

ARBOR SICA
NUOVE CHIAVI INTERPRETATIVE DI UN'ICONOGRAFIA
LEGATA ALLA CONCEZIONE FIGURATIVA MEDIEVALE DI ALESSANDRO MAGNO

Gianfranco Zidda

La decorazione dipinta all'interno del torrione principale del castello di Quart è stata oggetto di alcuni articoli, apparsi sin dall'inizio dei lavori di descialbo delle pitture murali e proseguiti mentre erano ancora in corso le varie campagne annuali di intervento.¹

Risale al 2003 il primo tentativo di inquadramento iconografico del dipinto murale sulla parete nord-ovest del *donjon*, con una figurazione posta all'interno della cornice dipinta a fasce, due rosse, strette, e una nera più ampia - campita con motivi a onda realizzati con biacca e riempitivi a tre punti disposti a piramide -, separate tra loro da bande che oggi appaiono bianche, ma che in origine avevano il tono giallo dell'orpimento che le copriva. Inizialmente, dopo la messa in luce della figura di Alessandro Magno e del relativo *titulus* che ne designava l'identità, si pensò di cogliere in essi l'elemento indicatore del tema rappresentato nel ciclo dipinto che si svolgeva dispiegandosi sulle pareti, tentando di collegare il riferimento delle immagini raffigurate a un episodio del *Romanzo di Alessandro* (Alessandro Magno a cavallo - Bucefalo? - che volge le spalle a un albero naturalistico e incede verso un essere favoloso, dal corpo costituito da nove diramazioni alla fine delle quali sono posti altrettanti profili umani), più precisamente narrato nell'apocrifa *Lettera di Alessandro ad Aristotele*, noto come *L'incontro con gli alberi del Sole e della Luna*.²

Il misterioso essere a nove rami desinenti in teste umane, che appariva alla destra del protagonista, per la sua struttura arboriforme venne interpretato come una raffigurazione dell'Albero del Sole, in relazione a quanto raccontato nell'episodio narrato principalmente nella *Epistula ad Aristotelem*. Con Michelangelo Lupo manifestammo comunque la nostra incertezza sull'interpretazione proposta, determinata dal fatto che alcuni elementi non corrispondevano pienamente a quanto descritto nel *Romanzo* (dal modo di incedere di Alessandro, sul cavallo, alla forma dell'albero); quello che inizialmente era sembrato un nesso plausibile, sembrò essere confutato dal procedere delle fasi di pulitura.

In seguito furono liberati dalla sovradipintura gli altri elementi (il calendario, Sansone, l'elefante, l'edificio/edifici a grandi conci e ampia porta), che sembravano comunque riferirsi al tema dell'eroe macedone, in quanto rappresentazioni di elementi rintracciabili nel corso della narrazione del *Romanzo di Alessandro*, esaminato nella tradizione letteraria afferente alla totalità delle sue versioni (greca, latina, francese, tedesca, spagnola).³ Il calendario poteva riferirsi alla tradizione spagnola, in quanto nella versione attribuita a Gonzalo de Berceo, nella tenda di Alessandro il pittore al suo seguito, Apelle, aveva dipinto, tra gli altri soggetti, il calendario: la descrizione in quartine del *Libro de Alixandre* (versi 2519-2534)⁴ corrisponde fedelmente,



1. Scena che incornicia Alexander fra due alberi.
(P. Fioravanti)



2. Particolare dell'Arbor Sica.
(P. Fioravanti)

episodio per episodio, ai riquadri ancora restanti nella sala d'apparato del *donjon*. La figura di Sansone è spesso associata ad Alessandro, perché, secondo la tradizione, oltre a diventare suo compagno d'arme nelle spedizioni belliche, subisce una sorte sventurata a causa della natura ingannatrice delle donne. L'elefante, animale tra i più rappresentati e "conosciuti", o riconoscibili, descritti nei bestiari, in particolare nel *Physiologus*, come simbolici dei *mirabilia* orientali, è legato indissolubilmente ad Alessandro, come arma potentissima con cui entra drammaticamente in contatto nelle spedizioni in Oriente o specificamente indiane, ma che riesce a combattere e piegare al proprio vantaggio.⁵

