

Francigena

7 (2021)

Nicholaus e i due eroi del protiro di Santa
Maria Matricolare: dalla tradizione epica al
Tempio di Salomone

Carlo Donà
(Università di Messina)



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Direzione / Editors-in-chief

GIOVANNI BORRIERO, Università degli Studi di Padova
FRANCESCA GAMBINO, Università degli Studi di Padova

Comitato scientifico / Advisory Board

CARLOS ALVAR, Universidad de Alcalá
ALVISE ANDREOSE, Università di Udine
FRANCESCO BORGHESI, The University of Sydney
FURIO BRUGNOLO, Università degli Studi di Padova
KEITH BUSBY, The University of Wisconsin
ROBERTA CAPELLI, Università di Trento
DAN OCTAVIAN CEPRAGA, Università degli Studi di Padova
CATHERINE GAULLIER-BOUGASSAS, Université de Lille 3
JOHN HAJEK, The University of Melbourne
BERNHARD HUB, Freie Universität Berlin, Germania
MARCO INFURNA, Università Ca' Foscari di Venezia
GIOSUÈ LACHIN, Università degli Studi di Padova
STEPHEN P. MCCORMICK, Washington and Lee University
LUCA MORLINO, Università di Trento
GIANFELICE PERON, Università degli Studi di Padova
LORENZO RENZI, Università degli Studi di Padova
ANDREA RIZZI, The University of Melbourne
RAYMUND WILHELM, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Austria
ZENO VERLATO, Opera del Vocabolario Italiano, CNR
LESLIE ZARKER MORGAN, Loyola University Maryland

Redazione / Editorial Staff

ALESSANDRO BAMPA, Università degli Studi di Padova
CHIARA CAPPELLI, Università degli Studi di Padova
RACHELE FASSANELLI, Università degli Studi di Padova
MARCO FRANCESCON, Università degli Studi di Trento, chief editor
LUCA GATTI, Sapienza Università di Roma
FEDERICO GUARIGLIA, Università di Verona
MARTA MATERNI, Università degli Studi di Padova
MARTA MILAZZO, Università degli Studi di Padova
ELENA MUZZOLON, Università degli Studi di Padova
ELEONORA POCHETTINO, Università degli Studi di Napoli Federico II
CARLO RETTORE, Università degli Studi di Cagliari
FABIO SANGIOVANNI, Università degli Studi di Padova
BENEDETTA VISCIDI, Università degli Studi di Padova, chief editor

*Francigena is an international peer-reviewed journal with an
accompanying monograph series entitled "Quaderni di Francigena"*

ISSN 2724-0975

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Via E. Vendramini, 13
35137 PADOVA

info@francigena-unipd.com

INDICE

CARLO DONÀ	
Nicholaus e i due eroi del protiro di Santa Maria Matricolare: dalla tradizione epica al Tempio di Salomone	7
SONIA MAURA BARILLARI	
Il motivo della 'regina diabolica': dalla letteratura visionaria all' <i>Huon d'Auvergne</i> e alla <i>Legenda mirabilis</i> di Alphonsus Bonihominis	89
ANNE ROCHEBOUET	
De la Grèce à l'Italie: genèse et première diffusion de <i>Prose 1</i> , version commune	109
BENEDETTA VISCIDI	
Seduzioni respinte. Su alcune rappresentazioni medievali della moglie di Putifarre e di Susanna (<i>Sadius et Galo, Huon d'Auvergne</i>)	149
NICCOLÒ GENSINI	
Geografia, storia e profezie: prolegomeni per un'indagine topografica e prosopografica sulle <i>Prophecies de Merlin</i>	193
NICOLA BALLESTRIN	
Il <i>Patavian</i> autore dell' <i>Entrée d'Espagne</i> e Giovanni da Nono	249
CYRIL ASLANOV	
<i>Babiloine</i> vs. <i>Baldach</i> en ancien français d'outremer et d'en-deçà la mer	287
SIRA RODEGHIERO	
Strumenti e criteri per la lemmatizzazione del franco-italiano: verso la costruzione di un <i>corpus</i> lemmatizzato della <i>Geste Francor</i>	305
FLORIANA CERESATO	
L'analisi lessicale dell' <i>Entrée d'Espagne</i> : bilancio di una prima sperimentazione	355

**Open Access. ©2021 Carlo Donà. This work is licensed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International License.**

<https://doi.org/10.25430/2420-9767/V7-001>

DOI: 10.25430/2420-9767/V7-001

In ricordo di Simon Gaunt

Nicholaus e i due eroi del protiro di Santa Maria Matricolare: dalla tradizione epica al Tempio di Salomone

Carlo Donà
carlo.dona@unime.it

(Università di Messina)

ABSTRACT:

Il testo discute le due figure armate ai margini del protiro della cattedrale di Verona, che vengono per consolidata tradizione identificate in Rolando e Olivieri. Alla luce dei principi che reggono tutta la composizione, e in particolare della sua rigorosa simmetria, il primo personaggio è effettivamente il nipote di Carlomagno, mentre il secondo è verosimilmente identificabile con San Romano, *ostiarius* e martire. Entrambe le figure vanno inoltre lette come allegorie di *Fortitudo*, e sono ispirate dalla descrizione biblica delle colonne del Tempio di Salomone, Boaz e Jachin.

This discussion considers the two armed figures at the edge of the prothyrum of Verona Cathedral, which are traditionally identified as Roland and Oliver. In light of the principles governing the entire composition, and in particular its strict symmetry, the first figure is indeed Charlemagne's nephew, while the second is more likely identifiable with Saint Romanus, *ostiarius* and martyr. Both figures should be read as allegories of *Fortitudo* and are inspired by the biblical description of the columns of the Temple of Solomon, Boaz and Jachin.

KEYWORDS:

Cattedrale di Verona – Nicholaus – Rolando – *Fortitudo* – San Romano – Boaz e Jachin.
Verona Cathedral – Nicholaus – Roland – *Fortitudo* – Saint Romanus – Boaz and Jachin.

1. *Problemi aperti*

Comprendere le opere medievali, sia letterarie che figurative, rappresenta oggi, anche per gli specialisti, un'impresa difficile, perché in esse l'artefice distillava, con orgoglio, una tradizione secolare e un sapere denso di simboli e di miti, pariteticamente fondati sulle fonti cristiane, la cultura classica e quella folklorica. Per avvicinarsi ai grandi maestri dell'età carolingia e ottoniana, romanica e gotica, non basta, tuttavia, riappropriarsi di questa cultura complessa e ramificata: bisogna al contempo anche ricreare in noi abitudini intellettuali che ormai ci sono aliene¹, acquisendo *ex novo* un'attitudine contemplativa attenta a interpretare ogni minimo particolare dell'opera², e, compito ancor più arduo, liberandosi delle *idées*

¹ Le migliori introduzioni a questo *modus cogitandi* arcaico e propriamente mitico sono, non per caso, relative al mondo indiano; penso soprattutto a Coomaraswamy 1987 [1978] e a Bosch 2017 [1960].

² È soprattutto il caso dei gesti, che obbediscono a regole rigorose ma a noi del tutto ignote: cfr. Garnier 1982-1989, e Frugoni 2010.

reques, cioè delle ovvietà, degli stereotipi, dei luoghi comuni, dei paralogismi e delle false evidenze che, incrostandosi come una sorta di densa gromma intorno alle singole opere, le rendono di fatto illeggibili.

Questo mi sembra essere, in particolare, il caso di una coppia di sculture che ornano il maestoso portale della Cattedrale di Santa Maria Assunta o Matricolare, cioè del Duomo di Verona, compiuto, tra 1135 e 1139, dal grande maestro Nicholas³. Si tratta di rilievi raffiguranti, ed è cosa di per sé sorprendente, due armati. A sinistra dell'ingresso si trova un guerriero con elmo e usbergo, poderoso e piuttosto truce, che tiene in palo (cioè snudata e con la punta verso l'alto) una spada larga e possente; viene tradizionalmente identificato con Rolando (figg. 1.1, 1.2), il paladino morto a Roncisvalle, giacché sulla lama di quest'arma rigorosamente cruciforme campeggia la scritta + DU RIN DAR DA, nome che a sua volta costituisce un'antica e diffusissima variante del più noto Durendal, e in forme analoghe (Durindart, Durendart, Durendarda ecc.) compare già in manoscritti della *Chanson de Roland* (Châteauroux, Parigi, Venezia V4), in numerose canzoni di gesta (*Girard de Viane*, *Renaut de Montauban*, *Aspremont*, *Garin de Monglane*), e in particolare è presente nella tradizione italiana (*Karleto*, *Entrée d'Espagne*, *Orlandino*) ma anche in quella tedesca (*Karl der Große*)⁴. Gli fa simmetricamente riscontro, dall'altra parte del portale, un altro personaggio, che regge scudo e mazzafrusto, ma è vestito di una tunica curiale di insolita eleganza, e non porta l'elmo sulla chioma abbondante e ricciuta; in lui gli studiosi ravvisano l'amato compagno di Rolando, il paladino Olivieri (figg. 2.3, 2.4), anch'egli caduto nella gran battaglia di Roncisvalle.

L'identificazione delle due statue, che anch'io per convenzione chiamerò, ma tra virgolette, 'Rolando' e 'Olivieri', è stata oggetto di una discussione accesa ma piuttosto ripetitiva, e si affida, in sostanza, alla scritta sulla lama, che è inequivocabile ma potrebbe anche essere stata apposta in un secondo tempo. Oggi, sia pur con qualche oscillazione, viene generalmente accettata.

³ Per il Duomo di Verona rinvio in particolare a Bartoli 1987, soprattutto cap. V, *Il Protiro e il portale maggiore*: 139-149 e a Valenzano 2007. La bibliografia su Nicholas è molto ampia e mi limito a ricordare Romanini 1985, Valenzano 2006, Valenzano 2007 e, per quanto specificamente concerne il protiro della cattedrale veronese, il recente Coden 2021.

⁴ Suttina 1930, 1931 e 1953, Catalano 1939, Lejeune 1961, Lejeune – Stiennon 1965, vol. I: 61-71. Per Busetto 1987: 41-46, le statue raffigurerebbero i martiri Sergio e Baccho, e l'iscrizione sulla lama risalirebbe al XV sec. Concordano invece con l'identificazione rolandiana, senza apportare alcun dato realmente nuovo, Kahn 1997, soprattutto 356-369, Ortalli 2006, Palumbo 2013, Agrigoroaei 2018: 67-69 e il recente Castiñeiras 2021.



Fig. 1. I rilievi. 1.1 Nicholaus, rilievo del piedritto esterno sinistro del protiro ('Rolando') Verona, Duomo, 1135-1139, insieme. **1.2** Particolare. **1.3** Rilievo del piedritto esterno destro del protiro ('Olivieri'), insieme. **1.4** Particolare.

Ai lati del portale, quasi nascosti dalle colonne aggiunte, stanno infine due paladini [...]. La figura a sinistra armata di spada è forse Orlando. Lo si è affermato anche recentemente in base all'analisi paleografica della scritta *durindarda* apposta sulla spada. Essa sarebbe infatti contemporanea alla scultura. Il suo compagno, armato di mazza e posto sul lato destro, sarebbe quindi da identificare in Uliviero⁵.

Ici, l'intégration totale du personnage de Roland dans un programme religieux nous fait mieux appréhender la signification profonde du héros [...]. Les ébrasements externes [...] montrent deux hommes armés portant des boucliers, sculptés à une échelle beaucoup plus importante que les prophètes voisins. Comme les personnages bibliques du portail, ces hommes ne sont pas identifiés par leur nom, mais par une inscription du XII s., DVRINDARDA, qui figure sur la lame de l'épée de celui qui se trouve du côté nord, inscription qui ne peut désigner que l'épée de Roland, Durandal. Depuis que cette sculpture a été reconnue comme représentant Roland, on s'accorde généralement à voir, dans la sculpture de l'homme qui lui fait pendant du côté sud, celle de son compagnon d'armes, Olivier, ce qui paraît raisonnable⁶.

Ho citato *in extenso* questi due brani (ma avrei potuto ricordarne parecchi altri di analogo tenore) per dare un esempio concreto della ripetitiva inconsistenza di questa discussione⁷. Non ho intenzione di ridiscutere qui per l'ennesima volta i

⁵ Bartoli 1987: 139.

⁶ Kahn 1997: 364.

⁷ Così fra altri Bornstein 1985: 342: «The unprecedented large scale of Ferrara [...] is continued

termini della questione, ma devo sottolineare che bisognerebbe distinguere con nettezza ciò che effettivamente rappresentavano le due statue per Niccolò e i suoi contemporanei, dai personaggi con cui esse sono state a torto o a ragione identificate. Per poterlo fare, tuttavia, dobbiamo preliminarmente fissare alcuni punti fermi.

1) La struttura del protiro e del portale maggiore è rigorosamente unitaria, e risponde a un progetto attentamente calibrato da Niccolò stesso, come rivela l'epigrafe ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM HUNC CONCURRENTES LAUDANT PER SECUA GENTES, che riecheggia altre affermazioni analoghe⁸. Si aprirebbe, a questo punto, il problema dei rapporti con la committenza, tanto amato dagli storici dell'arte di oggi. Quanta parte delle opere di Niccolò, sempre estremamente complesse dal punto di vista iconologico, si deve alla cultura dell'artefice, e quanta ai suggerimenti dei suoi committenti? A me paiono questioni *de lana caprina*, che ben difficilmente potrebbero trovare una qualche soluzione. Ma è certo che non abbiamo il diritto di sottostimare queste orgogliose e reiterate affermazioni: per me, dimostrano oltre ogni ragionevole dubbio che Nicholas, «*dogmate clarus*», deve aver non solo prodotto ma anche propriamente *ideato* le sue creazioni, e andava fiero non della sua abilità tecnica di *sculptor*, ma

by Nicholas at Verona, in the two large knights flanking the outermost jambs of the portal of the Cathedral, who are clearly identified as Roland and Oliver by the inscription of Roland's famous sword Durindarda». Più cauta, giustamente, la posizione di Meneghetti 2015: 85-86: «Nel caso delle due statue del duomo veronese, ci troviamo per contro davanti a una questione non già di dialettica tra immagini diverse, bensì di sovrapposizione di significati in una stessa immagine. Va detto che è soprattutto la presenza di un'incisione recante il nome Durindarda lungo la lama della spada del guerriero di sinistra ad aver tradizionalmente spinto la maggior parte degli studiosi verso l'identificazione della coppia con i *compagnons* Rolando e Olivieri; anche se alcuni particolari, soprattutto nel loro abbigliamento e nelle armi, hanno destato e continuano a destare perplessità. L'ipotesi che le due statue fossero state concepite, in origine, come immagini affiancate di santi guerrieri, pur non provata, potrebbe comunque essere plausibile – del resto, la Verona medievale non mancava di venerare più d'un santo guerriero e anzi più d'una coppia di santi guerrieri, da Fermo e Rustico a Sergio e Baccho – ma non probabile bensì certo è d'altra parte il fatto che, a partire da un momento senz'altro prossimo alla data della realizzazione delle sculture, l'eventuale altra identità originaria dei due personaggi è progressivamente scolorata in quella dei due guerrieri carolingi: l'iscrizione sulla spada, peraltro piuttosto antica, rappresenta soltanto l'atto finale di un forse non breve scivolamento semantico».

⁸ «Le genti che giungono qui lodano attraverso i secoli Niccolò, il dotto (*gnarus*) artefice che ha scolpito queste <immagini>. L'artista definisce sé stesso *gnarus* anche a San Zeno («ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM | OMNES LAUDEMUS CRISTUM DOMINUS QUEM ROGEMUS | CELORUM REGNUM SIBI DONET UT IPSE SUPERNUM») e a Ferrara («ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HEC NICOLAUM | HUC CURRENTES LAUDENT PER SECUA GENTES); sempre a san Zeno una scritta frammentaria attesta che egli «SCULPSIT ...S DOGMATE CLARUS». Quintavalle 1985: 205, sottolineando l'importanza di queste affermazioni, giustamente le collega al fatto che, malgrado le manomissioni subite, il protiro rivela un progetto unitario; cfr. anche Valenzano 1993: 224-225.

in senso stretto di quel suo superiore sapere di *artifex gnarus*⁹, consapevole del fatto che gli avrebbe effettivamente meritato eterna lode.

2) Il progetto del protiro è tutto rigorosamente fondato sulla bipartizione: due sono i piani, inferiore in marmo rosso e bianco, e superiore, in tufo; due i grifi stilofori che reggono il protiro nella parte più bassa, e due i leoni, sempre stilofori, che svolgono la stessa funzione al piano superiore (figg. 19.1, 19.2), e tra di loro, nel piano inferiore, sopra due telamoni, sono collocati i due san Giovanni. L'interno della volta a botte del protiro è dominato dai simboli dei quattro evangelisti, mentre sopra il portale, con il timpano decorato da un rilievo policromo con la Vergine in trono col Figlio tra un'adorazione dei magi (a destra) e un annuncio ai pastori (a sinistra), una scritta allude alla doppia natura di Cristo, insieme leone ed agnello: HIC DOMINUS MAGNUS LEO | CRISTUS CERNITUR AGNUS. Nell'architrave sottostante ci sono tre medaglioni coi simboli delle virtù teologali e nel grande portale strombato sono effigiati i profeti. Le due statue di 'Rolando' e di 'Olivieri' si trovano ai lati del portale e benché parzialmente nascoste da due colonne di rinforzo aggiunte alla metà del XV secolo, occupano una posizione di estremo rilievo, in quanto segnano propriamente il confine esterno del portale. Va da sé che ogni spiegazione di queste figure deve necessariamente inserirle nel senso complessivo del loro maestoso contesto, almeno se le consideriamo, con la maggioranza degli studiosi, coeve all'insieme e ad esso organiche¹⁰.

3) La bipartizione si collega a una non meno rigorosa applicazione di variazioni oppostive, in virtù della quale gli elementi corrispondenti sono contrapposti l'uno all'altro da alcuni tratti, in modo da risultare insieme simili e opposti, come il Christus-Agnus e il Christus-Leo di cui parla l'epigrafe che fissa evidentemente il *Leitmotiv* dell'insieme. Lo si vede con chiarezza, per esempio, nei due telamoni che reggono il festone di verzura nella parte più interna dell'arcone (figg. 2.1, 2.2), e in quelli simmetricamente situati nell'imposta dell'arco più esterno del protiro (figg. 2.3, 2.4).

⁹ *Gnarus* deriva dalla radice indoeuropea *ǵneh-* 'conoscere' che dà, tra l'altro, il greco γνῶσις 'conoscenza' o l'inglese *to know*, e si riferisce a una conoscenza teorica e concettuale, e non al fare dell'*opifex*: a ragione, credo, Quintavalle 1985: 173, suppone che Nicholas avesse ricevuto un'educazione di tipo clericale.

¹⁰ Secondo Busetto 1987: 42, «Non solo per le proporzioni maggiori i due rilievi che ci interessano si distaccano vivamente dal contesto [...]. I rilievi sono stati certamente aggiunti, alla fine del secolo XII, al portale già ultimato. L'affermazione poggia sui caratteri stilistici delle due statue, che le riportano a cospicui influssi germanici, e inoltre ad un'epoca di parecchi decenni posteriori alla presenza in Verona dello scultore Niccolò e delle sue maestranze, cui si attribuisce il corpus delle sculture». L'argomentazione dipende dalla tesi di Busetto, che identifica le due figure coi santi Sergio e Bacco, e deve alzarne le date, dal momento che il loro culto è attestato nella badia di S. Silvestro a Nogara solo a partire dal 1179, ma appare infondata. Lo studioso, infatti, rinvia in nota (ivi: 49, n. 8) a comunicazioni orali (e dunque non controllabili) di Sergio Bettini e Giuseppe Mazzariol, e a Salvini 1963, che tuttavia non contiene indicazione alcuna circa la datazione dei due rilievi, neppure nominati nel testo.



Fig. 2. Dialettiche oppostive. 2.1 Protiro: Archivolto interno, telamone di sinistra e 2.2 di destra; 2.3 Arcata esterna, telamone di sinistra e 2.4 telamone di destra.

Dei primi due, ritti in piedi, quello di sinistra (corrispondente a ‘Rolando’) è vestito, mentre quello di destra è nudo; degli altri due, accucciati, l’uno, a sinistra (fig. 2.3), è vecchio, barbuto, con la tunica corta, i piedi nudi e le gambe incrociate, mentre l’altro, a destra (fig. 2.4), è giovane, imberbe e con la tunica lunga (una donna?), ha i piedi calzati e tiene le gambe piegate e parallele. Si tratta, è il caso di aggiungere, di una caratteristica compositiva che ricorre con estrema regolarità in tutta la produzione di Nicholas sin dalle sue prime prove: in forme analoghe la ritroviamo già nel protiro di destra del Duomo di Piacenza, nei due telamoni di sostegno al protiro nel Duomo di Ferrara o in quello di San Zeno¹¹.

Nel protiro del Duomo di Verona, tuttavia, questa consuetudine viene seguita con un rigore estremo, e diviene una sorta di regola formale ineludibile. Di conseguenza, la stessa simmetria oppositiva caratterizza i nostri personaggi: posti con perfetta rispondenza ai due lati estremi del protiro; entrambi sono in piedi, armati, imbracciano grandi scudi a mandorla con umboni floreali, e sono dotati di barba, baffi e lunghe chiome ricciute. Però ‘Rolando’ è elmato e coperto dall’usbergo, ha le gambe parallele e tiene sulla spalla destra una spada sguainata

¹¹ Urro 1985: 65, tav. 41; 152-153, tavv. 10-11; 264-265 tavv. 10-11.

(fig. 1.1), mentre ‘Olivieri’ è in abiti curiali ricamati, non porta l’elmo, tiene le gambe incrociate, e pur afferrando con la destra l’impugnatura di un mazzafrusto, tiene la sfera con cui si vibra il colpo sulla spalla sinistra (fig. 1.3). Quale che sia, l’interpretazione data alle due figure, essa dovrà dunque necessariamente iscriversi all’interno di questa fondamentale prassi di *repetitio* antinomica, che insieme unifica e contrappone le due metà del protiro a partire da elementi comuni variati (Cristo leone / agnello, corpo nudo / vestito, età senile/ giovanile, mento barbato / imberbe, gambe incrociate / parallele, piede scalzo / calzato, corpo corazzato / non corazzato...), e questo fatto mi sembra già di per sé indebolire fortemente la tradizionale identificazione di ‘Olivieri’, che da un punto di vista tipologico sarebbe decisamente troppo simile a ‘Rolando’ per rientrare in questo schema.

4) La scritta sulla lama (fig. 1.2) è stata molto discussa; per alcuni è originale, e dunque contemporanea alle sculture, e organica al progetto di Niccolò, mentre per altri è stata apposta solo successivamente. Personalmente condivido la prima posizione, e trovo convincenti le argomentazioni di Lejeune – Stiennon citate più sopra. Va tuttavia sottolineato un fatto ovvio, ma che nessuno sembra aver notato: la scritta riguarda la spada, nulla predica circa il personaggio che la regge, né, *a fortiori*, può implicare alcunché circa il suo corrispondente all’altro lato del protiro. Certo è possibile, e persino probabile, che il personaggio raffigurato rappresenti Rolando, ma non è certo, perché a rigore Durendal è proprietà di Carlo Magno: è a Carlo che, secondo la vulgata epica, la spada viene donata da un angelo (fig. 3.2), e l’imperatore la concede solo *pro tempore* al nipote (esattamente come Artù concede Excalibur a Galvano), rientrando in suo possesso dopo la strage di Roncisvalle. Inoltre, di per sé la spada può apparire anche in ben altre mani: ne fa fede un *Salterio* fiammingo della metà del XIII secolo in cui una spada con la scritta DVRNDAL viene utilizzata da Davide per decapitare Golia (fig. 3.1).



Fig. 3. La spada di Dio. 3.1 Salterio, Davide e Golia, Fiandre (Bruges?), 1250 ca., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 14, fol. 16 v. 3.2 Carlo riceve Durendal dal cielo e la passa a Rolando, Der Stricker, *Karl der Grosse*, St. Gallen, Kantonsbibliothek, VadSlg Ms. 302, II 3 v, Zurigo, intorno al 1300.

In sostanza, non dobbiamo dimenticare che sin dal XII secolo Durendal viene considerata la spada archetipica, in quanto di origine celeste (fig. 3.2), infrangibile, e dotata insieme di anima e di volontà propria; e appunto in quanto arma archetipica, dall'eccezionale valore simbolico, essa è stata tradizionalmente identificata con la *Reichsschwert*, la spada imperiale¹².

5) La più bizzarra caratteristica di 'Rolando' è data dal fatto che solo la gamba sinistra, che schiaccia un piccolo drago, porta una calza in maglia di ferro, mentre la destra, priva di difesa, indossa una scarpa elegantemente annodata (fig. 1.1). Anche su questo particolare si è parecchio speculato alla luce dell'ampia bibliografia sull'opposizione tra piede nudo e piede calzato¹³. Si possono trovare diverse spiegazioni, tutte ragionevoli: per esempio legate al costume di sacrificare con un piede scalzo¹⁴, o di combattere in questa guisa¹⁵; del pari si potrebbero ricordare la storia di Giasone quale la racconta Igino¹⁶, o più opportunamente il *Libro di Rut*, 4 «⁷Anticamente in Israele vigeva quest'usanza in relazione al diritto di riscatto o alla permuta: per convalidare un atto, uno si toglieva il sandalo e lo dava all'altro. Questa era la forma di autenticazione in Israele»¹⁷. Non si può neppure escludere che Niccolò, o chi per lui compose il piano iconografico del portale, conoscendo sia i testi classici che quelli biblici, li abbia in qualche modo riuniti: mostrando nella figura del guerriero con un piede disarmato qualcuno che, al tempo stesso, si sacrifica a Dio ma è stato riscattato dalla morte di Cristo.

