 1993, pp. 79-81.

l'estensore dei primi statuti, insieme all'altro pittore Cola Saccocci ed al miniatore Giacomo Ravaldi, questi ultimi nominati anche deputati della Compagnia, mentre l'altro pittore Giovanni Antonio Mancini affiancherà Antoniazzo nella carica di console. Ma di questo argomento mi sono già ampiamente occupato nei miei saggi precedenti e ad essi rimando per i necessari approfondimenti.

Qui basterà ricordare che sui trentacinque nomi di artisti presenti negli statuti solo quelli di Antoniazzo, Melozzo e Antonio da Viterbo tra i pittori e di Giacomo Ravaldi tra i miniatori corrispondono a precise personalità artistiche a noi note; di pochi altri abbiamo solo qualche riscontro documentario, come di Cola Saccocci e Giuliano Giunti, autori tra l'altro proprio insieme ad Antoniazzo di alcuni apparati per la cerimonia di incoronazione di Paolo II del 1464. La maggior parte di loro, però, ci è completamente sconosciuta e questo non facilita certo il compito di chi deve studiare la pittura romana del secondo Quattrocento, per la quale abbiamo la paradossale situazione di trovarci di fronte a molti nomi senza opere e ad altrettante opere senza nomi.

Quanto alla natura degli statuti essi costituiscono comunque un documento molto utile per comprendere la realtà di bottega della Roma di quegli anni. Vi vengono fissate infatti una serie di norme perfettamente in linea con la tradizione artigianale che vigeva nelle corporazioni d'arte delle città italiane nel XIV secolo, quindi con cento anni di ritardo. E proprio mentre, ad esempio a Firenze,⁵ i pittori si avviavano ormai verso un totale

⁵ Si veda di chi scrive *Dalle botteghe alle accademie. Realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milano 1980.

affrancamento dalla realtà corporativa e, nella stessa Roma, Sisto perseguiva una politica ostile alle istituzioni locali, la corporazione dei pittori di S. Luca si dava questi nuovi ordinamenti giuridici.

Eppure, a ben vedere, tutto questo non è così sorprendente come può sembrare. Innanzi tutto perché il Giubileo del 1475, con il grande afflusso di pellegrini e l'altrettanto grande richiesta di immagini sacre ha senz'altro rappresentato un momento estremamente favorevole per i pittori ed anche il papa avrà sentito a quel punto l'esigenza di regolarne in modo stabile l'attività lavorativa applicando loro gli ordinamenti giuridici già in vigore per le altre categorie professionali; poi perché il della Rovere affida agli artisti locali l'autogestione della vita di bottega proprio mentre lancia per quel che riguarda le grandi opere da eseguire nell'Urbe, ma soprattutto nei palazzi Vaticani, una politica di immigrazione artistica anticorporativa. Si può così spiegare perché Antoniazzo, specie dopo il 1478, sembra quasi escluso dalle grandi imprese di committenza ufficiale, mentre egli esercita una sorta di monopolio sulle opere mobili, su quelle legate alla committenza delle confraternite e su quelle provinciali.

Ma veniamo finalmente a occuparci, più nel dettaglio, dell'intero iter stilistico dell'Aquili. Quando egli esordisce, nella Roma di metà del secolo, la produzione pittorica locale appariva oltremodo arretrata, come dimostrano, ad esempio, il *Redentore e i SS. Pietro e Paolo* nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Capena dipinta da Antonio da Viterbo nel 1451 o *La Madonna col Bambino e i SS. Michele e Giovanni Battista* in S. Barbara dei Librai, firmata LEONARDUS "pentor de Roma" e datata 1453, che certo nulla potevano insegnare ad Antoniazzo. Allo stesso Leonardo, di recente, è stato accostato l'affresco, oggi staccato,

della Cappella del Crocifisso di Santa Cecilia in Trastevere con *La Madonna, il Bambino e i SS. Giorgio e Scolastica*, e a lui vanno a mio avviso restituiti alcuni affreschi (*Crocifissione, Cristo deposto nel sepolcro, Salvatore benedicente*) del Complesso monastico di Santa Maria Nova oggi attribuiti ad Antonio da Viterbo, come ho già sostenuto proprio nel mio saggio sul primo numero di questa rivista, dove ipotizzo anche che questo artista quasi a noi sconosciuto possa essere proprio quel Nardo di Benedetto fratello di Antoniazzo e presente negli statuti del 1478.⁶

L'esordio dell'Aquili, piuttosto, sembra già oscillare tra il Beato Angelico e i suoi lavori per Niccolò V nei Palazzi Vaticani;⁷ Benozzo Gozzoli, presente a Roma in più riprese tra il 1447 e il 1458, e infine Piero della Francesca, sicuramente in città nel 1459. E se prendiamo a riferimento il frammento del Gozzoli in S. Maria d'Ara Coeli con il *S. Antonio di Padova e due donatori* vediamo come l'eleganza del *ductus* pittorico, la ieratica frontalità della figura, i donatori dipinti ancora, come nel Medioevo, in proporzioni minuscole rispetto al Santo, sono

⁶ *Santa Francesca*, cit., p.228. Su Antonio da Viterbo si veda poi I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970 e sulla pittura a Roma in questo periodo si veda la sintesi di A. Cavallaro, *La pittura a Roma ai tempi di Nicolò V*, in *La storia dei Giubilei, II, 1450-1475*, Firenze 1998, pp. 74-91. Sulle attribuzioni di Santa Cecilia in Trastevere e S. Maria Nova si vedano invece Guarino, *Rinascimento*, cit., p. 50 e Cavallaro, *Antoniazzo*, 1992, cit., pp. 15-19 e *L'ambiente dei pittori a Roma all'arrivo dell'Angelico*, in *Angelicus pictor*, a cura di A. Zuccari, Ginevra-Milano 2008, pp. 125-127.

⁷ Si vedano *Angelicus Pictor*, cit. e *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di A. Zuccari, A. Morello, G. de Simone, Ginevra-Milano 2009.

tutte caratteristiche che ritroveremo poi in Antoniazzo; eppure vi è in Benozzo un'accentuazione linearistica e una flessuosità del modellato, di pretto stampo fiorentino, che in Antoniazzo è quasi del tutto assente.

Quanto a Piero della Francesca, è noto che non sono rimaste testimonianze dirette del suo soggiorno romano, anche se certamente va riferito alla sua cerchia quel che resta degli affreschi nella volta della cappella di S. Michele e S. Pietro *ad vincula* nella basilica di S. Maria Maggiore [tav.1],⁸ con gli *Evangelisti Luca e Marco*, dove è pierfranfrancescana la statuaria monumentalità delle figure, mentre l'esecuzione dei dipinti, ancora rigida e impacciata e la fisionomia dei volti, fortemente caricata, denotano la presenza di un collaboratore, non necessariamente italiano, che è a mio avviso uno dei pittori che ha preso parte alla decorazione della Cappella Bessarione nei Santi Apostoli, di cui presto ci occuperemo.⁹

Tornando ad Antoniazzo, sappiamo che era figlio di “Benedetto pentore”, anch'egli attivo a Roma e a noi noto solo attraverso alcuni documenti che vanno dal 1419 al 1451; il Nostro si formò presumibilmente presso la bottega paterna e, tranne brevi viaggi nel Lazio, trascorse tutta la vita a Roma, ed esattamente nel rione Colonna, in una casa di tre piani in via La

⁸ Il corredo iconografico è consultabile gratuitamente online.

⁹ Come ben sintetizza Strinati «In effetti il S. *Luca* che si vuole ostinatamente attribuire a Piero non è suo ma non è neppure lontano dal suo fare» in *Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento*, in *Il '400 a Roma, cit.*, I, p. 46. Tra i più recenti e “ostinati” assertori dell'attribuzione pierfrancescana citiamo S. Guarino, *Rinascimento, cit.*, pp. 66-67 e A. Antoniutti, in *Il '400 a Roma, cit.*, I, pp.161-167 con la relativa bibliografia.

Cerasa, oggi piazza Rondanini, di proprietà della famiglia. Il primo documento che lo riguarda, e dove già compare con la qualifica di “pentore” è del 1452, il che ci fa presumere che egli sia nato intorno al 1435 o poco dopo; la sua morte risale invece, molto probabilmente, al 1508, anno del suo testamento, e comunque prima del 1511.¹⁰

Proprio riferendoci alle prime opere sicure dell’Aquilino: *La Madonna col Bambino e S. Anna*, ora in collezione privata milanese, probabilmente la più antica tra quelle a noi pervenute; *La Madonna del Latte*, ora al Museo Civico di Rieti; la decorazione ad affresco della Cappella Bessarione nei Santi Apostoli, ultimata intorno al 1467; *La Madonna e Santi* della chiesa di S. Francesco a Subiaco dello stesso anno e infine gli affreschi del convento di Tor de’ Specchi con *Storie di S. Francesca Romana*, dell’anno successivo, possiamo cogliere in pieno le diverse componenti della sua formazione, che rimandano non solo, come abbiamo già osservato, all’Angelico, a Benozzo ed a Piero,¹¹ ma risalgono addirittura alle grandi

¹⁰ Si vedano al proposito, C. Corvisieri, *Antonazzo Aquilino romano pittore del secolo XV*, in «Il Buonarroti», II, IV, VII, 1869, passim; A. Bertolotti, *Il pittore Antoniazzo Romano e la sua famiglia*, in «Archivio Storico Artistico, Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma», IX, V, I, 1883, pp. 3-30; A. M. Corbo, *Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969.

¹¹ Per quel che riguarda in particolare i rapporti tra Piero della Francesca e Antoniazzo, francamente non ho capito il senso di questa frase di Antonio Pinelli «Benché sia rimasto così poco di Piero a Roma, il forte impatto esercitato dall’altera perfezione noumenica della sua sintesi prospettica di forma e colore traspare dall’opera dei due maggiori protagonisti indigeni della scuola romana e laziale del

testimonianze medievali romane, gli affreschi del Cavallini, le statue di Arnolfo di Cambio, per non parlare delle icone bizantine delle quali Antoniazzo è stato un grande copista. Se coniughiamo insieme tutte queste spinte anche divergenti e le riportiamo poi all'eccezionale qualità esecutiva di un prodotto di bottega che si rivolge a una committenza certamente conservatrice ed austera, avremo il quadro più completo di un pittore di rara sensibilità artistica anche se certo di non esuberante fantasia inventiva.

Analizzando ora più nello specifico le singole opere vediamo come la piccola tavola con la cosiddetta *S. Anna Metterza* [tav.2] (Il *Metterza* deriva dalla tradizione toscana e sta per l'espressione "mi è terza", con la quale si specifica il rango della Santa che viene subito dopo il Bambino e la Madonna), presenta Sant'Anna seduta, con in braccio la Madonna e il Bambino ritto sulle ginocchia della madre ed evoca dunque lontani ricordi masaceschi, sia pure tradotti in una chiave colloquiale e un po' impacciata tipica di un pittore agli esordi ma già comunque in possesso di una indubbia abilità esecutiva.

Pressoché coeva è *La Madonna del Latte*, firmata ANTONIUS DE ROMA e datata 1464 (Rieti, Museo Civico)[tav.3] il più benozzesco tra i dipinti del Nostro, specie nella figura della Vergine, mentre il Bambino, reso di scorcio,

Quattrocento: Antonio Aquili, detto Antoniazzo Romano e Lorenzo da Viterbo» in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, tomo secondo, Milano-Electa, 1986, p. 425, anche perché se c'è un pittore del Quattrocento assolutamente disinteressato alla prospettiva questo è proprio Antoniazzo che tra l'altro nulla ha a che spartire con Antonio da Viterbo.

mostra un lodevole tentativo di aggiornamento in chiave “moderna”; ma l’elemento più innovativo è il trono, così ricco di elementi classicheggianti e che attesta un precoce contatto con gli scultori attivi a Roma in quegli anni, come Isaia da Pisa, Mino da Fiesole e lo stesso Andrea Bregno. Il tutto in contrasto con la figura minuscola del donatore e col drappo damascato in primissimo piano, di pretto stampo medievale e che conferisce all’opera un sapore un po’ naif di indubbio fascino. La tavola è attualmente riunita, secondo la maggior parte degli studiosi in modo arbitrario, in un trittico con ai lati un *S. Francesco* e un *S. Antonio di Padova* da considerarsi probabilmente di almeno dieci-quindici anni posteriori.¹²

Quanto al trittico di Subiaco, anch’esso firmato ANTONIUS DE ROMA e datato 1467 [tav.4], abbiamo al centro, assisa entro un solido trono rinascimentale, la Vergine con in braccio il Bambino ritto in piedi ed ai lati i Santi Francesco e Antonio di Padova, secondo un’iconografia che Antoniazzo userà poi quasi all’infinito. Ed anche se la Vergine, così come a Rieti, continua ad essere giustapposta al trono piuttosto che inserirsi prospetticamente in esso, tuttavia l’evoluzione nel senso di una assai più compiuta volumetria delle figure e di una resa plastica dei corpi, a soli tre anni di distanza, appare evidente.

Gli affreschi della Cappella Bessarione in Santi Apostoli, comprendenti *Storie di S. Michele* nella parete absidale e *Cristo e i cori angelici* nella conca, invece, pongono dei complessi

¹² E’ questo ad esempio il pensiero, con cui concordo pienamente, di A. Paolucci, *Antoniazzo*, cit., p. 61; sul trittico si veda la recente scheda di Cavallaro, *Il ‘400*, cit. II, p. 226-227.

problemi attributivi.¹³ Una serie di documenti già pubblicati tra gli altri dal Muentz,¹⁴ attestano come Antoniazzo abbia avuto l'incarico dallo stesso Bessarione di eseguire alcune figure (tra gli altri Cristo tra gli angeli, i quattro Evangelisti, S. Giovanni Battista) che solo in parte corrispondono ai brani superstiti e che tra l'altro appartengono a mani diverse, per qualità e per stile, e non tutte riconducibili all'autografia antoniazzesca. I frammenti della conca con angeli e cherubini sono di bottega, mentre la mano dell'Aquila è sicuramente da ravvisarsi nel brano con la *Processione dei vescovi* nel riquadro destro della parete dell'abside [tav.5] e solo in parte nella scena con *I monaci salmodianti*, dove alcune teste fortemente caricate sono a mio parere da ricondurre all'autore del S. *Luca* in S. Maria Maggiore; infine le figure del riquadro sinistro, con l'*Apparizione di S. Michele Arcangelo sul monte Gargano*, in particolare quelle degli arcieri, per la loro articolata disposizione nello spazio e per il loro forte e scattante plasticismo di evidente matrice pollaiolesca appartengono a un pittore di matrice umbro-toscana e che comunque poco ha a che spartire sia con Antoniazzo che con Melozzo, di volta in volta chiamati in causa come autori di questi brani.