Nel momento in cui Anna Brunetto,⁶ la restauratrice che asportava con il *laser* la scialbatura stesa sulle pitture all'interno del *donjon*, mise alla luce, sopra il cosiddetto "albero", la scritta «ARBOR SICA», sorsero numerose perplessità. Sembrò dissolversi il complesso di congetture, sino allora formulate, circa l'interpretazione della scena che aveva come protagonista Alessandro: il suo antagonista era definito in modo pressoché sconosciuto a una prima lettura delle più diffuse versioni del *Romanzo* e l'esegesi e il confronto con la produzione pittorica non trovavano riscontri con niente di quanto noto in letteratura. I *tituli* che ricorrono nel *donjon* sono scritti in latino: il vocabolo *sica* lasciava interdetti, in quanto senza riscontro in tale lingua, almeno sotto questa forma, né in epoca antica né nel Medioevo; comunque per assonanza richiamava l'aggettivo femminile singolare *sicca*. Dunque si ipotizzò di tradurre la locuzione *arbor sica* come "albero secco". Nella maggioranza delle versioni del *Romanzo*, perlomeno nel mondo occidentale, l'unico richiamo alla presenza di alberi in cui si imbatté Alessandro è quello del suo incontro in India con gli alberi del Sole e della Luna.⁷

In realtà, una delle edizioni più antiche del *Romanzo di Alessandro*, la *Historia de preliis*, che possiamo considerare

quasi come capostipite della maggior parte delle altre, riporta invece che l'eroe, nel momento in cui si dirige con il sacerdote verso il luogo dove vegetano gli alberi vaticinanti del Sole e della Luna, si inoltra in un bosco, nel quale incontra dapprima *unam arborem excelsam nimis*.

«Deinde ambulantes per ipsam silvam viderunt inter ipsam unam
48 arborem excelsam nimis, et sedebat in ea avis magna.
Ipsa vero arbor neque folia neque fructus habebat.
Ilia vero avis habebat
in capite cristam similem pavonis et fauces cristatas
circa col-
lum fulgore aureo, postera parte purpurea, extra
caudam roseis
52 pennis in qua erat ceruleus nitor. Cumque vidisset
eam Alexander, miratus est valde in figura eius. Respondit eis
senex di-
cens: "Hanc avem quam ammiramini ipsa est avis
fenix." / Deinde
ambulantes per ipsam silvam venerunt ad arbores
Solis et Lune».⁸

Il racconto dà una generica descrizione, senza scendere nei particolari, della forma e dello stato di questo albero, «*Ipsa vero arbor neque folia neque fructus habebat*», "senza né foglie né frutti", insomma un albero secco, un "*arbor sic[c]a*",⁹ sui rami del quale sta una Fenice.¹⁰ Tale episodio è stato richiamato all'attenzione dei ricercatori da Rudolf Wittkower, come esemplificativo dei modelli considerati nella sua indagine sulla trasposizione in forma pittorica di descrizioni letterarie.¹¹

Lo studioso, dopo aver notato che, per il caso sopra descritto, nell'ambito della miniatura inizialmente si hanno rappresentazioni precise e puntuali, espresse in forma

separata con differenti scene, delle due diverse circostanze (I: incontro di Alessandro con l'Albero Secco; II: incontro di Alessandro con l'Albero del Sole - Albero della Luna), rileva che da un imprecisabile momento si perde la nozione di scalarità cronologica degli episodi, che vengono fusi, caricandoli di entrambi gli aspetti e valori narrativi, in una forma di polisemia.

In seguito alla sua indagine sui racconti di viaggi in Oriente antichi e medievali, di cui uno dei capostipiti era stato proprio il *Romanzo di Alessandro*, Wittkower arriva a porre in una relazione di perfetta corrispondenza - se non quasi di identità - l'immagine di Alessandro e dell'Albero Secco a quella di Alessandro e degli alberi del Sole e della Luna, utilizzando un testo "ponte", *Il Milione* di Marco Polo,¹² nel quale la descrizione di alcuni episodi riportati dal viaggiatore (XVII,¹³ XXX,¹⁴ XXXIII,¹⁵ XXXV,¹⁶ CLXXVII¹⁷) si possono agevolmente porre a confronto e collegare con quanto viene raccontato nella *Historia de preliis*.¹⁸

Infatti in alcuni capitoli del libro si fa riferimento esplicito al re Alessandro, e veniamo informati che:

«XXX. (*Passim*) ... E quivi è una grandissima provincia tutta piana, ov'è l'Albero Solo, lo quale gli cristiani lo chiamano l'Albero Secco: e dirovvi com'egli è fatto. Egli è grande e grosso: le sue foglie sono dall'una parte verdi e dall'altra bianche, e fa cardì come di castagne; ma non v'ha entro nulla: egli è forte legno, e giallo come bossio. E non v'ha albero presso a cento miglia, salvo che dall'una parte, a dieci miglia. E quivi dicono, quegli di quelle parti, che fu la battaglia tra Alessandro e Dario».¹⁹