Sono possibili però anche altre due spiegazioni, che mi sembrano più verosimili anche se, devo confessarlo, tra esse non so decidermi, propendendo come l'asino di Buridano ora per l'una ora per l'altra. Sappiamo che Niccolò ebbe dei legami accertati con la scuola scultorea tolosana¹⁸; e proprio a Tolosa, nella chiesa di Saint-Sernin, si trovavano due sculture caratterizzate appunto dalla stranissima opposizione tra piede scalzo e calzato. Il più interessante è un bellissimo rilievo che, significativamente, proviene dalla facciata occidentale e rappresenta due

¹² Ho studiato il problema della spada viva in Donà 2017, mentre il dossier sull'identificazione con la *Reichsschwert* è stato raccolto e discusso in Donà 2019a.

¹³ I contributi essenziali mi paiono ancora quelli di Brunel 1934 e Deonna 1935 e 1943, cui aggiungerei l'articolo ricco e un po' confuso *Piede nudo e piede calzato* in Beigbeder 1989 [1969]: 237-239.

¹⁴ Così, per esempio, Didone in *Eneide*, IV, vv. 517-520: «manibusque piis altaria iuxta | *unum exuta pedem vinclis*, in veste recincta | testatur moritura deos et conscia fati | sidera»; cfr. Medea, che in *Metamorfosi* IV, esce nottetempo «nuda pedem, nudos umeris infusa capillos».

¹⁵ In *Eneide* VII, 678-680 avanzano così i giovani guerrieri che formano la banda di Céculo, «vestigia nuda sinistri | instituere pedis, crudus tegit altera pero»; i militi sanniti di Giovenale portano «balteus, et manicae et cristae, | crurisque sinistris dimidium tegmen».

¹⁶ Giunone fa in modo che egli perda un sandalo per fargli preannunciare la fine di Pelia: cfr. Hyginus, *Fabulae*, XIII.

¹⁷ Cfr. Dt 25, 5-10, in cui deve farsi togliere una scarpa colui che rinuncia alla legge del levirato, cosicché «La famiglia di lui sarà chiamata in Israele la famiglia dello scalzato».

¹⁸ Cfr. per es. Salvini 1963, ma il tema delle esperienze tolosane del Nostro è stato molto trattato dalla critica, a partire dal grande e pionieristico lavoro di Arthur Kingsley Porter.

donne con le gambe incrociate (fig. 4.1), che hanno appunto un piede calzato appoggiato su quelle che sembrerebbero essere delle squame di pesce, e un piede nudo posato su una testa leonina; tengono in grembo un piccolo leone e un ariete, e hanno evidentemente una connessione zodiacale, visto che l'iscrizione che le circonda recita *SIGNUM LEONIS SIGNUM ARIETIS*¹⁹. L'altra scultura, sempre a Saint-Sernin, è una mensola della porta Miègeville, e mostra due donne affrontate, particolarmente pingui, che tengono i piedi incrociati (fig. 4.2), e reggono in grembo due protomi leonine. Niccolò fu quasi sicuramente almeno una volta a Tolosa, e vi avrà senz'altro contemplato queste immagini intriganti e singolari; era di certo molto addentro alla tematica astrologica (le tematiche astrali ricorrono costantemente nella sua opera, a partire dalla Porta dello Zodiaco alla Sacra di San Michele) e, come recita la scritta dell'arco principale, bipartì la facciata nell'emiprotilo del Leone e in quello dell'Ariete. Il particolare potrebbe dunque nascere da una criptica allusione alle sue esperienze tolosane: se è così, è un'allusione che ha a che fare con l'astrologia, e, lo confesso, purtroppo il suo senso mi sfugge.



Fig. 4. Piede scalzo e piede calzato. 4.1 Rilievo in marmo dalla chiesa di St. Sernin, 1120 ca., Toulouse, Musée des Augustins, ME 206. 4.2 Tolosa, Saint-Sernin, Mensola della porta Miègeville, Donne con protomi leonine. 4.3 Nicholaus, particolare dei piedi di 'Rolando'. 4.4 Gladiatore in combattimento, particolare di un pavimento musivo dalla villa romana di Nennig, II sec. d. C., Trier, Landesmuseum.

¹⁹ Sul rilievo, tanto interessante quanto problematico, cfr. De Mély 1922 e Mora 1991; particolarmente misteriosa resta anche l'iscrizione nella parte inferiore: «HOC FUIT FACTUM TEMPORE IULII CESARIS».

Visto che però, in definitiva, a Verona non si ha a che fare con un piede nudo e uno calzato, ma con un piede calzato e uno coperto dalla calza di maglia di ferro, e che, a differenza delle immagini tolosane, ‘Rolando’ non incrocia le gambe (mentre ‘Olivieri’ lo fa), c’è anche una *lectio facilior* che, da seguace del rasoio di Occam, non posso trascurare: ed è che Niccolò, affezionato cultore del retaggio antico²⁰, abbia semplicemente voluto alludere con questa caratteristica del suo rilievo alla tradizione antica di proteggere solo la gamba sinistra, in modo che essa formi con lo scudo una sorta di parete difensiva: la troviamo effigiata in molti monumenti classici, soprattutto relativamente ai gladiatori più pesantemente armati (fig. 4.4), e ne parlano diversi autori che il Nostro, in quanto *gnarus*, cioè dotto, poteva certo conoscere, come Livio, Giovenale o Vegezio. L’ipotesi delle ascendenze classiche di questo particolare veniva già avanzata dal marchese Scipione Maffei nel tomo III della sua *Verona Illustrata*: «Mirabil cosa è, come la stessissima armatura descriva Livio negli antichi Sanniti: scudo acuto in fondo [...] e armata di gambiera la gamba sinistra» («*Sinistrum crus ocrea sectum*»)²¹. A favore della prima ipotesi giocano sicuramente il contesto ‘leonino’ di questo settore del protiro, e i viaggi tolosani di Niccolò; a favore della seconda le differenze posturali e di sostanza rispetto ai rilievi provenzali. Peraltro, non si può neppure escludere che, avendo visto a Tolosa i due rilievi in questione, e volendo riproporre il loro tema (di problematico significato) nel settore del protiro *sub signo leonis*, Niccolò abbia pensato di effettuarne una sorta di *variatio* proprio sulla scorta del costume gladiatorio antico, che perfettamente si adattava all’ambito della sua raffigurazione.

6) Il rilievo simmetricamente rispondente al ‘Rolando’ all’estremità destra del protiro (fig. 1.3) viene di solito descritto come un guerriero armato di mazza, ed è identificato con ‘Olivieri’, il compagno di Rolando. Sentiamo, una volta ancora, Lejeune e Stiennon:

L’un porte fièrement son épée sur l’épaule droite; l’autre serre sur sa poitrine un fléau d’armes, dont la sphère, hérissée de pointes, repose sur l’épaule gauche. Ainsi s’équilibrent leur masses, leur armes et leur gestes. [...] Grâce à une inscription qui s’étale sur l’épée – Durindarda – on a reconnu tout naturellement Roland; l’autre guerrier ne pouvait donc être que son fidèle compagnon, Olivier. [...]. Deux guerriers montant la garde au portail d’une église, seuls, à l’écart de prophètes ou de saint, voilà certes un thème iconographique exceptionnel. [...] Évidemment, deux grands guerriers médiévaux, tombés dans la lutte contre les Infidèles, pouvaient logiquement être assimilés à des martyrs ou à des saints²².

Sembra, a prima vista, un’ipotesi ragionevole, e la avanzava, in modi del tutto analoghi, già il vecchio Maffei, corroborandola con una elegante incisione del rilievo (fig. 5.1):

²⁰ Valenzano 2006: 441-450.

²¹ Maffei 1732: 112; l’ipotesi di Maffei è stata generalmente raccolta, cfr. per es. Lejeune 1961: 240-241.

²² Lejeune – Stiennon 1965: 62-64.

Bizzarre son le figure lavorate a basso rilievo in dura pietra da i lati, perché le più grandi rappresentano due Paladini di Carlo magno; Orlando, che si riconosce dal nome scolpito della sua spada (Durindarda non Durlindana) e Oliviero, che suole accompagnarsi con lui²³.

A ben vedere, tuttavia, è chiaro che si ha a che fare con un paralogismo nel quale si trascura, lasciandola del tutto inesplicita, la vistosa differenza che contrappone le due figure. Rolando e Olivieri sono una coppia epica, come Oreste e Pilade, Alessandro ed Efestione o Achille e Patroclo: non per nulla Olivieri, subito prima di morire, chiama Rolando «sun ami e sun per»²⁴. Ciò vuol dire che i due sono perfettamente simili: entrambi sono grandi feudatari, pari di Francia, legati all'imperatore, entrambi grandi guerrieri, accomunati dall'eccezionale prodezza e da un identico destino, ed entrambi hanno trovato la morte a Roncisvalle. Ma le due figure veronesi simili *non* sono, perché, in effetti, non c'è nessuna ragione per considerare 'Olivieri' un guerriero. Prescindendo dallo scudo e dall'arma (se di arma si tratta) egli porta infatti abiti risolutamente civili (che Busetto descrive come 'vesti femminili': ma le tuniche femminili al tempo scendevano fino alle caviglie). 'Rolando' coperto dall'elmo e dall'usbergo si contrappone dunque nettamente a 'Olivieri' che, a testa nuda, porta un'elegantissima tunica di stoffa con ricami: il che, se da un lato si inquadra perfettamente nella simmetria oppositiva del protiro, dall'altro dovrebbe indurre almeno il sospetto che il postulato dell'omologia fra le due figure in sé non tiene, perché esse si corrispondono sì, ma opponendosi. Insomma: se è legittimo dedurre che, in quanto è coperto dall'usbergo, 'Rolando' è sicuramente un guerriero, per la stessa ragione dobbiamo concludere che 'Olivieri' non lo è.

Ma allora, se non si tratta di un guerriero, perché mai egli porta lo scudo e la mazza ferrata? L'arte medievale dei tempi di Nicholas conosce due categorie di personaggi che possono apparire armati pur essendo in abiti civili. Da un lato si tratta di coloro che portano armi allegoriche, come di norma accade alle Virtù, sulla scia della *Psychomachia* di Prudenzio, come l'Humilitas di un manoscritto carolingio (fig. 5.2), o come capita, esattamente negli stessi anni dei rilievi veronesi, a Goffredo il Bello († 1151) nella splendida placca smaltata che ornava il suo sepolcro (fig. 5.3). Goffredo è formalmente molto vicino al 'Rolando' di Nicholas, e dunque come lui imbraccia lo scudo e protende il brando snudato; ma proprio come 'Olivieri' indossa elegantissime vesti principesche e un manto foderato di vaio. La scritta che accompagna l'immagine (ENSE TUO PRINCEPS PREDONUM TURBA FUGATUR ECCLESIIISQUE QUIES PACE VIGENTE DATUR) dimostra che il Plantageneto non è raffigurato come uomo di guerra ma come *princeps*, e che, pertanto, la spada che egli tiene in palo è qualcosa di più di un'arma: è la forza stessa con cui mette in fuga i predoni, esattamente come lo scudo che

²³ Maffei 1732: 111.

²⁴ *Chanson de Roland*, lassa 147, v. 1975.

imbraccia (decorato coi leoni araldici che tutt'ora troviamo nello stemma d'Inghilterra) è il simbolo della sicura quiete che il suo braccio assicura. Dall'altro lato, però, appaiono simili, cioè armati e in abiti civili, anche i martiri, che orgogliosamente tengono in mano (spesso nella sinistra) l'arma che maggiormente caratterizza il loro tormento: l'uso si diffonde largamente soprattutto a partire dal XII secolo, ma è attestato anche in precedenza, come dimostra il legnoso San Paolo di Ferentillo, anteriore di almeno mezzo secolo alle sculture veronesi (fig. 5.4).

Sebbene queste due categorie siano parzialmente sovrapponibili, e sfruttino lo stesso modulo iconico, vorrei sottolineare che la funzione svolta dall'arma è affatto diversa nei due casi. Nel primo abbiamo a che fare con armi puramente allegoriche, sul tipo della «spada dello Spirito» di *Efesini* 6. 17, nel secondo con i concreti strumenti della *passio*, che divengono simbolo precipuo del martire e segno caratteristico della sua morte: per questo non si tratta solo di armi vere e proprie, ma anche di altri oggetti utilizzati come strumenti di tortura, quali la graticola per san Lorenzo, le tenaglie per sant'Agata, o la ruota dentata per santa Caterina d'Alessandria.



Fig. 5. 'Olivieri'. 5.1 Maffei 1732: 110-111, Olivieri con il mazzafusto. 5.2. Humilitas che si contrappone a Superbia, Prudentius, *Psychomachia*, Francia, sec. IX, Paris, B.N. Ms. Latin 8318, fol. 53v. 5.3 Goffredo Plantageneto, Placca smaltata già nel sepolcro nella cattedrale di Saint-Julien du Mans, 1151 ca., Le Mans, Musée Jean-Claude-Boulard-Carré Plantagenêt. 5.4 San Paolo, Ferentillo, Abbazia di San Pietro in Valle, fianco destro del portale meridionale, 996-1016 ca.

Poiché Nicholaus seguiva, ovviamente, le convenzioni figurative dei suoi tempi, è legittimo, supporre che 'Olivieri' debba *necessariamente* rientrare in una di queste categorie: quindi, o si tratta di un personaggio a qualche titolo allegorizzato, ovvero di un martire. Le due possibilità, peraltro, non si escludono mutualmente, ma bisogna che in ogni caso si possa giustificare il fatto che, pur portando scudo e maza, egli non indossa abiti da guerra.

Resta aperto, inoltre, il problema della reale qualità di questi abiti, perché la tunica ricamata di ‘Olivieri’ potrebbe essere un abito civile e curiale (lo si confronti con quella indossata da Goffredo Plantageneto o con quella che spunta sotto l’usbergo di ‘Rolando’), ma potrebbe essere anche un paramento ecclesiastico, e più precisamente una dalmatica o una tunicella (in sostanza una sorta di dalmatica indossata da un suddiacono), che spesso all’epoca era, ed è tutt’ora, ornata di ricami sull’avambraccio e sul polso²⁵. Coi suoi lunghi capelli ricciuti, la barbetta neroniana e gli strani baffetti a manubrio è impossibile che ‘Olivieri’ appartenga pienamente al clero, dal momento che non è tonsurato, ma questa possibilità non può essere esclusa a priori.

7) Esattamente come accade a ‘Rolando’, infine, anche ‘Olivieri’ sembra presentare una curiosa peculiarità nelle calzature che varrà la pena di sottolineare. Esse sono infatti allacciate con un nodo piano, il che, di per sé, non è cosa strana, visto che si tratta di un nodo semplice particolarmente adatto a unire due capi di eguale spessore. Colpiscono, tuttavia, la dimensione dei nodi e l’estrema, minuziosa cura con cui Nicholaus ha voluto rendere questo particolare (fig. 6.1), come se lo giudicasse un dettaglio importante, benché costituisca un vero e proprio *unicum* nella produzione dell’artista, che raffigurò sempre i suoi personaggi a piedi nudi o con babbucce prive di lacci, come accade nel telamone sovrastante (fig. 2.4), o in diverse figure del duomo di Ferrara. Anche il confronto con il piede non armato di ‘Rolando’ (fig. 5.2), è significativo, dal momento che il tipo di nodo che chiude la scarpa è lo stesso, benché le sue dimensioni siano assai più modeste rispetto a quelli delle calzature di ‘Olivieri’.



Figura 6. Nodi. 6.1 Particolare dei piedi di ‘Olivieri’ con i nodi piani. 6.2 Particolare dei piedi di ‘Rolando’. 6.3 Duomo di Modena, portale meridionale, colonne intrecciate col nodo di Ercole. 6.4 Colonne intrecciate, Piacenza, Abbazia di Chiaravalle.

Come mostrano le immagini, si tratta di un tipo di nodo molto comune, detto nodo di Ercole, nodo d’amore o *Kreutzknoten*, che costituisce una variante del cosiddetto nodo di Salomone; immensamente diffuso sin da tempi remoti, il nodo piano ha sempre avuto un rilevantissimo ruolo simbolico, essendo per antono-

²⁵ Braun 1907, cap. II, *Dalmatik und Tunicella*: 247-305.

masia il groppo utilizzato per unire due corde di eguale spessore²⁶. Indagarne i significati porterebbe davvero troppo lontano, e non tenterò di farlo qui²⁷, ma si potrebbe intuire l'essenziale anche solo ricordando *Paradiso*, XXIX, vv. 35-36 «nel mezzo strinse potenza con atto | tal vime, che già mai non si divima», o pensando alle numerosissime colonne medievali intrecciate appunto con il nodo di Ercole (figg. 6.3 e 6.4), colonne che si rifanno al mondo orientale, e più in particolare a Gerusalemme e al Tempio, donde, forse, il nome di «nodo di Salomone».

In sintesi, questi mi sembrano i sette dati di fatto che occorrerà tener presenti per comprendere correttamente i due rilievi veronesi: ed è chiaro che, se da un lato possiamo considerare assodati questi elementi, dall'altro ciascuno di essi pone rilevanti problemi interpretativi, che ho almeno in parte cercato di mettere a fuoco. La lettura corrente, semplicistica a un livello quasi grottesco, si limita a ignorarli in blocco, facendo perno solo sul nome attribuito alla spada, ma non credo sia lecito farlo. L'arte romanica può anche apparire semplice, in quanto parla a tutti, ma è in realtà un linguaggio estremamente complesso, per densità simbolica, per ricchezza di riferimenti scritturali e letterari, e per stratificazione di significati, cosicché molto spesso si presenta come un vero e proprio enigma (pensiamo, per esempio, al grande mosaico pavimentale del Duomo di Otranto), che si può sciogliere solo a patto di prestare la debita attenzione ai più minuti particolari del discorso. Non c'è ragione di credere che l'*artifex gnarus* non fosse pienamente compartecipe di questo modo di espressione artistica, e ciò implica che, essendo inserite in un insieme di eccezionale pregnanza, anche le nostre due figure richiederanno un'interpretazione assai più complessa e articolata di quella data sin qui, e andranno lette, entrambe nel rispetto della fondamentale architettura del protiro, insieme bipartita, simmetrica e oppositiva, sulla base di documenti precisi, e tenendo nel debito conto il particolare linguaggio iconico di Nicholas e dell'arte dei suoi tempi. Cercherò di farlo nelle pagine che seguono; va da sé che la mia sarà una lettura personale, e dunque opinabile, ma, a mio avviso, riesce a colmare qualche lacuna, a sanare qualche contraddizione e soprattutto, è in grado di comporre i vari elementi in un insieme coerente, logico e unitario.

2. *Durindarda, 'Rolando' e la spada di Fortitudo*

Punto di partenza obbligato è Durindarda, dal momento che il nome inciso sulla lama costituisce il primo, e il più esplicito, degli indizi forniti dal nostro *artifex* per sciogliere l'enigma delle sue raffigurazioni. È necessario capire, in

²⁶ La fortuna antica del motivo è indagata da Otto 2016, quella successiva soprattutto da Sansoni 1998 e da Iafrate 2019, cap. 4, *Much Ado about Knotting*: 80-108.

²⁷ Per il simbolismo del nodo sono da vedere almeno Coomaswamy 1944 e Kitzinger 1993, nonché Kalavrezou-Maxeiner 1985.

sostanza, perché mai proprio questa spada famosissima sia stata effigiata sulla facciata del Duomo, ma anche, ritengo, perché Nicholaus abbia ritenuto necessario specificare il suo nome, e non quello di colui che la porta²⁸.

Per l'Età di Mezzo «Nomina sunt consequentia rerum»²⁹: dunque anche il nome delle spade rivela la loro intima natura. Ho studiato altrove il significato del nome di Durindarda-Durendal, e non ripeterò qui i dati del dossier, che sono complessi e di ardua lettura. Basterà ricordare che si tratta di un nome attestato in molte varianti (Durendal, Durendart, Durndart, Durindal, Durondal, Durenda, Durendor, Durlindana, e appunto Durindarda), e che si sono moltiplicati gli sforzi per interpretarlo³⁰ sin dalla *Cronaca* dello Pseudo-Turpino (metà del XII sec.), per cui «Durrenda interpretantur durum ictum cum ea dans»³¹. Così, Durendal / Durendart³² è stato derivato, via via, dal participio *durent* 'che dura' + il germanico *hart*, 'duro'³³; da forme arabe come *dū l-jandal* 'possessor, master of stone'³⁴, o *dū l-andar* 'che possiede lo splendore'³⁵; dal bretone *diren* 'lame d'acier, tranchant d'un outil' + *dalla* 'aveugler' o 'émousser, ôter la pointe ou le tranchant à un instrument'³⁶; da una forma **durdaris*, legata a Dardanos, in quanto possessore di conoscenze magiche³⁷; dai due fabbri nani della tradizione germanica, Durinn e Dáin³⁸; da *dur* 'duro' + *ent* < lat. *inde* + *art* < a. fr. *ardre*, 'fiammeggiare': quindi '*hart brennt es daraus*' 'sprigiona una dura fiamma', in analogia con la spada di Olivieri, il compagno di Rolando, che porta il nome di Hauteclere, 'Altachiara'³⁹; da un'onomatopea sul tipo di **drelindal*, affine per es. al normanno *derlind*, 'rumore di una stoviglia che si rompe'⁴⁰; da *duran* + *dalh*,

²⁸ Nelle pagine che seguono riprendo e completo alcuni temi che ho indagato in precedenza soprattutto in Donà 2018, Donà 2019a e 2019 b, nonché in Carlo Donà, *L'arma di Vittoria*, attualmente in corso di stampa in «*L'armi canto e 'l valor*». *Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, atti del XLVII convegno interuniversitario del Circolo filologico linguistico padovano, Bressanone-Brixen, 5-7 luglio 2019.

²⁹ *Institutiones* di Giustiniano, 2, 7, 3; cfr. «*ex re nomen habet*» Ovidio, *Amores*, I, 8, 2. L'idea va inquadrata nella fiducia sulla congruenza tra *res* e *verba*, che ispira per esempio le *Originum sive etymologiarum libri XX* di Isidoro di Siviglia († 636): in proposito, cfr. almeno Curtius 1992 [1948], *excursus* XIV: 553-559, Pézard 1950, app. V, *Nomina sunt consequentia rerum*: 355-364, e Pagliaro 1956: 239-426.

³⁰ Per l'insieme di questi tentativi, cfr. Beckmann 2017: 484-494.

³¹ *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, cap. XXII: 132.

³² Rohlf 1969: 861-862, mostra che le forme terminanti in *-art* (Durindarda, Durandarte, Durndart, ecc.) sono complessivamente più diffuse di quelle terminanti in *-al*.

³³ Rajna 1884: 444, n. 2.

³⁴ Bellamy 1987: 273.

³⁵ Galmés de Fuentes 1972-1975.

³⁶ Place 1949.

³⁷ Kahane – Kahane 1958.

³⁸ Liebrecht 1880: 179.

³⁹ Rohlf 1936: 57-64.

⁴⁰ Spitzer 1939.

‘dura falce’⁴¹; da *durer*, e quindi ‘durevole’, ma attraverso l’intermediazione del nome Durandus⁴². Quest’ultima è appunto l’ipotesi attualmente più accreditata⁴³.

L’insieme, confesso, mi convince solo fino a un certo punto. Poiché i nomi delle spade degli altri personaggi della tradizione epica (Joieuse, Courte o Courtain, Almace, Hauteclair, Bautisme e Garbain, Merveilleuse, Murglaie o Murglais, Requite, Sarrasine, Trenchefer ...) sono pressoché tutti di origine romanza, possiamo supporre che anche Durendal appartenga alla famiglia. Se è così, la prima parte dev’essere appunto senza dubbio derivata da *dur* < *dūrus* o *durer* < *dūrāre*, e dunque prima di tutto e innanzitutto essa è dura o perdura, ma non vedo ragione di introdurre un Durandus di cui nulla sappiamo. Per quanto riguarda invece la seconda parte del nome, mi convince soprattutto l’interpretazione di Mistral e Lejeune, che lo ricollegavano all’antico francese *dail*, *daille* < lat. **daculum* ‘falce’ (REW 2458): in origine avremmo dunque avuto un **durum daculum* poi divenuto femminile in concomitanza con la femminilizzazione delle spade romanze, che ogni tanto muta per influsso di *darop* / *dart* ‘dardo’ (REW 2479), il quale dal canto suo vale anche ‘lancia’ e dà fra l’altro il pittavino *dar* ‘serpente’.

Ma quale che sia la posizione che si predilige, è certo che gli uomini del Medioevo nel nome di Durendal coglievano in primo luogo e soprattutto la durezza: e senza dubbio questo valeva anche per la + DU RIN DAR DA veronese, dove tuttavia il *signum crucis* prima del nome, frequentissimo sulle lame dell’epoca, specificava che si trattava di una durezza divina e benedetta. È la stessa durezza, insieme fisica e morale, che la spada manifesta nella scena della morte di Rolando, tagliando il masso di marmo e rifiutandosi di seguire il suo padrone nella morte, e suscitando con ciò, insieme, la sua angoscia e la sua stupita ammirazione.

Per comprendere perché mai una spada particolarmente dura, sia pure considerata di origini divine, si sia guadagnata l’attenzione di Nicholaus, dobbiamo partire dal famoso passo di *Efesini* 6 in cui San Paolo descriveva il cristiano forte nella fede come un guerriero rivestito delle armi di Dio.

¹¹ induite vos arma Dei, ut possitis stare adversos insidias diaboli [...].¹³ Propterea accipite armaturam Dei ut possitis resistere in die malo et omnibus perfectis stare, [...] ¹⁶ in omnibus sumens scutum fidei in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extingueri, ¹⁷ et galeam salutis adsumite et gladius Spiritus quod est verbum Dei.

⁴¹ Mistral 1878: 694: «Durandal, l’épée de Roland, dérive probablement de *duran*, *dalb*, dure faux»; l’ipotesi è stata autorevolmente ripresa da Lejeune 1950.