Ed è per questo che non si possono certo condividere le parole di Fabio Benzi, che partendo dai brani superstiti che

¹³ L'intera vicenda di questi affreschi è ottimamente riepilogata dalla Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, pp. 182-184; si vedano anche V. Tiberia, *Antoniazzo Romano. Per il cardinal Bessarione a Roma*, Todi 1992 e F. Benzi, *Arte a Roma sotto il pontificato di Sisto IV*, in *La storia dei Giubilei, cit.*, pp. 126-127

¹⁴ Muentz, *cit.*, *Il partie*, 1879, pp. 82-83 e Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, pp. 42-43 e 182-184

dell'Aquili non sono, traccia il profilo di un Antoniazio che esiste solo nella sua ricostruzione: «egli appare un pittore sì eclettico, ma anche aperto a novità senza pregiudizi, che mescola spregiudicatamente pittori di diversissime estrazioni con risultati a volte stupefacenti: ne è un esempio la scena con gli arcieri, che interesserà, pochi anni dopo, Luca Signorelli...All'inizio del pontificato di Sisto IV, Antoniazio si pone dunque come una delle prime voci romane autonome in senso "moderno", e getta le basi di un linguaggio aggiornato e sofisticato, colto e curiale al medesimo tempo».¹⁵

Se ai Santi Apostoli la narrazione segue comunque un registro 'alto', nel vicino convento di Tor de' Specchi, esattamente nello stesso periodo, gli affreschi con *Storie di S. Francesca Romana*, da assegnare allo stesso Antoniazio ed a suoi molto discontinui collaboratori, seguono invece un registro narrativo e popolareggiante, con un evidente legame con la miniatura dell'epoca. Anche di questi dipinti mi sono occupato di recente nel primo numero di questa rivista,¹⁶ e dunque qui mi limiterò a ribadire come la partecipazione diretta dell'Aquili a questo ciclo, almeno per i brani di maggiore solennità e forza espressiva, come la scena con *La Madonna, il Bambino e i Santi Benedetto e Francesca; la Piccola risanata*; o ancora *La gamba guarita* o *Il giovane massacrato e risorto* debba ritenersi a mio

¹⁵ Benzi, *cit.*, pp. 126-127. Sugli affreschi si vedano anche Pinelli, *cit.*, p. 428 e Guarino, *Il Rinascimento, cit.*, p. 69, che però escludono addirittura la partecipazione diretta di Antoniazio, cosa non sostenibile né dal punto di vista stilistico né da quello documentario.

¹⁶ *Santa Francesca Romana, cit.*

parere sicura, non ostante le perplessità, che a volte sfiorano il paradosso, di alcuni critici.¹⁷

Ma all'interno del ciclo può anche individuarsi, proprio fra gli esecutori meno abili da me citati prima, un nome preciso, che è da ricondursi a quel Leonardo da Roma già da noi ricordato e che nulla esclude, lo ripeto, possa essere identificato con Nardo di Benedetto, fratello di Antoniazio e presente negli Statuti del 1478. Confrontando l'unica opera certa di Leonardo, la *Madonna e Santi* ora nella chiesa di Santa Barbara dei Librai e anche gli affreschi di Santa Maria Nova a lui da me riferiti, con alcune scene di Tor de' Specchi, come *S. Francesca Romana presa per mano da Gesù*; *S. Francesca Romana rende l'anima a Gesù* o *Il funerale di S. Francesca Romana*, vi troviamo infatti le medesime figure imbambolate e goffe trattate quasi come fantocci e il medesimo benozzismo di seconda o terza mano che caratterizza proprio Leonardo. Per chiudere l'esame di questo primo nucleo di dipinti dobbiamo citare anche *La Madonna della Consolazione*, custodita nell'omonima chiesa: opera da attribuire ad Antoniazio, oltre che per l'evidenza stilistica, per un'esplicita testimonianza del cronista quattrocentesco Stefano Infessura (*Diario della città di Roma*) che non può essere assolutamente contestata e che data l'affresco al 1470.¹⁸

Con l'avvento al soglio pontificio di Sisto IV nel 1471, la carriera dell'Aquilii, come già rilevato, sembra subire una sorta di rallentamento e non solo perché i documenti che lo riguardano hanno una brusca interruzione dal 1470 al 1478, ma anche perché, a parte la *Copia della Madonna di S. Maria in*

¹⁷ Su tutti Strinati, *Linee...*, cit., p. 48.

¹⁸ S. Infessura, *Diario della città di Roma nel XV secolo*, ed. a cura di O. Tommasini, Roma 1890.

Cosmedin, ubicata nella basilica dei SS. Apostoli, databile ante il 1472, bisogna attendere la seconda metà degli anni '70 per avere un altro significativo nucleo di dipinti, dai quali si evince come decisivo l'incontro dell'Aquila con Domenico Ghirlandaio, venuto a Roma insieme al fratello Davide proprio tra il '75 e il '76 per decorare la Biblioteca Vaticana.

Si tratta innanzi tutto de *La Madonna col Bambino, i Santi Pietro e Paolo e il committente Onorato II Caetani*, firmato ANTONATIUS ROMANUS PINXIT, che si trova nella chiesa di S. Pietro di Fondi [tav.6], che è sicuramente uno dei massimi capolavori dell'arte antoniazzesca. Il progresso in senso rinascimentale rispetto ad esempio alla *Madonna* di Subiaco di circa un decennio prima è qui quanto mai evidente, per la solenne monumentalità delle figure, ormai pienamente padrone dello spazio che le circonda, e per l'incisività della linea disegnativa, elementi che denotano sia il precoce contatto col Ghirlandaio di cui si diceva poc'anzi sia una piena consonanza con la coeva produzione plastica di Andrea Bregno, uno dei massimi protagonisti della scultura romana di questi anni.¹⁹

Andando in rapida successione abbiamo poi: la *Natività* della chiesa di S. Pietro a Civita Castellana, su cui torneremo; il già citato S. *Antonio* di Rieti; un S. *Francesco* già in collezione privata londinese e di recente nuovamente passato sul mercato antiquario (Sotheby's, Londra 2003), dove pure è transitato un

¹⁹ Si vedano F. Negri Arnoldi, *Madonne giovanili di Antoniazio Romano*, in «Commentari» XV, 1964, pp. 202-212 e dello stesso autore *Maturità di Antoniazio*, in «Commentari» XVI, 1965, pp. 225-244 e *Andrea Bregno*, cit., in particolare la Parte II, *Andrea Bregno e Roma, fra cultura antiquariale e forme umanistiche cristiane*, pp. 170-440.

S. Pietro (Sotheby's, New York, 2001) sicuramente autografo. Così come è autografo un nucleo di bellissime Madonne: la *Madonna col Bambino* della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia; quella del Metropolitan Museum di New York; quella del Fine Art Museum di Houston [tav.7]; quella del Museo Capitolare di Velletri e ancora una dolcissima *Madonna col Bambino* messa all'asta da Sotheby's a New York nel gennaio del 2006 e già nella collezione Sterbini, immagini che appartengono tutte all'iconografia della cosiddetta *Madonna del Davanzale*.

Come osserva la Cavallaro si tratta di un motivo che ricorre frequentemente nella produzione antoniazzesca e mostra la Madonna a mezza figura affacciata da un'apertura a finestra con il bambino in piedi appoggiato sulla balaustra: «E' un tema di origine fiorentina che, come è noto, fa la sua comparsa nella produzione artistica di metà Quattrocento e si rinsalda con l'uso più assiduo che viene fatto nelle botteghe fiorentine dagli scultori, ad iniziare da quella del Verrocchio».²⁰ A questo gruppo appartiene anche la bellissima *Madonna col Bambino e S. Giovannino*, già Stoccolma, collezione Stenmann [tav.8], (quasi una replica, nelle figure di Madre e Figlio, della *Natività* di Civita Castellana), giustamente ritenuta autografa da Siren (1946) e Olsen (1961), mentre la Cavallaro,²¹ inespugnabilmente, la giudica una copia della *Madonna col Bambino* del Petit Palais di Avignone, che ne è caso mai una parziale derivazione, ma che

²⁰ Cavallaro, *Pro ornanda et pingenda sepultura...*, in *Andrea Bregno, cit.*, p. 381.

²¹ O. Siren, *Anteckningar och attributioner pa ut stallningenav italiensk konst i Nationalmuseum 1944* in "Konsthistorik Tidskrift", 15 I, 1946, p.5; H. Olsen, *Italian paintings and sculpture in Denmark*, Amsterdam 196, p.36 e Cavallaro, *Antoniazzo*, 1992, *cit.*, p. 243.

comunque è da ritenersi a mio avviso anch'essa autografa, sia pure con qualche parziale intervento della bottega.

Dopo quello con i Ghirlandaio altri due incontri decisivi influenzano e modificano il percorso stilistico antoniazzesco: intorno al 1480 si pone infatti la collaborazione tra l'Aquila e Melozzo da Forlì per dei lavori ora perduti nella Biblioteca segreta e nella Biblioteca Pontificia all'interno dei Palazzi Vaticani; mentre nel biennio '81-'82 la decorazione della Cappella Sistina fa conoscere al nostro artista anche i pittori umbri, in particolare il Perugino, con cui in seguito egli lavorerà per una serie di apparati effimeri per i "possessi" di Innocenzo VIII ed Alessandro VI.²²

Volendo ora dare uno sguardo d'insieme alle opere che si collocano nell'arco cronologico dei pontificati di Sisto IV e Innocenzo VIII e che appartengono dunque al periodo di più intensa celebrazione degli ideali umanisti della *Renovatio Urbis*, si nota come di questi ideali nelle pitture di Antoniazzo non vi sia assolutamente traccia e gli influssi esterni di Ghirlandaio, Melozzo e Perugino, se modificano lievemente lo stile del nostro autore, non ne mutano minimamente l'ideologia di fondo, tutta orientata in senso conservatore ed impermeabile alle novità sistine. E così è pur curioso che l'unico pittore romano del Quattrocento di un certo peso non abbia lasciato nei suoi dipinti una sola immagine di Roma a lui riferibile direttamente.

E questo è dimostrato innanzi tutto dall'affresco staccato con la *Madonna col Bambino* nella cappella della Madonna del

²² Per un riepilogo sui documenti riguardanti i rapporti tra Antoniazzo, Melozzo, Perugino, Pier Matteo d'Amelia, vedi Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, pp. 530 e ss.

Bonaiuto presso S. Croce in Gerusalemme, vicinissimo all'analogo soggetto di Velletri e da datare dunque ormai a ridosso del 1480; dal Trittico con i *Santi Vincenzo, Illuminata, Nicola*, oggi nella chiesa-Museo di S. Francesco a Montefalco,²³ da collocare proprio in prossimità degli affreschi sistini per l'evidenza di certi influssi perugineschi nell'addolcirsi del modellato delle figure, pur sempre bloccate in quella loro devozionale dimensione come "senza tempo" [tav.9]; e ancora dal coevo S. *Sebastiano* ora in Palazzo Barberini, dove ad Antoniazio spettano sicuramente le figure del martire e dei due donatori inginocchiati, identificati con il cardinale Pietro Riario e con il duca Galeazzo Maria Sforza,²⁴ mentre il paesaggio appartiene ad un'altra mano, di matrice tosco-umbra, da ricercare proprio tra i collaboratori del Ghirlandaio e del Perugino all'interno del vastissimo cantiere sistino [tav.10].

Sempre di questo periodo sono: il potente S. *Vincenzo Ferrer e il committente*, ora nel Museo del convento di S. Sabina, che conferma le grandi doti ritrattistiche del nostro pittore [tav.11]; la *Madonna col Bambino* del Museo Capitolare di Velletri firmata e datata 1486, libera copia dell'icona che si trova sull'altare maggiore della Chiesa di S. Agostino ed eseguita come attesta l'iscrizione, in qualità di ex voto per la fine della peste che aveva colpito Velletri tra il 1483 e il 1486; e la cosiddetta *Madonna di Papa Leone I*, ora conservata presso la National Gallery di Dublino, dove però la figura dell'angelo che risana il

²³ Sulla complessa vicenda di quest'opera e sui mutamenti iconografici da essa subiti si veda Cavallaro, *cit.*, pp. 190-191.

²⁴ F. Filippini, *Melozzo e gli Sforza*, in *Melozzo da Forlì*, III, 1938, I, pp. 58-66.

braccio a Papa Leone appartiene sicuramente ad un'altra mano. Infine, non vedo proprio come possa non essere considerata autografa la bella *Copia della Madonna di S. Maria del Popolo* già a Firenze, collezione Loeser.

E siamo così giunti a uno dei massimi capolavori antoniazzeschi, *La Madonna della Rota*, ora nei Palazzi Vaticani.²⁵ Al centro della tavola [tav.12] vi è la Vergine in trono col Bambino ritto sulle sue ginocchia, secondo un'iconografia assai consueta, e i Santi Pietro e Paolo, mentre in primo piano e ai lati del trono sono inginocchiati in due gruppi distinti e simmetrici i dodici uditori della Rota, il tribunale di appello della Santa Sede. Accanto a evidenti retaggi medievali, come il fondo d'oro riccamente arabescato o le figure degli uditori molto più piccole di quelle della Vergine e dei Santi, troviamo qui un sontuoso trono di pretto stile rinascimentale e un pavimento prospetticamente perfetto; ed anche i volti dei personaggi ritratti sono di qualità assai diversa, alcuni stereotipati e senza vigore, altri di rara potenza ed espressività, degni del miglior Melozzo e che qualificano quest'opera, nel suo insieme, come uno dei più alti raggiungimenti della pittura romana di fine Quattrocento.