Dalla descrizione data, Luigi Foscolo Benedetto ha pensato che la specie possa corrispondere alla raffigurazione del platano, così come veniva immaginata e descritta (si ricordi che questa specie arborea presenta delle sfere pelose che assomigliano vagamente ad un riccio di castagno:

sono i fiori femminili del *platanus orientalis*, che nel gergo dei botanici sono detti *capolini globosi e penduli*).²⁰

La leggenda degli alberi in qualche modo meravigliosi è di lontana antichità.²¹ Nel mondo letterario, l'albero secco è ben conosciuto in ambito biblico e cristiano.²² In archeologia, o più puntualmente, nella storia dell'arte antica, l'*arbor sicca* è presente nel mondo figurativo: è addirittura sconcertante ricordare che nel celeberrimo mosaico di Alessandro, proveniente da Pompei, oggi conservato nel Museo Nazionale di Napoli, un albero secco è l'unico elemento che compone lo scenario della battaglia, in un orizzonte nel quale è completamente annullato qualunque altro riferimento paesaggistico.²³

Si deve comunque ricordare che una lettura dell'Albero Secco come equivalente degli alberi del Sole e della Luna, tratta da considerazioni sulla *Historia de preliis* e su *Il Milione* poliano, nata da intenti più specificamente indirizzati all'interpretazione letteraria, era stata suggerita già nel 1856 da Guillaume Favre.²⁴

Nel *donjon* di Quart la scena composta da tre elementi giustapposti - a sinistra un albero colore bruno a terminazioni a forma di fungo, al centro Alexander armato e a cavallo in atto di rivolgersi parlando all'*Arbor Sica*, così definito dal *titulus* e rappresentato sulla destra come un mostruoso essere a nove diramazioni desinenti in teste umane - può essere letta dunque come il passaggio di Alessandro attraverso la foresta, nel modo descritto nella *Historia de preliis*, («*Deinde ambulantes per ipsam silvam*») con la boscaglia rappresentata da un unico albero dalle chiome fungine (con il sotterfugio semplificante del «*e pluribus unum*»).

Non esiste un'iconografia conosciuta che possa essere in qualche modo formalmente raffrontabile a quella presente nel castello di Quart, ma si può pensare che l'artista, per rendere visibile un concetto invisibile, cerchi



3. Particolare del mosaico di Alessandro e Dario, da Pompei.

(Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Soprintendenza Speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei)



4. Miniatura dal Roman de Renart le Contrefait; BnF, fr. 1630, f. 125. (T. Le Dechault de Monredon)



5. Particolare della scena di Alessandro tra i due alberi, nel donjon del castello di Quart. (P. Fioravanti)

di destreggiarsi attraverso processi e tecniche ripresi da prototipi ed esemplificazioni a lui note, assemblando motivi desunti da modelli diffusi attraverso la miniatura, la pittura, la scultura e ogni altra tecnica di rappresentazione. Il contenuto della narrazione può essere suggerito *ad libitum* dal committente, ma il linguaggio figurativo adotta obbligatoriamente parametri che devono essere in grado di comunicare facilmente ed esprimere inequivocabilmente specifici concetti, allegorie, simboli, racconti, accadimenti, storie, tratti dalla letteratura, dalla poesia, dalla teologia, dalla scienza, dalla geografia, dalla storia, dalla vita quotidiana, dall'esperienza personale e collettiva.

La scena di Alessandro presso gli alberi del Sole e della Luna, così come dovrebbe essere descritta rispettando la sequenza canonica raccontata nella *Historia de preliis* (Albero Secco con Fenice, Sacerdote, Alessandro svestito - ma coronato - Albero del Sole), è riscontrabile in una miniatura del *Roman de Renart le Contrefait*, riferita al racconto, che Renart fa al Leone, della storia di Alessandro Magno.²⁵