⁴² Dauzat 1939: «Je croi que ce nom d’épée, comme Floberge, pourrait être aussi dérivé d’un nom de personne», l’ipotesi è stata poi più volte ripresa, per esempio in Dauzat 1945: 18; e accolta in particolare da Spitzer 1940.

⁴³ La seguono tra gli altri Grünzweig 2009: 371: «*Durendal* [...] wohl zu afr. *durer*...» e soprattutto l’autorevolissimo lavoro di Beckmann 2017: 488, che riprende Dauzat: «Die älteste Form Durendart geht nahezu sicher zurück auf den Eigennamen *Durand(us)* + *art*».

Questa immagine marziale non poteva che piacere moltissimo agli uomini dell'Età di Mezzo, tanto più che, sin dagli inizi del V secolo, soprattutto per influsso della *Psychomachia* di Prudenzio, che canta con dovizia di cruenti particolari la battaglia tra le Virtù e i Vizi, il discorso morale era stato profondamente militarizzato⁴⁴. In questa prospettiva, *tutte* le virtù vennero rappresentate come guerrieri che combattono contro i vizi la nobile battaglia per la salvezza, e dunque tutte furono caratterizzate soprattutto dalla spada che, tenuta in palo, nel Medioevo fungeva da universale attributo della *potestas* (in origine la *potestas gladii*, che spettava all'imperatore romano), e in quanto tale poteva caratterizzare anche altre figure allegoriche, come *Rethorica* o *Fortuna*.

In ambito morale la spada acquisì tuttavia di norma un valore più specifico e più strettamente connesso all'etica cavalleresca, perché, come insegnava a metà del Trecento Juan Manuel, grande scrittore e nobilissimo principe, nel suo *Libro de las armas* (1342-1345), «la espada [...] significa tres cosas: la primera fortaleza, porque es de hierro; la segunda justicia, por que corta de ambas las partes; la tercera la cruz»⁴⁵. Altrimenti detto, la militarizzazione del discorso morale, iniziata col passo paolino ricordato più sopra e proseguita con la *Psychomachia* prudenziana, si collegò in prima battuta a Fortezza o *Fortitudo*⁴⁶, virtù aristocratica e maschile per eccellenza (cfr. gr. *ἀνδρεία* < *ἀνήρ*, lat. *virtus* < *vir*), e inerente sia il piano fisico che quello morale (non per nulla appartiene al novero delle virtù cardinali)⁴⁷, giacché, per dirla con Alfonso el Sabio «fortaleza ... es virtud que hace al hombre estar firme a los peligros que le vienen»⁴⁸. *Fortitudo* divenne dunque, comprensibilmente, la virtù armata per antonomasia, e costituì in un certo senso una condizione preliminare alla manifestazione di tutte le altre virtù, in quanto specificava la disposizione d'animo necessaria per resistere nel bene.

In età carolingia, di norma, *Fortitudo* venne rappresentata in vesti femminili, armata soltanto di scudo e lancia. Così appare nel bel *Sacramentario* di Autun, risalente agli anni 845-850 (fig. 7.1), e in altri manoscritti del tempo, come il foglio iniziale della Bibbia di San Paolo fuori le mura (870), dove assiste Carlo il Calvo seduto in trono. Ma già in quegli stessi anni, che non per nulla videro la progressiva sostituzione della spada alla lancia come arma regale, *Fortitudo* poteva presentare anche un aspetto più decisamente marziale, avendo come attributi fondamentali l'armatura, lo scudo e una spada snudata. Lo testimonia Teodulfo di Orléans († 821), descrivendo in uno dei suoi poemi una raffigurazione presente

⁴⁴ Sull'influsso di Prudenzio nelle rappresentazioni medievali si veda soprattutto Norman 1988.

⁴⁵ Juan Manuel 2005: 7.

⁴⁶ Non a caso nel *De anima* di Ugo di San Vittore è appunto *Vis* o *Fortitudo* che enuncia in prima persona i succitati versetti paolini: cfr. *PL*, vol. CLXXVII, col. 185.

⁴⁷ La bibliografia sulle raffigurazioni di *Fortitudo* è molto ampia: cfr. per es. Katzenellenbogen 1939; Cames 1971; Tucker 2015; O' Reilly 1988; on line si possono consultare Baschet 2000 e soprattutto l'ottimo articolo di Bautz 2004, entrambi con ricca bibliografia.

⁴⁸ Alfonso el Sabio, *Sietes Partidas*, Partida Segunda, título XXI, *De los caballeros*: 288.

su una placca circolare, probabilmente esposta nel palazzo di Aquisgrana, che raffigurava le diverse virtù:

Proxima Vis illi stabat fortissima virtus,
 insignita armis, officiisque suis.
 Altera namque manus sicam tenet, altera parmam,
 tectum erat et cono cassidis omne caput,
 quo queat horrendas vitiorum vincere larvas,
 et pia libertas quo bene tuta fiat.⁴⁹

Dunque, già agli inizi del IX secolo, e in un contesto straordinariamente prestigioso, si trovava una raffigurazione di *Fortitudo* (*Vis*) che teneva in mano una spada (*sica*) e uno scudo (*parmam*) col capo coperto dall'elmo conico (*cono cassidis*) per vincere i vizi raffigurati come mostri (*horrendas vitiorum [...] larvas*). Di per sé la formula posturale alla base di questa immagine non aveva nulla di strano: raffigurava infatti semplicemente la posizione di guardia, in cui si aspetta lo scontro con vigile attenzione, pronti sia a difendersi (lo scudo) che a colpire (la spada). Come tale, questa posizione è attestata anche molto prima dell'età carolingia, e più in particolare contraddistinse una famosa statua di Marte, che vediamo effigiata in parecchie monete romane di età imperiale. Anche in questo caso, ho ricostruito altrove, in dettaglio, la storia di questo topos figurativo, che gli iconologi hanno del tutto ignorato⁵⁰, per cui, qui, basterà dire che opere caroline sul tipo di quella descritta da Teodolfo fissarono rigorosamente il tipo, e che, rivestita con tutte le armi elencate da Paolo – *armaturam Dei, scutum fidei, galeam salutis e gladius spiritus quod est verbum Dei* – *Fortitudo* appare, non per caso, simile al Cristo eroico coperto dall'armatura e munito di croce e di libro che, dai mosaici ravennati in poi (fig. 7.2), schiaccia sotto i piedi i mostri demoniaci, secondo il dettato del salmo 90: «¹³ super aspidem et basiliscum calcabis, conculcabis leonem et draconem».

Dal XIII secolo a questa immagine trionfante ed eroica del *Christus militans* si preferirono raffigurazioni più patetiche (il *Christus patiens*) o regali (il *Christus pantocrator*), ma fino a tutto il XII secolo essa restò ben viva: lo dimostra, per esempio, la Châsse de Saint Hadelin (Visé, tesoro della collegiata di Saint Martin et Hadelin, XI sec. ex. - XII in.), capolavoro dell'oreficeria medievale in cui il Cristo loricato che schiaccia drago e leone vien definito «Belliger insignis» e «Dominus potens in prelio»⁵¹. È solo a partire da questo immaginario religioso, lo stesso del Cristo guerriero dell'*Apocalisse*, che possiamo comprendere l'evoluzione dell'immagine di *Fortitudo* armata, che proprio come quella del *Christus militans*, dal XIV secolo venne sostituita da altre raffigurazioni, meno apertamente bellicose, in cui la Virtù spezza la colonna o soggioga un leone. Dall'XI al XIII

⁴⁹ Theodulfus, *De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis*, vv. 47-52.

⁵⁰ Donà 2018.

⁵¹ Per una panoramica su queste opere, cfr. De Giorgio 2017; per il reliquiario di Saint Hadelin, cfr. Bruyère 2010.

secolo, però, il tipo di *Fortitudo* come guerriero armato con spada in palo e scudo fu assolutamente prevalente, e siamo di norma in grado di leggerlo con sicurezza grazie ai *tituli* che di tempo in tempo accompagnano l'immagine (fig. 7.3).

Sin dai tempi di Teodolfo lo schema non restò confinato alla raffigurazione della virtù, ma si estese anche a coloro che a qualche titolo incarnavano la *virtus Fortitudinis*. Mi riferisco, in particolare, alla raffigurazione di un *Miles Christianus* che compare in una raccolta miscellanea di vari testi risalente alla metà del IX secolo (fig. 7.4). Il disegno è posto significativamente a illustrazione del passo di Efesini 6 citato più sopra, a cui il copista aggiunse un brano di Giobbe «Et militia est vita hominis super terram» (Job, 7.1) e una descrizione delle armi che il cristiano deve impugnare, a partire dal «Gladius Spiritus Sancti».



Fig. 7. Da Fortitudo al Miles fortis. 7.1 *Fortitudo*, *Sacramentorum liber S. Gregorii papa*, Autun, Bibliothèque Municipale, ms. 0019 bis, fol. 173v, 845-850. 7.2 *Christus militans*, mosaico, Ravenna, cappella arcivescovile di Sant'Andrea, 494-519 ca. 7.3 *Fortitudo*, fonte battesimale con raffigurazioni allegoriche, Hildesheim, Domkirche St. Mariä Himmelfahrt, intorno al 1220.



7.4 Il *Miles Christianus* come incarnazione della forza, che schiaccia il serpente demoniaco; regione della Loira (Tours o Fleury), seconda metà del secolo IX, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Latin 8318, fol. 55r. 7.5 Verona, Duomo, Rolando come simbolo di Fortezza, Magister Nicholas, 1135-1139. 7.6 Hildegarde von Bingen, *Liber Scivias*, Wiesbaden, Landesbibliothek, Cod. 1 [perduto], fol. 192r. 7.7 *Fortitudo*, Padova, Abbazia di S. Giustina, portale (distrutto), opera di maestranze francesi, 1210 ca.

Il tutto termina con una citazione da un canto liturgico, «Estote fortes in bello et pugnate cum antiquo serpente et accipietis regnum aeternum»⁵², canto che in età carolingia doveva essere ben noto, dal momento che viene citato anche nel manuale di Duhoda, redatto tra l'841 e l'843⁵³.

Sottolineo che *tutti* gli elementi della raffigurazione veronese (fig. 7.5) sono già puntualmente presenti sia nell'*ekphrasis* di Teodolfo che nel disegno carolingio (fig. 7.4): la spada snudata e tenuta in palo, l'armatura, lo scudo, il drago demoniaco che viene calpestato. Dunque, mi sembra chiaro che nell' 'Orlando' di Nicholas bisogna riconoscere una raffigurazione, del tutto coerente con la tradizione iconografica dei suoi tempi, del *miles Christianus* in quanto *figura Fortitudinis*: e chi mai, del resto, poteva essere più imbattibile e forte di colui che, come Rolando, aveva ricevuto direttamente da Dio la fortissima spada con cui poteva assicurare all'imperatore e a tutti di Franchi di ottenere la Vittoria (fig. 3.2)?

Dopo il Mille, questa posizione, che ho chiamato *Gesto di Forza*, caratterizzò essenzialmente appunto la *Virtus Fortitudinis*, e solo per estensione si applicò al *Miles Christianus* che la incarna. Ne abbiamo un esempio particolarmente chiaro nella base della grande croce da altare (Heinrichskreuz) conservata al duomo di Fritzlar e connessa con la visita compiuta al monastero da Enrico II e da sua moglie, Kunigunde di Lussemburgo, nel 1020. La virtù vi appare non solo armata di spada, ma coperta da usbergo e provvista di elmo conico con nasale, proprio come nel poemetto carolingio, ed è identificabile senza ambiguità grazie alla presenza del *titulus*. Siamo all'incirca una ventina d'anni *prima* del rilievo di Nicholas, e non mi sembra dubbio che egli si sia direttamente rifatto a questa tradizione, che effigiava nel ruolo anche personaggi maschili, come dimostra un fonte battesimale bronzeo da Hildesheim, risalente all'incirca al 1220 (fig. 7.3), in cui *Fortitudo*, identificata dal *titulus*, è un re in armi che regge con vigile cautela una spada snudata pronta a colpire e tiene lo scudo ben stretto contro il fianco. Il cartiglio che lo definisce presenta un'interessante variante di Proverbi 16, 32 «VIR QUI DOMINATUR ANIMO SUO FORTIOR EST EXPUGNATORE URBUM» e sottolinea, oltre al sesso maschile del personaggio, il carattere innanzitutto morale della virtù che secondo i teologi è «un vigore dell'animo che conduce conformemente alla ragione»⁵⁴ (fig. 7.3). Figure di questo tipo, infine, si situano sempre in contesti significativi, come le serie di Virtù e Vizi sulla facciata delle chiese, e presentano spesso un elemento concomitante che ricorre con regolarità: il leone o il serpente-drago su cui si trionfa, calpestandoli o combattendoli.

Abbiamo visto che il confronto tra il 'Rolando' di Verona (fig. 7.4) e l'immagine carolingia del *Miles Christianus* (fig. 7.5) dimostra che Magister Nicholas seguì da vicino un modello iconico che ai suoi tempi era già perfettamente cristal-

⁵² CAO: vol. III, n. 2684.

⁵³ Duodha, *Liber manualis*, cap. XXVII, *Admonitio utilis ad comprimenda vitia*: 14.

⁵⁴ *Speculum morale*, l. I, dist. LXXX, parte III.

lizzato almeno da qualche secolo. Almeno un manufatto, davvero eccezionale, documenta inoltre che questo modulo doveva già essere letto come simbolo della Forza in un'area molto ampia. Si tratta di un piatto d'argento con laminature d'oro trovato nel 1909 nella provincia di Perm', ma verosimilmente prodotto più a sud-est, a oriente del mar Caspio⁵⁵. Risalente IX-X secolo, il piatto celebra una conquista e raffigura, alla sommità del castello espugnato, un soldato rigidamente ritto nel *Gesto di Forza* tra due nemici morti e due compagni che mostrano trionfanti le armi con cui hanno compiuto l'impresa (fig. 8.1). L'armigero non è certo né un *Miles Christianus*, né, propriamente, un'allegoria di *Fortitudo*, ma possiede lo stesso significato di queste raffigurazioni. Lo si confronti con l'Alessandro che, anche lui dall'alto di una torre che ha appena conquistato, minaccia le mura di Tiro, soverchiando il nemico morto esattamente come il soldato del piatto iranico (fig. 8.2).



Fig. 8. Origini del Gesto di Forza. **8.1** Piatto con scena di conquista, Semirechye (?), San Pietroburgo, Hermitage, S-46, sec. IX-X, particolare. **8.2** *Roman d'Alexandre*, rubrica: «D'Alixandre que sailli de sor le berfroi sur le mur de Tyr», Bologna, intorno al 1285, Venezia, Museo Correr, Ms. Correr 1493, fol. 31 v. **8.3** Lastra tombale (perduta) di Guillaume Cliton, conte di Fiandra († 1128), già nell'Abbazia di St Bertin, Saint-Omer, Nord-Pas-de-Calais, da O. De Wree, *Les Sceaux des comptes de Flandre*, Brugge, Chez Jean Baptiste & Lucas van den Kerchove, 1641: 9. La data è un errore dell'incisore: come dimostrano altre riproduzioni era MCXXVIII.

Mi sembrano palesi l'equivalenza formale e semantica delle due raffigurazioni, l'identità dei loro elementi (uomo in armi con spada e scudo), della postura (spada in maestà e scudo imbracciato), e del contesto, che celebra la vittoria alla sommità della torre nemica conquistata. Dunque, già prima del Mille, e non solo in Francia

⁵⁵ Sono state avanzate varie ipotesi di localizzazione: dalla zona dell'attuale Kazakistan, in quella che allora si chiamava la 'Provincia dei Sette Fiumi' (Semirechye Oblast) alla Sogdiana e al Khorashan.

(fig. 7.4), in Italia (fig. 7.5) o in Germania (fig. 7.3), la posizione del guerriero con scudo imbracciato e spada in palo si era trasformata in un semantema iconico, cioè in un portatore autonomo di significato che indicava *di per sé* il valore di *Fortitudo*. Un personaggio effigiato questa postura è, in altri termini, sempre una *figura Fortitudinis*, e, reciprocamente, viene effigiato in questa postura soltanto chi a qualche titolo sia depositario della Fortezza, virtù che egli dimostra e ostenta appunto grazie a questa posizione caratteristica; per questo compaiono così sia *Humilitas* (fig. 5.2) che Goffredo Plantageneto (fig. 5.3): evidentemente entrambe le figure esprimono il possesso della Fortezza in quanto virtù.

Come perfetto equivalente del 'Rolando' veronese e della placca di Le Mans, possiamo ricordare la perduta effigie tombale di Guillaume Cliton (1102-1128) (fig. 8.3), termine che vale «*filius Regis vel Imperatoris*», sfortunato figlio di Robert Courteheuse, a sua volta figlio primogenito del Conquistatore. Guglielmo morì giovanissimo nel 1128 dopo essere diventato conte di Fiandra, e per quanto ne so fu il primo dei grandi signori a comparire sulla sua tomba armato di spada. La sua effigie tombale, nell'abbazia benedettina di Saint-Bertin, lo ritraeva coperto da una cotta di maglia e provvisto di un grande scudo normanno e di un arcaico *Brillenhelm*, cioè di un elmo con maschera facciale, mentre con fare bellicoso teneva in palo una spada sguainata con la punta verso l'alto. Non c'è dubbio (basterebbero a dimostrarlo i leoni che calpesta) che il povero Guglielmo sia stato raffigurato come personificazione della virtù feudale per eccellenza, *Fortitudo*, e lo meritava pienamente giacché nella sua breve vita (morì a 26 anni) lottò con indomabile coraggio contro lo zio, il rapace Enrico I d'Inghilterra. Appunto per questo egli venne ritratto armato di tutto punto, come il 'Rolando' veronese che gli è quasi perfettamente contemporaneo, e qualche decennio dopo il suo ritratto tombale fu puntualmente imitato dall'artista, francese, che effigiò il *miles fortis* sul portale dell'abbazia benedettina di Santa Giustina a Padova (fig. 7.7). Ma anche il ritratto funebre di Goffredo il Bello (fig. 5.3) deve derivare direttamente da quello di Guillaume Cliton. La lapide del conte di Fiandra era infatti di certo ben nota nell'ambiente di Goffredo, se non altro per ragioni familiari, in quanto Guglielmo avendo sposato nel 1123 Sibilla, figlia di Folco V d'Anjou, era cognato del giovane Plantageneto. Sono pochi dati sparsi, ma dovrebbero bastare per comprendere quanto vasta fu la diffusione e la notorietà della formula iconica del *Gesto di Forza*.

Secondo le indicazioni di *Efesini* 6, 10-18, dunque, il topos iconico di *Fortitudo* si può associare al tipo ideale del *Miles Christianus* in quanto *vir fortis*, e questo è il caso appunto del 'Rolando' di Nicholas, che con geniale eleganza ha associato al tema quella spada, Durindarda / Durendal, che già di per sé aveva acquisito nella tradizione epica il valore di divino e infrangibile strumento di vittoria. L'eroe viene pertanto ritratto nell'attitudine eroica del Cristo trionfante dell'età carolingia e ottoniana, e appunto in quanto tale calpesta il drago demoniaco, secondo il dettato del *Salmo* 91,13 «Camminerai su aspidi e vipere, | schiaccierai leoni e draghi» (fig. 7.2): ma in luogo del libro che il Salvatore regge con la sinistra, ha lo scudo, che qui, giusta il passo paolino, rappresenterà senza dubbio lo *scutum*

fidei, e in luogo della croce porta la spada, che è rigorosamente cruciforme, e dunque assume tutti i valori simbolici della croce stessa, tanto più dal momento che gli deriva direttamente da Dio (fig. 3.2). Per la spada che alza, quella Durendarda che è la Forza personificata, e per la posizione, ‘Rolando’ è riconoscibile come una figura dal preminente valore allegorico: è l’immagine di quella virtù che egli incarnava per antonomasia. Del resto, quasi a sottolinearne il valore allegorico, Nicholaus pose esattamente sopra il portale tre *imagines clipeatae* delle virtù teologali, Fede, Speranza e Carità riconoscibili dai *tituli*.



Fig. 9. Diffusione del tipo veronese. 9.1 Roland, Bremen, Marktplatz, 1404 9.2 Roland, Halberstadt, Rathaus 1433 e 1686. 9.3 Ragusa (Dubrovnik), Colonna di Rolando, Bonino da Milano, 1419. 9.4 Ludvík Šimek, colonna di Bruncvík, 1886, Praha, Karlův most.

A margine, non sarà inutile aggiungere che la raffigurazione di Verona ebbe subito un immenso successo e divenne tradizionale, generando numerose altre immagini di Rolando-*Fortitudo*: sono quelle Colonne di Rolando (*Rolandsäule*), sparse un po' in tutta l'Europa centrale e frequenti soprattutto in area germanica, che raffigurano sempre l'eroe nel *Gesto di Forza*, compagno di solito sulla piazza del mercato o sul palazzo civico, e hanno un'importante funzione comunitaria, rappresentando non solo il simbolo della forza militare della città, ma anche quello della sua indipendenza e della libertà di cui essa gode. Così accade per lo ieratico Roland della Marktplatz di Bremen (1404) (fig. 9.1), per quello, assorto, di Halberstadt (1433-1686) (fig. 9.2), per il ‘San Rolando’ della cattedrale di San Pietro a Riga o per l'elegante Rolando di Ragusa (Dubrovnik) (fig. 9.3), opera di Bonino da Milano e risalente al 1418, che era originariamente volto a levante per proteggere la città dal pericolo turco. Il carattere nettamente popolare di alcune di queste raffigurazioni e la loro lunghissima fortuna dimostrano da soli che questa

immagine della Forza fu amata, ma soprattutto perfettamente compresa per molti secoli, e godette di una diffusione persino più larga delle altre allegorie di questa Virtù, di tono piuttosto dotto e libresco. Ancora nel 1886 quando lo scultore ceco Ludvík Šimek sostituì sul Ponte Carlo la statua rinascimentale di Matěj Rejsek che effigiava la libertà di Praga come un cavaliere con spada sguainata, lo fece seguendo da presso il modello del ‘Rolando’ veronese (fig. 9.4).

In quanto strenuo difensore del passo di Roncisvalle dagli eserciti pagani, Rolando ben meritava di apparire come *imago Fortitudinis* sul confine dell’area sacra del protiro, ma non sarà inutile sottolineare che la Virtù, in sé, è raffigurata da Durindarda stessa, giacché, giusta il passo paolino, è appunto la spada che rappresenta il *Verbum Dei*, e reifica la Forza soprannaturale: e per questo appunto, evidentemente, il *titulus* è stato apposto alla spada e non all’eroe.

Lo comprova, a mio avviso, un testo eccezionale, perfettamente contemporaneo alla facciata del duomo veronese, che se non mi inganno è sfuggito agli studiosi. Si tratta del *Liber Scivias* che Hildegarde von Bingen terminò nel 1151; descrivendo la *Turris Ecclesiae*, Hildegarde narra che davanti alla sua porta sono poste varie figure allegoriche, *Sanctitas*, *Sapientia*, *Justitia*, e appunto *Fortitudo*, che appare in forme quasi perfettamente identiche a quelle del ‘Rolando’ veronese (fig. 7.6).

Prior autem illarum, quae ante hanc imaginem sibi collaterales stabant, armata uidebatur, galea scilicet, lorica, ocreis ac ferreis chirothecis induta, tenens etiam euaginatam gladium dextra, hastam autem sinistra. Et sub pedibus suis horribilem draconem conculcans os illius ferro hastae transuerberabat, ita ut idem immundissimas spumas euomeret. Sed et gladium quem tenebat quasi ad feriendum fortiter uibrabat. Et dixit. VERBA FORTITUDINIS ‘O fortissime Deus, quis potest tibi resistere et repugnare? Hoc non potest serpens antiquus, ille draco diabolicus. Vnde et ego tuo auxilio illi repugnare uolo, ita ut nullus mihi praeualeat aut me deiciat, nec fortis scilicet aut debilis, nec princeps aut abiectus, nec nobilis aut ignobilis, nec diues aut pauper. Ego fortissima chalybs esse uolo omnia arma ad bella Dei apta faciens inuictissima, in quibus etiam esse uolo acutissima, quoniam nullus me perfringere poterit in fortissimo Deo, per quem etiam surrexi ad eiciendum diabolium. Vnde et fragilitati hominum semper certissimum ero refugium, dans mollitiei ipsorum incidentem aciem ad defendendum se⁵⁶.

Molto altro si potrebbe dire a proposito di questo testo notevolissimo, per esempio a proposito della visionaria precisione con cui Ildegarda ha elencato tutti i valori simbolici che vedeva coesistere nell’immagine di *Fortitudo*⁵⁷. Nicholas

⁵⁶ Hildegarda Bingensis, *Liber Scivias*, pars III, Visio ix, capp. 2-3: 520.

⁵⁷ Hildegarda Bingensis, *Liber Scivias*, pars III, Visio ix, cap. 28: 541-42: «Fortitudo quasi princeps in conspectu summi regis, recto et sancto opere repugnans in hominibus cunctis insidiis aduersariorum, armata apparens uidelicet uirtute omnipotentis Dei: quoniam ipsa *fortis in fide* fortiter resistit diabolicæ obiectioni. Quapropter et galea, id est superno uigore ad salutem credentium, induitur et lorica, quod est Christianorum lege, quae per iustitiam quam continet in se nulla sagitta diabolicæ artis aboletur, ac ocreis scilicet rectis itineribus in doctrina principalium magistrorum frequentatis, atque ferreis chirothecis, quae sunt fortissima et acutissima opera quae

avrà forse avuto un'idea un po' meno dettagliata delle corrispondenze simboliche, ma non sembra essersi discostato troppo da una lettura di questo tipo, dal momento che anche per lui, come per Hildegarde, *Fortitudo* è insieme un essere umano che regge una spada snudata, e una spada che viene retta da un essere umano: non per nulla nel passo appena citato è in realtà l'arma che parla, perché essa è fatta d'acciaio («Ego fortissima chalybs esse uolo omnia arma ad bella Dei apta faciens inuictissima») e possiede una lama che non si può infrangere («esse uolo acies acutissima, quoniam nullus me perfringere poterit»).