A proposito dei ritratti, la Cavallaro ne ha individuati, con relativa sicurezza, solo un paio: l'uditore in primo piano a sinistra, che è il francese Guglielmo de Pereris e il secondo da destra (proprio ai piedi di S. Pietro), con i capelli bianchi, che dovrebbe essere il committente del dipinto Giovanni Ceretani. Ma né la Cavallaro né gli altri studiosi dell'opera si sono accorti di un dato abbastanza clamoroso e cioè che la figura sull'estrema

²⁵ Al dipinto ha dedicato un accurato studio A. Cavallaro, *Antoniazza Romano ritrattista della Roma curiale*, in *Le due Rome*, cit., pp. 40-48.

sinistra, con i capelli a caschetto e lo sguardo rivolto di sbieco verso gli spettatori è un evidentissimo autoritratto di Antoniazzo, come conferma anche il confronto con l'unica altra immagine del pittore a noi nota, quella che compare nel frontespizio degli *Statuti dell'Università dei Pittori* del 1478 [tav.13] molto probabilmente miniato da Jacopo Ravaldi.²⁶

E proprio la somiglianza dei due volti mi inducono a ritenere che la datazione del dipinto vada anticipata, sia pure di poco, rispetto al periodo '88-92 indicato dalla Cavallaro e ricondotta comunque all'ultimissimo periodo del pontificato di Sisto IV al cui stemma alludono i rami di quercia che si intravedono nel fondo damascato della tavola. Del resto la stessa Cavallaro fornisce indirettamente i termini *post* e *ante quem* per l'esecuzione della Pala: il 1484 che è la nomina a uditore del già citato de Pereriis e l'agosto del 1485 quando con la Bolla *Circumspecta in omnibus* Innocenzo VIII aveva decretato la decadenza dall'ufficio per gli uditori che nel frattempo fossero diventati vescovi, come era appunto il caso del Ceretani. Infine anche da un punto di vista stilistico la nostra tavola è perfettamente in linea con la produzione antoniazzesca del terz'ultimo decennio del '400, nel periodo cioè di maggiore vicinanza a Melozzo da Forlì.

Appena posteriore è *La Madonna, Bambino e i Santi Paolo e Francesco*, firmata e datata 1487 [ta.14], conservata a Palazzo Barberini ma proveniente dalla chiesa di S. Paolo a Poggio Nativo, nel reatino, tavola di altissima qualità formale, dove l'Aquili rassoda e plasma i corpi con rinnovata monumentalità, ma ripete la natura ieratica dei suoi personaggi, come di un

²⁶ Si veda S. Pasti in *Il '400, cit.*, I, p. 181-185.

Melozzo svolto sul piano e asceticamente purificato: così l'attenzione si concentra sui minimi dettagli, come il bel gesto del Bambino che afferra il lembo del manto della Vergine che a sua volta sfiora delicatamente il perizoma del piccolo Gesù.

Anche se firmata, e datata 1489, non può invece essere considerata interamente autografa la *Madonna, Bambino e Santi* della cattedrale di Capua, per la evidente disparità stilistica e qualitativa tra le figure della Vergine e di Santa Lucia sicuramente antoniazzesche, e quella di Santo Stefano, di fattura decisamente più impacciata, probabilmente dello stesso pittore che ha eseguito, su cartoni del Maestro, il *Trittico* di S. Antonio dei Portoghesi con *La Madonna e i SS. Francesco e Antonio di Padova*. Gli stessi dubbi pesano sulla completa autografia di un'altra opera firmata, la *Madonna e Santi* di S. Angelo Romano, dove al Maestro spetta sicuramente, anche qui, solo la figura della Vergine a conferma del fatto che la firma, da sola, non può essere garanzia assoluta della completa autografia di un'opera.

Sempre alla fine degli anni '80 o all'inizio del decennio successivo va posto il ciclo di affreschi che decoravano le pareti della casa dove era morta S. Caterina da Siena e che nel 1637 vennero fatte trasportare dietro la sacrestia della chiesa di S. Maria Minerva dal cardinale Antonio Barberini, protettore dell'ordine domenicano, dove tutt'ora si trovano. Si tratta di una serie di dipinti, oggi molto danneggiati e di differente resa stilistica, di cui Antoniazzo ha eseguito i cartoni ma non la stesura finale, con l'eccezione, a mio parere, dell'*Annunciazione* e delle *Sante Lucia e Apollonia*, che appaiono di qualità superiore; del tutto autografo è invece l'affresco con l'*Annunciazione* della chiesa di S. Onofrio, quasi una replica dell'analogo tema della Camera di S. Caterina, appena citato.

Continuando l'analisi della fase matura dell'attività antoniazzesca, possiamo osservare come, man mano che ci si inoltra negli anni '90, l'Aquili vada mutando ulteriormente, se pur di poco, il suo stile, che si aggiorna in senso filo-umbro e filo-toscano. D'altra parte egli diverrà sempre più come un imprenditore che lascia ampio spazio all'attività della bottega, o delle botteghe a lui collegate. Non mancano comunque anche in questo periodo numerose opere di sicura resa formale e che vanno attribuite ad Antoniazzo pur se in qualche caso è ravvisabile la partecipazione marginale della bottega, senza che questo ne infici la sostanziale paternità, come assai spesso ha fatto una storiografia critica orientata nel senso di un'eccessiva acribia e di un concetto di autografia troppo restrittivo.

Mi riferisco alla delicata *Madonna col Bambino* firmata e datata 1494, ora al Musée di Le Mans; alla *Madonna con il Bambino* e ai *Santi Pietro e Paolo*, del Courtald Institut di Londra; alla *Madonna col Bambino* del collegio Pontificio Scozzese di Roma; all'*Angelo annunciante* e alla *Vergine annunciata* del collegio Germanico; alla *Madonna col Bambino* ora nelle Grotte Nuove nella città del Vaticano; allo stendardo processionale con la *Madonna con il Bambino* ora presso il Museo de Bellas Artes di Valencia; all'*Annunciazione e Eterno benedicente* della chiesa di S. Francesco a Palombara Sabina eseguita in concorso col figlio Marcantonio; alla *Madonna in trono col Bambino* della Chiesa di S. Nicola in Carcere [tav.15] e all'analogo soggetto del Pio Sodalizio dei Piceni, che reca la firma ANTONIUS e la data 1494 o 97 e che merita qualche osservazione aggiuntiva [tav.16]. Benché sia un'opera di alta qualità e antoniazzesca al cento per cento e sia addirittura firmata, essa ha inspiegabilmente suscitato i dubbi e le riserve, arriverei a dire le fantasie, della maggior parte della critica,

compreso Claudio Strinati che ipotizza che l'ANTONIUS della firma non sia il nostro ma un pittore umbro seguace del Pinturicchio,²⁷ come a dire che vi era a quei tempi a Roma un pittore che si chiamava come Antoniazzo, dipingeva come Antoniazzo, si firmava come Antoniazzo,²⁸ ma non era Antoniazzo ma un suo misterioso alter ego.

A questo periodo appartiene anche il *Trittico con il Sacro Volto* proveniente con tutta probabilità dalla chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli ed ora conservato al Museo del Prado (dove pure si trova un affresco staccato con la *Madonna col Bambino sormontata da due angeli*, questi ultimi evidenti ridipinture posteriori). Nel 1491-92 si pone poi un'altra opera che i documenti dicono essere stata commissionata al nostro pittore ma nella quale l'evidenza stilistica dice che l'Aquili poco o punto vi abbia messo le mani e cioè il grande affresco, oggi trasportato su tela, nel castello Orsini-Odescalchi di Bracciano e che raffigura *Gentil Virginio Orsini che cavalca al comando delle sue truppe e incontra Piero de' Medici*.

Quanto ai documenti, ci riferiamo ad una lettera, ormai famosa, che lo stesso Aquili scrive all'Orsini il 1° gennaio del 1491 e nella quale egli si dichiara pronto a cominciare il lavoro con «la sua turba di lavoranti»,²⁹ ma chiede di trovare già

²⁷ Come riportato da A. Cavallaro, *Aspetti e protagonisti della pittura del Quattrocento romano in coincidenza dei Giubilei*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli Anni Santi*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, pp. 334-346.

²⁸ Perché se è vero che a partire da una certa data il nostro si firma Antoniazzo e non Antonio in molti documenti anche degli anni '80 e '90 egli continua ad essere indicato in entrambe le maniere.

²⁹ Ripubblicata dalla Cavallaro, *cit.*, pp. 536-537.

predisposti i ponteggi dove dovrà mettersi all'opera. Quanto invece all'analisi stilistica, concordo pienamente con la Cavallaro, che innanzi tutto per l'ampia e spettacolare scenografia che fa da sfondo alle figure pensa «all'esistenza un disegno preparatorio, o anche di semplici indicazioni fornite da Francesco di Giorgio Martini in occasione del suo soggiorno a Bracciano nel 1490, su cui poi lavorarono Antoniazzo e la sua bottega nell'anno successivo. Tuttavia il dipinto di Bracciano mostra forti cadute di qualità nella traduzione pittorica di un felice progetto compositivo...e inoltre, anche ad una prima impressione non presenta affinità alcuna con la maniera pittorica di Antoniazzo, né con quella dei suoi seguaci e imitatori che sul finire del secolo popolavano la scena artistica romana». Pertanto è da pensare che il Maestro abbia svolto in quest'occasione il semplice ruolo di imprenditore «accordandosi in prima persona con il committente per l'aspetto tecnico e logistico del lavoro, ma affidandone poi l'esecuzione alla sua "turba di lavoranti"...ossia coloro che nei documenti di pagamento per gli incarichi assunti da Antoniazzo in occasione delle feste e delle cerimonie della corte pontificia, venivano citati come esecutori degli apparati decorativi».³⁰

Veniamo ora a prendere in esame il più importante affresco romano di fine '400 riconducibile in orbita antoniazzesca, e cioè il catino absidale della chiesa di S. Croce in Gerusalemme con la *Storia della Vera Croce*, di cui mi sono in effetti già occupato ampiamente nel corso dei miei saggi antoniazzeschi citati a nota 2 e che dunque ora riassumerò solo nei suoi termini essenziali. Siamo indubbiamente di fronte ad un'opera in parte ancora

³⁰ *Ibidem*, p. 102.

controversa, ma di cui si può ormai tentare, dopo gli ultimi studi³¹ ed il recente restauro, una ricostruzione assai attendibile. Innanzi tutto sono stati risolti i problemi della committenza e della datazione del ciclo: la prima spetta al cardinal Pedro Mendoza; la seconda è da porsi tra l'ultima domenica di gennaio del 1492 e il luglio del 1496. Anche la fonte diretta dell'affresco è stata individuata con precisione ed è un *Leggendario di Vite dei Santi* dell'XI secolo conservato all'epoca nella biblioteca della Basilica e che coincide perfettamente con le scene narrate nell'abside.³²

³¹ F. Cappelletti, *L'affresco del catino absidale di S. Croce in Gerusalemme. La fonte iconografica, la committenza e la datazione* in "Storia dell'Arte", 66 (1989) pp. 119-126; M. Gill, *Antoniazio Romano and the recovery of Jerusalem in late fifteenth century*, in "Storia dell'Arte", 83 (1995), pp. 28-47; L. Testa, *1500. Il giubileo di Alessandro VI*, in *Arte a Roma. Pittura, scultura, architettura nella storia dei Giubilei*, Milano 1999, pp. 56-69; V. Tiberia, *L'affresco restaurato con Storie della Croce nella Basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Todi 2001; F. Pereda, *Pedro Gonzalez de Mendoza, de Toledo a Roma. El patronazgo de Santa Croce in Gerusalemme entre la arqueologia y la filologia*, in *Le cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, a cura di F. Lemerle, Y. Pauwels, G. Toscano, CESR, Tours, 2009, pp.217-243. Fondamentale rimane comunque il saggio di E. Tormo, *El pintor de los Españoles en Roma en el siglo XV. Antoniazio Romano*, in «Archivio español de arte», 58, 1943, pp. 189-211.

³² Cappelletti, *cit.* Prima del saggio in questione in effetti la fonte del nostro dipinto è sempre stata considerata la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, che aveva già ispirato l'analogo ciclo di Piero della Francesca ad Arezzo.

Quanto agli autori non penso possano più esservi dubbi sul fatto che l'ideatore ed iniziatore del ciclo sia Antoniazio Romano, il quale si è servito di numerosi collaboratori, tra i quali il meglio individuabile, come vedremo presto, è il figlio Marcantonio. E' invece da escludere ogni influsso, diretto o indiretto, di Melozzo da Forlì, che di tanto intanto, contro ogni evidenza di stile e di date (Melozzo muore nel '94 e dal '92 non è più a Roma), viene riproposto.³³ La prima cosa che colpisce ad un esame più ravvicinato della calotta absidale [tav.17], è che essa è divisa in due registri pressoché equivalenti: nel semicerchio superiore si estende il grande cielo stellato entro cui si pone l'imponente mandorla con il Redentore benedicente, che è perfettamente in asse con la croce sorretta da S. Elena, la quale funge a sua volta da elemento divisorio del registro inferiore. Qui le vicende del ritrovamento della vera croce si srotolano come in un gigantesco manoscritto, da sinistra a destra, senza apparente soluzione di continuità tra i due momenti fondamentali dell'*Invenzione* e dell'*Esaltazione* se non, appunto le figure di Elena e del cardinal Mendoza poste proprio al centro esatto dell'intero proscenio.

Già questa sorta di vuoto pneumatico e di sospensione spazio-temporale in cui si svolge tutta la rappresentazione,

³³ Per esempio da S. Tumidei, *Melozzo da Forlì: fortune, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La città e il suo tempo*, Milano 1994, pp. 66-67; mentre Strinati, *Linee, cit.*, p. 59, inspiegabilmente parla di "anonimo pittore" come autore degli affreschi, quando è assolutamente evidente che gli esecutori del ciclo sono assai più di uno e che ad Antoniazio spettò comunque il ruolo di direttore dei lavori ed esecutore di almeno parte di essi.

nonché i ritmi quasi rallentati della narrazione, dovrebbero persuadere circa l'incommensurabilità dell'opera alla cifra stilistica di Melozzo da Forlì. Ma se poi si considera anche l'assoluta mancanza di ogni scarto prospettico e di qualsiasi gioco di illusionismo spaziale, allora appare viepiù evidente come sia piuttosto Antoniazzo, con la sua ideologia neo-medievale, il sicuro progettista di questa impresa. Tanto più che Melozzo era l'artista di Sisto IV e dei della Rovere, mentre S. Croce, anche se concepita ancora sotto Innocenzo VIII, si pone comunque tutta nell'ambito di una committenza fili-spagnola e filo-borgiana completamente estranea al pittore forlivese e consona invece all'Aquili. Un ulteriore elemento a favore della presenza antoniazzesca in Santa Croce è venuto dal recente restauro (1998) condotto da Vitaliano Tiberia, che ha fatto emergere un'interessante iscrizione posta sulla cintura dell'araldo di spalle a destra della croce al centro dell'affresco: OsAER>S, che lo stesso Tiberia scioglie come OPUS ANTONATII EQUITIS ROMANI>SOCIORUMQUE.³⁴

Ad eseguire questo complesso ciclo eleniano, i cui rimandi alla recente definitiva cacciata degli ultimi "moriscos" dalla Spagna e all'imminente Giubileo del 1500 sono evidenti,³⁵ è stato dunque chiamato proprio Antoniazzo, il più conservatore degli artisti allora presenti sulla scena dell'Urbe; e la cosa non deve affatto stupire, perché il "neo-medievalismo" antoniazzesco veniva a coincidere con il sostanziale "neo-medievalismo" spagnoleggiante dei committenti, divenendo

³⁴ Tiberia, *L'affresco, cit.*, p. 54.