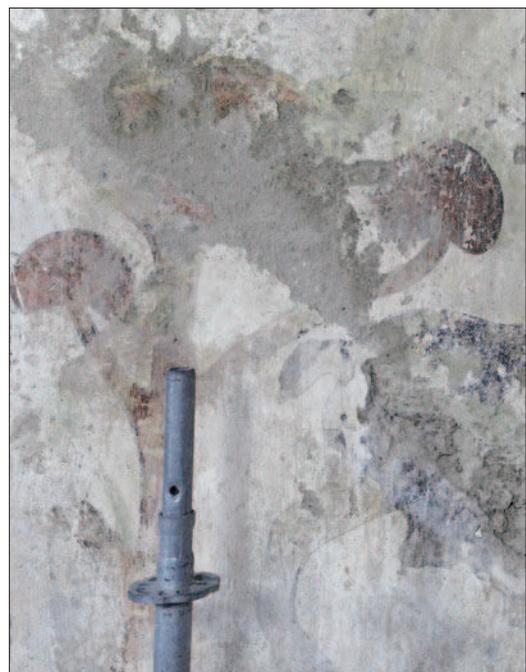
La presenza di tale miniatura - che propone così forti similitudini compositive con quanto presente nel nostro *donjon* - in un testo che non è direttamente riferito ad Alessandro, può aprire un nuovo orizzonte di ricerca per l'individuazione del modello ispiratore. In più, se a Quart si osserva con attenzione la terminazione del ramo superiore dell'albero alla sinistra di Alessandro, si noterà la differenza con la rappresentazione delle altre chiome presenti (tutte di colore bruno e prive di indicazioni di fogliame), e sembra di riconoscere sopra di esso un qualcosa di colore ocreo che occupa la fronda e ne fuoriesce, come una coda (?). Dunque la figurazione del *donjon* di Quart potrebbe essere stata costruita attraverso la giustapposizione di elementi tratti da modelli differenti ma ben comprensibili agli osservatori dell'epoca.

Il medesimo schema compositivo (figura umana centrale, tra due alberi, uno vivo a sinistra, l'altro secco a destra) si ritrova in una miniatura, tratta da un *Pèlerinage de l'âme*, datato al XIV secolo e conservato presso la Bibliothèque nationale de France (BnF) a Parigi; la figura centrale, una dama coronata, rappresenta la Giustizia, tra gli alberi della Vita (albero con fronde) e della Sapienza (albero secco). Una siffatta simbologia offre nuovi spunti per l'indagine semantica della figurazione nel nostro *donjon*.²⁶

Nella figura di Alessandro a cavallo, per motivi stilistici, per i particolari dell'abbigliamento guerresco della selleria e

della bardatura di Bucefalo, il confronto più pertinente, sia nell'impianto narrativo che nel gesto solenne, resta quello già segnalato a suo tempo con i cavalieri del ciclo di Cruet (ora a Chambéry, Musée Savoisien) e con il cavaliere in un medaglione quadrilobato del ciclo nel castello di Theys, tra Grenoble e Chambéry.²⁷

Resta aperta la ricerca di confronti iconografici per l'*Arbor Sica*, o Albero Solo o Albero del Sole o Albero della Luna che dir si voglia, nella forma in cui appare a Quart. Si è già parlato del platano, in alcune versioni del *Romanzo* l'albero è definito simile a un cipresso, talora è fantasiosamente stilizzato in forma di volute simmetriche, come l'*Arbor Vitæ* nel *Mappamondo di Vercelli*. Nella miniatura è risolto sempre in maniera naturalistica, carico di fronde, con un unico sole o un'unica luna adagiati sul fogliame. Le immagini di piante favolose raccolte in erbari medievali possono aver costituito una sorgente d'ispirazione, che resta tuttavia indeterminata. La figura di Quart si avvicina concettualmente al modo di rappresentazione dell'*Arbor Solis*, con nove o tredici rami e nove o tredici soli, frequente in raffigurazioni alchemiche.



6. Particolare dell'albero con la Fenice (?). (P. Fioravanti)

Curiosamente in ambito persiano si ritrova un confronto, certamente non stilistico, ma iconograficamente rispettoso del modello dal quale è tratta l'*imagerie* del *donjon* di Quart: il re, stando a cavallo, consulta un albero dal quale pendono una serie di teste umane e animali.²⁸ È illuminante quanto scrive Lapostolle, trattando la voce **ALBERO**: «Si conoscono alberi della vita desinenti a teste umane, in Oriente l'albero Wāq Wāq, il *Kindlibaum* germanico,²⁹ l'albero coperto di teste piangenti visto (secondo una leggenda diffusa nel 13° secolo) da Set, figlio di Adamo, nel giardino dell'Eden. È tuttavia difficile stabilire un rapporto tra questi alberi e gli alberi di teste che si moltiplicarono nelle immagini germaniche nel 12° e 13° secolo. Come testimonia la rappresentazione nell'*Hortus deliciarum* di Herrada di Landsberg (già a Strasburgo, Bibl. Mun.), in cui Dio coglie Eva da un albero di teste, accanto ad Adamo addormentato, quelle immagini devono piuttosto essere messe in relazione con l'evocazione teologica di un'età dell'oro anteriore a quella della generazione per mezzo della donna, età in cui l'albero era la fonte della vita umana. A questo albero "pregenealogico" si sovrappone il tema paradisiaco dell'albero popolato da eletti sotto forma di personaggi nudi che si arrampicano o che colgono frutti, da uccelli che sono simbolo delle anime o da visi, tema che può fondersi con un altro motivo paradisiaco, quello degli eletti nel seno di Abramo (Salterio Chlandol, sec. 9°)».³⁰ In conclusione, bisogna dichiarare che l'ipotesi iniziale di associare l'episodio raffigurato nel *donjon* del castello di Quart al *Romanzo di Alessandro*, e in particolare al suo incontro con gli alberi del Sole e della Luna, non è concettualmente lontana dalla corretta interpretazione iconografica, ma ne costituisce meramente una sfaccettatura semantica. In una formula probatoria costruita come un teorema, Wittkower trova ne *Il Milione* di Marco Polo una sorta di dimostrazione analitica della corrispondenza diretta tra