Ci sono in particolare almeno due indizi che lasciano supporre un'identica posizione anche nella statua veronese. Il primo, lo ripeto, è il fatto, tanto fondamentale quanto trascurato, che chi davvero parla, attraverso la scritta, è appunto la lama, e *non* il guerriero che la regge. La scritta + DU RIN DAR DA è stata come dicevo molto discussa: per alcuni è originale, e dunque contemporanea alle sculture e organica al progetto di Niccolò, mentre per altri è stata apposta solo successivamente ed è semplicemente il frutto dell'identificazione, avvenuta in un secondo tempo, del guerriero armato con Rolando. Personalmente condivido senza esitazioni la prima posizione, per esempio perché le lettere sulla lama sono evidentemente identiche per *ductus* grafico a quelle che formano la scritta sull'arcone d'ingresso. Ribadisco, però, che la scritta in sé riguarda appunto la spada, e *nulla* in realtà predica circa il personaggio che la regge. Tutto quel che si può dire, in proposito, è che colui che appose il nome sulla lama voleva che la spada fosse *ricosciuta* come Durendal / Durindarda, senza dubbio perché secondo la tradizione essa è insieme la più forte e la più santa delle armi. Per rendersene pienamente conto basta scorrere i due testi più famosi della materia carolingia, la *Chanson de Roland* e l'*Historia Karoli Magni et Rotholandi* dello Pseudo-Turpino, entrambi anteriori alla facciata veronese, visto che la canzone rimonta alla seconda metà del secolo XI, mentre l'*Historia* è «opus prima parte saeculi XII^{mi} compositum»⁵⁸. In entrambi Durendal è di origine celeste (fig. 3.2)⁵⁹, contiene reliquie preziosissime, che la rendono invincibile⁶⁰, e rivela capacità

fideles perficiunt in Christo. Tenet etiam euaginatam gladium dextera: id est in bono opere nudam et apertam in diuina Scriptura Dei admonitionem [...]. Vnde et gladium quem tenet quasi ad feriendum fortiter uibrat: quia Deus acutissimum Verbum suum interficere omnem infidelitatem idolorum et aliorum schismatum, quae incredulitatis sunt, in extensa fortitudine manifestauit, sicut et uirtus eadem in supradicta admonitione sua manifestat».

⁵⁸ Sui rapporti tra le due opere, cfr. López Martínez-Moràs 2008.

⁵⁹ *Chanson de Roland*, vv. 2319-2321: «Deus del ciel li mandat par sun angle | qu'il te dunast a un cunte cataigne | dunc la me ceinst li gentilz reis, li magnes».

⁶⁰ *Chanson de Roland*, vv. 2345-2348: «En l'oriét punt asez i ad reliques: | la dent seint Perre e del sanc sein Baislie, | e des chevels mun seignor seint Denise, | del vestement i ad seinte Marie»; *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, cap. xxii, 53 ss.: «capulo eburneo candidissime, cruce aurea splendidissime, [...] litteris clarissimis magno Dei nomine A et Ω insculpte, acumine legitime, virtute divina prædite».

eccezionali, perché non solo riesce a tagliare senza sforzo la roccia e a resistere indenne ai colpi più terribili, ma assicura la vittoria e trasforma il guerriero in un eroe senza pari,⁶¹ che porta a termine una missione santa: «*Per te Sarraceni destruuntur, gens perfida destruitur, lex christiana exaltatur, laus Dei [...] acquiritur*»⁶².

Il secondo indizio, altrettanto significativo e altrettanto trascurato, è dato dal fatto che Nicholaus volle sottolineare la natura propriamente soprannaturale della spada, e lo fece arricchendone la punta con una problematica decorazione (fig. 10.1), che i commentatori del rilievo veronese passano sempre sotto silenzio, il che è di per sé significativo; i soli a parlarne, *en passant*, sono Lejeune e Stiennon, che la interpretano come una di quelle foglie di palma che contraddistinguono i martiri.

Pour des nécessités techniques peut-être, mais plus encore pour des raisons symboliques, sa pointe effilée repose sur une large palme. Pourquoi ce détail n'a-t-il pas encore retenu comme il convient l'attention des commentateurs? Dans ces immenses Bibles des pauvres que constituaient les portails historiés des églises, la palme est rituellement l'emblème des saints martyrs: Roland le guerrier y a droit⁶³.



Fig. 10. La ‘fioritura’ della spada. 10.1 Nicholaus, particolare della statua di ‘Rolando’: la spada sfolgorante. 10.2 Nicholaus, Santa Maria Matricolare, Protiro, particolare del profeta Zaccaria con foglia di palma, 1139 ca. 10.3 Santo martire con foglia di palma, Saint-Guilhem-le-Désert, Musée de l’Abbaye, sec. XI (?) 10.4 Amiens, Notre-Dame, Portale della Madre di Dio, parte bassa del *trumeau*, cacciata dal Paradiso, 1220/1225.

⁶¹ *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, cap. xxii: 57 ss.: «Qui te possidebis erit invictus, non attonitus, non formidine inimicorum perterritus, non ullis fantasiis pavidus, sed semper erit divina virtute fretus, divino auxilio circumdatus».

⁶² *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, cap. xxii: 61 ss.

⁶³ Cit. in Lejeune – Stiennon 1965: vol. I, 66.



10.5 Nicholaus, il Sole, dal protiro centrale del Duomo di Piacenza. 10.6 *Ibid.*, Stella cometa. 10.7 *Ibid.*, Stella.

Ora, non c'è dubbio sul fatto che la morte di Rolando fosse tradizionalmente assimilata alla passione dei martiri: per non dire d'altro il *Karolellus*, antica versificazione dell'*Historia Karoli Magni* dello Pseudo-Turpino, titola l'episodio che narra la morte dell'eroe *De passione Rotholandi*⁶⁴, e questo aspetto è stato vigorosamente sottolineato da critici del calibro di Cesare Segre. Ma non c'è dubbio neppure sul fatto che, in primo luogo, non si spiega, per questa via, perché mai la decorazione coincida *esattamente* con la punta di Durindarda, in secondo luogo e soprattutto, per quale ragione Nicholaus dovrebbe aver voluto rappresentare in questo modo le foglie di palma, le quali hanno tutt'altra forma, non solo nella realtà, ma anche nello specifico lessico espressivo di Nicholaus e degli artisti del suo tempo.

Da un lato, infatti, l'immagine rende palese che, esattamente come il nome inciso sulla lama, anche questo cespo di forme triangolari *non* è relativo a 'Rolando', ma proprio alla punta della spada che egli stringe in mano; dall'altro, per convincersi che la lettura di Lejeune e Stiennon non tiene, senza andare a cercare troppo lontano, basta confrontare la curiosa escrescenza della punta di Durindarda con la vera foglia di palma che, a un paio di metri di distanza dal 'Rolando', stringe in mano il profeta Zaccaria (fig. 10.2): mi sembra evidente che si tratta di due cose diverse. D'altro canto, l'arte dell'epoca rappresenta le foglie di palma proprio come quelle che stringe in mano il profeta: è sufficiente prendere a confronto un qualsiasi esempio contemporaneo per rendersene conto (fig. 10.3).

Ma se non si tratta di un elemento fogliaceo, che d'altronde con la spada non potrebbe avere alcuna relazione di senso, cosa ha voluto raffigurare Nicholaus con queste strane appendici? Possiamo trovare una risposta perfettamente convincente esaminando il lessico figurativo del Nostro, e in particolare le immagini del sole e di due stelle che, una quindicina d'anni prima del suo soggiorno veronese, egli aveva scolpito nel protiro della cattedrale di Piacenza (figg. 10.5-10.7): lì i triangoli con nervature interne che si dipartono da un corpo, contornandolo con precisione, sono senza alcun dubbio dei raggi di luce. Non vedo alcuna ragione per non estendere questa interpretazione anche alle forme, del tutto analoghe, che

⁶⁴ *Historia Karoli Magni et Rotholandi*: 127.

fuoriescono, circondandola, dalla punta della spada di ‘Rolando’, tanto più che si tratta di un ornamento del tutto conforme alla tradizione, perché nelle spade soprannaturali, la punta della spada è *sempre* sfolgorante di luce o di fiamme, a partire da quella di *Genesi* 3, 24, «...et conlocavit ante paradisum voluptatis cherubin et flammeum gladium atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitae», che gli scultori medievali rendono in modi non troppo dissimili da quelli scelti da Nicholaus per esprimere lo splendore di Durindarda (fig. 8.4).

Potrei facilmente citare in proposito dozzine di esempi, mi contenterò di farne solo qualcuno, giusto per dare un’idea della immensa diffusione di questo motivo. La spada regale degli Unni è «sfolgorante» e dalla sua punta esce una fiamma⁶⁵, proprio come accade alla spada regale irlandese di Núadu Airgetlám (‘dalla Mano d’Argento’) che è insieme luminosa e mortale, tanto da essere nota nella tradizione successiva come Spada di Luce (*Claiómh Solais*)⁶⁶. Di qui, volendo, si potrebbe seguire la traccia della spada luminosa in tutta la tradizione celtica: quella di Cormac «splende come una candela»⁶⁷, quella di Cúchulainn, Cruaidín Catutchenn, brilla come una torcia⁶⁸, e della spada di Mac Cecht si dice che «misurava trenta piedi abbondanti dalla punta all’elsa di ferro, e quando la sfoderò sprigionò una cascata di scintille che illuminarono la casa al centro della corte dal tetto alla base»⁶⁹. Identiche note risuonano nella tradizione germanica: *beado-lēoma* ‘fiamma di guerra’ è *kenning* per ‘spada’ in *Beowulf* (v. 1524), e descrive specificamente la spada oltremontana con cui l’eroe decapita la Madre di Grendel: «balenò allora un lampo, | rifulse dall’interno la medesima luce | che sfolgora abbagliante nel cielo, la candela dell’etere...»⁷⁰; della spada di Sigurðr si narra che, una volta riforgiata «parve [...] che dalla lama sprizzassero fiamme»⁷¹; Völundr dice di Mimung: «Splende la spada alla cintura di Nidhudhr [...] | la mia scintillante spada ...»⁷²; Tyrfingr splende come un raggio di sole ogni volta che viene sfoderata⁷³, e così via. Analoghe immagini, sebbene di tono mediamente

⁶⁵ Klimo 1898: 115 ss., *Le glaive de Dieu*.

⁶⁶ Cfr. in particolare una recensione interpolata del *Lebor Gabála Érenn*, vol. IV: 107, § 305, 143 e ss., § 325 e il tardo poemetto *The Four Jewels of the Tuatha Dé Danann* conservato nel *Libro giallo di Lecan* (*Leabhar Buidhe Leacáin*) risalente al XV secolo. Su questa produzione resta fondamentale Kittredge 1903: 149-275, che lista e riassume un gran numero di racconti in cui compare la Spada di luce.

⁶⁷ *Cert Claidib Chormaic*, *La decisione sulla spada di Cormac*: § 59, 199 (testo) e 218 (traduzione).

⁶⁸ O’Rahilly 1946: 68, «Cúchulainn possessed not only the spear of Bulga, but also a sword, known as in Cruaidín Catutchenn, which shone at night like a torch. In folk tales the lightning-sword has survived as “the sword of light” (*an cloidbeamb solais*), possessed by a giant and won from him by a hero».

⁶⁹ *Togail Bruidne Dá Derga*, § 87: 188.

⁷⁰ *Beowulf*, vv. 1571-1574: 138-139

⁷¹ *Völsunga saga*, cap. XV: 135.

⁷² *Völundarkviða*, str. 18: 132.

⁷³ *Hervarar Saga ok Heidreks*, cap. I: 12.

più realistico, offre il settore romanzo del dossier, a partire appunto da Durendal, di cui si loda lo splendore «E! Durendal, cum es clere e blanche! | Contre soleil si luises et reflambes!»⁷⁴, «O mucro pulcherrime et semper lucidissime...»⁷⁵; da allora in poi le spade degli eroi sono spesso luminose: alla metà del XIII secolo, per esempio, Robert de Blois dota il suo Beudous di una spada a proposito della quale si narra che «par nuit en ist si grant clartez | com rent uns cierges alumés. | Quiconkes la port en bataille | mais k'il ait droit, il vaint sanz faille»⁷⁶. La spada che meglio esplicita il tema nel Medioevo è forse Escalibur, che a partire dal *Merlin* getta un potente raggio di luce quando la si estrae dal fodero.

Quant li rois Artus fu desestourdis si trait l'espee du fuerre qui ieta ausi grant clarté com se .II. cierge i eussent esté espris. Et ce fu cele espee qu'il ot prise ou perron. Et les lettres qui estoient en l'espee escrites disoient qu'ele avoit non Eschalibor. Et c'est un non qui dist en ebrieux, "trenche fer et acier et fust". Et eles disoient voir⁷⁷.

Ritroviamo passi del genere almeno fino a Thomas Malory («thenne he drewe his swerd Excalibur, but it was so breyght in his enemyes eyes that it gaf light lyke thirty torchys»)⁷⁸, a volte anche in associazione con il rumore del tuono, come in un passo dei *Premiers faits du Roi Artu* che fa della spada di Artù un perfetto equivalente di quell'arma temporalesca che, da Zeus a Indra e a Þórr, è l'arma per eccellenza del dio guerriero: «et samble vraiment, quant il lieve l'espee contremont pour ferir qu'ele descent come se fust foudre, tant vient de grant ravine et de si grant force car ele bruit ausi come tonnoire»⁷⁹. Un altro brano di questo romanzo, che nel grande ciclo vulgato del *Lancelot-Graal* completa la prosificazione del *Merlin* di Robert de Boron, lascia intuire cosa propriamente significasse il fulgureo splendore di queste lame.

303. Lors sacha li rois Artus del fuerre Escalibor, sa bone espee que il traïst del perron dont il avoit le jor maint biau cop donné. Et si tost com il l'ot traite hors del fuerre si jeta si grant clarté que uns brandons de fu en fust issus et se couvri de son escu et jeta un cop au gaint ains qu'il fust covers parmi la teste. Et quant cil le voit, si jeta l'escu encontre car molt redoutait le cop de l'espee qu'il vit reluire et reflamboier, car il sot bien qu'ele estoit de molt grant bonté [...]. 304. Lors [Rion] met main a l'espee qui estoit une des bones espees del monde. Car ce dist li contes des estoires qu'ele fu Hercules [...] et que Ulcans forga l'espee [...]. Si traïst l'espee qui tant fu de grant bonté et, si tost com il l'ot jetee hors del fuerre, si rendi si grant clarté qu'il sambla que tous li païs en fust enluminés. Et ele avait a non Marmiadoyse. Et quant li rois Artus voit l'espee qui si reflamboie, si le proïse molt et se traïst un poi en sus pour le regarder, si le couvoite molt durement et dist que bon serait nés qui le porroit conquerre⁸⁰.

⁷⁴ *Chanson de Roland*, vv. 2316-2317: 165.

⁷⁵ *Historia Karoli magni et Rotholandi*, cap. xxii: 52-53.

⁷⁶ Robert de Blois, *Beudous*, vv. 647-650: 19.

⁷⁷ *Merlin*, § 221, 789.

⁷⁸ Thomas Malory, *Le Morte Darthur*, Book I, 9: 12-13.

⁷⁹ *Premiers Faits du Roi Artu*, § 632: 1428.

⁸⁰ *Ibid.*, §§ 302-316: 1105-1120.

La luminosità della lama è, insomma, l'inconfondibile segno della natura oltremondana e propriamente divina della spada, la apparenta al sole e al fulmine, arma del re degli dèi, e rende evidente che si tratta, come insegna il *Beaudous*, di un'arma di vittoria, cioè di un'arma sacra che garantisce la supremazia in guerra: è appunto per questo che nella *Chanson de Roland* l'eroe morente tanto si dispera all'idea che essa possa cadere nelle mani degli infedeli. Noi moderni non ce ne accorgiamo più, perché tendiamo a considerare descrizioni come quelle che ho citato più sopra come dei puri *clichés*, e dunque non siamo in grado di comprenderle nel loro valore propriamente mitico, esattamente come non ne riconosciamo il senso allorché le incontriamo, come in questo caso, nelle raffigurazioni. Ma Nicholaus era pienamente partecipe della tradizione culturale da cui derivano i testi che ho ricordato, e doveva presupporre che la correlazione fra luminosità e qualità della lama fosse ovvia per coloro che avrebbero visto la sua opera: sarebbe rimasto certo stupito se avesse scoperto che, in un lontano futuro, persino gli specialisti sarebbero stati del tutto incapaci di cogliere la presenza di un *topos* letterario e figurativo tanto diffuso come quello della spada risplendente.

Dunque, ricapitolando: il fulcro della rappresentazione è la spada, ed è appunto per questo che essa sola porta un nome; si tratta di un oggetto soprannaturale, che rivela la sua natura trascendente attraverso lo splendore che promana dalla lama, e incarna, come la Fortezza dello *Scivias*, l'essenza metafisica e oltremondana della *virtus Fortitudinis*. In definitiva, credo che si possano considerare associati, spero al di là di ogni ragionevole dubbio, almeno questi elementi.

- In virtù del suo passato epico 'Rolando' appare nel rilievo veronese in quanto simbolo vivente del *miles christianus et fortis*;
- si tratta quindi di una figura non propriamente storica ma eminentemente allegorica, e più specificamente di un'immagine di *Fortitudo*,
- riconoscibile come tale grazie alla posizione che l'eroe assume, quel *Gesto di Forza* che all'epoca era ormai codificato da almeno tre secoli,
- e grazie alla spada che tiene in pugno, Durendal, che incarna la stessa Forza come principio metafisico.
- Ben prima del protiro della Cattedrale di Santa Maria Assunta, il *Gesto di Forza* era canonico per rappresentare la virtù della Fortezza o delle *figurae Fortitudinis*, e in sostanza deriva da una suggestione paolina e dalla tradizione iconica del *Christus miles*.
- Nella specifica variante codificata dal 'Rolando' veronese, il Gesto di Forza ebbe un lunghissimo successo, e venne letto correttamente per secoli in tutta Europa.
- In quanto immagine di una virtù cardinale il 'Rolando' acquisisce senso e ragione nell'insieme figurativo del protiro, accordandosi con le *imagines clipeatae* delle virtù teologali che dominano l'architrave della porta, e, più in particolare, appare perfettamente idoneo ad aprire il lato sinistro del protiro, posto sotto il segno del Leone, il più antico e universale tra i simboli della Forza.

3. *Il problema di 'Olivieri'*

Resta a questo punto da stabilire, utilizzando le stesse metodiche, il senso e l'identità dell'immagine che fa simmetricamente riscontro a 'Rolando' all'estremità destra del protiro. Gli indizi da cui possiamo partire per comprendere questa raffigurazione sono, in questo caso, essenzialmente tre.

Innanzitutto, il rapporto che lega 'Olivieri' a 'Rolando' segue con assoluto rigore le regole generali che informano tutta la struttura del protiro, giacché i due personaggi sono, insieme, corrispondenti ma attentamente diversificati. Identici sono la statura e la postura, l'aspetto generale, lo scudo, la capigliatura fluente, i baffetti e la barba nella parte inferiore del volto; ma 'Olivieri' ha le gambe incrociate mentre 'Rolando' le tiene parallele, e porta abiti curiali o chiericali mentre questi ha l'usbergo. In particolare, mi sembra evidente che Nicholaus si è sforzato di rendere le due figure perfettamente simmetriche. Per questo, proprio come 'Rolando' mostra sopra la spalla destra la punta di Durindarda circondata di raggi, 'Olivieri' mostra sopra la spalla sinistra la sfera terminale della mazza (figg. 1.2, 1.4). Ma poiché entrambi reggono l'arma con la destra, per salvare la simmetria dell'insieme, e fare in modo che l'apice delle rispettive armi si trovasse sul lato esterno del protiro, lo scultore è stato costretto a ricorrere al curioso espediente di raffigurare 'Olivieri' con la mazza in diagonale contro lo scudo.

In secondo luogo, 'Olivieri' si trova nel settore del protiro dominato dall'Angello, e dunque si deve inscrivere nell'ambito propriamente sacrificale che è proprio di questa allegoria cristica, dal momento che l'*Agnus Dei* è propriamente quello di *Esodo* 12, 5, che col suo sangue salva dall'Angelo della Morte. La cosa mi pare confermata, anche in questo caso oltre ogni ragionevole dubbio, dal fatto che nella parte superiore del protiro, in esatta corrispondenza delle due figure, si trovano i due San Giovanni, e sopra 'Olivieri' campeggia appunto San Giovanni Battista, martirizzato da Erode.

In terzo luogo, come abbiamo visto più sopra, 'Olivieri', in una posizione che possiamo legittimamente considerare analoga a quella di Forza, tiene mazza e scudo, pur indossando solo una tunica; dunque, giusta le abitudini rappresentative del tempo, potrebbe essere, come abbiamo visto, o un martire o una figura allegorizzata. Ma poiché 'Rolando', sul lato sinistro del protiro, è insieme un personaggio storico determinato e una *figura Fortitudinis*, per simmetria è altamente probabile che anche la figura del lato destro appartenga contemporaneamente a entrambe le categorie.

A partire da queste premesse, come nel caso precedente, converrà senz'altro prendere l'avvio da un attento esame dell'arma che 'Olivieri' regge davanti allo scudo, arma che da Maffei in poi viene universalmente identificata con un mazzafrusto, cioè con una mazza ferrata in cui il bulbo terminale è collegato al manico da una catena.

Questi ['Olivieri'] in vece di spada tiene una mazza ferrata con catena, in fondo alla quale non è veramente un pomogranato, com'altri ha scritto, ma palla di ferro piena di punte, da che impariamo la forma di quest'arme⁸¹.

L'arme qui tient le personnage n'est pas une épée mais un flael, un fleau d'armes. Son manche, très robuste, barre la poitrine du guerrier, tandis, que la lourde sphère métallique hérissée d'asperités, rattachée au manche par une chaîne, repose sur son épaule, contre sa joue [...]⁸².

Di nuovo, sembrano descrizioni ragionevolmente precise, ma entrambe enfatizzano eccessivamente la pericolosità del mazzafrusto: il fatto che qualcuno abbia potuto scambiare l'estremità per una melagrana è significativo, e del pari significativo è che Maffei, nell'incisione, trasformi i bottoni della sfera in punte (fig. 5.1), o che Léjeune e Stiennon la descrivano «hérissée d'asperités».



Fig. 11. Immagini del mazzafrusto. 11.1 Maestro Nicholas, 'Olivieri' e la sua arma, Verona, cattedrale di Santa Maria Assunta. 11.2 Ferragu con la mazza, miniatura dell'*Entrée d'Espagne*, metà del sec. XIV, Venezia, Bibl. Marciana, cod. Fr. XXI, fol. 44r. 11.3 Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré*, particolare del duello tra Debile e il Duca di Borgogna, 1485 ca. 11.4 Mazza di Olivieri, Museo de la Real Colegiata de Roncesvalles, sec. XVII (?)⁸³

⁸¹ Maffei 1732: 111.

⁸² Lejeune – Stiennon 1965: 67-68.

In realtà, la sfera superiore è coperta di minuscoli bottoncini piatti e arrotondati, che possono essere descritti come punte o asperità solo con una buona dose di fantasia (fig. 11.1). Conosciamo questo tipo di mazze soprattutto da alcune miniature, per esempio da una delle bellissime tavole che ornano il manoscritto veneziano dell'*Entrée d'Espagne* (secondo quarto del XIV secolo) (fig. 11.2) dove l'arma caratterizza il gigante Ferragu.

Quant fu armez Feragu le Païn
son baston le porterent deus fellons Saracin,
de fers cerclez et le fust de sapin
a bot devant un anel acerin,
et troi cenes roides com se fust de mastin;
ceschune avoit au chief de son termin
une bellote de cobre alexandrin,
et emplombés erent par tiel engin
qe suel de l'une cheirot hom sovin⁸⁴.

Nel complesso, tuttavia, la mazza ferrata o, meglio, il mazzafrusto (*Kriegsflegel* o *Kettenmorgenstern*, *fleau d'armes*, *flail*) resta per più ragioni un'arma misteriosa⁸⁵. Di nascita umile, deriva dal correggiato usato dai contadini per battere il grano; ne parlano un poco i trattatisti quattrocenteschi di lingua tedesca, e c'è un generale accordo nel ritenere che comparve piuttosto tardi: il mazzafrusto fu utilizzato, e comunque piuttosto raramente, solo a partire dal XIII secolo o anche più tardi⁸⁶, restando nel complesso un'arma di attestazione rarissima, e di cui non abbiamo pressoché alcuna sua traccia anteriormente alla metà del Trecento⁸⁷. C'è addirittura chi sostiene che un'arma del genere non sia mai esistita davvero⁸⁸, e si tratta in effetti di un'arma per più ragioni poco convincente⁸⁹. Fa eccezione il corpuso

⁸³ Ringrazio Assunta Recarte del Receptivo turístico cultural de la Real Colegiata de Roncesvalles per le immagini e le notizie che mi ha inviato.

⁸⁴ *Entrée d'Espagne*, XLIII, vv. 887-894 : vol. I, 35-36.

⁸⁵ Ne parlano, cursoriamente, un po' tutti i grandi trattati sulle armi medievali: per es. Laking 1920: vol. III, 123-126; Demmin 1893, cap. xxxviii, *Der Kriegsflegel*: 792-796; Stone 1934: 230 (s. v. *Flail*). La migliore indagine d'insieme su questo tipo di armi è, per quel che ne so, quella di Waldmann 2005, cap. XI, *The Morgenstern group*: 137-150, soprattutto 146-147.

⁸⁶ Cfr. Laking 1920: 124: «The military flail [...] was certainly a weapon in the XVth century»

⁸⁷ Invano, per esempio, lo si cercherebbe in quella specie di bibbia delle armi medievali che è Nicolle 1999.