³⁵ Si veda in particolare quanto scrivo in *Roma anno 1500, cit.*, pp.245-256 e in *Oltre il Giubileo, cit.*, alle pp. 67-76.

addirittura più attuale, ad esempio, del classicismo universalistico di un Melozzo da Forlì. Del resto in S. Croce l'artista doveva assecondare il messaggio da raffigurare e non prevaricarlo con alcuno sfoggio di virtuosismo plastico o prospettico. Ed in effetti quella che abbiamo è una narrazione assolutamente lineare e didascalica, di un simbolismo addirittura esplicito nella raffigurazione, ad esempio, degli alberi che popolano il paesaggio e che sono palme, cedri, ulivi e cipressi, ossia i quattro tipi di legni con cui, secondo la tradizione, era stata costruita la Croce.

Le figure, inoltre, si muovono secondo l'andamento lento e pacato di una processione o di una parata (vedasi il duello), ed esse sembrano giustapporsi al paesaggio retrostante piuttosto che occuparlo illusionisticamente. Anche l'enorme immagine del Redentore che sovrasta la narrazione, si sovrappone ad essa senza alcuno scarto prospettico; e questo si dice per ribadire come questo modo di dipingere in S. Croce sia perfettamente aderente allo stile antoniazzesco. Eppure l'Aquila ha qui eseguito personalmente solo una parte degli affreschi. Nel registro superiore gli appartiene sicuramente proprio il *Redentore*, mentre in quello inferiore sono di sua mano la figura centrale di S. Elena, assolutamente identica alla S. Illuminata oggi nella chiesa-Museo di Montefalco e il ritratto del donatore inginocchiato, perfettamente in linea con gli altri ritratti autografi del nostro artista [tav.18].

In tutta la parte sinistra del catino absidale, comunque, la diretta supervisione antoniazzesca appare innegabile e ritengo che il Maestro abbia quanto meno impostato, se non eseguito personalmente, le immagini di S. Elena e di Giuda tutte le volte che esse compaiono nella scena. D'altra parte il principale collaboratore di Antoniazzo in questa zona dell'affresco, come

preciseremo tra breve e come aveva per primo intuito lo Schmarsow,³⁶ è stato proprio il secondogenito dell'Aquili, Marcantonio. Nella parte destra dell'affresco, quella dell'*Esaltazione* invece, dove la componente umbra è più evidente, il ruolo dell'Aquili deve essere stato poco più che quello del revisore, e lo stesso dicasi per il bell'inserito urbano con la Roma-Gerusalemme così ben descritta e che certo non può appartenere ad Antoniazio, che era refrattario a questo genere di pittura [tav.19].

Prima di chiudere con Santa Croce (salvo poi a riprendere il discorso a proposito di Marcantonio Aquili) mi sembra opportuno soffermarmi un attimo sul significato "politico" che il conservatorismo filo-spagnolo e anti universalistico di Antoniazio andava rivestendo nella Roma di quel periodo dove tra l'altro la netta contrapposizione tra l'iberico Rodrigo Borgia (il futuro Alessandro VI) e il filo-francese Giuliano della Rovere (il futuro Giulio II) era da tempo a tutti nota e travalicava le pur importanti questioni di rivalità e inimicizia personali. Ma a questo proposito i sempiterni oppositori a qualsiasi intrusione sociologica in un'analisi prevalentemente stilistica e formale come io stesso sto conducendo potrebbero obiettare che se c'è un pittore apparentemente aproblematico, che dipinge anacronistici fondi d'oro, solenni e statiche Vergini, Santi sempre uguali e al massimo donatori di ridotte dimensioni rispetto alle figure sacre questi è proprio Antoniazio e dunque quale valore "politico" queste innocue immagini potevano mai assumere? Ora, a costo di ripetermi per l'ennesima volta, voglio ribadire che quella di Antoniazio era un'opposizione per così

³⁶ A. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Stuttgart, 1886.

dire passiva, l'unica del resto consentita, agli ideali filo umanistici e universalistici di Sisto IV e Innocenzo VIII e che si esplicitava proprio attraverso le “innocue immagini” di cui sopra e trovava sponda nelle committenze, spagnole, del contado, degli ordini religiosi e confraternali, più sensibili a questo tipo di messaggio che può definirsi sostanzialmente conservatore (a patto di spogliare questo termine di qualsiasi valore negativo) e tradizionalista, cioè assai rispettoso dei valori della tradizione.

Subito dopo Santa Croce si pone, molto probabilmente, il discontinuo ciclo di affreschi ubicato nella Cappella dell'ex Ospedale Civile di Bracciano, con la *Madonna in trono tra i SS. Lorenzo, Pietro, Paolo e Sebastiano*, e il *Padre Eterno e due angeli* nella calotta che è, dal punto di vista iconografico, una sorta di curioso *remake* di tante madonne e santi precedenti eseguito dagli allievi su cartoni, e con la diretta supervisione del Maestro, cui spettano in ogni caso almeno la figura del Dio Padre e quella della Vergine. Ancora successiva è l'*Annunciazione con il cardinal Torquemada che presenta la Vergine alle fanciulle povere*, commissionata dalla confraternita dell'Annunciata per la chiesa di S. Maria sopra Minerva, eseguita tra il dicembre del 1499 ed il marzo del 1500 (quindi proprio in occasione del Giubileo di inizio secolo) ed ancora in loco [tav.20]. Qui il fondo d'oro preziosamente arabescato ed ormai anacronistico a quella data, le figure minuscole del Torquemada e delle fanciulle, così come l'immagine del Redentore in alto a sinistra rimandano indubbiamente all' Antoniazzo prima maniera, ma d'altra parte la Vergine e il leggio al suo fianco sono correttamente posti in diagonale e riescono a conferire profondità alla scena, mentre il bellissimo angelo annunciante è tutto mutuato su prototipi toscani (Ghirlandaio, Leonardo, Filippino Lippi) e dimostra

come Antoniazzo non ignori le novità esterne, pur riconducendole sempre entro l'alveo del suo stile solenne e ripiegato in un continuo, quasi estenuato, auto raffinamento.

Di appena un anno posteriore è l'immagine del *Redentore* che appare al centro del polittico (datato appunto 1501) della collegiata di S. Maria Assunta a Castelnuovo di Porto [tav.21], a mio parere autografa e di alta qualità; essa può dunque considerarsi l'ultima opera sicuramente attribuibile direttamente al Maestro romano, che però sappiamo dai documenti essere rimasto attivo almeno fino al 1505. Gli sportelli laterali del medesimo polittico, con i SS. *Giovanni, Sebastiano, la Vergine e S. Giovanni Evangelista*, appartengono invece a un collaboratore dell'Aquila quasi sicuramente di origine umbra, a conferma dell'ampiezza e varietà della bottega antoniazzesca, la quale merita qualche osservazione aggiuntiva.

E' infatti indubbio che essa sia stata troppo spesso considerata dalla storiografia come una specie di unità indistinta e indistinguibile dove far confluire tutte le opere eseguite a Roma e dintorni nella seconda metà del Quattrocento che non abbiano una sicura paternità. Trascurando tra l'altro il dato che Antoniazzo non solo è stato il leader di un'ampia bottega ma ha finito anche per essere il punto d'incontro di una serie di botteghe a lui collegate, assurgendo al vero e proprio ruolo di artista imprenditore. E mi sembrano allora molto opportune le domande che si è posto non molto tempo orsono Stefano Tumidei: «In base a quali meccanismi la bottega di Antoniazzo poté affermarsi sulle altre, condizionarle nella loro stessa specifica produzione figurativa? E soprattutto quale idea di bottega adottare: quella da contrapporre secondo una scala di merito al concetto di opera autografa, o quella che designa piuttosto l'unità produttiva fondamentale dell'economia

medievale (Previtali) e all'interno della quale l'individualità di un maestro può riconoscersi anche e non ostante l'intervento circostanziato dei "consocci", dei "laborantes", anche e non ostante le oscillazioni tra arte e industria, fra manufatto destinato al contado o a un alto dignitario della corte romana?». ³⁷

Alla prima di queste domande credo di avere già risposto. La *leadership* artistica di Antoniazzo è strettamente connessa al suo ruolo "politico" di esponente autorevole del potente e variegato mondo delle confraternite religiose, che la rifondazione del 1478 della Compagnia di S. Luca, di cui l'Aquila è stato uno dei massimi protagonisti, deve avere sicuramente rafforzato. E paradossalmente proprio l'esclusione di Antoniazzo dalle grandi committenze papali di Sisto IV e Innocenzo VIII deve aver finito per accrescere la sua supremazia sulla produzione di opere mobili, anche effimere, come pennoni, stendardi, ecc. Lo dimostra il gran numero di documenti dove il suo nome compare, come titolare dei contratti di allogazione, spesso associato a quello di altri artisti non romani, anche di notevole fama come il Perugino o Pier Matteo d'Amelia;³⁸ anch'essi in

³⁷ S. Tumidei, *Antoniazzo 'pictor urbis'. Tre monografie*, in *RR. Roma nel Rinascimento*, 1992, p. 11. Sull'argomento è intervenuta di recente E. Gabrielli, *Oltre la "fiorentina metodus". Pratica e pratiche di bottega a Roma nel XV secolo*, in *Il '400 a Roma...*, cit., I, pp.63-69, che però nulla aggiunge di nuovo a quanto già si sapeva.

³⁸ Ad esempio nel 1484 dipinge insieme al Perugino diversi vessilli per la cerimonia di incoronazione di Innocenzo VIII; l'anno dopo dipinge insieme a Pier Matteo d'Amelia altri apparati effimeri per diverse circostanze celebrative; nel 1492 ancora col Perugino esegue altri lavori per la cerimonia di incoronazione di Alessandro VI: e in tutte queste circostanze è sempre Antoniazzo il titolare dei contratti di

definitiva, dovevano fare i conti con il Nostro per poter lavorare tranquillamente in città al di fuori delle committenze di diretta committenza pontificia, non essendo (per ovvi motivi di residenza) iscritti alla Corporazione dei pittori di Roma.

Quanto all'altra questione, quella cioè di quale criterio di bottega adottare, è indubbio che applicare *tout-court* all'Aquili il moderno concetto di individualità artistica, come se egli dipingesse solo in base al suo estro e senza tenere in alcun conto dei condizionamenti sociali e di committenza ancora presenti nella Roma del XV secolo, sarebbe (anzi è) assai fuorviante e in questo senso chi si accostasse, come del resto è avvenuto (e penso tra gli altri al Cannatà) alla pittura antoniazzesca secondo l'ottica del conoscitore puro finirebbe per restringere all'eccesso il suo catalogo pittorico. E ho già sottolineato come, ad esempio, la bella *copia della Madonna di S. Maria del Popolo* già a Firenze, collezione Loeser o tutto il gruppo di dipinti dell'ultimo quindicennio del '400 comprendente la *Madonna con il Bambino* e ai *Santi Pietro e Paolo*, del Courtauld Institut di Londra; la *Madonna col Bambino* del Collegio Pontificio Scozzese di Roma; l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata* del Collegio Germanico; la *Madonna col Bambino* ora nelle Grotte Nuove nella città del Vaticano o quella del Museo di Valencia; la *Madonna in trono con il Bambino* della Chiesa di S.

allogazione; si vedano in proposito di E. Muentz, *Les peintures de Melozzo da Forlì et des contemporaines à la Bibliothèque du Vatican d'après le registres de Platina*, in «Gazette des Beaux Arts» XII, 1875, p. 372; *Le arti in Roma sotto il pontificato di Innocenzo VIII*, in «Archivio Storico dell'Arte» II, 1889, pp. 478-480; *Les arts, cit., IV partie: Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1484-1503)*, Paris 1898, pp. 60, 253 e 260.

Nicola in Carcere e l'analogo soggetto del Pio Sodalizio dei Piceni, non ostante qualche marginale intervento della bottega, debbano ritenersi a tutti gli effetti autografi, contrariamente a quanto sostenuto da una parte della storiografia, tra cui la stessa Cavallaro.

E dico questo pur essendo il primo a sostenere che sbaglia chi considera i dipinti classificati di "bottega" come opere necessariamente di qualità non eccelsa, perché spesso dalle botteghe dei maestri quattrocenteschi, e penso a Cosimo Rosselli ma anche allo stesso Antoniazio, uscivano opere di alta qualità. D'altra parte è pur vero che non si può tutto ricondurre ai nomi di poche individualità già note e tutto attribuire alla mano dei capiscuola, perché vi sono opere che alla fine sfuggono, con tutta la buona volontà dello storico dell'arte, a classificazioni troppo precise. E' questo il caso, per quel che riguarda l'Aquila, di almeno due dipinti che, a mio parere giustamente, la Cavallaro non considera autografi e di cui Tumidei rivendica invece, contro ogni evidenza stilistica, la piena paternità antoniazzesca.