ALBERO SECCO
=
ALBERO SOLO
=
ALBERO DEL SOLE e ALBERO DELLA LUNA

che porta, attraverso un differente percorso, allo stesso risultato ipotizzato sin dagli esordi degli studi sull'iconografia del *donjon* di Quart. Il cosiddetto *Arbor Sica* potrà quindi identificarsi sia con l'Albero Secco, ossia il primo albero che viene sottoposto all'attenzione di Alessandro, nella foresta che deve attraversare prima di arrivare agli alberi del Sole e della Luna, sia con questi stessi, in virtù di una crasi voluta dall'artista, che ottiene in tal modo la sintesi visuale di un'ampia congerie di nozioni, racconti, simbologie, metafore, allusioni. Sulla polisemia dell'*Arbor Sica* si può aprire un enorme capitolo di indagine, che andrebbe dalla semantica cavalleresca alla simbologia teologica: l'Albero Secco, rappresentato come una palma che ha la Fenice appollaiata sui rami, è anche lo stesso che viene identificato con l'Albero della Conoscenza, ovvero l'albero che, divenuto secco, è usato per costruire la Croce. A questo punto il valore dell'*Arbor Sica* si colora di un tono che assume sfumature ancora più avviluppate ad aspetti religiosi.

Ma, sebbene assai seducente, si rischia che questo cammino ci allontani smisuratamente dal tema focalizzato sull'*Alexander* e sui cicli di Quart. Ci si limita per ora a segnalare un *topos* figurativo le cui varianti, secondo le modalità che Giovanni Romano ha indicato come sistema analitico, precipuo del metodo prudentemente adottato da Fritz Saxl, potranno indicare nuovi percorsi utili ad acquisire ulteriori risultati e inaspettati affondi nella ricerca.³¹

Alcune note iconografiche sulle figure rappresentate nel terzo registro delle pitture murali del *donjon* di Quart, per un'ipotesi interpretativa del ciclo

Il castello di Quart è posto su un'altura rocciosa dominante l'imbocco della Valsainte, distante pochi chilometri dalla città di Aosta. Fu dominio dei nobili *De Porta Sancti Ursi*, che mutarono il loro nome in ragione del toponimo, assumendo quello di *De Quarto*; dopo la morte dell'ultimo discendente maschio, avvenuta nel 1377, il maniero entrò in possesso dei conti di Savoia. Dalla metà del XVI secolo fu infeudato, passando attraverso una serie di proprietari che intervennero sugli edifici a volte in modo energico, come nel caso della cappella, completamente abbattuta e ricostruita nei primissimi anni del Seicento. Acquisito nel 1951 dall'Amministrazione regionale valdostana, è oggetto di un programma di recupero varato negli anni Ottanta dello scorso secolo.³² Delle numerose costruzioni che compongono il complesso fortificato, in questa sede viene considerato l'edificio più antico, il mastio.