⁸⁸ Cfr. Sturtevant 2016a e Sturtevant 2016b: «the real issue isn't that the weapon is impractical to the point of nonsense (though it sure is), the issue is that the only ones that exist are a scant few very-late medieval manuscript images and a few museum pieces that were either never meant for the battlefield or nineteenth-century fakes. Whether or not the weapon might have worked is irrelevant when faced with the fact that there's no proof that it was ever actually a thing».

⁸⁹ Cfr. DeVries – Smith 2007: 133: «And here perhaps we should consider the weapon that consists of a wooden handle to one end of which is attached a length of chain ending with an iron ball, often spiked. Opinions about whether this seemingly “quintessential medieval weapon” of cartoon

manuale di Demmin, secondo cui si tratterebbe invece di un'arma antica, la cui presenza sarebbe attestata già tra XII e XIII secolo, oltre che dal rilievo veronese, da una delle statue dei fondatori del duomo di Naumburg,⁹⁰ ma non sono riuscito a trovarne traccia e, in assenza di ulteriori documenti, sono propenso a ritenere la notizia soltanto uno dei tantissimi errori che letteralmente brulicano nel testo del vecchio studioso tedesco. Sempre Demmin riferisce che l'Abbazia di Roncisvalle possiede due mazzafrusti che si suppone appartenessero a Rolando e Olivieri, e dunque risalirebbero addirittura all'ottavo secolo⁹¹. Si tratta però, ovviamente, di due falsi, che sono tuttora conservati nel Museo de la Real Colegiata de Roncesvalles (fig. 11.4)⁹², e compaiono per la prima volta raffigurati in un manoscritto dell'*Historia de Roncesvalles* compilato da un viceprioro dell'abbazia nel 1617; suppongo siano stati approntati più o meno verso quella data, e si potrebbe supporre, dall'andamento delle costolature della sfera mobile, che la presunta arma di 'Olivieri' sia stata ideata proprio su diretto suggerimento del rilievo veronese. Se le cose sono andate così, significa che in esso si riconosceva il compagno di 'Rolando' già molto prima di Maffei, fatto che merita di essere tenuto presente. Ma se le cose stanno così, è significativo che il falsario compostellano si sia nettamente discostato dal suo modello per quanto riguarda la lunghezza della catena, forse perché si rendeva conto che, nella confusa agitazione di uno scontro, un'arma come quella raffigurata da Nicholas sarebbe stata temibile innanzitutto per chi la teneva in mano.

Rispetto ai modelli attestati nelle altre fonti iconografiche, infatti, il mazzafrusto di 'Olivieri' presenta caratteristiche peculiari nei rapporti dimensionali tra fusto e catena, e nell'aspetto della sfera mobile. Nelle altre testimonianze, infatti, (figg. 11.2, 11.3) abbiamo sostanzialmente a che fare con un lungo e robusto randello o con una clava – non a caso l'*Entrée* lo chiama *baston* (v. 888) o *tinel* (v. 1254) o *mace* (v. 1717) –, dal quale pendono una o più corte catene terminanti

and movie fame really existed are severely divided. However, it just does not appear in the medieval record in Western Europe – though something similar is occasionally shown in non-Western sources. Indeed, from a practical point of view it would make a very problematic weapon for the wielder, as, should the blow fail to meet its attacker, the momentum of the ball end would bring it back to injure the user! What was sometimes used, however, was the agricultural flail or a weapon based on it. This consisted of a long wooden shaft to which a second, and shorter, piece of wood was attached by means of a simple iron ring. This was certainly used by the common soldier, though surviving examples date from the late modern period and into the seventeenth century».

⁹⁰ Cfr. Demmin 1893: 793: «Das Standbild im Naumburger Dom (11. Jahrhundert) des Gründers dieses Bauwerkes ist damit [cioè con un mazzafrusto] bewehrt, desgleichen das Standbild des Paladins Olivier am Dome zu Verona».

⁹¹ Cfr. ivi: 794: «Die Abtei Roncevaux glaubt selbst zwei Kriegsflügel zu besitzen, welche Roland und Olivier (8. Jahrhundert) angehört haben sollen. Jede der davon mit Ketten an den Kolben befestigten Kugeln wiegt acht Pfund».

⁹² Cfr. <http://roncesvallesorreaga.blogspot.com/2014/02/sigamos-con-las-mazas-y-con-problemas.html>.

con una sfera metallica. Come mostra la scena del duello tra Ferragu e Rolando (soprattutto vv. 1725-29), si colpisce con l'estremità del bastone, mentre le pesanti bocce piombate attaccate ad esso infliggono un colpo secondario multiplo e devastante:

[...] lo colp de fust lo destrer asena
 par mié le chief, dun le sir sparagna
 quant ch'il atint deront et debrisa,
 oilz e cerveles aval en trabaça
 et le balotes do tinel avança,
 le dos gregnors le bon cheval frapa⁹³.

Ma poiché il bastone è lungo, e le catene che trattengono le sfere relativamente corte, chi impugna la mazza non corre comunque alcun pericolo di colpirsi con esse, rischio che non ci si poteva permettere, dal momento che di norma la pericolosità delle sfere mobili veniva accresciuta rendendole irte di spuntoni acuminati. Questo, almeno, a giudicare dalle rare raffigurazioni di armi più o meno analoghe a quella in mano a 'Olivieri', raffigurazioni a cui dobbiamo necessariamente rifarci, giacché i pochissimi esemplari esistenti di questo genere di mazze ferrate, che mutuando il termine tedesco possiamo chiamare *Morgenstern*, sono tutti di dubbia autenticità (fig. 12.1) ovvero si sono rivelati semplicemente dei falsi, per lo più ottocenteschi (fig. 12.2).

Anche queste attestazioni figurative, però, sono tarde (figg. 12.3, 12.4), e soprattutto di tono del tutto fantastico, come accade in due miniature del meraviglioso manoscritto Fr. 2810 della Bibliothèque Nationale contenente il *Livre des Merveilles* di Marco Polo e altri testi di viaggio, in cui le mazze ferrate con catena sembrano appartenere al repertorio del meraviglioso orientale più che a quello del possibile, visto che avrebbero infallibilmente ferito innanzitutto chi le maneggiava. Insomma, come arma, il mazzafrusto di 'Olivieri' non mi convince affatto, sia per i rapporti dimensionali tra manico, catena e sfera, affatto diversi da quelli canonici (figg. 11.2, 11.3), ma anche per quella che poteva essere la sua reale utilità in combattimento. Da un lato, infatti, il colpo inferto in battaglia con un simile arnese sarebbe stato più dannoso che efficace, perché la sfera che avesse mancato il bersaglio, continuando la sua corsa, avrebbe necessariamente colpito la mano che impugnava il bastone. Dall'altro lato, a Verona la sfera non presenta quelle punte che la renderebbero capace infliggere ferite profonde: le escrescenze sulla sua superficie non solo sono piatte, ma sono comunque disposte con tale fitta regolarità, che se anche fossero appuntite, come nella falsificazione grafica di Maffei (fig. 5.1), non potrebbero comunque essere pericolose. Bisogna concluderne che quella raffigurata da Nicholaus è un'arma di aspetto temibile, ma di limitatissima efficacia.

⁹³ *Entrée d'Espagne*, vv. 1724-1729.



Fig. 12. La ‘Stella del Mattino’. 12.1 *Morgenstern* a catena, già appartenente al Bayerisches Armeemuseum di Ingolstadt, sec XVI (?). 12.2 *Morgenstern* a catena, Germania (?), fine del sec. XIX, New York, Metropolitan Museum, n. 14.25.1365. 12.3 Aitone da Corico, *La Flor des Estoires d’Orient*, guerrieri armati di *Morgenstern* a catena, Paris, BnF, ms. Fr. 2810, fol. 245v e fol. 253.

La contraddizione, ritengo, si può spiegare perfettamente supponendo che *non* si tratti di un’arma, ma piuttosto di uno strumento di tortura, e precisamente di un flagello piombato; lo prova il confronto tra l’immagine veronese e la *sola* raffigurazione che io conosca di questo strumento anteriore al secolo XII, una miniatura, risalente circa al 900 e contenuta in un famoso codice di Prudenzio (fig. 13).

Inteso come uno strumento di tortura, l’oggetto che ‘Olivieri’ stringe in mano non solo acquista un senso del tutto convincente, ma si risolvono *eo ipso facto* entrambe le contraddizioni che esso sembra presentare: per un verso, dal momento che non va utilizzato nella scomposta confusione dello scontro, ma contro una vittima ferma e inerme, non c’è più il rischio di colpirsi accidentalmente utilizzandolo, e quindi i rapporti dimensionali tra fusto, catena e peso divengono accettabili; per l’altro verso, poiché non mira a uccidere o a ferire, ma semplicemente a tormentare, la sfera terminale può, anzi deve, essere priva di quelle punte che altrimenti renderebbero mortali i colpi con essa inferti.

Riconoscere nel *Morgenstern* del rilievo veronese uno strumento di tortura è importante soprattutto perché permette di precisare definitivamente la natura del collega di ‘Rolando’. Abbiamo visto che, essendo nell’emiprotiro dell’Agnello, ‘Olivieri’ deve appartenere all’ambito sacrificale, e che, portando scudo mazzafrusto e tunica, può essere un martire o una figura allegorica; dal momento che il mazzafrusto non è un’arma ma un flagello piombato, credo si possa dare per assodato che la figura deve rappresentare un martire, che in quanto tale ostenta lo strumento della sua passione.



Fig. 13. Il flagello. Martirio di San Romano (Prudentius, *Liber Peristefanon*, X, vv. 486-392), Lago di Costanza, 900 ca., Bern, Burgerbibliothek, cod. 264, fol 131.

Ma c'è di più, perché, a questo punto, si può risolvere forse anche il problema di quei curiosi bottoncini che in file serrate riempiono la sfera nell'immagine veronese (fig. 11.1), e non hanno in realtà alcuna giustificazione pratica, né se il mazzafrusto è un'arma, né se si tratta, come credo, di uno strumento di tortura. Per comprenderli, dobbiamo forse partire dal generale principio di simmetria che regola *tutta* la disposizione del protiro, e collega in particolare le nostre due figure. La spada di 'Rolando' rivela la sua natura allegorica di *signum Fortitudinis* al di sopra della spalla destra dell'eroe che la stringe in pugno, fiorendo in una corona di raggi luminosi. Esattamente allo stesso modo, ritengo, il flagello di 'Olivieri' rivela la sua natura allegorica al di sopra della spalla sinistra di colui che lo stringe, trasformando il *plumbum* in una sorta di frutto soprannaturale, un frutto in cui, senza andare troppo lontano dal vero, possiamo individuare una melagrana. Si ricorderà infatti come, nel brano in cui riconosceva nel personaggio 'Olivieri', Scipione Maffei se la prendesse bonariamente con coloro che nella boccia sulla sua spalla vedevano non un'arma ma «un pomogranato», e dalle sue parole sembra evidente che questa dovesse essere, allora, l'interpretazione corrente. Mi dispiace per il dotto marchese, ma si tratta di un'interpretazione non solo accettabile, ma difendibile con ottimi argomenti. Perché, in sostanza, Nicholaus (fig. 14.1) deve aver modificato lo schema del *flagellum* (fig. 14.2) trasformando il peso terminale destinato a spezzare le ossa (fig. 13) in uno di quei frutti meravigliosi che sin dalla tarda antichità venivano regolarmente associati alla vita eterna e a Cristo in

particolare (fig. 14.3), trasformando così, con geniale concisione, lo strumento della passione del martire nel simbolo stesso del suo premio.



Fig. 14. Il flagello e la melagrana. 14.1 Parte terminale del mazzafusto di 'Olivieri'. 14.2 *Imago clipeata* di Helios con flagello, da un sarcofago strigliato, inizi del sec. III d. C., Roma, Museo delle Terme di Diocleziano. 14.3 *Imago clipeata* di Cristo con *chrismon* e melagrane, Hinton St. Mary, inizi del sec. IV, London, British Museum, 1965,0409.1.

Si può obiettare che la resa realistica del frutto non è perfetta, ma l'arte romanica è caratterizzata, se mi si passa la *contradictio in adjecto*, da un realismo tutto simbolico, e questo era appunto l'aspetto che prendeva il frutto paradisiaco simboleggiante la vita eterna, una specie di melagrana, volutamente affine a quei grappoli d'uva a cui era simbolicamente prossima, in cui i minuscoli granuli rappresentavano, credo, l'infinita teoria dei giorni dell'eternità.

Anche in questo caso, lo si può comprendere confrontando la sfera sulla spalla di 'Olivieri' (fig. 14.1) con i frutti dell'albero della vita che Eva trascura per cogliere quelli dell'albero della scienza del bene e del male nello straordinario rilievo di Gisleberto a Saint-Lazare a Autun (1130 ca.) (fig. 15.1), o con i frutti paradisiaci che, nei capitelli della stessa chiesa, raffiguravano il premio dei santi (fig. 15.2.): se la somiglianza non è perfetta, l'omologia mi sembra indiscutibile. Che si trattasse di una formula iconica del tutto fissa lo dimostra, per esempio, il confronto con i frutti dell'albero della vita che sempre negli stessi anni venne raffigurato nella lunetta del portale nella chiesa di St Mary e St David a Kilpeck (fig. 15.3), e che fosse una formula che Nicholaus condivideva lo esplicita, un paio di metri sopra 'Olivieri', l'albero della vita abitato da due uccelli-anima che troviamo effigiato nel volto dell'arcone tra i simboli degli evangelisti Matteo e Giovanni (fig. 15.4).



Fig. 15. Il frutto dell'albero della vita. **15.1** Gisleberto, Eva coglie il frutto proibito, dalla chiesa di Saint-Lazare, Autun, 1130 ca., Musée Rolin. **15.2** Capitello con santa coronata che raccoglie un frutto di immortalità, Saint-Lazare, Autun, 1130-1145 ca. **15.3** Albero della vita, chiesa di St Mary and St David, Kilpeck (Herefordshire), 1140 ca., lunetta del portale principale. **15.4** Nicholaus, albero della vita con uccelli, Verona, Santa Maria Matricolare, intradosso destro dell'arcone del protiro.



Fig. 16. Il rosso frutto della passione. **16.1** Neri di Bicci, Madonna con Bambino e melagrana, 1450-50, Mosca, Pushkin Museum. **16.2** Sandro Botticelli, Madonna della melagrana, 1487, Firenze, Uffizi, particolare. **16.3** Statua devozionale, Capaccio Vecchio (Salerno), santuario della Madonna del Granato.

La melagrana ha una storia simbolica densissima, che qui non tenterò di riassumere neppure per sommi capi⁹⁴, ricordando soltanto, *en passant*, la sua straordinaria importanza nella simbologia biblica: è uno dei frutti che la terra promessa produce in abbondanza (Dt 8, 8), e viene offerto a Mosè dai suoi esploratori (Num 13, 23); in quanto segno della benedizione divina, viene prescritto per la veste sacerdotale di Aronne (Es 28, 31 ss.), ed esprime il desiderio dell'unione e l'esaltazione mistica (Ct 8, 2). La melagrana è però al tempo stesso

⁹⁴ Cfr. per es. Samorini 2016, Brown 2005 e Stone 2017.

un frutto regale (per la corona che porta a un'estremità) e soprattutto sacerdotale, visto che in *Siracide* 45, 9 Dio, conferendo ad Aronne la gloria sacerdotale, lo avvolge con un paramento disseminato di melagrane e di campanelli d'oro: dunque, il frutto simboleggia la ricchezza e l'unità (in senso specifico della Chiesa), la fertilità e la vita eterna. Allo stesso tempo, però, si tratta di un frutto tradizionalmente associato al sangue, e dunque alla passione di Cristo, e per questo in innumerevoli rappresentazioni, soprattutto rinascimentali, la vediamo in mano alla Vergine o al Bambino, come preannuncio, insieme, del sangue sparso, della salvezza che esso procura, e dell'eternità che dischiude. Non è un caso che alcuni autori dallo stile particolarmente immediato e fresco, come Neri di Bicci o lo stesso Botticelli, ne abbiano fatto uno stilema caratteristico (figg. 16.1, 16.2), e che ancora oggi, nel poco che resta della tradizione religiosa popolare, questo frutto dal succo sanguigno costituisca un simbolo amato e immediatamente riconoscibile (fig. 16.3).

A questo punto mi pare che la situazione cominci a chiarirsi: 'Rolando' e 'Olivieri' si corrispondono *esattamente*, proprio, e non per caso, come i due San Giovanni che si trovano sopra di loro nella parte superiore del protiro. Il primo, situato nel settore del Cristo-Leone, è un uomo di guerra coperto dall'usbergo, schiaccia il male e tiene in palo la spada luminosa di origine celeste. Il secondo, collocato nel settore di Cristo-Agnello, è un uomo di pace, è vestito di una tunica, e ostenta lo strumento della sua passione: è dunque un martire, che, come mostra la melagrana, con l'*effusio sanguinis* si è guadagnato lo stato sacerdotale e la gloria eterna. Entrambe le figure, per la posizione ai confini del protiro, sono palesemente destinate a difendere l'ingresso della chiesa, e dunque entrambe imbracciano arma e *scutum fidei* nella posizione di Forza, e hanno direttamente davanti i più classici tra i guardiani della porta, due minacciosi grifoni che stringono la preda tra le zampe possenti (fig. 19.2): tutti insieme essi ottemperano al comandamento biblico di II Par 23, 19: «Constituit quoque janitores in portis domus Domini, ut non ingrederetur eam immundus in omni re». Questo significa, in sostanza, che 'Rolando' e 'Olivieri', pur appartenendo ad ambiti distinti, sono entrambi, sia pure in diverso modo, *figurae Fortitudinis*. Il che non deve sorprendere perché questa virtù ha un aspetto duplice, e può presentarsi, oltre che come ardimentoso e militaresco vigore, anche come salda e inflessibile *firmitas animi*.

La *fortezza* è la virtù morale che, nelle difficoltà, assicura la fermezza e la costanza nella ricerca del bene. Essa rafforza la decisione di resistere alle tentazioni e di superare gli ostacoli nella vita morale. La virtù della fortezza rende capaci di vincere la paura, perfino della morte, e di affrontare la prova e le persecuzioni. Dà il coraggio di giungere fino alla rinuncia e al sacrificio della propria vita per difendere una giusta causa⁹⁵.

⁹⁵ *Catechismo della Chiesa Cattolica*, consultabile a https://www.vatican.va/archive/catechism_it/p3s1c1a7_it.htm#I.%20Le%20virt%C3%B9%20umane.



Fig. 17. Biduino, architrave del duomo di Barga (Pisa), 1180 ca.

Entrambi i nostri personaggi sono pertanto eroi della fede, ed entrambi incarnano la Forza che la fede conferisce. Ciò significa che, nel suo insieme, il protiro ha ai suoi lati esterni la stessa struttura che ritroviamo in altre chiese pressoché contemporanee, come il Duomo di Barga, in cui verso il 1180, un altro grande scultore, Biduino, inquadrò la scena raffigurata nell'architrave dell'ingresso tra due armati posti appunto nel *Gesto di Forza* (fig. 17). Nicholas però, ben più raffinato e profondo, non si è contentato di una soluzione così semplice, e conformemente alla struttura generale del protiro, bipartita e simmetrica, ha mescolato con somma eleganza *repetitio* e *variatio* per mostrare le due facce della stessa virtù. E proprio come nessuna spada è più adatta di Durlindana a simboleggiare l'aspetto bellicoso e attivo della *Virtus Fortitudinis* che vittoriosamente resiste al nemico e lo sottomette, nessun frutto è più adatto della melagrana ad esprimerne, al contrario, l'aspetto sofferente e propriamente passivo (il termine, ricordo, viene da *patior*), il coraggio eroico che non si lascia intimorire dal male e impavido resiste, fino all'estremo sacrificio.

4. *Romanus*

Stabilito, dunque, che 'Olivieri' deve in realtà essere un santo martire, che funge, come 'Rolando', da guardiano della porta, e a livello allegorico incarna anch'esso la *Virtus Fortitudinis* in quanto fermezza e incrollabile costanza, bisognerebbe a questo punto riuscire a dargli un nome. A differenza di quel che accade per il suo *pendant*, Nicholas non ha lasciato nessuna indicazione esplicita in proposito, quasi che per qualche ragione egli *non* ritenesse essenziale quell'identificazione che è al contrario possibile, per la maggior parte dei personaggi del protiro, grazie ai cartigli o a evidenti peculiarità delle immagini, come nel caso dei due San Giovanni soprastanti. Possiamo tuttavia almeno tentare di rintracciare l'identità di questa misteriosa figura, ma va da sé che si tratterà di un tentativo basato su suggestioni puramente indiziarie, che va dunque considerato alla stregua di una semplice ipotesi di lavoro.

Esiste infatti un santo martire, e per quanto ne so *uno solo*, che, per un verso, si attaglia perfettamente a tutte le caratteristiche fisiche di 'Olivieri' e a quelle del ruolo di *janitor* che egli svolge, mentre per l'altro era relativamente molto venerato nell'Italia del 1100, e fu, in particolare, sicuramente ben noto a Nicholas. Si tratta di San Romano di Roma, martirizzato nel 258 durante la persecuzione di

Decio, e festeggiato il 9 agosto⁹⁶. Compagno e sodale di san Lorenzo, Romano è un personaggio di cui concretamente si sa pochissimo, ma che viene ricordato in due contesti estremamente prestigiosi.

Il primo è la raccolta ufficiale delle biografie dei papi dei primi secoli, il *Liber Pontificalis*, probabilmente messo insieme nel suo nucleo più antico nel corso del V secolo. Nella scarna menzione che dedica a Romano, il *Liber Pontificalis* fornisce una sola informazione su di lui, ma si tratta di un'informazione essenziale, in quanto si ricorda che egli fu un *ostiarius*, e dunque era preposto alla guardia della porta della chiesa, avendo in particolare il compito di controllare i flussi dei fedeli, e di impedire l'accesso al tempio a coloro che per qualche ragione non ne erano degni: «post passionem beati Xysti, post tertia die, passus est beatus Laurentius ejus archidiaconus [...] et Romanus ostiarius»⁹⁷.

Sin dai primi secoli del cristianesimo, l'*ostiarius* apparteneva al più basso dei gradi del clero minore⁹⁸, ma era in certo qual modo posto sul confine tra lo stato laicale e quello chiericale, avendo in sostanza la responsabilità delle chiavi della chiesa⁹⁹. Senza entrare in troppi dettagli, per definire la sua funzione possono bastare le poche righe che a questa carica dedicarono il Quarto Concilio di Cartagine, le *Etymologiae* di Isidoro o il *Liber de divinis officiis* dello Pseudo-Alcuino, che, risalendo alla seconda metà del secolo X, non è troppo lontano dalle raffigurazioni veronesi.

Ostiarius cum ordinatur, postquam ab archidiacono instructus fuerit, qualiter in domo Dei debeat conversari, ad suggestionem archidiaconi, tradat ei episcopus claves ecclesiae de altari, dicens: "Sic age, quasi redditurus Deo rationem pro his rebus, quæ hisce clavibus recluduntur."¹⁰⁰

Ostiarum idem et ianitores, qui in Veteri Testamento electi sunt ad custodiam templi, ut non ingrederetur eum immundus in omni re. Dicti autem ostiarum quod praesint ostiis

⁹⁶ *Aa. Ss. Augusti II*: 408-410.

⁹⁷ *Liber pontificalis*, cap. xxv *Xystus II*: vol. I, 155.

⁹⁸ La più completa raccolta dei documenti antichi sugli *ostiarum* mi pare quella di Thomassin 1864 [1738]: II, capp. xxx-xxxv, 505-525; utili anche *LThK*, s. v. *Ostiarier*, vol. VII, coll. 1202-3, Harnack 1895: 85-89 e Harnack 1910. Sul carattere liminale della carica cfr. Andrieu 1925: 253-254.

⁹⁹ Come osserva Thomassin 1864 [1738], nei documenti più antichi «on i parle des portiers comme d'un office, non pas comme d'un ordre» (506). Lo dimostra il fatto che già papa Gelasio, tracciando l'*iter* da seguire per chi volesse accedere agli ordini, imponeva il possesso di una qualche istruzione letteraria, «sine quibus vix fortasse ostiarum possit implere» *Epistolae Romanorum Pontificum*, S. *Gelasii Papae*, ep. XIV (494): cap. 2, 363. Se ne deduce che l'ostiarum era considerato in sostanza estraneo al clero vero e proprio; in epoca successiva, tuttavia, divenne una carica che seguiva la tonsura e richiedeva come tale un appropriato rito di ordinazione.

¹⁰⁰ *Documenta iuris canonici veteris*, III, *Statuta Ecclesiae antiqua*, PL, vol. LVI, 9, XCVII, col. 888C; il brano è citato e discusso da Harnack 1895: 88 e soprattutto da Meckel-Pfannkuche 2018: xlix.

templi. Ipsi enim tenentes clavem omnia intus extraque custodiunt, atque inter bonos et malos habentes iudicium, fideles recipiunt, respuunt infideles¹⁰¹.

Ostarius ab ostio Ecclesiae dicitur, quod ita debet paevidere, ne ullo modo paganus ingrediatur ecclesiam, quia suo introitu polluit eam. Debet etiam custodire ea quae intra ecclesiam sunt, ut salva sint: quia illi traditae sunt claves, et commossa cura custodiendae ecclesiae¹⁰².

In secondo luogo, Romano viene menzionato dalla tradizione agiografica sul martirio di San Lorenzo, rappresentata in particolare dalla *Passio Polychronii*, cap. 26, che fu redatta probabilmente a Roma intorno alla metà del VI secolo¹⁰³. Nei testi di questo tipo, Romanus non è più menzionato come ostiario, ma diviene invece uno dei militi che assistono alla *passio* del santo; ammirato dalla forza d'animo di Lorenzo e dalla visione di un angelo che sta al suo fianco, egli si fa battezzare e, proclamandosi cristiano, affronta valorosamente il martirio.