Mi riferisco all'*Annunciazione* del Pantheon, da riferire probabilmente allo stesso pittore che ha eseguito il *Cristo giudice ed il cardinal de Coca* nella chiesa di S. Maria sopra Minerva e che potrebbe essere quella figura ancora misteriosa che è il cosiddetto Maestro di Tivoli, secondo la nota definizione del Cannatà. E inoltre alla cosiddetta *Natività Barberini*,³⁹

³⁹ Ad Antoniazio hanno attribuito l'opera tra gli altri Longhi, Negri Arnoldi, Hedberg e sia pure in modo dubitativo, Guarino (*Il Rinascimento, cit.*, p. 148) mentre di parere contrario sono la Noheles, Cannatà e la Cavallaro, cui si rimanda per la ricostruzione della vicenda critica del dipinto e per la relativa bibliografia (pp. 267-268).

conservata nell'omonima Galleria, opera certo di raffinata stesura ma troppo intrisa di cultura toscana, e nello specifico ghirlandaiesca, per essere considerata di Antoniazzo. Lo dimostrano soprattutto la sua complessa articolazione spaziale e il suo senso del paesaggio, del tutto estranei alla cultura dell'Aquila. E' però indubbio che alcuni protagonisti, come la Vergine o il S. Giuseppe, sono molto simili agli analoghi soggetti dell'*Annunciazione* di Civita Castellana, tavola ritenuta unanimemente opera autografa del maestro romano, mentre il volto del S. Lorenzo deriva inequivocabilmente da quello del S. Vincenzo di Montefalco ed è oltretutto identico al S. Stefano di Bracciano. Dunque è probabile che alla tavola abbiano preso parte almeno due individualità: una, tutta sbilanciata verso Domenico Ghirlandaio, che ha impostato l'opera e dipinto il paesaggio e lo sfondo e l'altra, da rintracciare nell'*entourage* antoniazzesco, che ha invece eseguito le figure. Questo dimostra che nella Roma del secondo Quattrocento, accanto ad Antoniazzo, Melozzo, Ghirlandaio, Perugino, Pinturicchio, ecc., lavoravano altri artisti, a volte anche di passaggio, che spesso oscillavano da una bottega all'altra e la cui individuazione oggi ci è purtroppo preclusa, fatta salva l'improbabile scoperta di nuovi riscontri documentari.

Ma si tratta pur sempre di casi isolati e circostanziati che non possono mutare il quadro abbastanza chiaro che noi abbiamo della situazione. Una situazione in cui Antoniazzo dominava anche per il peso che egli poteva esercitare attraverso i suoi legami di parentela con numerosi altri pittori. Si sa, del resto, che questi ultimi abbondavano nella famiglia degli Aquili. Oltre al padre Benedetto e al fratello Nardo, di cui mi sono già occupato in precedenza, abbiamo infatti l'altro fratello Giuliano di Benedetto, che compare anche lui negli statuti del 1478 e

risulta poi aver lavorato nel 1492 in S. Agostino. Legami familiari aveva anche Pietro Vessecchia, suo cognato e anche lui conosciuto solo attraverso i documenti. Vi sono poi i figli Marcantonio e Bernardino, il nipote Evangelista figlio di Nardo e infine Giulio figlio di Evangelista, espressione di una numerosissima bottega che arriva fino alla metà del Cinquecento.

Tra tutti questi artisti, ma direi anche tra tutti i componenti della bottega di Antoniazio, la figura meglio individuabile, anzi l'unica di cui si conoscono opere certe e che abbia un nome e un cognome sicuri ma cui, paradossalmente, la critica ha concesso finora assai poco credito, salvo lodevoli ma rare eccezioni, è il suo figlio secondogenito, Marcantonio Aquili.⁴⁰ Egli nasce a Roma, come attestano i documenti che lo definiscono 'pictore romano' o 'de urbe', da Antoniazio e dalla sua prima moglie Paolina Vessecchia in una data che deve porsi intorno al 1470 o

⁴⁰ A Marcantonio ho dedicato negli ultimi anni, a più riprese, e come già precisato, numerosi interventi e nuove proposte attributive: *In favore di Marcantonio Aquili: alcune osservazioni in margine alla bottega di Antoniazio Romano*, cit., pp.99-112; *Le due Rome del Quattrocento* cit., pp. 47-51; *Tradizione e innovazione...*cit. pp. 31-36; *Roma 1500*, cit., pp. 253-256 e *Antoniazzo e Marcantonio Aquili*, cit., pp.408-412. Sull'Aquili jr.si vedano inoltre A. Gottschewsky, voce *Aquilio Marcantonio*, in Thieme-Becker, II, Leipzig 1907, p. 52; U. Gnoli, *La quadreria civica di Rieti*, in «Bollettino d'arte», V (1911), n° 9, pp.35-40; A. Sacchetti Sasseti, *Antoniazzo, Marcantonio e Giulio Aquili a Rieti*, «L'Arte», V 19(1916), pp. 88-98; L. Mortari, a cura di, *Opere in Sabina dall'XI al XVII sec.*, cat.della mostra, Roma 1057; A. Costamagna, «*Marco Antonio pictore romano*» a Rieti, in *Aspetti dell'arte del Quattrocento a Rieti*, catalogo della mostra, Roma 1981, pp. 76-82.

poco prima e sposerà Diana, figlia di primo letto della seconda moglie di Antoniazzo, Girolama Iannangeli, dalla quale avrà due figli, Felice e Giulio; la sua morte avverrà a Rieti sicuramente entro il 1524.⁴¹

Gli esordi dell'Aquili jr.vanno collocati negli ultimissimi anni Ottanta del Quattrocento, quando egli ci appare come un fedele esecutore dei cartoni paterni; ben presto però, Marcantonio, pur non discostandosi mai pienamente dall'influsso del padre, andrà elaborando un suo stile più personale, ricco di influenze umbre, soprattutto di Fiorenzo di Lorenzo, e ghirlandaiesche e non esente da certe reminiscenze signorelliane, sia pure di Signorelli rivisto in chiave assai provinciale. La sua attività poi, a partire almeno dal 1506, si svolgerà tutta all'interno del territorio reatino. Ed anche se i documenti che lo riguardano attestano i suoi esordi artistici intorno ai trentacinque anni di età, è ovvio che vi è stata tutta una pregressa attività all'interno della bottega paterna che non risulta da alcun documento solo perché a Marcantonio sarà convenuto, per motivi di tasse, gravitare il più possibile in quest'ultima piuttosto che intraprendere un'attività autonoma.

Per ricostruire il suo iter stilistico dovremo però partire dalla fine, cioè da quella che fino a pochissimo tempo fa era considerata la sua unica opera firmata e datata, il *Polittico della Resurrezione* del Museo Civico di Rieti, del 1511 [tav.22], che

⁴¹ Si veda al proposito F. Di Folco, *L'attività pittorica di Marcantonio Aquili* tesi di Laurea (relatore chi scrive), La Sapienza Università di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004-2005, veramente preziosa per il regesto documentario, la ricostruzione del Catalogo, la bibliografia esaustiva.

presenta al centro la scena della *Resurrezione*; *Dio Padre e Santi* nella lunetta; i *Santi Lorenzo e Stefano* negli scomparti laterali e infine *Scene della Passione* nella predella. Le maggiori tangenze col padre si riscontrano proprio nella lunetta e nei due scomparti laterali con le figure che sono come di un Antoniazio appena più rigido e impacciato. Più articolata è la tavola centrale, dove si erge «il Cristo risorto dall'ara di marmo attorno alla quale, attoniti e abbagliati da tanta luce divina appaiono i soldati, proposti in posizioni quasi acrobatiche. Assai curioso risulta l'inserimento di uno dei Re Magi addormentato sulla sinistra (riconoscibile dal turbante orientale), come pure bizzarra è la presenza in primo piano di uno scudo su cui è incisa l'immagine di uno scorpione, davanti al quale appare un giovane dai capelli biondi sciolti sulle spalle, e ritratto in abiti moderni».⁴² In questo scomparto centrale, come pure nella predella, Marcantonio mostra comunque qualche timido segno di originalità: le figure sono più allungate, la composizione è più affollata e mossa, il tono è più colloquiale, pieno di riferimenti alla cultura umbra dei già citati Fiorenzo di Lorenzo e Signorelli, anche se permane un gusto *retrò* che, se la tavola non fosse datata, ce la farebbe ritenere dipinta almeno vent'anni prima. A Narni, nella chiesa-Museo di S. Domenico si conserva poi un'altra *Resurrezione*, quasi una replica della precedente, da assegnarsi senz'altro al nostro pittore.

Facendo ora un passo indietro dobbiamo occuparci della recente ricomparsa (ottobre 2007) presso la casa d'aste Pandolfini di Firenze di un piccolo trittico già appartenuto alla

⁴² I. Millesimi, in *Il Museo Civico di Rieti*, Rieti 1993, scheda dell'opera, p. 71.

famiglia De Dombrowski nel castello di Vincigliata presso Firenze, firmato MARCANTONIUS DE URBE e datato 1507 [tav.23]. L'opera presenta al centro la Vergine, saldamente assisa su un trono dalle ampie volute e che regge sulle ginocchia il bambino ritto in piedi e in atto di benedire; sulla sinistra S. Giovanni Battista, coperto da un ampio mantello rosso e recante il tradizionale attributo della croce di canne; e sulla destra un solenne Santo dalla lunga barba bianca, che tiene un libro con la mano destra, forse S. Paolo, anche se manca il canonico attributo della spada. Il trittico si rifà esplicitamente a innumerevoli modelli antoniazzeschi, sia pure resi con quello stile un po' rigido e appiattito propri dell'Aquili jr., il che non impedisce comunque alla tavoletta di risultare di pregevole e accurata fattura. Entrando nello specifico le figure centrali della Vergine e del Bambino derivano da quelle analoghe delle tavole di Antoniazzo di Palazzo Barberini, Le Mans (sia pure in controparte), S. Antonio dei Portoghesi e degli affreschi di Bracciano; la figura del Battista è una replica assolutamente fedele dell'analogo immagine del *Volto Santo* di Madrid; solo la rimanente figura non ha un referente iconografico immediato, ma appare anch'essa antoniazzesca in tutto e per tutto.

Pressoché coeva a questo dipinto è anche un'altra tavola conservata presso il Museo Civico di Rieti, *L'Adorazione dei pastori*, con *L'Eterno benedicente* nella lunetta, sicuramente autografa e che anzi può considerarsi la sua opera più riuscita [tav.24], piena di un fascino acerbo che ne riscatta certe rigidità compositive; appare pertanto inspiegabile che la Cavallaro la pubblichi con l'attribuzione a un non meglio identificato Maestro umbro-romano.⁴³ I contatti con l'altro *Trittico* reatino,

⁴³ Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, p. 277.

anche nel modo di dipingere, sono infatti assolutamente stringenti, come osserva Alba Costamagna: «anche in quest'opera, le figure, estremamente luminose, hanno ombre lievissime, appena accennate con un leggero chiaroscuro, e i colori sono brillanti, quasi allo stato puro. Appaiono evidenti le tangenti con opere di Antoniazzo e con la lunetta della *Resurrezione*, non solo in senso strettamente stilistico ma anche iconografico. Longhi aveva notato la tarda manipolazione “in moneta umbra” dal *Presepe* già a Firenze, collezione Contini-Bonaccossi (ed ora a palazzo Barberini). In ambito umbro conducono gli angeli musici, il Bambino, le figure immobili, quasi stilizzate, del bue e dell'asino. Il riscontro preciso, anzi esiste, ed è l'*Adorazione dei Pastori* (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) di nuovo un'opera di Fiorenzo di Lorenzo».⁴⁴ Quanto alle derivazioni antoniazzesche, cui pure la Costamagna fa cenno, esse riguardano soprattutto le figure *dell'Eterno* nella lunetta, del S. Giuseppe, praticamente una replica in controparte dell'analogo figura di Civita Castellana [tav.25], della Vergine orante. Al centro della scena compare anche un sicuro autoritratto di Marcantonio, il pastore con le mani incrociate sul petto, che appare come un uomo di circa trentacinque anni, il che ci consente, in aggiunta alle considerazioni stilistiche, di datare la tavola entro una data vicina a quella della tavoletta già De Dombrowski prima citata.

Proviamo ora a definire un Catalogo il più possibile esaustivo dei dipinti di Marcantonio dividendo essenzialmente la sua produzione in tre fasi principali: un primo gruppo di

⁴⁴ Costamagna, *Marco Antonio, cit.*, p. 81.

opere eseguite in stretta collaborazione con il padre e databile all'incirca nel periodo 1492-96, dove si pone anche un suo primo soggiorno reatino insieme ad Antoniazio; un secondo gruppo già autonomo ma prodotto sempre seguendo fedelmente i modelli paterni e collocabile tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo; infine i dipinti che vanno dal 1506, data del suo definitivo trasferimento a Rieti fino alla morte, in cui il Nostro sviluppa quello stile più articolato di cui ci siamo appena occupati.

All'interno del primo gruppo sicuramente l'intervento più significativo di Marcantonio è quello nel catino absidale di Santa Croce in Gerusalemme,⁴⁵ di cui ci siamo a lungo occupati, dove il Nostro, almeno per quel che riguarda la parte sinistra dell'affresco, ha eseguito numerose figure, a partire da quella del giovane posto a contatto con la vera croce, che presenta ad esempio evidenti affinità stilistiche con le opere reatine dell'Aquila jr., fatta salva la differenza di epoca tra l'opera romana e le tavole del Museo Civico di Rieti [tav.26], posteriori di almeno quindici anni. Comunque la mano che ha dipinto il giovane seminudo sulla croce, così allungata, dal volto magro, gli occhi sbarrati, gli zigomi sporgenti, non può non essere la stessa che ha dipinto il *Cristo Risorto* di Rieti, così come la figura di Giuda che assiste stupito al miracolo della croce è assolutamente coincidente con il S. Giuseppe dell'*Adorazione* reatina.

Ma un altro particolare può avvalorare la nostra attribuzione: sull'estrema sinistra del dipinto compare infatti un

⁴⁵ Come ha correttamente individuato V. Tiberia in *L'affresco restaurato, cit.*

giovane in abiti moderni e col bastone da pellegrino [tav.27], rivolto verso gli spettatori nella posa tipica dell'autoritratto e che pertanto va identificato con l'autore dell'affresco o meglio di una parte di esso. Si tratta di un giovane di poco superiore ai vent'anni e che quindi non può essere nessuno dei nomi finora proposti come colui che ha eseguito il ciclo absidale, dallo stesso Antoniazzo, al Pinturicchio, a Melozzo, al Palmezzano o a Bernardino Aquili, ma può benissimo essere Marcantonio che a questa data doveva avere per l'appunto di poco superato i vent'anni, tanto più che questa figura presenta evidenti somiglianze, anche qui fatta salva la differenza di età, con il pastore inginocchiato e con le mani giunte sul petto del *Presepe* di Rieti, che ho già indicato come un assai probabile autoritratto di Marcantonio qui ormai sopra i trent'anni.