Non si è a conoscenza di fonti documentarie che testimonino le prime fasi abitative del castello. I risultati delle ricerche archeologiche portano a considerare il mastio la struttura intorno alla quale si sviluppò l'intero complesso castrale a partire dal XII secolo. La costruzione poggia sul punto più alto dello sperone roccioso: tale posizione suggerisce una primaria funzione difensiva, in seguito perduta. Gli elevati, segnati da riprese e superfetazioni, mostrano numerose modificazioni dell'impianto originario degli elevati, ma che hanno mantenuto la pianta subtrapezoidale dell'edificio. L'interno del *donjon*, costituito da un grande ambiente, indica una trasformazione d'uso che presumibilmente è avvenuta dopo la seconda metà del XIII secolo (recenti analisi dendrocronologiche corroborano questa tesi). Tale ipotesi cronologica è avanzata sulla base di dati stilistici di confronto desunti dalla decorazione della stanza, che muta il suo assetto primitivo in quello di sala d'apparato arricchita da pitture, i cui ampi lacerti sono conservati lungo le quattro pareti perimetrali.³³ Pur deturpato da irrimediabili guasti, il programma decorativo si sviluppa su più registri, misurati e suddivisi spazialmente con un sistema di battitura dei fili, quindi scanditi da cornici a banda rossa e nera, nelle quali sono racchiuse delle scene. La datazione al volgere del XIII secolo, proposta per le affinità con il ciclo di Cruet, suggerisce che il committente dei dipinti sia stato Giacomo III, signore di Quart (1271-1314): egli, legato ai conti di Savoia e ad Amedeo V, può aver fatto realizzare gli affreschi, informato delle idee che fiorivano nell'ambiente culturale e artistico della corte sabauda. L'iniziale ipotesi che il ciclo rispecchiasse una sorta di *imitatio Alexandri* oggi si apre a una lettura che spazia su un orizzonte ben più vasto e



7. Particolare del sottarco dell'ingresso al donjon.
(G. Zidda)

articolato, già prospettato da Elena Rossetti Brezzi, che coglie, tra le rare testimonianze valdostane, i fondamentali rapporti di interscambio tra cultura figurativa religiosa e civile nell'ambito del gotico lineare.³⁴

A quasi dieci anni di distanza dal primo intervento nel donjon, le figure portate alla luce nell'ampio ambiente riprendono adesso l'originario respiro compositivo; pur essendo state mozzate dalla presenza di un impalcato costruito nel XV secolo, a dividere e raddoppiare l'ambiente in due piani, le inquadrature si leggono disposte secondo la loro primitiva scansione, lasciando intravedere nuovi spunti interpretativi dell'intero ciclo raffigurato, creando legami tra i singoli argomenti raccontati e concertando una rappresentazione che pur procedendo per aritmie, manifesta una precisa volontà narrativa e una scelta consapevole degli argomenti da ordinare nello spazio per comporre un andamento sinfonico dell'insieme.

Partendo da una descrizione estensiva delle scene, si rileva che sono disposte su tre registri di differente contenuto iconografico e partizione spaziale.³⁵

Sull'imbotto arcuato della porta di ingresso, inquadrato da linee rosse e nere, un elemento fitomorfo composto da due grandi foglie simmetriche e speculari dai colori accesi, occupa tutto lo spazio.



8. Zona affrescata, parete nord del donjon, con ipotesi di presenza di una scala.
(G. Zidda)

Sugli elevati, il registro posto più in basso, di altezza breve e di cattiva lettura, dalle pochissime tracce oggi appena decifrabili, si suppone contenesse la figurazione di un velario. Nel registro superiore, il secondo, sulla parete nord è visibile una figura geometrica di forma trapezoidale, campita con arborescenze, creata da linee di larghe pennellate di colore rosso cupo. Il lato superiore della decorazione, inclinato, fa ritenere che in quella zona fosse presente una scala e la decorazione si adattasse a sottolinearne l'andamento obliquo.

Un esempio di come doveva presentarsi la scala del donjon di Quart tra la fine del XIII secolo e i primi del XIV è visibile nella ricostruzione, basata su dati archeologici - le tracce leggibili sulla parete, che risparmiano le zone dipinte -, della scala nella sala d'apparato della Tour d'Arles a Caussade, in Francia, anch'essa decorata da dipinti murali risalenti alla stessa epoca di quelli presenti a Quart.³⁶

La rappresentazione affiancata rimanda ai cicli cavallereschi imperniati sulle figure di eroi dell'antichità classica, in particolare all'episodio riportato nella *Lettera di Alessandro ad Aristotele*, inserita nel *Romanzo di Alessandro*, in cui l'eroe, arrivato in India, consulta l'oracolo del giardino degli alberi del Sole e della Luna: essi, interrogati a diverse ore del giorno, predicono al Macedone la gloria ma soprattutto una morte precoce, lontano dalla patria e senza rivedere più la madre Olimpia. Se dalla seconda metà del XIII secolo l'immagine di Alessandro è attestata da numerose miniature, l'affresco di Quart è l'unico documento della stessa epoca, sinora conosciuto, che sia realizzato con tecnica diversa e mostri peculiarità rispetto all'iconografia corrente. La fortuna che nel Medioevo le storie e le imprese di Alessandro conobbero in campo letterario trova un minore riscontro nell'ambito della rappresentazione monumentale. La produzione scultorea è assai ridotta e limitata quasi interamente alla narrazione del "volo di Alessandro": nel *Romanzo* si racconta che Alessandro, non pago delle sue conquiste sulla terra desidera coglierla anche dal cielo; trovandosi in un luogo abitato da esseri favolosi alati, i grifoni, dalla testa di rapace e dal corpo equino, mangiatori di carne di cavallo ma non aggressivi verso gli uomini, ne fa catturare alcuni, che lega a una sorta di seggio, sul quale lui si accomoda. Tenendo sopra le teste dei grifoni dei brandelli di carne, li spinge a volare verso l'alto e lui si invola con loro: arrivato