Tunc unus ex militibus nomine Romanus credidit Domino Jesu Christo, & dixit beato Laurentio: "Video ante te hominem pulcherrimum, stantem cun linteo, et extergentem membra tua: adjuro te per Christum, qui tibi misit angelum suum, ne me derelinquas." [...] Veniens autem Romanus, afferens aquam, misit se ad pedes beati Laurentii, ut baptizaretur: qui, benedicta aqua, baptizavit eum. Quod factum audiens Decius, jussit eum sibi exhiberi cum fustibus. Non interrogatus, cepit clamare: Christianus sum. Et jubente Decio eductus foris muros porte Salariae decollatus est quinto Idus Augusti¹⁰⁴.

Aggiungerò che, pur avendo una tradizione memoriale così esile e contraddittoria, questo santo fu ampiamente venerato in Italia almeno a partire dal VII secolo, quando la sua tomba viene menzionata dagli *Itineraria* per i pellegrini¹⁰⁵, e la devozione per lui dovette essere piuttosto fervida, visto che Roma, Lucca e Ferrara vantarono a gara il possesso del suo corpo, e lo celebrarono con chiese importanti. Proprio a Ferrara, lavorando verso il 1135 per la cattedrale di San Giorgio, e dunque immediatamente prima di recarsi a Verona, Nicholas era senza dubbio entrato in stretto contatto con san Romano, dal momento che la chiesa dedicata al martire si trovava a pochi metri dal cantiere, e lo scultore collaborò alla sua decorazione con la vivace lunetta sopra la porta d'ingresso, in cui il santo viene raffigurato come un cavaliere lanceato che si slancia con foga

¹⁰¹ Isidorus, *Etymologiae sive origines*, VII, xii, 32-33: vol. I, 622.

¹⁰² [Alcuinus] *Liber de divinis officiis*, cap. XXXVI, *De gradibus ecclesiasticis*, col. 1233D.

¹⁰³ *Passio Polychronii*, cap. 26, *De Sancto Romano*: 90-91; sul testo cfr. Verrando, 1990.

¹⁰⁴ Ado Viennensis, *Martyrologium*, PL, vol. CXXIII, col. 324; sul culto cfr. Dufourcq 1900: 201, che nota come si tratti senza dubbio dello stesso personaggio di cui parla il *Liber Pontificalis*, utilizzato per aumentare con un miracolo la gloria di San Lorenzo.

¹⁰⁵ Cfr. *Liber pontificalis* : 156, n. 6: «Les calendrier du quatrième et du cinquième siècle ne mentionnent point les compagnons de martyre de l'archidiacre [Lorenzo] [...] en revanche les itinéraires du VII^e siècle indiquent, près de saint Laurent, les tombes des martyrs Crescentius et Romanus».

all'attacco delle forze del male (fig. 18); come *miles*, peraltro, Romano appare anche nel colonnato di San Pietro, o nella bella tomba che Matteo di Giovanni Civitali scolpì per il martire nella chiesa di Lucca.



Fig. 18. Romanus. Nicholaus, lunetta sulla porta d'ingresso della chiesa di San Romano a Ferrara, 1135 ca.

A questi due contrastanti aspetti di San Romano dobbiamo però aggiungerne un terzo, in certo qual modo spurio ma altrettanto importante. Esiste un altro martire di nome Romano, san Romano di Antiochia o di Cesarea, martirizzato nel 303-4 nella persecuzione di Diocleziano, festeggiato il 18 novembre, noto soprattutto a partire dalla narrazione della sua passione compiuta da Eusebio di Cesarea¹⁰⁶, ma virtualmente privo di culto in Italia: lo abbiamo già incontrato, senza conoscerlo, nella figura 13, che mostra le fasi iniziali del suo martiro. Vari indizi inducono a credere che ci sia stata, sin da tempi antichi, una notevole confusione fra i due omonimi, agevolata, per un verso, dal fatto che nella tradizione agiografica, soprattutto nelle vite in prosa, il luogo del martirio dell'antiocheno è spesso taciuto, per l'altro dalle oggettive analogie che sembrano legare i due martiri. Romano di Antiochia ha infatti lo stesso statuto di Romano di Roma, in quanto è un chierico minore (Eusebio lo dice «diacono ed esorcista», la *Passio* «monachus»), sebbene discenda da nobilissima stirpe (*Passio*: «iste non solum

¹⁰⁶ Delehaye 1932 esamina tutta la produzione agiografica relativa al santo. Eusebio ha narrato il martirio di Romano nel *De martyribus Palaestinae*, pervenutoci solo attraverso una traduzione siriana, e, in forma abbreviata, nell'*Historia ecclesiastica*; per i rapporti tra le due versioni, oltre a Delehaye 1932, cfr. Carotenuto 2003.

huius civitatis sed totius provinciae primus et nobilis est»¹⁰⁷, e più in particolare lo vediamo svolgere la funzione tipica dell'*ostiarius*, giacché all'inizio della *Passio*, congregati i cristiani, li convince a vietare ai pagani l'ingresso in chiesa.

Romanus vero beatissimus, Dominum timens congregavit omnes christianos ecclesiae et dixit eis: "Fratres, qui spem in domino habetis, consilium meum audite et quasi viri fortes [N. B.!] armati fidem domini nostri Iesu Christi contra hostem diabolicum et iusticiae inimicum stemus, ut eum Dei ecclesiam introire minime permittamus." [...] Asclepiades praefectus dixit: "Miser homo, ergo te metuens ecclesiam non introeam?" [...] Romanus beatissimus dixit: "Nefande, sacrilege, minas tuas minime pertimesco. Scito autem quia non pro timore meo domum Dei introire prohibitus es; sed Deus te limina templi sui introire non passus est, ut propositum tuum implere minime possis."¹⁰⁸.

In particolare, la confusione tra i due martiri omonimi appare evidente nella più illustre delle opere letterarie dedicate a Romano di Antiochia, il decimo inno del *Peristefanon* di Prudenzio¹⁰⁹, il quale non precisa mai né il luogo di origine del santo, né quello in cui si svolge l'azione; anche il titolo, che in molti manoscritti della *Passio* suona *Passio sancti ac beatissimi Romani et comitum eius qui passi sunt in civitate Antiochia*, nei codici del *Liber Peristefanon*, diviene soltanto *Sancti Romani martyris contra gentiles dicta* o *Passio Sancti Romani martyris*. Viene così meno qualsiasi elemento distintivo tra i due santi, tanto più che, all'inizio del testo, si menziona indirettamente Roma («Galerius orbis [urbis ms. S] forte Romanae statum | ductor regebat, ut refert antiquitas, | immitis asper, atrox, implacabilis»)¹¹⁰.

Nel lungo inno di Prudenzio, Romano viene presentato sin dall'*incipit* soprattutto come un indomito eroe della parola: è un «acris heros excellentiae»¹¹¹, ma è anche un nobile di antica stirpe («illum vetusta nobilem prosapia | meritisque multis esse primum civium»)¹¹², che con le sue perorazioni anima la resistenza del popolo contro i persecutori. In particolare, anche qui, come si addice a un *ostiarius*, Romano vieta ai soldati inviati dal prefetto Asclepiade di entrare in chiesa (v. 61), e appunto per questo viene arrestato, ma con coraggio ribadisce che «intrare servis idolorum ac daemonum | sanctam salutis non licet nostrae domum, | ne polluat purus orandi locus»¹¹³. La sua intransigenza viene ripagata con la tortura. Romano viene battuto con flagelli piombati («tundatur, inquit [il prefetto], terga crebris ictibus, | plumboque cervix verberata extubere»)¹¹⁴ ma ciò non piega la sua fermezza: nel bel mezzo di quella pioggia di colpi il martire

¹⁰⁷ *Passio Sancti Romani et sociorum*, 1, in Delehaye 1932: 262.

¹⁰⁸ Ivi: 261-62.

¹⁰⁹ Cfr. Prudentius, *Liber Peristefanon* X: 330-369.

¹¹⁰ Ivi, vv. 31-33: 331.

¹¹¹ Ivi, v. 52: 332.

¹¹² Ivi, vv. 112-113: 334.

¹¹³ Ivi, vv. 101-103: 333.

¹¹⁴ Ivi, vv. 116-117: 334.

proclama altamente la sua fede («pulsatus ergo martyr illa grandine | postquam inter ictus dixit hymnum plumbeus»)¹¹⁵. Lo fa in una lunga e verbosissima filippica contro i culti dei pagani (vv. 141-305), seguita da una altrettanto eloquente presentazione del credo cristiano (vv. 306-390) che gli procura nuove torture, nel corso delle quali egli esalta continuamente la croce e il martirio (vv. 391-645). Seguono altri tormenti, tra i quali spicca il taglio della lingua (vv. 903-905), che peraltro non frena la fluviiale eloquenza del santo; costui ha ancora la forza, nel suo ultimo discorso, di celebrare il sangue, quello invano versato nei sacrifici pagani, e quello con cui invece i martiri vincono il loro premio: «Si cruenta puniamur, vincimus. | Sed iam silebo, finis instat debitus | finis malorum, passionis gloria» (vv. 1095-1097)¹¹⁶. Ricondotto in carcere, Romano viene infine strangolato, e la sua anima sale in cielo; lì un angelo ha annotato tutte le pene e le parole del martire, e tutte le gocce di sangue da lui sparse («guttam cruoris ille nullam perdidit»)¹¹⁷, e su questa nota scarlatta, giustamente, il testo si conclude.

A questo punto, la mia ipotesi dovrebbe essere abbastanza chiara: ritengo non solo possibile, ma francamente assai probabile che Nicholaus, che si definisce ‘dotto’ e sicuramente conosceva bene san Romano di Roma: a) si sia imbattuto, magari grazie a qualche benedettino di Ferrara o a qualche canonico di Verona, nel testo in cui Prudenzio celebrava l’omonimo martire antiocheno, che non era venerato in Italia; b) equivocando, abbia riferito l’inno del *Peristefanon* al martire italiano, e c) sulla base del grande inno del poeta ispanico e dei brevissimi testi ‘ufficiali’ sul santo più antico (*Liber pontificalis*, *Passio Polychronii*), abbia messo a punto la figurazione di ‘Olivieri’ come perfetto *pendant* di ‘Rolando’. I punti salienti della questione, a mio avviso, sono questi.

1) Romano di Roma non solo è propriamente un *ostiarius* (*Liber pontificalis*), cioè un guardiano delle porte della chiesa, ma, che io sappia, è anche l’*unico* santo che abbia ricoperto questo ruolo; al tempo stesso, però, egli è un *miles* (*Passio Laurentii*), che si rivela eccezionalmente forte nella fede: dunque Romanus compendia in sé entrambe le caratteristiche più salienti dell’‘Olivieri’ veronese. Anche Prudenzio, pur parlando di Romano d’Antiochia sembra avere un qualche ricordo di entrambi questi aspetti, in quanto, come nella *Passio* che egli rielaborava, il protagonista del suo poema vieta l’accesso della chiesa ai pagani e viene presentato come un campione della forza sin dal verso iniziale: «Romanus, Christi *fortis* assertor Dei [...]»¹¹⁸. Inoltre, sempre secondo il dettato della *Passio*, il poeta spagnolo caratterizza il suo Romanus come *vir nobilis*, ma si allontana dalla sua fonte tacendo del tutto circa il suo stato clericale o monastico: cosa che potrebbe spiegare, nel rilievo veronese, non solo l’eleganza curiale dell’abito e della capiglia-

¹¹⁵ Ivi, vv. 121-122: 334.

¹¹⁶ Ivi, vv. 1095-1097: 368.

¹¹⁷ Ivi, v. 1130: 369.

¹¹⁸ Ivi, v. 1: 330.

tura di ‘Olivieri’, ma anche il particolare delle gambe incrociate, giacché di solito, proprio a partire dalla metà del XII secolo, questa postura indicava l’autorità e la preminenza sociale¹¹⁹.

2) Oltre che *ostiarius* o *miles*, Romano è soprattutto un martire, e ciò si intona perfettamente con il fatto che egli si trovi nel settore del protiro dominato da Cristo-Agnello, stante il fatto che l’agnello, come abbiamo visto, esprime essenzialmente l’aspetto vittimario del Figlio. Il rapporto tra Romano e l’agnello è, di nuovo, particolarmente enfatizzato già da Prudenzio, che termina l’inno chiedendo al martire che interceda affinché egli stesso, nel giorno del giudizio, venga posto tra gli agnelli: «*Vellem sinister inter haedorum greges | ut sum futurus, eminus dinoscerer | atque hoc precante diceret rex optimus: | “Romanus orat, transfer hunc haedum mihi | sit dexter agnus, induatur uellere.”*»¹²⁰ Sembra inoltre non meno significativo il rapporto col sangue, tradizionalmente simboleggiato dal rosso succo della melagrana. Romano di Roma lo versa effettivamente, perché secondo la *Passio Polychronii* e i testi affini, viene decollato. Ciò non si può esattamente dire per il Romano di Prudenzio, che, secondo il dettato della *Passio*, pur avendo largamente effuso il suo sangue nei tormenti, viene soffocato; nell’inno, dunque, la lunga aringa terminale del martire che verte proprio sul sangue (vv. 1006-1095), non è a rigore giustificata dal suo *modus moriendi*, ma ciò potrebbe rappresentare un ulteriore indizio della sovrapposizione tra i due santi, che doveva rimontare già al *Liber Peristefanon*.

3) Romano di Roma viene preso a bastonate, ma il Romanus di Prudenzio, anche qui innovando il dettato della *Passio*, deve subire i colpi di flagelli piombati (vv. 117 e 123) che possiamo immaginare come *esattamente* identici al mazzafrusto che tiene in mano ‘Olivieri’: lo prova, autorevolmente, la miniatura del manoscritto bernense (fig. 13), che, per quanto ne so, costituisce l’*unica* testimonianza figurativa di questo strumento di tortura anteriore al rilievo di Nicholas. La trasformazione del *plumbum* in melagrana, che caratterizza il flagello stretto da ‘Olivieri’ in perfetta simmetria con la trasformazione di Durindarda, appare inoltre più che giustificata dalla parossistica insistenza con cui Prudenzio fa risuonare il tema del sangue sparso per Cristo, connettendolo inestricabilmente al premio eterno, temi che, nella simbologia medievale, sono *entrambi* simboleggiati dal rosso pomogranato.

4) Infine, ritengo deponga a favore dell’identificazione con Romanus la stessa assonanza del nome con Rolandus. Abbiamo visto, infatti, che il protiro presenta una fortissima tendenza alla simmetria, che giustifica, per esempio, il fatto che, esattamente al di sopra dei nostri due personaggi, compaiano le immagini di San Giovanni evangelista, a sinistra, e di San Giovanni Battista, a destra. Per seguire lo stesso schema nella parte inferiore del protiro, Nicholas doveva dunque trovare

¹¹⁹ Garnier 1982-89: vol. I, 229; cfr. Pasquinelli 2005: 117.

¹²⁰ Prudentius, *Peristefanon* X, vv. 1136-40: 369.

un santo martire che avesse un nome identico a quello dell'eroe che difendeva la parte sinistra dell'ingresso, Rolandus appunto: e non poteva certo esserci scelta migliore di Romanus, che condivideva con l'eroe di Roncisvalle la sillaba iniziale, la tonica seguita da nasale e la desinenza, cioè ben sei lettere su otto. Per noi, che siamo estranei a una sensibilità di tipo simbolico, questo genere di giochetti fonici, se non siamo proprio lacaniani, vuol dire poco; ma per il Medioevo, come abbiamo già visto a proposito di Durindarda, «ex re nomen habet» (Ovidio, *Amores*, I, 8, 2) o meglio «nomina sunt omina», e dunque analogie di questo tipo vanno prese sul serio. Del resto, avevano ancora senso, che so, per Emanuel Schikaneder, quando nel 1791 scrisse *Die Zauberflöte*; e cosa potesse tirare fuori da una simile cosa un genio come Mozart, basta a dimostrarlo la meravigliosa aria del finale tra Papageno e Papagena. Non sappiamo se Nicholaus abbia avuto un qualche Schikaneder al suo fianco nella progettazione del protiro veronese, ma che si sia divertito anch'egli a giocare con omologie e differenze, e che abbia saputo farlo con magistrale eleganza, è fuor di dubbio.

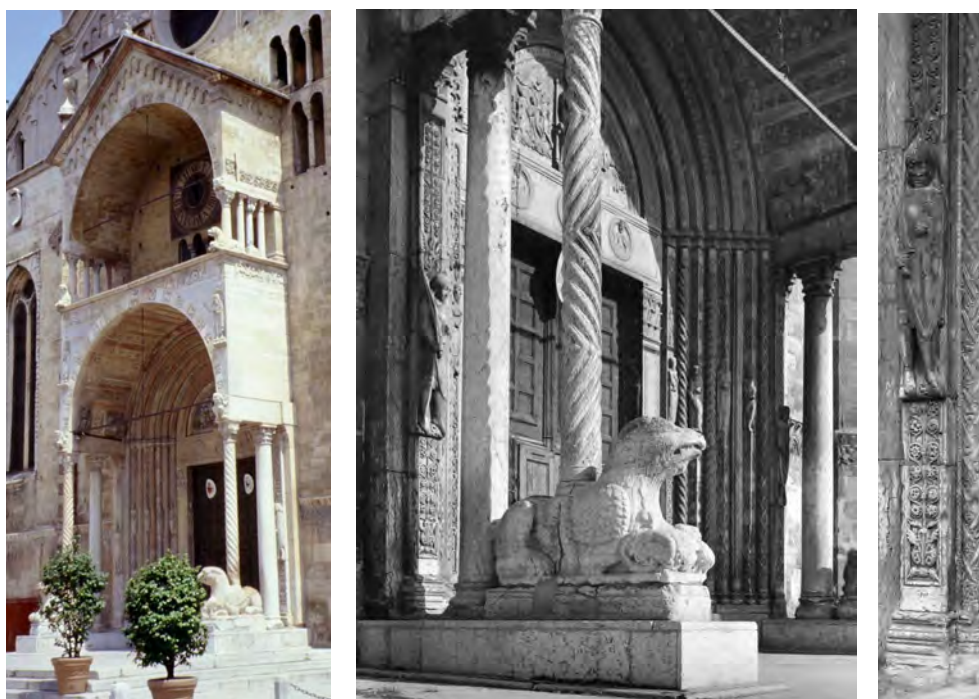


Fig. 19. Il protiro nel suo insieme. 19.1 Nicholaus, protiro di Santa Maria Matricolare. **19.2** Particolare del protiro (NB: la colonna dietro il grifone è stata aggiunta in un secondo tempo). **19.3** Particolare della parasta con Rolando.

S'intende, lo ripeto, che tutti questi sono solo indizi e non prove; ma presi nel loro insieme mi sembrano costituire un'ipotesi abbastanza solida. Detto altrimenti, sono certo, sulla base di una documentazione che reputo indiscutibile, che il 'Rolando' con Durindarda sia presente sulla facciata della cattedrale come *figura Fortitudinis* destinata a proteggere la porta *ex parte Leonis*, con tutto quel che ciò

implica e sottintende. Per contro, sulla base di questi indizi, del loro stesso numero, e soprattutto della loro interna coerenza, ritengo del tutto plausibile riconoscere in realtà nel presunto ‘Olivieri’ un san Romano *janitor*, che, in quanto martire, svolge la stessa funzione dalla parte dell’Agnello. Entrambi imbracciano lo scudo della fede, ma l’uno è un guerriero che con l’arma di Dio difende la chiesa dagli attacchi del male (il drago schiacciato sotto il piede destro); l’altro è un martire, che ostentando lo strumento della sua passione, svolge la sua funzione di *ostiarius* accogliendo solo quanti sono degni di entrare nel tempio, e promettendo loro, in cambio della loro sopportazione, la vita eterna (il melograno, che svetta sopra la sua spalla sinistra). Al Rolando, pura immagine della Fortezza che si risolve tutta nell’azione, Nicholaus contrappose così un eroe della *parola*: «plectrum palati et faucium saevus tibi | tortor revulsit, nec tamen silentium | indixit ori quo fatebaris Deum»¹²¹. All’eroe *in operibus* campione della lotta, munito della celeste spada di luce, Niccolò accostò l’eroe *in verbis*, perché parole e opere sono i due campi in cui il cristiano deve agire. Dunque, ne dobbiamo concludere che i due sono entrambi *ostiarii*, e rivelano forme diverse e complementari di *Fortitudo*, in perfetta e non casuale corrispondenza semantica e simbolica con i due grifoni e i due leoni stilofori: a sinistra, nel lato del mondo dominato dal Leone, il braccio, il puro guerriero; a destra, nel lato di Dio che fa capo all’Agnello, il campione della parola e della sopportazione: insieme simili e diversi, Rolandus e Romanus hanno l’alto compito di tenere lontani dalla casa di Dio coloro che non sono degni di entrare.

5. Il modello

Per concludere, credo resti ancora un passo ulteriore da compiere, per comprendere davvero la straordinaria invenzione veronese di Nicholaus: determinare da dove egli abbia tratto l’ispirazione per raddoppiare gli usuali guardiani della porta animali (figg. 19.2, 19.2) con il guerriero e il martire che, esprimendo i due aspetti complementari di *Fortitudo*, fanno la guardia ai due lati della porta, per così dire, anche dal punto di vista teologico-morale. L’idea di una simile costruzione simbolica non è stata concepita *ex nihilo*, e va compresa in relazione al disegno complessivo del protiro, che l’*artifex gnarus* deve aver progettato ispirandosi direttamente al più illustre dei modelli: quello del tempio di Salomone, costruito verso il 968 a. C., da Hiram, il «figlio della Vedova», di cui ci parla soprattutto il III libro dei Re ai capitoli 6-8¹²². Ci interessa qui in particolare la

¹²¹ Prudentius, *Liber Peristefanon*, X, vv. 6-8: 330.

¹²² La bibliografia sul tempio di Salomone, probabilmente il più famoso edificio della storia, almeno in Occidente, è immensa; mi limiterò dunque a ricordare Krinsky 1970, Gutmann 1976, Hamblin – Seely 2007 e Balfour 2012.

descrizione del portico antistante al tempio, sostanzialmente costituito da due enormi colonne di bronzo, forse unite da un architrave¹²³.

¹⁵ Et finxit duas columnas aereas, decem et octo cubitorum altitudinis columnam unam: et linea duodecim cubitorum ambiebat columnam utramque. ¹⁶ Duo quoque capitella fecit, quae ponerentur super capita columnarum, fusilia ex aere: quinque cubitorum altitudinis capitellum unum [...] Et perfecit columnas, et duos ordines per circuitum retiaculorum singulorum, ut tegerent capitella, quae erant super summitatem, malogranatorum [...] ²¹ Et statuit duas columnas in porticu templi: cumque statuisset columnam dexteram, vocavit eam nomine Jachin: similiter erexit columnam secundam: et vocavit nomen ejus Booz¹²⁴.

Per mettere bene a fuoco l'importanza di questo brano e comprendere il ruolo che esso ha svolto nella tradizione dell'architettura religiosa occidentale, bisogna tener presenti alcuni fatti.

1) Sin dai tempi più antichi, il modello del Tempio in generale, e queste due colonne in particolare, hanno avuto un'immensa importanza simbolica, che noi moderni non riusciamo più a percepire, ma che nel Medioevo doveva essere ben presente a quanti avevano familiarità col testo scritturale.

Ogni qual volta in un altare, in un portale, in una volta, in un capitello compaiono riferimenti al Tempio [...] ognuno di questi elementi non è più soltanto parte del *Complesso Salomonico* ma ne diviene in un certo senso l'*emblema* idealizzato. [...] Tra gli elementi simbolici che tradizionalmente identificano il Tempio di Salomone, un ruolo di particolare importanza è attribuito alle colonne Jachin e Boaz¹²⁵.

Sappiamo che le due colonne Boaz e Jachin derivano da una lunga tradizione specificamente propria del Vicino Oriente antico¹²⁶, e possiamo legittimamente presumere che sin dalle origini nascondessero un preciso significato mitico, come mostra il caso del pilastro Djed, 'Stabilità' o 'Presenza', che rappresenta Osiride ma si associa anche ad Aton, o dei due pilastri del tempio di Tiro che, secondo la testimonianza di Erodoto, rappresentavano Eracle-Melkart¹²⁷. Con ogni probabilità, nel contesto del Tempio, le due colonne avevano in primo luogo la funzione di indicarlo come sede permanente di Yahveh, e in quanto tali marcano l'entrata del luogo detto 'ûlām, termine variamente tradotto come 'portico',

¹²³ Anche la bibliografia sui due pilastri è molto folta, sebbene piuttosto ripetitiva; Prokop 2020 contiene davvero tutto quel che conosciamo in merito, mentre Tuzi 2002 si occupa della sopravvivenza medievale e soprattutto moderna del tema; parecchi altri contributi sono inoltre degni di nota, come Kalavrezou-Maxeiner 1985, Krinsky 1970, Ouellette 1976: 7-11, Meyers 1983, Bauks 2010, Bautz 2013, Apple 2014.

¹²⁴ III Rg 15-21; cfr. II Par 3, 17, Ier 52, 21-22 e Josephus Flavius, *Antiquitates Judaicae*, VIII, 3, 4.

¹²⁵ Di Caterina 1976: 47 ss.

¹²⁶ Cfr. Tuzi 2002: 14-17; Audin 1948 e Audin 1953.

¹²⁷ Herodotus, *Historiae*, II, 44.

‘vestibolo’ o ‘ingresso’: si trattava sicuramente, proprio come il protiro, di una parte giustapposta alla facciata, che immetteva nella parte più sacra dell’edificio, secondo un modello già corrente nel Vicino Oriente antico¹²⁸.