A questa prima fase appartiene sicuramente anche la lunetta con l'*Eterno benedicente* posta al di sopra dell'*Annunciazione* della chiesa di S. Biagio a Palombara Sabina [tav.28], quest'ultima praticamente una replica dell'analogo soggetto della chiesa romana di S. Onofrio e che secondo me è opera autografa di Antoniazzo; la testa dell'*Eterno*, invece, presenta tali somiglianze con l'analoga figura del *Trittico* di Rieti da rendere sicura la sua attribuzione a Marcantonio. Questi ha anche eseguito, su cartoni paterni, l'affresco frammentario con la *Madonna col Bambino e i SS. Maddalena e Balduino*, nella cappella di S. Ignazio del Duomo di Rieti [tav.29], databile tra il 1494 e il '96 in occasione di un primo soggiorno nella città sabina durante il quale ha anche dipinto un affresco nell'arco del Seminario, di cui rimangono oggi solo pochi frammenti, con una *Pietà, S. Paolo e S. Bernardino da Feltre*. Tornando al dipinto della Cattedrale troviamo precisi riscontri con alcune delle sue principali opere successive: il volto della Vergine è

molto simile a quello dell'analogia figura del *Presepio* reatino così come a quello della tavoletta già De Dombrowski, mentre la Maddalena ha puntuali tangenze con la S. *Caterina* del Museo Civico di Rieti, posteriore di almeno un decennio e di cui presto ci occuperemo, a conferma della sostanziale unicità stilistica del nostro autore [tav.30].

Venendo al secondo periodo da noi individuato, esso si apre con l'affresco con la *Madonna, il Bambino, S. Anna e il donatore* (quest'ultimo evidente ridipintura posteriore), nella chiesa romana di S. Pietro in Montorio [tav.31], opera finora inspiegabilmente attribuita in maniera generica alla "scuola di Antoniazio" e che invece è da darsi a Marcantonio senza alcun dubbio. Da essa dipenderà poi un affresco con *La Madonna, il Bambino, angeli e Santi* nella chiesa di S. Francesco a Piediluco, forse ideato da Marcantonio ma eseguito da altra mano. In realtà i due dipinti, che derivano entrambi iconograficamente dalla *Madonna* di Capua, firmata da Antoniazio e datata al 1489, sembrano mutuati addirittura dallo stesso cartone: i due bambini (quello di Piediluco ha però la testa ridipinta) presentano la stessa posa: le gambe accavallate, la mano destra in atto di benedire e quella sinistra che si aggrappa alla cintura del vestito materno.

Ma è il volto della S. Anna dell'affresco romano quello che presenta le più marcate analogie con certi volti reatini di Marcantonio, ad esempio con la già citata S. *Caterina*, mentre la figura della Vergine si avvicina molto (anche se in controparte) all'analogia figura del dipinto della cattedrale di Rieti. In realtà l'intero gruppo della Vergine e del Bambino di S. Pietro in Montorio deriva dallo stesso cartone usato per la *Vergine e il Bambino* conservata presso il Museo di Bellas Artes di Valencia [tav.32] (opera seconda me autografa di Antoniazio e di fine

fattura), sia pure reso con quella certa rigidità della linea disegnativa propria di Marcantonio. A quest'ultimo va assegnato senza ombra di dubbio anche un piccolo capolavoro finora attribuito genericamente alla scuola di Antoniazio o a un anonimo maestro umbro⁴⁶ e cioè la *Madonna col Bambino* dell'Art Museum di Montclair [tav.33], come attesta il confronto con l'analogo gruppo della tavola già De Dombrowski, praticamente identico. All'Aquili jr. vanno assegnate anche: il *Redentore e i SS. Pietro e Paolo*, nella chiesa di S. Lorenzo a Zagarolo, datato 1497, la cui figura centrale richiama in modo evidente la lunetta del trittico reatino del 1511, che da questa tavola evidentemente deriva e, di conseguenza, il quasi identico *Redentore* della Cattedrale dell'Assunta di Moricone, finora genericamente attribuiti alla cerchia di Antoniazio.

Venendo infine all'ultimo periodo dell'attività di Marcantonio, tutta svolta a Rieti a partire dal suo definitivo trasferimento in questa città a partire dal 1506, alle opere di cui ci siamo già ampiamente occupati in precedenza va aggiunta la bella *S. Caterina da Siena* ora conservata presso il museo Civico che è un affresco staccato nel 1907 dalla cappella di S. Caterina della chiesa di S. Domenico e riportato su tela, opera assegnata a Marcantonio già dal Sacchetti Sassetti⁴⁷ e sulla cui autografia non penso possano sussistere più dubbi. Sempre al nostro pittore appartengono infine alcuni affreschi molto rovinati e ormai poco leggibili come una *Madonna col Bambino e S. Barbara*, del 1510 circa, posta alla base della torre campanaria

⁴⁶ Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, p. 232.

⁴⁷ Sacchetti Sassetti, *Antoniazzo, cit.*, p. 92.

del Duomo e un *Cristo in pietà tra due angeli* nella chiesa di S. Francesco del medesimo periodo.

All'interno della bottega antoniazzesca possono comunque distinguersi altre individualità: una è l'autore del ciclo di affreschi dell'Oratorio di S. Giovanni Evangelista a Tivoli, o più precisamente a una parte di esso e, molto probabilmente, anche del *Cristo giudice* sopra la tomba del vescovo Giovanni de Coca in S. Maria sopra Minerva. Indubbiamente spetta a Roberto Cannatà⁴⁸ il merito di aver per primo colto la personalità di questo artista, da lui definito appunto come "Maestro di Tivoli": solo che poi Cannatà a finito per ampliare a dismisura il catalogo di questo pittore, giungendo «ad assegnare a questa presunta personalità una produzione discontinua e a tratti mediocre. Inoltre la linea evolutiva del Maestro di Tivoli ricalca senza sostanziali variazioni quella di Antoniazzo nel medesimo arco cronologico».⁴⁹ Vi è poi da aggiungere che spesso Cannatà attribuisce al Maestro di Tivoli opere, a volte autentici capolavori, che sono senza ombra di dubbio di Antoniazzo, senza per altro giustificare in alcun modo queste sue indicazioni. In definitiva, il Maestro di Tivoli come personalità distinta da Antoniazzo indubbiamente esiste, ma si tratta pur sempre di un allievo dell'Aquila, sia pure orientato in senso più melozzesco e

⁴⁸ Si vedano in particolare di R. Cannatà: *Francesco da Montereale e la pittura a l'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in «Storia dell'arte» 41, 1981, pp. 51-75; *La pittura*, in «Umanesimo e primo Rinascimento in S. Maria del Popolo», Roma 1981, pp.53-60; *Presenze melozzesche e antoniazzesche*, in «Il Quattrocento a Viterbo», Roma 1983, p. 220-221.

⁴⁹ Cavallaro, *Antoniazzo, cit.*, p. 29.

al quale allo stato attuale può essere assegnato solo un numero ben limitato di dipinti.

Altra mano dotata di una propria pregevole individualità è l'autore delle figure dei *Profeti Davide e Salomone* sopra l'arco della terza cappella a destra in S. Pietro in Montorio [tav.34] che ha anche dipinto la figura del *Dio Padre* nel sottarco della medesima cappella e che pertanto può ben essere definito come "Maestro di San Pietro in Montorio". Lo stesso pittore ha eseguito a mio avviso, alcune figure del ciborio di Urbano V in S. Giovanni in Laterano, in particolare quelle di S. *Gerolamo* e S. *Ambrogio* e quelle di S. *Gregorio* e S. *Agostino*, assolutamente coincidenti con i profeti di S. Pietro in Montorio, nonché le *Lunette* della Cappella Costa in S. Maria del Popolo, databili alla fine del penultimo decennio del '400 con i SS. *Gregorio Magno*, *Agostino*, *Ambrogio* e *Girolamo*. Siamo di fronte ad un artista di alta qualità e nobiltà formale, già orientato in senso filo-umbro e più precisamente pinturicchiesco e che ha sicuramente lavorato anche nella parte destra dell'affresco absidale di S. Croce in Gerusalemme. E forse è stato proprio lui uno dei tramiti tra i pittori umbri e Marcantonio Aquili che lo ha affiancato in almeno due occasioni: S. Pietro in Montorio e S. Croce, appunto.

Per concludere, in nessuna altra città del XV secolo abbiamo la paradossale situazione di un pittore escluso da quasi tutte le commissioni ufficiali e al tempo stesso, al contrario, assoluto protagonista della stragrande maggioranza delle committenze di opere mobili. Credo di avere già analizzato a sufficienza i complessi motivi che hanno determinato questa situazione e che hanno fatto di Antoniazio il punto terminale di una moltitudine di lavori, sia nella città che nel contado e nelle province limitrofe. Lavori, tra l'altro, quasi tutti da svolgere per una committenza conservatrice, per la quale la ripetizione di stilemi

e modelli consolidati era un pregio e non un difetto. Ora, per fare fronte a una così cospicua mole di lavoro Antoniazzo ha dovuto servirsi della collaborazione di un altissimo numero di persone: quella famosa “turba de’ miei lavoranti” di cui parla nella lettera a Virginio Orsini. Certo, molti di essi erano semplici manovali della pennellata, senza alcuna qualità ed autonomia, ma molti altri invece erano maestri dotati di una propria individualità e autonomia. Alcuni, come il figlio Marcantonio o i cosiddetti “Maestro di Tivoli” e “Maestro di S. Pietro in Montorio” li abbiamo individuati, altri restano ancora da scoprire, esercitando però le dovute cautele ed evitando di inventarsi presunti protagonisti autonomi o addirittura alternativi ad Antoniazzo, che non sono mai esistiti.

Carla Rossi

Università di Zurigo

LA FEDE DI BATTESIMO DI MICHELANGELO
FLORIO, NATO A FIRENZE, *ADDÌ 28 SETTEMBRE*
1518 A HORE 12

ABSTRACT

The article reports on the discovery of Michelangelo Florio's christening record, within the *Baptismal Register Nr 8*, in the Archives of the Opera di Santa Maria del Fiore in Florence (AODF).

Please, note that the dates recorded on these documents are expressed in the Florentine Style, according to which the year changed on March 25th.

«In centinaia di documenti letti e in migliaia di documenti non letti sopravvivono ancora in archivio le voci dei defunti e la pietà dello storico ha il potere di riconferire timbro alle voci inudibili»: ⁵⁰ così rifletteva Aby Warburg nel 1902, alludendo alla faticosa e per certi versi misericordiosa opera di ricostruzione, attraverso puntuali ricerche d'archivio, delle

⁵⁰ A. WARBURG, *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum*, Seemann, 1902, tradotto in italiano col titolo *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

biografie di personaggi illustri del passato. Il critico tedesco si riferiva soprattutto al lavoro degli storici dell'arte.

Per i filologi romanzi, purtroppo più assuefatti dagli anni Sessanta del Novecento⁵¹ all'idea di autore ridotto a mero luogo di incontro di citazioni, ripetizioni, echi, vale esattamente la stessa riflessione, perché allorquando si tratta di ricostruzioni

⁵¹ Ho avuto modo, in questi ultimi anni, in vari miei saggi (da *Marie, ki en sun tens pas ne s'oblie. Marie de France: la Storia oltre l'enigma*, Il Bagatto Libri, Roma 2007, passando per *Marie de France et les érudits de Cantorbéry*, «Bibliothèque de Civilisation Médiévale», Editions Classiques Garnier, Paris 2009, al più recente contributo *The withheld Name of Marie in the Epilogue of Guernes' Vie Saint Thomas*, in *Il nome dell'Autore, Studi per Giuseppe Tavani*, Viella, Roma 2015, p. 125-140) di riflettere sulla pericolosa tendenza della critica alla decontestualizzazione storica delle opere letterarie. «une tendance périlleuse [...], qui laisse les œuvres flotter librement hors de tout ancrage culturel [...]. Cette démarche – presque intimidante et le scalpel à la main – de disséquer les textes, de les abstraire des conditions historiques de leur création tend à vider l'œuvre médiévale de son contenu et, par là, empêche de percevoir sa teneur proprement idéologique. Les conséquences de cette méthode (qui est elle-même le produit d'une époque historique déterminée, où la critique littéraire tendait à devenir une fin en soi), sont parfois fâcheuses: on a tellement perdu l'habitude de se servir d'outils historiques, qu'on risque de commettre des erreurs grossières en recontextualisant un poème dans un temps et dans un espace qui ne sont pas ceux de l'auteur. Il faudrait donc s'efforcer de concilier lecture immanente et portée socio-historique du texte (telle veut être ma ligne de conduite méthodologique), sans crainte d'être naïvement accusé de néo-positivisme», cit. C. Rossi, *Du bon usage de l'histoire en philologie: le dernier sirventes de Bertran de Born*, «Carte romanze», Vol 2, N° 1, 2014, pp. 133-150, cit. p. 133.

biografiche non esistono misteri, ma sussistono, a volte ostinatamente nel tempo, alcuni enigmi, che le ricerche archivistiche contribuiscono a dipanare.

Il lavoro d'archivio, che riconferisce *timbro alle voci inudibili*, è un esercizio straordinariamente importante per ricomporre un contesto vivo entro il quale circoscrivere l'attività di quelli che oggi consideriamo personaggi di rilievo della cultura del passato. Dagli archivi emergono infatti, quando se ne sappiano leggere e contestualizzare i dati, snodi biografici e una rete di relazioni che permette di far luce su quelle questioni aperte che, a distanza di tempo, chiedono solo una risoluzione.

È il caso della biografia di due umanisti, Michelangelo e suo figlio Giovanni/John Florio, la cui opera è tornata recentemente in auge, in occasione dei quattrocento anni dalla scomparsa di William Shakespeare e della conseguente riesumazione della cosiddetta *questione shakespeareiana*, quando sono state rispolverate ipotesi e teorie fantasiose, senza alcun fondamento scientifico, sulla presunta italianità del Bardo, germogliate in Italia in epoca fascista e sin da subito relegate dal mondo accademico a puro folklore.