9. La Tour d'Arles a Caussade, ricostruzione della scala.
(T. Le Dechault de Monredon)

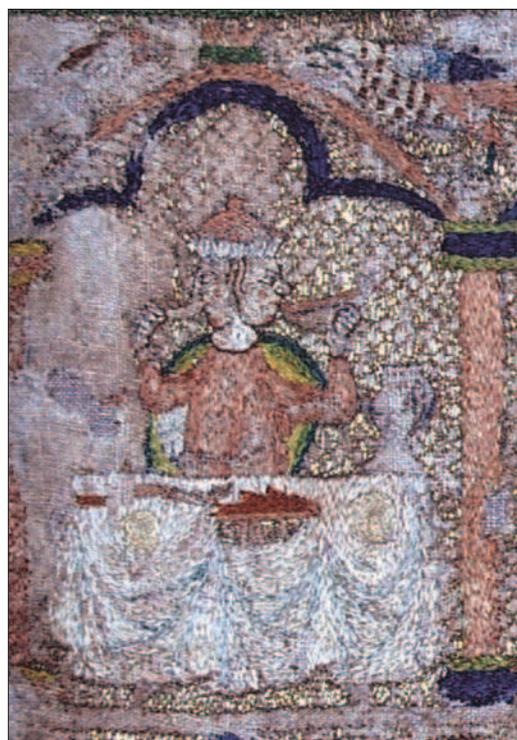
a una spaventosa altezza vede sotto di sé la terra, ma un essere antropomorfo alato gli appare, imponendogli di tornare giù, senza sfidare le potenze celesti. Il significato che l'interpretazione cristiana dà dell'episodio è di un monito contro la superbia, ma viene anche dato in accezione positiva come passaggio dalla morte all'immortalità. Di tale rappresentazione si possono ricordare numerosissimi esemplari, in Oriente come in Occidente: a titolo di esempio il bassorilievo bizantino, datato al XII secolo, posto sul lato settentrionale della basilica di San Marco a Venezia o il capitello nel duomo di Basilea.³⁷ Dell'episodio del volo si hanno rappresentazioni musive, alcune perdute e oggi conosciute solo attraverso descrizioni e disegni, altre assai note, come nel caso della cattedrale di Otranto. A tale iconografia si potrebbero aggiungere due scene - interpretate come la doma di Bucefalo e il furto delle coppe nell'accampamento di Dario - dei fregi della cattedrale di Nîmes, se si considera plausibile la loro lettura come riferibile al *Roman d'Alexandre*. Sino al momento attuale, al di fuori della pittura murale rinvenuta a Quart, non si ha notizia di dipinti riferibili al tema in esame anteriori al XIII-XIV secolo. D'altro canto, la figura di Alessandro appare sovente nelle rappresentazioni dei *Nove prodi* e delle *Nove eroine*: è famoso il ciclo del castello della Manta (1416-1426), dove Alessandro perde le caratteristiche fisionomiche tramandate dalla tradizione classica per trasformarsi in un elegante cavaliere alla moda del tempo, col viso incorniciato da una corta barba e una corona sul capo ad indicare il rango. Da ricordare la fortuna che le *Storie di Alessandro* hanno avuto nell'iconografia degli arazzi: l'esempio più notevole è dato dai due arazzi conservati a palazzo Doria a Genova, una produzione fiamminga realizzata per Carlo il Temerario, duca di Borgogna, intorno al 1475.