La distruzione del tempio ad opera di Nabucodonosor comportò anche la distruzione delle due colonne, che furono fatte a pezzi e portate a Babilonia; ma in compenso, da allora in poi, esse cominciarono a vivere nell’immaginario architettonico. Laddove infatti, adiacenti all’ingresso di una chiesa, compaiono due colonne a qualche titolo anomale, caratterizzate da una decorazione particolare (per esempio i tralci vitinei), dal fatto di essere fuori scala, o dalla posizione svincolata dal paramento murario, ci troviamo *sicuramente* di fronte a una voluta allusione, cioè a una riproduzione a fini simbolici, di Jachin e Boaz. Le riconosciamo per esempio con certezza nella facciata in un gran numero di chiese medievali, come la pieve di S. Andrea a Brescia (fig. 20.1), ma esse sono rimaste ben presenti nel simbolismo architettonico sino all’età moderna, come dimostrano le due colonne poste davanti all’ingresso della Karlskirche di Vienna (fig. 20.2), e il loro ricordo è rimasto in particolare vivo all’interno della tradizione massonica, nella quale esse rivestono un ruolo importantissimo (fig. 20.3).



Fig. 20. Sopravvivenza di Jachin e Boaz. 20.1 Pieve di Sant’Andrea, Toscolano Maderno, Brescia, inizi del sec. XII. 20.2 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Wien, 1716. 20.3 Henry V. Ashley e F. Winton Newman, Freemasons’ Hall, Great Queen Street, London, 1927-33.

L’allusione al Tempio salomonico implicata dalla presenza di una riproduzione di Jachim e Boaz viene di norma ribadita e ulteriormente esplicitata da un qualche altro particolare della decorazione, che a qualche titolo rinvii al modello biblico e garantisca la leggibilità dell’insieme. Così, per esempio, a Sant’Andrea, oltre alle due colonne gigantesche, troviamo i nodi salomonici (fig. 21.1), a Würzburg si è semplicemente pensato di incidere i nomi delle due colonne nella parte superiore

¹²⁸ Cfr. Garfinkel 2019: 5 ss. e fig. 3: ma la cosa era già evidente ai tempi di Scott 1939.

del capitello (fig. 21.2), mentre nella chiesa di San Carlo a Cave di Palestrina ci sono due colonne, forse dell'VIII secolo (fig. 21.3), che denunciano la loro particolarissima natura per la forma tortile, la decorazione e la scritta «Marmorae columnae salomonici templi».



Fig. 21. Riferimenti salomonici. 21.1 Pieve di Sant'Andrea, Toscolano Maderno, imposta dell'arcone. 21.2-Cattedrale di Würzburg, il pilastro Booz, 1225 ca. 21.3 Chiesa di San Carlo, Cave di Palestrina, colonna tortile, sec. VIII (?)

2) Fatto *estremamente* rilevante, e del tutto eccezionale, le due colonne antistanti al Tempio erano dotate di nomi personali, Boaz (vocalizzato anche *Ba'az*, *Bo'oz* ecc.), sicuramente legato alla radice *oz*, che vale 'Forza', e Jachin o Yakin che deriva da una radice che vale 'Stabilire'. Non si conosce esattamente né l'origine di questi nomi, né la loro funzione; non è escluso che essi fossero scritti sui pilastri stessi, e si riferissero a Dio o, in alternativa, alla dinastia di Davide; la discussione in proposito è stata molto accesa ma, in assenza di dati ulteriori, non può ovviamente giungere a conclusioni certe¹²⁹. Alla luce di quel che si è detto sin qui sulle due figure veronesi, sarà però il caso di sottolineare che entrambe le radici sono collegate all'idea di forza. Per quanto riguarda Boaz, «The Psalms of Yahweh's enthronement and sovereignty make frequent use of the word *'ōz*, with reference to Yahweh's victorious strength as displayed in creation and history»¹³⁰. Un discorso analogo vale per Jachin, connesso con un verbo, *kûn*, che vale 'fondare', 'rafforzare', 'stabilire'¹³¹. Inoltre, in entrambi i casi si tratta di nomi di persona, attestati anche altrove nella *Bibbia* (per es. Jachin in Gen 46, 10, Boaz in Ruth 2, 4), tanto che si è supposto persino che potessero designare due dei figli di Salomone¹³²; è significativo al proposito il fatto che la tradizione massonica

¹²⁹ Cfr. per es. Scott 1939, Kornfeld 1962: 51 ss., Mulder 1986 e Prokop 2020: 95-98.

¹³⁰ Scott 1939: 148, che rinvia a Ps 93, 1; Ps 96, 6, 7, 10; Ps 99, 1, 4; Ps. 132, 8 ecc.

¹³¹ Cfr. Bauks 2010: 4.

¹³² Cfr. Mulder 1986: 20.

continui a vedere nelle due colonne dei personaggi determinati, identificando, se non erro, Boaz con il nonno di Davide e Jachin con il sommo sacerdote presente alla consacrazione del Tempio.

Nel Medioevo si era ben consapevoli sia del significato generale dei due nomi, che del loro valore nettamente personale. Ne fa fede un testo di somma importanza, curiosamente trascurato da quanti si sono occupati della fortuna medievale delle due colonne, il *De templo Salomonis* che il venerabile Beda compose verso il 731, discutendo e analizzando con grande dottrina ogni particolare del Primo Tempio, e ponendo in particolare le due colonne sotto il segno di *Fortitudo*.

*Et finxit duas columans aereas etc. Illae sunt columnae de quibus Paulus ait: 'Jacobus et Cephas et Johannes qui videbatur columnae esse [...]. Quibus verbis quasi exponere videtur mysterium columnarum materialium, et quid videlicet figuraverint, et qua re duae sint factae. Apostolos namque et doctores cunctos spirituales significant, fortes nimirum fide et opere, et contemplatione ad superna erectos. [...] Et statuit duas columnas in porticu templi. Cum statuisset columnam dexteram, vocavit eam nomine Jachin, id est firmitas. Similiter erexit secundam columnam, et vocavit nomen ejus Booz, id est in robore. [...] Certe dextera columna eos significat qui venturum in carne Dominum prophetando praedixerant; secunda, illos qui hunc jam venisse, et mundum suo sanguine redemisse testantur. Et apte vocabulo simili ambae censebantur columnae, cum una firmitas, altera in robore dicta est; ut una fidei et operis fortitudo cunctis inesse doctoribus monstraretur [...].*¹³³

Inoltre, osserva Beda, l'ingresso della chiesa è figura della conversione¹³⁴, ed è posto sotto il patrocinio delle virtù cardinali, e in particolar modo proprio di *Fortitudo*, «per quam ea quae agenda didicimus implemus»¹³⁵; in questa prospettiva, le due valve della porta simboleggiano l'amore di Dio e quello del prossimo, ovvero la fede e le opere, «nam neque fide sine operibus, neque sine fide possunt opera bona placere.»¹³⁶ Il testo di Beda fu notissimo – lo ritroviamo per esempio continuamente citato nella *Glossa ordinaria* –, ed entrò dunque a far parte della tradizione ecclesiastica ufficiale: ne ritroviamo per esempio un'eco esplicita nell'*Historia Scholastica* di Pietro Comestore, composta intorno al 1170, e dunque solo di pochi decenni posteriore al protiro veronese.

In facie vero templi erat porticus (III Reg 7), quae in Evangelio dicitur vestibulum templi, habens columnas aereas in longitudine sui dispositas in medio quarum erant duae mirabiliores caeteris positae fores templi, habentes in medio sui spatium decem cubitorum secundum latitudine portae templi. Quarum talis erat compositio: Stylus, vel stipes columnae octodecim habebat cubitos altitudinis; non planae, sed valliculatus, habens in circuitum canales cavationis quatuor digitorum, et erat fusilis, et linea duodecim cubitorum ambiebat illum. [...] Epistylum vero columnae super quod locandum erat

¹³³ Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, l. II, cap. XVIII, *De columnis aereis*: coll. 779 e 786.

¹³⁴ Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, l. II, cap. XV, *De ingressu templi sive oraculi*: col. 772B.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, l. II, cap. XV, *De ingressu templi sive oraculi*: col. 773D.

capitellum latius erat stipe, et rotundum opere reticulato caelatum. Capitellum autem superpositum epistylis fusile erat, et quinque cubitorum altitudinis, et in suprema parte erat liliatum. Latera vero ipsius ex omni parte in modum retis et catenarum erant contexta, adeo artificiose, ut retia, et catenae magis viderentur apposita quam insculpta [...]. Legitur enim quod capitella erant super summitatem malogranatorum. Eiusdem compositionis erat columna altera. [...] Hae duae columnae propriis nominibus vocabantur, tum propter sui magnificentiam, tum propter futurorum multam praefigurationem. Dextera dicebatur Jachin, id est firmitas, Josephus vocat eam thalamum Jachin. Sinistra dicta est Booz, vel Boz, quod sonat robur, vel in robore. [...] Has columnas fudit Hiram Tyrius, plenus sapientia ad faciendum omne opus ex aere, filius mulieris viduae de tribu Nephtholim, patre vero Tyrio¹³⁷.

Credo si possa legittimamente presumere che Nicholaus condividesse a un dipresso queste nozioni.

3) In terzo luogo, la descrizione biblica rende evidente che Boaz e Jachin erano straordinariamente elaborate, e possedevano una decorazione ricchissima. Gli storici dell'architettura medievale hanno dimostrato che sin dai primi secoli dell'era volgare vi fu l'uso di rappresentare queste due colonne utilizzando alcuni schemi formali stereotipati, diversi fra loro ma tutti caratterizzati da una particolare ridondanza decorativa, e da una forte pregnanza simbolica: il che, concretamente, significa che la presenza di uno di questi moduli implica sempre l'allusione alle colonne del Tempio.

Diversi sono i modi con in quali le colonne sono state rappresentate nell'arte e nella pratica costruttiva. Alcuni hanno legami con le fonti storiche descritte nella Bibbia, altri invece sono di origine leggendaria o teoretica. Il primo, forse il più diffuso, è la rappresentazione di colonne spiraliformi, tortili e con decorazione vitinea. Questo genere di colonne non ha nulla a che vedere con le descrizioni di Jachin e Boaz tramandateci dalle Sacre Scritture, ma si fonda da un lato sulle raffigurazioni del Tempio realizzate dopo la sua distruzione e dall'altro sulla leggenda secondo la quale le antiche colonne tortili che ornavano la *pergula* costantiniana erano state portate a Roma dall'Imperatore Costantino come spoglie del Tempio. La diffusione e l'identificazione con il modello-radice di queste colonne sarà così grande che, nella maggior parte dei casi, verranno definite non col nome di colonne tortili ma con quello di colonne salomoniche¹³⁸.

¹³⁷ Petrus Comestor, *Historia Scholastica, Historia Regum III*, cap. XII, *De porticu*: coll. 1358-1359.

¹³⁸ Tuzi 2002: 29.



Fig. 22. Jachin e Booz nell'immaginario architettonico medievale. 22.1 Colonna Santa o degli ossessi, San Pietro, Tesoro della Basilica, sec. IV. 22.2 Cattedrale di Würzburg, i due pilastri Jachin e Booz, 1225 ca. 22.3 Colleggiata dei santi Quirico e Giulitta, San Quirico d'Orcia, inizi del sec. XII. 22.4 Ciborio di Sant'Eleucadio, Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, inizi del sec. IX.

Il prototipo di queste colonne tortili, che vanno forse identificate con le «*columnas vitineas*» che Costantino donò a papa Silvestro¹³⁹, è la Colonna Santa, a cui, secondo la tradizione, si appoggiava Gesù predicando nel Tempio (fig. 22.1), che riunisce in sé quasi tutti gli elementi caratteristici del tipo, in quanto è tortile, e ha una decorazione spiraliforme alternata a tralci di vite. È infatti sempre significativa l'associazione tra i pilastri salomonici e il frutto dai molti grani che prefigura la «*multitudo divinae dulcedinis*»¹⁴⁰; si tratta della vite, come in questo caso, che ricorda la Passione di Cristo, ma anche, secondo la descrizione biblica, del melograno, frutto di straordinaria importanza nella decorazione degli oggetti sacri ebraici che, per dirla ancora con Beda, è simbolo della Chiesa e dei suoi dottori¹⁴¹. A parte i tre motivi spiraliformi (decorazioni a spirale del fusto, tralci e viticci, fusto tortile), c'è in sostanza un solo altro motivo caratteristico utilizzato per alludere alle colonne del Tempio, ed è quello delle colonnine binate con nodo salomonico (figg. 6.3, 6.4), che troviamo per esempio nei due pilastri del Duomo di Würzburg (fig. 22.2), in cui l'identificazione salomonica è esplicita, dal momento che essi portano incisi sopra i capitelli i nomi di Booz e Iachim (fig. 21.2)¹⁴².

¹³⁹ Cfr. Nabiloni 1987, Gauvain 2015; cfr. *Liber Pontificalis*, XXXIII Sylvester, § 16: 176.

¹⁴⁰ Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, l. II, cap. XV, *De ingressu templi sive oraculi*: col. 773D.

¹⁴¹ Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, l. II, cap. XV, *De ingressu templi sive oraculi*: col. 783A.

¹⁴² Sulle colonne annodate cfr. Cahn 1976 e Kalavrezou-Maxeiner 1985, che insistono entrambi sul loro carattere tipicamente salomonico.

Simili strutture, lo ripeto, alludono *sempre* al Tempio salomonico: così quando, poniamo, le vediamo emergere nel protiro del Duomo di Modena o nel maestoso portale della Colleggiata dei santi Quirico e Giulitta a San Quirico d'Orcia (fig. 22.3), possiamo essere certi che l'intento era quello di alludere *esplicitamente* alla più santa delle case di Dio. E appunto per tale ragione, colonne di questo genere compaiono, oltre che all'ingresso, secondo il modello biblico, soltanto in luoghi di particolare sacralità, come la cripta delle chiese o la *tevah*, cioè la tribuna da cui si legge la Torah, nelle sinagoghe: lo dimostra, per esempio, il Ciborio di Sant'Eleucadio a Sant'Apollinare in Classe (fig. 22.4), in cui le quattro colonne con decorazione a spirale sormontate da tralci ricchi di grappoli rinviano senza dubbio alcuno al Tempio di Gerusalemme.

Lo schema che ritroviamo in questi ultimi due esempi, in cui le colonne salomoniche sostengono un arco che inquadra un punto sacrale, merita di essere in particolare meditato con attenzione. Sin dai primi secoli dopo Cristo, questo schema si era infatti sicuramente diffuso come *specificca* allusione al Tempio, utilizzando soprattutto colonne con decorazione spiraliforme¹⁴³, particolare che deriva forse dalla descrizione che Giuseppe Flavio dava delle colonne del Portico Reale, le quali, rilevava, presentavano «una doppia scanalatura a spirale»¹⁴⁴, e che, come dimostra il sopraccitato brano dell'*Historia Scholastica*, era divenuto tradizionale. Questo modulo compare già nella nicchia per la Torah nella sinagoga di Dura Europos (244 d. C.), in cui due colonne spiraliformi inquadrano la doppia porta del Tempio (fig. 23.1), che possiamo senza esitazioni riconoscere come tale dal momento che da una parte della costruzione viene effigiata la Menorah, cioè il candelabro a sette bracci, dall'altra il sacrificio di Isacco. Da allora in poi il motivo si ripete fedelmente, e sempre in contesti di alta sacralità: lo ritroviamo così nell'oreficeria bizantina a partire dal VI secolo (figg. 23.2, 23.4), nelle ricchissime steli funerarie copte (fig. 23.3), nelle miniature a partire dall'età carolingia, soprattutto nelle tavole dei Canonici, o, in un esempio particolarmente bello, nell'*Exultet Barberini* della Vaticana (fig. 23.5). Ma questo schema caratterizza ovviamente soprattutto le chiese romaniche come a San Quirico d'Orcia (fig. 21.3) o nella basilica di Santa Maria Maggiore a Tuscania, in cui il rinvio alla descrizione biblica del Tempio è reso esplicito dal fatto che le due grandi colonne strigilate che sorreggono i leoni sono svincolate dalla struttura del portale.

¹⁴³ Tuzi 2002: 63-64.

¹⁴⁴ Tuzi 2002, che rinvia ad Giuseppe Flavio, *Antichità Giudaiche*, XV. xi, 413-15.



Fig. 23. Le due colonne del Tempio e l'arco. 23.1 Il Tempio di Salomone, Dura Europos, Sinagoga, affresco sopra la nicchia della Torah, 244. **23.2** Particolare di una patena con la comunione degli Apostoli, oreficeria bizantina, 565-578 ca., Dumbarton Oaks Museum, BZ.1924.5.



23.3 Stele funeraria copta, Egitto, sec. VI-VII, New York, Metropolitan Museum. **23.4** Coperta di evangelario con croce, cipressi e struttura architettonica, oreficeria bizantina, metà del sec. VI, Dumbarton Oaks Museum, BZ.1963.36.9. **23.5** Mater Ecclesia, Exultet Barberini, Italia (Montecassino), 1087 ca., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. cod. Barb. Lat. 592



23.6 Nicholaus, Protiro della Cattedrale di San Giorgio a Ferrara, 1135 ca. **23.7** Particolare della colonna annodata. **23.8** Nicholaus, Protiro della Cattedrale di Verona, 1135-39 ca.

Nicholaus conosceva benissimo questo schema, e senza dubbio era perfettamente al corrente del suo valore allusivo, come dimostra il fatto che lo utilizzò con delle colonne salomoniche annodate (figg. 23.6, 23.7) nel protiro della

Cattedrale di San Giorgio a Ferrara. Nella cattedrale di Verona (fig. 23.8) esso appariva particolarmente appropriato, perché la chiesa era dedicata a Santa Maria Matricolare, e dunque celebrava colei che, come provano le *Litanie Lauretane*, era, ed è, venerata come umano equivalente del Tempio. Stando così le cose, dunque, non stupisce che anche qui Nicholaus abbia deciso di strutturare il protiro come un'allusione al Primo Tempio, ma lo fece sfruttando uno schema assai più elaborato e complesso rispetto a quello ferrarese. Le colonne, secondo la tradizione più antica, divennero infatti del tipo con strigilatura a spirale, secondo il modello più largamente diffuso (figg. 23.1-23.5), che Nicholaus aveva utilizzato già nella Porta dello Zodiaco alla Sacra di San Michele; ma a differenza di quanto accadeva a Ferrara, ciascuna colonna, a Verona, rivela la propria unicità seguendo uno schema decorativo peculiare. Immediatamente dietro i due fusti strigilati poi (ricordo che le massicce colonne situate dietro i grifoni sono state aggiunte solo qualche secolo dopo, per rafforzare la struttura), ecco comparire due personaggi che esprimono perfettamente la personalità dei due pilastri salomonici, e danno, per così dire, corpo ai loro nomi, incarnando i due aspetti di quella *virtus Fortitudinis* che, come notava Beda, si manifesta nella fede e nelle opere («ut una fidei et operis fortitudo cuntis inesse doctoribus monstraretur»). Così, *esattamente come accadeva nel Tempio di Gerusalemme*, a sinistra troviamo Boaz, 'la Forza', incarnato dal ferreo Rolandus e dalla sua spada Durindarda, a destra Jachin, 'la Fermezza', impersonato dall'inflessibile Romanus. Entrambe le figure si ergono su paraste dalla esuberante decorazione floreale, che potrebbero alludere in proprio alla ricchissima ornamentazione dei pilastri del Tempio, ed entrambe, hanno le pannelle legate con nodi salomonici, vistosi soprattutto nel caso di Romanus, che, per di più, inalbera la melagrana che non rinvia solo al martirio e alla sua eterna ricompensa, ma *anche* a quelle melagrane che caratterizzavano la decorazione delle due colonne del Tempio.

Il tutto forma evidentemente un insieme di mirabile densità, di straordinaria compattezza e di affascinante complessità, un viluppo che, come spero di aver mostrato in queste pagine, merita di essere dipanato con circospezione ed estremo rispetto. Il costruttore del Tempio, narra la Scrittura, fu Hiram, «artificem plenum sapientiam, intelligentiam et doctrinam»¹⁴⁵; Nicholaus, nell'ideazione del protiro veronese, sembra aver voluto entrare in un certo qual modo in diretta competizione con il suo illustre predecessore biblico, e a buon diritto si definì, con un'ultima allusione al testo biblico, «artificem gnarum». Contava, giustamente, sulle lodi dei posteri, ma non poteva certo immaginare che essi sarebbero divenuti, tristemente, del tutto ignari della segreta e serrata ricchezza del suo linguaggio.

¹⁴⁵ III Rg 7, 14.

Bibliografia

I. Manoscritti

Autun BM 0019bis	Autun	Bibliothèque Municipale	0019bis
Bern B 264	Bern	Burgerbibliothek	264
Città del Vaticano BAV Barb. lat. 592	Città del Vaticano	Biblioteca Apostolica Vaticana	Cod. Barb. lat. 592
Los Angeles GM 14	Los Angeles	J. Paul Getty Museum	14
Paris BnF Fr. 2810	Paris	Bibliothèque nationale de France français	2810
Paris BnF Lat. 8318	Paris	Bibliothèque nationale de France latin	8318
St. Gallen VadSlg 302	St. Gallen	Kantonsbibliothek	Vad. Sam. 302
Venezia MC 1493	Venezia	Museo Correr	1493
Venezia BM Fr. XXI	Venezia	Biblioteca Marciana	francese XXI
Wiesbaden HL 1*	Wiesbaden	Hessische Landesbibliothek	1

II. Opere

Aa. Ss. Augusti II

Acta Sanctorum Augusti. II. (5-12), edidit Joannes Baptista Sollerius *et alii*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1970 [riprod. anast. dell'ed. Antuerpiae, apud Bernardum Albertum vander Plassche, 1735].

[Alcuinus], *Liber de divinis officiis*

[Alcuinus], *Liber de divinis officiis*, in *PL*, vol. CI, coll. 1173-1286.

Alfonso el Sabio, *Sietes Partidas*

Alfonso el Sabio, *Las siete partidas El libro del fuero de las leyes*, Introduction y edicion dirigida por José Sanchez-Arcilla Bernal, Madrid, Reus, 2004.

Aurelius Prudentius Clemens, *Psychomachia*

Aurelio Prudenziio Clemente, *Psychomachia: la lotta dei vizi e delle virtù*, a cura di Bruno Basile, Roma, Carocci, 2007 («Biblioteca medievale», 112).

Beda venerabilis, *De templo Salomonis*

Beda venerabilis, *De templo Salomonis*, in *PL*, vol. XCI, coll. 735-808.

Beowulf

Beowulf, a cura di Ludovica Koch, Torino, Einaudi, 1987 («I millenni»).

Cert Claidib Chormaic

The Irish ordeals, Cormac's adventure in the Land of Promise, and the decision as to Cormac's sword, edited by Whitley Stokes, in Ernst Windisch, Whitley

Stokes, *Irische Texte mit Wörterbuch*, 4 voll., Leipzig, Hirzel 1891, vol. III/1, pp. 183-221.

Chanson de Roland

La Chanson de Roland, édition critique et traduction de Ian Short, Paris, Librairie Général Française, 1990 («Le livre de poche. Lettres gothiques»).

Duodha, *Liber manualis*

Le manuel de Dhuoda, publié par Edouard Bondurand, Genève, Mégarisot Reprints 1978 [rist. anast. dell'ed. Parigi, 1887].

Entrée d'Espagne

L'Entrée d'Espagne, Chanson de Geste Franco-Italienne, ristampa anastatica dell'edizione di Antoine Thomas, con una premessa di Marco Infurna, Firenze, Olschki, 2007 («Biblioteca Mantovana», 7).

Epistolae Romanorum Pontificum

Epistolae Romanorum Pontificum genuinae et quae ad eos scriptae sunt a S. Hilario usque ad Pelagium, recensuit et edidit Andreas Thiel, vol. I, Brunsbergae, in aedibus Eduardi Peter, 1867-1868 [reprint Hildesheim, Olms, 1974].

The Four Jewels of the Tuatha Dé Danann

The Four Jewels of the Tuatha Dé Danann, edited by Vernam Hull, in «Zeitschrift für Celtische Philologie», 18 (1930), pp. 73-89.

Hervarar saga ok Heiðreks

Antiche saghe nordiche, a cura di Marcello Meli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1997 («Grandi classici», 76), vol. I, pp. 20-77.

Hildegarda Bingensis, *Liber Scivias*

Hildegardis Bingensis Scivias, edidit Adelgund Führkötter, Angela Carlevaris collaborante, Turnhout, Brepols, 1978 («Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis», XLIII).

Historia Karoli Magni et Rotholandi

Karolellus atque Pseudo-Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi, edidit Paul Gerhard Schmidt, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1996.

Isidorus, *Etymologiae sive origines*

Isidoro, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, 2 voll., Torino, UTET, 2004.

Juan Manuel, *Libro de los tres razones*

Don Juan Manuel, *Libro de las armas*, edición de José Luis Villacañas Berlanga, Biblioteca Digital Saavedra Fajardo, 2005, <https://saavedrafajardo.org/book/101895>.

Lebor gabála Érenn

Lebor gabála Érenn: The book of the taking of Ireland, edited by Robert A. Stewart Macalister, 5 voll., Dublin, Irish Texts Society, 1932-1942.

Liber pontificalis

Le Liber pontificalis, texte, introduction et commentaire par Louis Duchesne, Paris, Thorin, 1886.

Merlin

Merlin, texte établi par Irene Freire-Nunes, in *Le livre du Graal*, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walther, 3 voll., Paris, Gallimard, 2001 («Bibliothèque de la Pléiade», 476), vol. I, pp. 371-805.

Passio Polychronii

Hippolyte Delehaye, *Recherches sur le légendier romain. La Passion de Saint Polychronius*, «Analecta Bollandiana» 51 (1933), pp. 34-98.

Petrus Comestor, *Historia Scholastica*

Petrus Comestor, *Historia Scholastica*, in *PL*, vol. CXCVIII, coll. 1049-1722A.

Premiers faits du Roi Artu

Les premiers faits du Roi Artu, texte établi par Irene Freire-Nunes, in *Le livre du Graal*, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walther, 3 voll., Paris, Gallimard, 2001 («Bibliothèque de la Pléiade», 476), vol. I, pp. 807-1662.

PL

Patrologiae cursus completus, 221 voll., Paris, Jacques Paul Migne, 1844-1855.