I Florio sono stati proposti nuovamente quali veri autori del ricco *corpus* shakespeareiano, mentre attorno alle loro figure è sorta una vera e propria industria, fondata su ricostruzioni biografiche fittizie attraverso siti web, sedicenti associazioni culturali, libri editi con il metodo dell'autopubblicazione (dunque senza il controllo di alcun comitato scientifico) e presunte librerie specializzate. Risale ancora al giugno di quest'anno la bufala del ritrovamento dell'atto di nascita di Michelangelo Florio, alias William Shakespeare, che così recita:

*Ufficiale: Shakespeare nacque a Messina,*⁵² purtroppo subito riverberata in rete da giornalisti poco avvertiti, non al corrente del fatto che gli atti di nascita vennero istituiti, in Italia, solo dal 28 giugno 1815.⁵³

Per ricostruire le date di nascita dei personaggi venuti al mondo prima del 1815, si fa ricorso esclusivamente alle trascrizioni dei nomi nei registri battesimali, obbligatori per la Chiesa Cattolica dopo il Concilio di Trento (1563), ma già in uso dal Medioevo.

La pratica della truffa intellettuale, perpetrata a tamburo battente attraverso la capillare divulgazione di dicerie, vaniloqui ed errori esegetici marchiani via web, spacciati per sensazionali scoperte, ha fatto sì che la disinformazione, irradiata grazie alla pigrizia degli utenti, che accolgono

⁵² Così recita la notizia farlocca, data dal sito sky24ore (il cui nome è appositamente giocato sulla similitudine con la nota testata giornalistica televisiva): *Quella che fino ad oggi si riteneva essere solo una leggenda si è rivelata realtà: William Shakespeare era, in realtà, originario di Messina. La conferma arriva dal Centro Studi Shakespeariano di Stratford-upon-Avon, fino a ieri considerata la città natale di Shakespeare.*

Il 26 giugno 2017 è stato, infatti, recuperato l'atto di nascita di Shakespeare, fino ad oggi mancante. Il documento è stato rinvenuto nell'archivio Shakespeare della biblioteca di Stratford- Upon-Avon, in mezzo ai documenti personali dello scrittore. Dall'atto di nascita si evince che Shakespeare si chiamava in realtà Michelangelo Florio ed è nato a Messina il 23 aprile 1564. Lo scrittore era in realtà figlio di Giovanni Florio, un medico calvinista, e di una nobildonna, Guglielmina Scrollalanza.

⁵³ Diritto civile del Regno delle due Sicilie, modellato su quello francese.

supinamente, senza spirito critico, dati inverosimili e contribuiscono a diffondere le ciarle, assumesse in questi ultimi anni dimensioni allarmanti.

La confusione e la conseguente possibilità di dare libero sfogo alla fantasia di chi volesse plasmare personaggi fittizi per rendere verosimile l'idea dell'italianità del Bardo derivano in primo luogo dalla pessima abitudine degli scriventi di ripetere informazioni obsolete senza aggiornare le ricerche d'archivio. Per questo motivo, i dati anagrafici relativi a Michelangelo Florio paiono, ad un primo esame, piuttosto labili e quindi facilmente manipolabili.

In realtà, è possibile ricostruire un quadro esaustivo dell'esistenza di questo singolare, inquieto e proteiforme umanista,⁵⁴ prima francescano, poi apertamente *lutherano*.

Ricercato dall'Inquisizione nel maggio del 1550, Florio fu costretto ad un periplo della penisola italiana, per poi riparare a Londra, dove fu pastore, per un anno (1550-1551), della piccola comunità italiana.

⁵⁴ Autore di almeno tre libri editi: - *Apologia di M. Michel Agnolo Fiorentino, ne la quale si tratta de la vera e falsa chiesa, de l'essere e qualità de la messa, de la vera presenza di Christo, de la Cena, del Papato, e primato di San Piero, de Concilij & autorità loro: scritto a un heretico*, Chamogasko, 1557.

- *Opera di Giorgio Agricola de l'Arte de Metalli partita in XII Libri. Aggiugnesi il libro del medesimo autore, che tratta de gl'animali di sottoterra, da lui stesso corretto, e riveduto. Tradotti in lingua toscana da M. Michelangelo Florio fiorentino, Per Hieronimo Frobenio et Nicolao Episcopo*, Basilea, 1563.

- *Historia de la vita e de la morte de l'Illustriss. Signora Giovanna Graia*, Riccardo Pittore, Venetia, 1607.

A Londra, si macchiò del crimine di violenza carnale sulla propria perpetua, come risulta dalle carte superstiti; perdonato dal Vescovo della città, ma sospeso dall'incarico e costretto a sposare la vittima, rimasta incinta, fu scacciato dal paese con tutti gli stranieri protestanti all'avvento di Maria la Cattolica. Fuggì a Strasburgo, con la famiglia, giungendo infine nel Canton Grigioni, a Soglio, dove morì di peste nell'estate del 1566.

Dal 2009 mi occupo tanto della ricostruzione biografica di Michelangelo Florio e di suo figlio Giovanni, quanto dell'edizione dell'*opera omnia* di entrambi. Uscirà nell'autunno del 2018, per i TheCLA Academic Press, casa editrice di questa stessa rivista, un mio primo saggio dedicato in particolar modo alle biografie dei due Florio, dal titolo: *Italus ore, Anglus pectore. Nuovi Studi su John Florio*. Qui propongo una sorta di reazione alla falsa notizia del ritrovamento del presunto atto di nascita di Michelangelo nella, per altro inesistente, biblioteca di Shakespeare.

La ricostruzione della biografia di Michelangelo Florio è possibile grazie a puntuali ricerche d'archivio, incrociando i dati che se ne ricavano con le informazioni che egli stesso fornì nell'*Apologia*⁵⁵, da cui con un semplice calcolo si deduce che venne al mondo nel 1518.⁵⁶

⁵⁵ M. FLORIO, *Apologia di M. Michel Agnolo Fiorentino, ne la quale si tratta de la vera e falsa chiesa. De l'essere, e qualità de la messa, de la vera presenza di Christo nel Sacramento, de la Cena; del Papato, e primato di S. Pietro, de Concilij & autorità loro: scritta contro a un heretico*. Da Soy, il di IIII. Di Settembre. MDLVI,

Stampata in Chamogasco per M. Stefano de Giorgio Catani d'Agnedina di sopra. Anno MDLVII. Va precisato che l'indicazione Chamogasco è stata ritenuta per lungo tempo fittizia (e ancora come luogo falso è indicata in alcuni cataloghi di biblioteche italiane), ma si tratta di Camogask/Chiamuost/Camugasco/Campolovasco, oggi La Punt-Chamues-ch (in italiano Ponte-Campovasto), in Alta Engadina, dove si trovava la stamperia di Stefano di Giorgio Catani, cfr. C. BONORAND *Dolfin Landolfi di Poschiavo: il primo stampatore di libri grigione nell'epoca della Riforma*, in *Quaderni grigionitaliani*, 82 (2013), 3, p. 98.

⁵⁶ G. MARTINOLI, nella sua tesi di laurea presso l'Università Statale di Milano, *Michelangelo Florio, un umanista "eretico" del Cinquecento tra Inghilterra e Grigioni*. Relatore: Prof.ssa Franca Rossi, A. A. 1997/1998 calcola in maniera errata, sbagliando di dieci anni, l'anno di nascita: «Se consideriamo la data dell'epistola ai lettori del 1556, che precede l'*Apologia*, e togliamo i sedici anni di predicazione della fede evangelica nelle varie città d'Italia, deduciamo che l'anno della sua abiura dovrebbe essere il 1540. Se poi da questa data sottraiamo i trentadue anni di appartenenza al cattolicesimo, come afferma lo stesso Florio sempre nell'*Apologia*, giungiamo alla probabile data di nascita del 1508». Stupisce che il Prof. E. CAMPI in *Michelangelo Florio: un esule religioso attraverso l'Europa del Cinquecento*, in «Quaderni grigionitaliani» 85 (2016), Heft 2, a p. 43 utilizzi quasi le stesse parole della tesi di G. Martinoli (che non cita come fonte), sbagliando il calcolo e con una virgola fuori posto a separare soggetto dal verbo: «Considerato che la data dell'epistola dedicatoria ai lettori che precede l'*Apologia*, è dell'anno 1556, se sottraiamo sedici anni, si può dedurre che la sua conversione deve essere avvenuta intorno al 1540, nel corso della sua attività di predicatore. Se poi sottraiamo i dichiarati trentadue anni di appartenenza al cattolicesimo, si può congetturare che sia nato

Michelangelo riferisce infatti⁵⁷ di essere rimasto in seno alla Chiesa Cattolica trentadue anni, ossia da quando ricevette il battesimo sino al giorno in cui abbandonò il saio, nel maggio del 1550:

«Dicoti dunque che l'anno 1550. à 4. di Maggio io mi fuggi di Roma, et ivi in casa d'una persona da bene, e honorata stetti un giorno e due notti. Poi mi partì a 6. due hore avanti il giorno e per via de l'Abruzzo me n'andai a Napoli, spogliato dell'habito fratesco, in Napoli stetti dieci giorni con persone religiose e Christiane o in fin'a tanto che fui provveduto di quanto mi bisognava per vivere e vestirmi per molti giorni e mesi».⁵⁸

Sottraendo al 1550 i trentadue anni trascorsi da cattolico si giunge al 1518 come verosimile data di nascita.

Egli stesso si dichiarò *fiorentino* e con questo epiteto ci si riferisce spesso a lui, in testi coevi, sebbene l'appartenenza a Firenze sia parsa ad alcuni esegeti più elettiva e letteraria che reale, come sostenne ad esempio G. S. Gargano⁵⁹, secondo il quale Michelangelo si definì *fiorentino* per essere meglio accreditato negli ambienti inglesi.

D'altronde, l'abbreviazione stessa del cognome *Flor.* avrebbe potuto dare adito a interpretazioni in tal senso. Alcuni critici,

intorno al 1508». È indubbio che la conversione sia avvenuta attorno agli anni Quaranta del Cinquecento, ma dai documenti superstiti è anche attestato che la sua predicazione non eterodossa avvenne ancora in veste di francescano.

⁵⁷ *Apologia*, cit., p. 34: *con le sue superstizioni & Idolatrie m'ha tenuto più che XXXII anni inuilupato ne la sua rete de gl'inganni & degl'errori.*

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 77-78.

⁵⁹ G. S. GARGANO, *Influssi italiani in Inghilterra tra XVI e XVII secolo*, in *Il Marzocco*, 18 sett. 1921.

dubbiosi sull'esatto significato dell'epiteto, hanno arbitrariamente ipotizzato che fosse nato a Lucca o a Siena: si può invece affermare con certezza che fu autenticamente fiorentino, come risulta dal Registro dei battezzati al fonte del Battistero tenuto dal preposto di S. Giovanni.⁶⁰

Quanto alle sue origini, è probabile che i suoi avi fossero di confessione ebraica, ma entrambi i genitori furono *battezzati alla papessa*. Rispondendo, infatti, all'accusa di ebraismo carnale, ossia di discendere da una famiglia di ebrei convertiti, mossagli dal francescano fiorentino Bernardino Spada,⁶¹ Michelangelo precisa con puntiglio:

«Io sono andato più d'un'hora fantasticando sopra queste tue parole per cavarne, come si dice a Firenze, il marcio, e non sapendo anchor ben bene risolvermi di quel che tu voglia dire, dirò sol questo per hora: o tu parli de l'hebraismo carnale, ò de lo spirituale di cui Paolo Apostolo parla a Romani. Se tu parli del carnale, io dubito che tu habbia beuto troppo del vin di Voltolina che ti fa dar la volta à l'arcolaio perché io non fui mai giudeo né figliol di giudeo, ma si di padre e madre battezzati a la papessa come te; E se tu dicessi che i miei passati fossero avanti il battesimo stati hebrei, questo non negharò che meno

⁶⁰ Registro 8, fol. 248, Maschi, Archivio dell'Opera del Duomo. Non ho, a tutt'oggi, potuto appurare se Michelangelo fosse imparentato con il novelliere e copista Francesco Florio Fiorentino, la cui nascita si ascrive al decennio 1420-30.

⁶¹ Da non confondersi con il ben più noto omonimo cardinale (Brisighella, 21 aprile 1594 – Roma, 10 novembre 1661). Lo Spada che aveva attaccato Florio apparteneva, come il Nostro, all'ordine dei frati minori conventuali e all'epoca dei fatti era predicatore a Bormio.

lo posson negare infiniti che vivano discesi ò da giudei ò da pagani ch'è assai peggio: et quanto a questa parte, da l'hebraismo non m'ha tolto la Romana meretrice, ma Iddio che de le pietre suscita figlioli ad Abramo, ed ha misericordia di chi gli piace. Ma se tu parli de l'hebraismo spirituale, questo sì ch'io ti confesso, ciò che la nostra Sinagoga riprovata di Roma m'havea, in apparenza però solamente, cavato fuori de l'hebraismo: per che dove per misericordia di Dio era eletto a esser membro di Giesù Christo, benedetto seme de Israele ed à predicarlo sinceramente».⁶²

Suo padre, dal segno del tabellionato che Michelangelo adottò quale notaio imperiale a Soglio, fu tale *Magister Johannes*.

G. Pool nel prezioso studio delle carte dei notai bregagliotti riporta⁶³ infatti l'iscrizione completa: *Michaele Angelo Florius Florentinus fq. Mag. Johannis, publicus vallis Pregalliae imperiali auctoritate notarius*.

L'abbreviazione *fq.* sta, come consuetudine negli atti notarili dal Medioevo in avanti, per *filius quondam*. Si ha dunque una preziosa indicazione riguardo al nome (di battesimo *alla papessa*, come Florio stesso precisò nell'*Apologia*) del padre di Michelangelo.

Va segnalato, a scanso di equivoci, che nelle carte superstiti floriane StAGR B663/21 quest'iscrizione non si ritrova, ma sopravvive esclusivamente (nel foglio di guardia del faldone), il segno del tabellionato con accanto una dichiarazione di

⁶² *Apologia*, cit., p. 34.

⁶³ G. POOL, *Bergeller Notare*, in *Jahrbuch der Historisch-antiquarischen Gesellschaft von Graubünden*, 113 (1983), p. 53-164, spec. pag. 135, segno nr. 51.