Prudentius, *Liber Pristefanon*

Aurelii Prudentii Clementis Carmina, cura et studio Maurici P. Cunningham, Turnhout, Brepols, 1966 («Corpus Christianorum, Series Latina», CXXVI), pp. 330-369.

Robert de Blois, *Beaudous*

Robert von Blois, *Sämtliche Werke*, I. *Beaudous*, ein altfranzösischer

Abenteuerroman des 13. Jahrhunderts, herausgegeben von Jakob Ulrich, Berlin, Mayer & Müller, 1889.

Theodulfus, *De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis*
Theodulfi Carmina, in *Poetae Latini aevi Carolini*, I. recensuit Ernestus Dümmler, Berlin, Weidmannos, 1881 («*Monumenta Germaniae historica. Antiquitates. Poetae Latini Medii Aevi*», 1), pp. 445-569.

Thomas Malory, *Le Morte Darthur*
Thomas Malory, *Complete Works*, edited by Eugène Vinaver, Oxford, Oxford University Press, 1971².

Togail Bruidne Dá Derga
The Destruction of Dá Derga's Hostel, edited and translated by Whitley Stokes, in «*Revue Celtique*», 22 (1901), pp. 9-61, 165-215, 282-315, 390-403.

Völsunga saga
Antiche saghe nordiche, a cura di Marcello Meli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1997 («*Grandi classici*», 76), vol. I, pp. 77-208.

Völundarkviða
Il canzoniere eddico, a cura di Piergiuseppe Scardigli, Milano, Garzanti, 1982, pp. 127-136.

Vulgata
Biblia sacra iuxta vulgatam versionem, recensuit Robertus Weber, emendavit Bonifatius Fischer, Stuttgart, Deutsches Bibelgesellschaft, 1984.

III. Studi e strumenti

Agrigoroaei 2018
Vladimir Agrigoroaei, *Sacré et profane dans deux cathédrales du XII^e siècle. Le contexte culturel de l'Artus de Modène et du Roland de Vérone*, in «*Francigena*», 4 (2018), pp. 63-99.

Andrieu 1925
Michel Andrieu, *Les ordres mineurs dans l'ancien rit romain*, in «*Revue des sciences religieuses*», 5/2 (1925), pp. 232-274.

Apple 2014
Raymond Apple, *The Pillars of the Temple*, in «*Jewish Bible Quarterly*», 42/4, n. 168 (2014), pp. 221-228.

Audin 1948

Amable Audin, *Les pilliers jumeaux*, in «Archiv Orientální», 16 (1948), pp. 265-276.

Audin 1953

Amable Audin, *Les pilliers jumeaux dans le monde sémitique*, in «Archiv Orientální», 21 (1953), pp. 430-439.

Balfour 2012

Alan Balfour, *Solomon's Temple. Myth, Conflict and Faith*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.

Baschet 200

Jérôme Baschet, *Vizi e Virtù*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Treccani, 2000, https://www.treccani.it/enciclopedia/vizi-e-virtu_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

Bartoli 1987

Alberta Bartoli, *Il Complesso romanico*, in *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, a cura di Pierpaolo Brugnoli e Cinzia Fiorio Tedone, Verona, EBS, Comitato per i festeggiamenti dell'VIII centenario del duomo di Verona, 1987, pp. 99-166.

Bautch 2013

Richard J. Bautch, *Yachin and Boaz in Jerusalem and Rome*, in *Beauty and the Bible: Toward a Hermeneutics of Biblical Aesthetics*, edited by Richard J. Bautch and Jean-François Racine, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2013, pp. 67-81.

Bauks 2010

Michaela Bauks, *Joakim und Boas*, in «Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)», 2010, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/22031/>.

Bautz 2004

Michaela Bautz, *Fortitudo*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, X, München, Beck, 2004, pp. 225-271, <https://www.rdklabor.de/wiki/Fortitudo>

Beckmann 2017

Gustav Adolf Beckmann, *Onomastik des Rolandsliedes. Namen als Schlüssel zu Strukturen, Welthaltigkeit und Vorgeschichte des Liedes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017 («Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», 411).

Beigbeder 1989 [1969]

Lessico dei simboli medievali, testo di Olivier Beigbeder, fotografie di Zodiaque, Milano, Jaca Book, 1989 [ed. or., Id., *Lexique des symboles*, St. Léger Vauban, Zodiaque, 1969].

Bellamy 1987

James A. Bellamy, *Arabic Names in the Chanson de Roland: Saracen Gods, Frankish Swords, Roland's Horse, and the Olifant*, in «Journal of the American Oriental Society», 107/2 (1987), pp. 267-277.

Bornstein 1985

Christine Verzár Bornstein, *Nicholaus's Sculptures in Context*, in Romanini 1985, vol. I, pp. 331-373.

Bosch 2017 [1960]

Fredrik David K. Bosch, *Il Germe d'oro. Un'introduzione al simbolismo indiano*, a cura di Alessandro Grossato, Milano, Adelphi, 2017 («Il ramo d'oro», 65) [ed. or., Id., *The Golden Germ: An introduction to Indian Symbolism*, 'S-Gravenhage, Mouton, 1960].

Braun 1907

Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1907.

Brown 2005

George Hardin Brown, *Patristic Pomegranate, from Ambrose and Apponius to Bede*, in *Latin Learning and English Lore: Studies in Anglo-Saxon Literature for Michael Lapidge*, edited by Katherine O'Brien O'Keefe and Andy Orchard, 2 voll., Toronto, University of Toronto Press, 2005, vol. I, pp. 132-149.

Brunel 1934

Jean Brunel, *Jason μονοκρήπις*, in «Revue Archéologique», 6/4 (1934), pp. 34-43.

Bruyère 2010

Paul Bruyère, *La chasse de saint Hadelin*, in *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle)*. Exposition au Musée provincial des Arts anciens du Namurois (16 octobre 2010 – 16 janvier 2011), sous la direction de Jacques Toussaint, Namur, Société archéologique de Namur, 2010 («Monographies du Musée provincial des Arts anciens du Namurois», 46), pp. 166-171.

Busetto 1987

Giorgio Busetto, *Tracce iconografiche della prima diffusione dell'epopea carolingia in Italia*, in *Sulle orme di Orlando*, I. *Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane. Una proposta storico antropologica*, a cura di Anna Imelde Galletti e Roberto Roda, Padova, Interbooks, 1987, pp. 41-51.

Cahn 1976

Walter Cahn, *Solomonic Elements in Romanesque Art*, in Gutmann 1976, pp. 45-72.

Cames 1971

Gerard Cames, *Allegories et symboles dans l'Hortus deliciarum*, Leiden, E.J. Brill, 1971.

CAO

Renatus Joa Hesbert, *Corpus antiphonarium officii* (= CAO), 6 voll., Roma, Herder («Rerum ecclesiasticarum documenta» 7-12), 1963-1979.

Carotenuto 2003

Erica Carotenuto, *Eusebius of Caesarea on Romanus of Antioch: A Note on Eusebius, De Martyribus Palaestinae (Syriac Translation) 7, 7-9, 9*, in «The Classical Journal», 98/4 (2003), pp. 389-396.

Castiñeiras 2021

Manuel Castiñeiras, *Brindisi, Solsona e Rio Mau: il mito di Rolando e Roncisvalle tra identità, crociata e pellegrinaggio*, in *Temi epici e cavallereschi in Italia. Tra letteratura e immagini (XII-XV secolo)*, Atti della giornata di studi (29-30 novembre 2018, Università di Losanna), a cura di Ilaria Molteni e Irene Quadri, 2021 [= «Quaderni di Francigena», 3], pp. 263-313.

Catalano 1939

Mario Catalano, *Le statue di Guglielmo e Renoardo al Duomo di Verona*, in «Archivum Romanicum», 23 (1939), 359-376.

Coden, Fabio, *Osservazioni sulla cattedrale medievale di Verona: il protiro di Nicholas, i percorsi nascosti e la perduta loggia di controfacciata*, in Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Pio Francesco Pistilli, a cura di, *Domus sapienter staurata, Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021, pp. 337-347.

Coomaraswamy 1944

Ananda Coomaraswamy, *The Iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "Concatenation"*, in «The Art Quarterly», 7/2 (1944), pp. 109-128.

Coomaraswamy 1987 [1978]

Ananda K. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, edizione italiana a cura di Roberto Donatoni, Milano, Adelphi, 1987 («Il ramo d'oro», 13) [ed. or., *Coomaraswamy 1. Selected Papers. Traditional Art and Symbolism*, edited by Roger Lipsey, Princeton, Princeton University Press, 1978].

Curtius 1992 [1948]

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1993 [ed. or. Id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948].

Dauzat 1939

Albert Dauzat, recensione a Spitzer 1939, in «Le Français moderne», 7/2 (1939), p. 375.

Dauzat 1945

Albert Dauzat, *Les noms de famille en France: traité d'anthroponymie française*, Paris, Payot, 1945.

De Giorgio 2017

Teodoro De Giorgio, «*Dominus potens in proelio*». *L'iconografia del Cristo guerriero nell'Alto Medioevo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 9/2 (2017), pp. 347-360, 615-623.

Delehaye 1932

Hippolyte Delehaye, *S. Romain martyr d'Antioche*, in «Analecta Bollandiana», 50 (1932), pp. 241-284.

De Mély 1922

François De Mély, *Les deux Vierges de Toulouse et leur légende*, in «Gazette des beaux-arts», 1922, pp. 88-96.

Demmin 1893

August Demmin, *Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwicklungen*, Leipzig, Friesenhahn, 1893.

Deonna 1935

Waldemar Deonna, *Μονοκρήπιδες*, in «Revue de l'histoire des religions», 112 (1935), pp. 50-72.

Deonna 1943

Waldemar Deonna, *Un pied chaussé, l'autre nu*, in «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 5 (1943), p. 124.

DeVries – Smith 2007

Kelly DeVries, Robert D. Smith, *Medieval Weapon*, Santa Barbara-Denver-Oxford, ABC Clio, 2007.

Di Caterina 1976

Paolo Di Caterina, *Le colonne spiraliformi di Stabiae: un'indagine iconologica*, in «Antiqua», 1 (1976), pp. 47-54.

Donà 2017

Carlo Donà, *L'anima della spada* in «*Homo interior*». *Presenze dell'anima nelle letterature del Medioevo*. Atti delle V Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 febbraio 2015), a cura di Francesco Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017 («Ricerche intermedievali», 9), pp. 187-224.

Donà 2018

Carlo Donà, *Le due virtù della spada, Justitia e Fortitudo*, in «Rthesis – Linguistics & Philology», 9/1 (2018), pp. 175-207, <https://rthesis.it/>.

Donà 2019a

Carlo Donà, *Da Escalibur a Szczerbiec: mito e realtà della spada regale*, in «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi, Pietro Taravacci, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2019 («Labirinti», 180), pp. 77-94.

Donà 2019b

Carlo Donà, *Il nome della spada*, in AA. Vv., *Balaus annus et bonus. Studi in onore di Maurizio Viridis*, a cura di Patrizia Serra e Giulia Murgia, Firenze, Franco Cesati, 2019 («Quaderni della Rassegna», 159), pp. 33-50.

Dufourcq 1900

Albert Dufourcq, *Étude sur les Gesta martyrum romains*, Paris, A. Fontemoing, 1900.

Ferber 1976

Stanley Ferber, *The Temple of Solomon in Early Christian and Byzantine Art*, in Gutmann 1976, pp. 21-44.

Frugoni 2010

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010 («Saggi», 910).

Galmés de Fuentes 1972-1975

Álvaro Galmés de Fuentes, «*Les Nums d'Almace et cels de Durendal*» (*Chanson de Roland*, v.2143). *Probable origen árabe del nombre de las dos famosas espadas*, in *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*. 3 voll., Madrid, Catedra-Seminario Menendez Pidal-Editorial Gredos, 1972-1975, vol. I, p. 229-241.

Garfinkel – Mumcuoglu 2019

Yosef Garfinkel, Madeleine Mumcuoglu, *The Temple of Solomon in Iron Age Context*, in «*Religions*», 10/3, n. 198 (2019), <https://doi.org/10.3390/rel10030198>.

Gauvain 2015

Alexis Gauvain, *La Colonna Santa della Basilica di San Pietro: storia, memorie e nuove acquisizioni*, in *La Colonna Santa*, Città del Vaticano, Edizioni Capitolo Vaticano, 2015 («*Bollettino d'archivio*», 28-29), pp. 4-35.

Garnier 1982-89

François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge*. I. *Signification et symbolique*, e II. *La grammaire des gestes*, 2 voll., Paris, Le Léopard d'or, 1982-1989.

Grünzweig 2009

Friedrich E. Grünzweig, *Das Schwert bei den Germanen. Kulturgeschichtliche Studien zu seinem "Wesen" vom Altertum bis ins Hochmittelalter*, Wien, Fassbaender, 2009 («*Philologica germanica*», 30).

Gutmann 1976

The Temple of Solomon, Archaeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art, edited by Joseph Gutmann, Missoula (Montana), Scholar Press, 1976.

Hamblin – Seely 2007

William J. Hamblin, David Rolph Seely, *Solomon's Temple. Myth and History*, London, Thames & Hudson, 2007.

Harnack 1895

Adolf von Harnack, *Sources of the Apostolic Canons, with a Treatise on the Origin of the Readership and Other Lower Orders*, London, Northgate, 1895.

Harnack 1910

Adolf von Harnack, *Ostiarus*, in «*Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*», Berlin, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1910, pp. 551-553.

Iafrate 2019

Allegra Iafrate, *The Long Life of Magical Object. A Study in the Solomonian Tradition*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2019 («Magic in History»).

Kahane – Kahane 1958

Henry e Renée Kahane, *Magic and Gnosticism in the “Chanson de Roland”*, in «Romance Philology», 12/1 (1958), pp. 216-223.

Kahn 1997

Deborah Kahn, *La Chanson de Roland dans le décor des églises du XII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XL/160 (1997), pp. 337-372.

Kalavrezou-Maxeiner 1985

Ioli Kalavrezou-Maxeiner, *The Byzantine Knotted Column*, in *Byzantine Studies in Honor of Milton V. Anastos*, edited by Speros Vryonis Jr., Malibu, Undena, 1985 [= «Byzantina kai metabyzantina», 4], pp. 95-103.

Katzenellenbogen 1939

Adolf Katzenellenbogen, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, London, 1939 («Studies of the Warburg Institute», 10).

Kittredge 1903

Arthur Kittredge, *Arthur and Gorlagon*, in «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature», 8 (1903), pp. 149-275.

Kitzinger 1991

Ernst Kitzinger, *Interlace and Icons: Form and Function in Early Insular Art*, in *The Age of Migrating Ideas. Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland. Proceedings of the Second International Conference on Insular Art held in the National Museums of Scotland (Edinburgh, 3-6 January 1991)*, edited by R. Michael Spearman, John Higgitt, Stroud, Gloucestershire, Sutton, 1993, pp. 3-15.

Klimo 1898

Michel Klimo, *Contes et Légendes de Hongrie*, Paris, Maisonneuve, 1898.

Kornfeld 1962

Walter Kornfeld, *Der Symbolismus der Tempelsäulen*, in «Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft», 74/1 (1962), pp. 50-57.

Krinsky 1970

Carol Herselle Krinsky, *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 33 (1970), pp. 1-19.

Laking 1920

Guy Francis Laking, *A Records of European Armour and Arms through Seven Centuries*, London, Bell & Sons, 1920.

Lejeune 1950

Rita Lejeune, *Les noms d'épée dans la Chanson de Roland*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'Étranger*, Bade – Paris, Arts et Science – Didier, vol. I, 1950, pp. 149-166.

Lejeune 1961

Rita Lejeune, *Roland et Olivier au portail du Dôme de Vérone*, in «Cultura Neolatina», 21(1961), pp. 1-17.

Lejeune – Stiennon 1965

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Age*, 2 voll., Bruxelles, Éditions l'Arcade, 1965.

Liebrecht 1880

Felix Liebrecht, recensione a *La Chanson de Roland*, editée par Léon Gautier, Tours, Alfred Mame et fils, 1872, in «Literaturblatt für germanische und romanische Philologie», 5 (1880), coll. 178-181.

López Martines-Moràs 2008

Santiago López Martines-Moràs, *De bello runcievallis. La composition de la bataille de Roncevaux dans la Chronique de Turpin*, in «Romania», CXXVI/501-502 (2008), pp. 65-102.

LThK

Lexikon für Theologie und Kirche, begründet von Michael Buchberger, herausgegeben von Walter Kasper, Freiburg im Breisgau, 10 voll., Herder, 1993-2001.

Maffei 1732

Scipione Maffei, *Verona Illustrata, Parte Terza*, Verona, Jacopo Vallarti e Pierantonio Bruno, 1732.

Meckel-Pfannkuche 2018

Sabrina Meckel-Pfannkuche, *Die Rechtsstellung der Kleriker in der Rechtsordnung*

der lateinischen Kirche. Rechtsgeschichtliche Entwicklung, theologische Begründung und rechtliche Kontur, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2018 («Kirchen- und Staatskirchenrecht», 24).

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Meyers 1983

Carol L. Meyers, *Jachin and Boaz in Religious and Political Perspective*, in «The Catholic Biblical Quarterly», 45/2 (1983), pp. 167-178.

Mistral 1878

Frédéric Mistral, *Lou tresor dóu Felibrige*, Raphèle-les-Arles, Marcel Petit, 1878.

Mora 1991

Bernadette Mora, *Signum Leonis, Signum Arietis: signes zodiacaux? À propos du bas-relief toulousain des «Deux Vierges»*, in «Annales du Midi», 103/196 (1991), pp. 483-489.

Mulder 1986

Martin Jan Mulder, *Die Bedeutung von Jachin und Boaz in 1 Kön. 7:21 (2 Chr. 3:17)*, in *Tradition and Re-interpretation in Jewish and Early Christian Literature. Essays in Honor of Jürgen C. H. Lebram*, edited by Jan Willem van Henten *et alii*, Leiden, Brill, 1986 («Studia Post-biblica», 36), pp. 19-26.

Nicolle 1999

David Nicolle, *Arms and Armour of the Crusading Era, 1050-1350*, 2 voll., London, Grenville Books, 1999.

Nobiloni 1997

Barbara Nobiloni, *Le colonne vitinee della basilica di San Pietro a Roma*, in «Xenia antiqua», 6 (1997), pp. 81-142.

Norman 1988

Joanne S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York, Lang, 1988 («American university studies. Series 9: History», 29).

O'Rahilly 1946

Thomas Francis O'Rahilly, *Early History and Mythology*, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1946.

O'Reilly 1988

Jennifer O' Reilly, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, London, New York, Garland, 1988 («Outstanding theses in the fine arts from British universities»).

Ortalli 2006

Gherardo Ortalli, *1138. Chi difende il duomo di Verona? Orlando, Olivieri e Nicolò, artifex gnarus*, in «Cose nuove e cose antiche». *Scritti per monsignor Antonio Niero e don Francesco Bertoli*, a cura di Francesca Cavazzana Romanelli, Maria Leonardi, Stefania Rossi Minutelli, Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, 2006 («Collana di studi della Biblioteca», 7), pp. 103-113.

Otto 2016

Adelheid Otto, *Much more than just a Decorative Element: the Guilloche as Symbol of Fertility*, in *Mille et une emprentes. Un Alsacien en Orient, Mélanges en l'honneur du 65^e anniversaire de Dominique Beyer*, Julie Patrier, Philippe Quenet, Pascal Butterlin éditeurs, Turnhout, Brepols, 2016 [= «Subartu», 36], pp. 379-394.

Ouellette 1976

Jean Ouellette, *The Basic Structure of Solomon's Temple and Archaeological Research*, in Gutmann 1976, pp. 1-20.

Place 1949

Edwin B. Place, *Once More Durendal*, in «Modern Language Notes», 64/ 3 (1949), pp. 161-164.

Romanini 1985

Nicholaus e l'arte del suo tempo. In memoria di Cesare Gnudi, a cura di Angiola Maria Romanini, 3 voll., Ferrara, Corbo editore, 1985 («Arte e grafica», 3).

Pagliaro 1956

Antonino Pagliaro, *Nomina sunt consequentia rerum*, in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956 («Biblioteca di cultura contemporanea», 51).

Palumbo 2013

Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Roma, Salerno, 2013 («Studi e saggi. Fuori collana», 13).

Pasquinelli 2005

Barbara Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, Milano, Electa, 2005 («I dizionari dell'arte»).

Pezard 1950

André Pézard, *Dante sous la pluie de feu (Enfer, chant XV)*, Paris, Vrin, 1950 («Études de philosophie médiévale», 40).

Place 1949

Edwin B. Place, *Once More Durendal*, in «Modern Language Notes», 64/3 (1949), pp. 161-164.

Prokop 2020

Daniel Prokop, *The Pillars of the First Temple (1 Kgs 7, 15-22). A Study from Ancient Near Eastern, Biblical, Archaeological, and Iconographic Perspective*, Tübingen, Mohr Siebeck («Forschungen zum Alten Testament», 2. Reihe, 116), 2020.

Quintavalle 1985

Arturo Carlo Quintavalle, *Niccolò architetto*, in Romanini 1985, vol. I, pp. 167-231.

Rajna 1884

Pio Rajna, *Le origini dell'epopea francese*, Firenze, Sansoni, 1884 («Letteratura francese – Storia»).

REW

Romanisches etymologisches Wörterbuch, von Wilhelm Meyer-Lübke, Heidelberg, Winter, 1911-1920 [1935³] («Sammlung romanischer Elementar- und Handbücher. 3. Reihe, Wörterbücher», 3).

Rohlf's 1936

Gerhard Rohlf's, *Was bedeutet der Schwertname Durendal?*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 169 (1936), pp. 57-64.

Rohlf's 1969

Gerhard Rohlf's, *Ci conte de Durendal l'espee*, in *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur à l'Université de Liège*, Gembloux, Duculot, 1969, II, pp. 859-869.

Salvini 1963

Roberto Salvini, voce *Nicolaus* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Firenze, Sansoni, vol. IX, 1963, coll. 929-930.

Samorini, 2016

Giorgio Samorini, *Il problema della distinzione fra melagrana e papavero nelle antiche iconografie mediterranee e mediorientali*, in «Rivista di Studi indo-mediterranei», 6 (2016), <http://kharabat.altervista.org/oppio-melagrana-Archivi.pdf>.

Sansoni 1998

Umberto Sansoni, *Il nodo di Salomone, simbolo e archetipo d'alleanza*, Milano, Electa, 1998.

Scott 1939

Robert Balgarnie Y. Scott, *The Pillars Jachin and Boaz*, in «Journal of Biblical Literature», 58/2 (1939), pp. 143-149.

Spitzer 1939

Leo Spitzer, *The Name of Roland's Sword*, in «Language», 15/1 (1939), pp. 48-50.

Spitzer 1940

Leo Spitzer, *Durendal, Once More*, in «Language», 16/3 (1940), pp. 213-214.

Stone 1934

George Cameron Stone, *A Glossary of Common Decoration and Use of Arms and Armor*, New York, G. Brussel, 1934.

Stone 2017

Damien Stone, *Pomegranate, a Global History*, London, Reaktion Books, 2017 («Edible»).

Sturtevant 2016a

Paul B. Sturtevant, *The Curious Case of the Weapon that Didn't Exist*, in *The Public Medievalist*, 12 maggio 2016, <https://www.publicmedievalist.com/curious-case-weapon-didnt-exist/>.

Sturtevant 2016b

Paul B. Sturtevant, *Solving the Curious Case of the Weapon that Didn't Exist*, in *The Public Medievalist*, 16 agosto 2016, <https://www.publicmedievalist.com/flail-redux/e>.

Suttina 1930

Luigi Suttina, *Le effigi di Orlando e Oliviero sul Duomo di Verona*, in «Studi Medievali», 3 (1930), pp. 305-309.

Suttina 1931

Luigi Suttina, *Ancora sulle effigi di Orlando e Oliviero sul Duomo di Verona*, in «Studi Medievali», 4 (1931), pp. 358-359.

Suttina 1953

Luigi Suttina, *Durindarda*, in *Mélanges de linguistique et de littérature romanes*

offerts à Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élevés de France et de l'Étranger, Bade – Paris, Arts et Science – Didier, 1953, vol. II, pp. 287-303.

Thomassin 1864 [1738]

Louis Thomassin, *Ancienne et nouvelle discipline de l'Eglise*, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1864 [ed. or., Id., *Vetus et nova Ecclesiae disciplina circa beneficia et beneficiarios*, Lucae, Sumptibus Leonardi Venturini, 1738].

Tucker 2015

The Virtues and Vices in the Arts: A Sourcebook, edited by Shawn R. Tucker, Eugene, Oregon, Cascade Books, 2015.

Tuzi 2002

Stefania Tuzi, *Le Colonne e il Tempio di Salomone. La storia, la leggenda, la fortuna*, Roma, Gangemi, 2002 («Roma: storia, cultura, immagine», 11).

Urro 1985

Atlante iconografico. Piacenza, Torino, Ferrara, Verona, foto di Remigio Urro, in Romanini 1985, Ferrara, Corbo, 1985, vol. III.

Valenzano 2006

Giovanna Valenzano, *Uso, riuso, abuso: Nicholas e la ripresa dagli antichi*, in *Medioevo: Il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Milano, Electa, 2006 («I convegni di Parma», 6), pp. 441-450.

Valenzano 2007

Giovanna Valenzano, *La cattedrale di Verona nel contesto dell'architettura veronese tra XI e XII secolo*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006) a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2007 («I convegni di Parma», 9), pp. 260-267.

Verrando 1990

Giovanni Nino Verrando, *Alla base e intorno alla più antica passio dei santi Abdon e Sennes, Sisto, Lorenzo ed Ippolito*, in «Augustinianum», 30/1 (1990), pp. 145-187.

Waldmann 2005

John Waldmann, *Hafted Weapons in Medieval and Renaissance Europa*, Leiden-Boston, Brill, 2005 («History of Warfare», 31).