Michelangelo stesso. Da notare che le carte iniziali del protocollo StAGR B663/21 sono andate perdute nel corso degli ultimi anni.⁶⁴

Sussistono, allo stato attuale delle ricerche, dubbi in merito al nome religioso di Florio. Nelle carte del processo subito da Pietro Carnesecchi, recentemente edite da M. Firpo e D. Marcatto,⁶⁵ si legge che l'inquisito accenna ad un frate al quale avrebbe prestato dei denari a Venezia: *Ioanne Anthonio di Fiorenza*, che gli editori pensano essere in realtà Fra' Paolo Antonio, a sua volta identificato con Michelangelo Florio sulla base di un'ulteriore testimonianza rilasciata da Carnesecchi che ricorda «havere conosciuto un frate di questo nome e di quest'ordine della natione nostra fiorentina essendo in Venetia, dove lui predicava, et questo nell'anno 1543 o '44».⁶⁶

⁶⁴ Non ha alcun valore l'affermazione di due giornaliste Roberta Romani e Irene Bellini, autrici di un volume che non ha alcun fondamento scientifico, *Il segreto di Shakespeare*, con prefazione di Roberto Giacobbo, Mondadori, Collana Nuovi Misteri, 2012, che, evidentemente, non si sono mai recate all'Archivio di Stato a Coira a consultare di persona i documenti, ma utilizzando materiale di seconda mano, se non di fantasia, affermano che la scritta figurerebbe «sotto il contrassegno» dello stesso Florio.

⁶⁵ Massimo FIRPO e Dario MARCATTO, autori del volume *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi, 1557-1567: Il processo sotto Pio V, 1566-1567*, Archivio Segreto Vaticano, 2000. Volume 2, T. 1, pp. 147-148.

⁶⁶ Incarto processuale presso l'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, fol 709v, cfr. *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi*, Vol. 2, T. 2, p. 1121.

Luigi Carcerieri, nel 1912, fornì dati desunti dagli archivi fiorentini, riguardanti l'attività di Fra' Paolo Antonio di Figline Val D'Arno,⁶⁷ superiore del Convento francescano di Santa Croce a Firenze, che venne maliziosamente accusato di *lutheranesimo* da alcuni confratelli.⁶⁸ Questo frate aveva predicato nel 1547 nella chiesa dell'Annunziata a Napoli con grande plauso, ma nel febbraio 1548 (Stile Fiorentino) era stato arrestato a Roma con l'accusa di eresia.

Tutti i documenti tratti dall'Archivio Mediceo pubblicati da Carcerieri, il quale non avanzò mai l'ipotesi che il frate fosse un alter-ego di Florio, si riferiscono alle lettere scritte durante il processo inquisitorio subito tra il 1548 e il 1549 da Fra' Paolo Antonio.

Il passo dell'*Apologia* in cui Florio nomina Fra' Paolo Antonio è il seguente, in cui, commentando la lettera aperta inviatagli da Fra' Bernardino Spada, cita: «Come così m'hai ridotto a consigliar mio padre, a guidar un che dovria esser una stella chiarissima? Il mio Paolo Antonio, a cui s'appoggiavano mille buone speranze, è così stolido? È così vano, così avverso a l'espressa verità? Oh Dio, che fai? Come non ti sovviene ch'ei per le Fiorenze, per le città, per le Rome,

⁶⁷ G. PELLEGRINI in *Michelangelo Florio e le sue Regole de la lingua thoscana*, in "Studi di filologia italiana", vol. XII, 1954, pp. 77-204, travisa un passo dell'*Apologia* di Florio e pensa che Paolo Antonio sia il nome da francescano di Bernardino Spada.

⁶⁸ L. CARCERIERI, *L'eretico fra Paolo Antonio fiorentino e Cosimo de' Medici*, in *Archivio storico italiano*, XLIX, 1912, pp. 13-33.

per le Padove, per i Napoli sempre favori il tuo verbo, la tua chiesa, i tuoi statuti?»⁶⁹

Lo Spada chiama *padre* il frate in questione (tra i francescani è detto *padre* il guardiano di un convento), apostrofandolo come *il mio Paolo Antonio*; sottolinea poi come *ei* fosse andato predicando zelantemente da cattolico ovunque in Italia (come confermato dalle lettere edite da Carcerieri), chiedendo infine retoricamente come possa mai pretendere che egli consigli e guidi questo suo *padre, stella chiarissima*. Dal passo in questione parrebbe che Fra' Paolo Antonio sia una persona più anziana e differente non solo dallo Spada, ma dallo stesso Florio, che ne parla con deferenza.

Dai *Fasti teologici ovvero notizie storiche del collegio de' teologi della università fiorentina dalla sua fondazione sino all'anno 1738*,⁷⁰ risulta come il 13 ottobre del 1547 Fra' Paolo Antonio, già *Maestro*, si fosse *incorporato* presso l'Università Fiorentina e risultasse Guardiano (ossia Superiore) del Convento di Santa Croce a Firenze: il che giustificherebbe il motivo per cui lo Spada, secondo il costume francescano, lo chiama *padre*.

Lo stesso appare come *Paulo fiorentino* nelle lettere dell'Aretino⁷¹ e come *Paulo Antonio da Figline* in documenti

⁶⁹ *Apologia*, cit., pp. 72-73.

⁷⁰ Firenze, 1738.

⁷¹ Cfr. la recente edizione a c. di P. PROCACCIOLI Salerno Editrice, Roma, 2004. In merito allo stesso personaggio, cfr. anche M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Milano, p. 326.

del 1541, a Venezia, quale testimone in merito all'accusa di eresia mossa contro Agostino Mainardi.⁷²

L'analisi di documenti processuali inediti⁷³ permette di interpretare meglio l'intricata questione, per la risoluzione della quale rimando al mio già citato volume.

Poche righe oltre, nell'*Apologia*, Florio accusa lo Spada di adularlo, chiamandolo *padre* e pretendendo di consigliarlo su questioni teologiche: «Tu di' che ti trovi spinto da la profondità de guiditij a consiliar tuo padre [...] Et posto che io fossi stato in errore (come non sono) e che tu mi stimassi padre,⁷⁴ chi t'ha insegnato parlar così da sboccato come tu hai fatto?»⁷⁵

Il fatto che Florio avesse mantenuto il proprio nome all'interno dell'ordine parrebbe attestato non solo dalla *Collectanea franciscana*⁷⁶ e dai *Documenta quaedam spectantia ad sacram inquisitionem [...] circa finem saeculi XIV* ma, molto più esplicitamente, da un passo del processo inquisitorio contro Girolamo Donzellini (novembre 1560), il cui atto è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, Sant'Uffizio, Processi, Bu. 39, f. 35r: «Questo del qual se fa mentione in

⁷² Arch. di Stato di Venezia, S. Uffizio, b. I (processi 1541-1545). Processo del 1541 ad A. Mainardi, f. 3v.

⁷³ Città del Vaticano, Archivio della S. Congregazione per la dottrina della fede, *Decreta Sancti Officii 1548-1558*, f. 1v-60r.

⁷⁴ Dunque “guida spirituale”, come lo sono i superiori dei conventi.

⁷⁵ *Apologia*, cit., p. 73.

⁷⁶ Volume 9, Istituto Storico Cappuccini, 1939, p. 62. *Documenta quaedam spectantia ad sacram inquisitionem et ad schisma ordinis in provincia praesertim Tusciae circa finem saeculi XIV*, a c. di B. BURGHEZZI, in «Archivum Franciscanum Historicum», IX (1916), p. 347 sgg.

quella lettera è uno Michiel Angelo fiorentino [a lato: Michiel Angelo Fiorentino già frate minore conventuale ora apostata heretico] il quale essendo io assai giovinetto⁷⁷ et ritrovandosi lui in Brescia frate dell'ordine de minori conventuali me lesse logicha et essendo poi venuto qua in Venezia et havendo inteso ch'io era qua mi venne a trovar vestito da layco et se mi diede a conoscere, et havendo tradutto el trattato de Agostino *De Gratia et Libero arbitrio* de latino in buona lingua vulgare mi pregò ch'io volesse farne havere uno con mezzo di qualche amico alla signora duchessa di Ferrara e così avendo io qualche amicitia, come Francesco Porto, che stava alli servicii de sua excellentia [a lato: duchessa di Ferrara, amico di Francesco Porto] gel mandai per questa via».⁷⁸

Ora, tenendo in considerazione il fatto che le informazioni in merito a Fra' Paolo Antonio da Figline (più anziano di Florio) non paiono riferirsi espressamente a Florio, il quale anche all'interno dell'ordine sembrerebbe aver mantenuto il proprio nome seguito dall'epiteto *fiorentino*, avendo calcolato che la sua nascita avvenne attorno al 1518 e conoscendo il nome del padre, ho svolto una ricerca presso l'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze.

Sino alla metà del 1900, infatti, tutti i fiorentini di fede cattolica venivano battezzati in San Giovanni. Le informazioni

⁷⁷ Donzellini era nato nel 1527.

⁷⁸ Questa testimonianza, preziosa perché riferisce non solo della presenza di Michelangelo a Brescia come minore conventuale, ma anche dei legami con la famiglia Donzellini e del fatto che avesse tradotto un testo utile alla discussione su giustificazione e libero arbitrio viene analizzata più dettagliatamente nel mio già citato saggio.

contenute nei registri offrono perciò una documentazione anagrafica di primaria importanza.

Per completezza di indagine, ho consultato i registri battesimali dal 1516 al 1520 e in questo lasso di tempo risulta essere stato battezzato un solo Michelagnolo figlio di Giovanni, per l'esattezza di Maestro Giovanni, di professione battilano, appartenente alla parrocchia di San Benedetto (fig. 1), martedì 28 settembre 1518.

Questa è la trascrizione della fede di battesimo (fig. 2):

Michelagnulo et Romulo di Maestro Giovanni, battilano, parrocchia di San Benedetto. Nato addì detto [28 settembre] a hore 12.

Il fatto che risulti solo un Michelangelo di Maestro Giovanni, proprio nel 1518, è estremamente confortante e non lascia dubbi sul fatto che si tratti del Nostro.

In merito al nome Romulo, va precisato che per tre secoli, da quanto scaturisce dalle carte superstiti, a tutti i battezzati fiorentini, sia maschi, sia femmine, veniva imposto al battesimo anche il nome del santo evangelizzatore della città.

Ne risulta, come segno di appartenenza alla città medicea, che tutti i nati a Firenze, dal tardo Medioevo sino alla fine del XVI secolo si chiamassero Romulo e Romula.⁷⁹

Nei registri in questione, inoltre, solo dal 1790, la lettera iniziale del rubricario è associata al cognome (che non risulta mai nel Cinquecento), invece che al nome.

⁷⁹ Cfr. *Archivio Storico Italiano*, Vol. 155, Edizioni 571-573, p. 6: «A Firenze i registri di battesimo consentono di cogliere anche un altro fenomeno: [...] i nomi si concludono, ad un ritmo che va accelerandosi negli ultimi trent'anni del XV secolo, col nome di Romolo/a»

Si può dunque suggerire che Michelangelo Florio, figlio di Maestro Giovanni, sia venuto al mondo il 28 settembre del 1518, alle 12, a Firenze, in una casa a pochi passi dal Duomo (nel quartiere della parrocchia di San Benedetto),⁸⁰ il che giustifica il fatto che il neonato fosse stato battezzato lo stesso giorno in cui nacque.

Il padre, Maestro Giovanni, come accennato, apparteneva alla Compagnia dei Battilani (della corporazione dei Ciompi): quella della lavorazione della lana fu l'arte più importante a Firenze, per tutto il Rinascimento, motore dell'economia della città. I battilani erano sottoposti agli *artifices pleno iure*, cioè ai maestri lanaioli, che nelle botteghe più importanti erano associati a mercanti-imprenditori. Il fatto che nel registro battesimale il padre di Michelangelo sia detto esplicitamente *maestro* indica l'appartenenza alla coseddetta *università dei battilani* (secondo lo statuto del 1488), ossia all'associazione di quei lavoratori.

Presso l'Archivio di Stato di Firenze sono conservati vari documenti⁸¹ della Compagnia, la cui sede si trovava all'angolo fra via delle Ruote e via Santa Reparata (allora chiamata via del Campaccio).

⁸⁰ M. RASTRELLI, *Firenze antica, e moderna illustrata* t. 1. [-8.]: 4, p. 159, Firenze, 1792: «Fu la Chiesa di San Benedetto una delle antiche parrocchie di Firenze».

⁸¹ Il Diplomatico T 31 contiene, da carta 297 a carta 299, l'inventario e i registi delle pergamene provenienti dalla Compagnia dei Battilani di Firenze dal 1489 giugno 14, al 1490 gennaio 24, disposte in ordine cronologico.

John Strype⁸² ipotizzò che Florio fosse imparentato con un omonimo predicatore a Chiavenna, negli stessi anni in cui Michelangelo fu pastore a Soglio: Simon Florio⁸³ (il cui nome, oltre al cognome, sembrerebbe tradire origini ebraiche) casertano, perseguitato per eresia ed esule in Svizzera *religionis causa*. Sarei però propensa a escludere una simile parentela, allo stato attuale delle mie indagini.

Il documento da me rinvenuto è stato di estrema importanza nella ricostruzione della biografia di *Messer Michelagnolo Florio Fiorentino*, trentacinquenne all'epoca della violenza sulla propria perpetua, da cui nacque il primogenito Giovanni, e appena quarantottenne quando la peste lo colse a Soglio.

Infatti, con questi dati alla mano ho potuto svolgere ulteriori ricerche presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel Fondo Ufficiali, poi Magistrato della Grascia, *Libro 2° de' morti cominciato il 1506 fino al 1560*, ricostruendo altri eventi legati alla famiglia di origine di Michelangelo⁸⁴ di cui riferisco nel mio saggio di prossima pubblicazione (in cui presento in dettaglio anche i ritrovamenti di importanti documenti presso

⁸² J. STRYPE (1643-1737), *Memorials of the Most Reverend Father in God Thomas Cranmer, Sometime Lord Archbishop of Canterbury*, Londra, 1694, p. 343.

⁸³ Notizie su Simon Florio/Fiorillo si trovano in P. SCARAMELLA, *Con la croce al core. Inquisizione ed eresia in Terra di Lavoro, 1551-1564*, La città del sole, Napoli 1995.

⁸⁴ Allo stato attuale delle ricerche, è possibile escludere categoricamente una parentela con la famiglia Crollanza/Scrollanza, così come legami dei Florio fiorentini con gli omonimi siciliani.

gli archivi elvetici e francesi), accanto alla ricostruzione biografica di John, possibile grazie alle moltissime carte inedite che ho rinvenuto a Londra e in Germania.

Appendice