In ambito europeo occidentale, in particolare germanico e franco fiammingo, si conosce un buon numero di miniature che illustrano tutte le vicende dell'eroe. Nei manoscritti del *Romanzo*, dalla seconda metà del XIII secolo, l'episodio nel quale Alessandro si rivolge agli alberi del Sole e della Luna è sovente attestato da figurazioni sempre rispettose delle indicazioni contenute nel testo. L'affresco di Quart mostra invece peculiarità rispetto all'iconografia corrente. Ma di tutto questo si è già scritto nel paragrafo precedente.³⁸

Sulla parete est appare il *Calendario*, raffigurato come ciclo dei mesi: di esso si è diffusamente trattato nell'articolo dello scrivente *I cicli di Alexander e dei mesi nel castello di Quart*.³⁹ Un nuovo elemento di confronto, utile per circoscrivere la serie di modelli ipotizzabili per le nostre figurazioni, arriva dal mondo della pittura ad ago. Il ricamo, su tela di lino a fili di seta policromi e filati metallici, dell'*Aumônière* (o borsa per elemosine) appartenente al Tesoro della collegiata di Saint-Martin di Montpezat-de-Quercy, dell'inizio del XIV secolo, si rifà allo stesso modello (un manoscritto o un dipinto o un disegno o un altro genere di prototipo) che può essere stato utilizzato nel castello di Quart.⁴⁰ Infatti la rappresentazione dello *Ianuaris* è in modo sorprendente simile a quella della borsa per elemosine, che, oltre al modo di inquadrare le scene su un fondo ridotto a un colore unico privo di richiami prospettici o descrittivi, tratta il personaggio riprendendone le fattezze e la collocazione spaziale; l'allestimento d'arredo dell'ambiente è uguale in ambedue i casi: una tavola imbandita sulla quale sono presenti oggetti, quali la caraffa di vetro, la conca che contiene la carne, il calice, identici sia nella tipologia formale che nella disposizione nello spazio. La figura sulla borsa permette di inferire che l'immagine di Quart potrebbe essere o



10. Il mese di gennaio «IANUARIUS» come appare sulla parete del donjon di Quart. (P. Fioravanti)



11. Il mese di gennaio nella Aumônière, dal Tesoro della chiesa dei Cordeliers di Toulouse. (Cliché conservation des antiquités et objets d'art de Tarn-et-Garonne)



12. Sansone e il leone; nel registro superiore, particolari della scena di torneo. (P. Fioravanti)

una riduzione semplificata dell'originale o la primitiva redazione che si arricchirà in seguito di maggiori particolari, in quanto il ricamo presenta il personaggio che mangia e beve da una ciotola, mentre nella figurazione valdostana la personificazione di *Ianuaris* mangia da ambo i lati della doppia testa lo stesso cibo indeterminato (le salsicce citate da Gonzalo de Berceo?); inoltre, sulla tovaglia di Quart, non appaiono i coltelli che invece giacciono vicini al pane, nella versione presente sull'*Aumônière*. Alla stessa maniera le figurazioni del mese di febbraio risultano totalmente simili e comunque rispettose delle iconografie più diffuse, come nel ciclo dei *Mesi* di Susa⁴¹ o nella *Haus "Zum langen Keller"* di Zurigo,⁴² mentre piccole varianti si avvertono nelle rappresentazioni, sfalsate con un leggero slittamento cronologico rispetto alle scene raffigurate, dei mesi di ottobre, novembre e dicembre. L'*Aumônière* di Montpezat-de-Quercy potrà risultare utile per tentare di ricostruire immagini e forme delle figure del *Calendario* mancanti nel *donjon* di Quart (in particolare dei mesi di marzo, aprile, maggio, giugno, luglio, agosto), distrutte nel corso delle trasformazioni architettoniche della sala - un tempo - d'apparato.

Sulla parete sud la figura di Sansone che smascella il leone e il *titulus* per una figura purtroppo cancellata dall'apertura di una finestra, recita «DALID ... UX[OR]»; anche di questo argomento lo scrivente ha trattato dettagliatamente nell'articolo *Aggiornamento sui cicli pittorici esistenti nel torrione del castello di Quart*.⁴³

Il resto della decorazione sulle parti rimanenti del secondo registro è andato distrutto.

Fa riflettere la presenza di due eroi dell'antichità, Alessandro e Sansone, che lasciano aperto l'interrogativo di cosa o di chi doveva apparire nelle altre pareti del *donjon*. Se la categorizzazione dei nove prodi non apparisse per la

prima volta in *Les Voeux du Paon* di Jacques de Longuyon, quindi dopo il 1312, sarebbe stato allettante, e stimolante, immaginare che anche nel torrione valdostano come in altri edifici simili dell'epoca, fosse pervenuto una sorta di prototipo o archetipo della rappresentazione di *viri illustres*, esibita con un certo numero di *exempla* eroici, attinenti alle virtù o alle azioni legate alla fortuna, derivati da riferimenti dotti o diffusi popolarmente, tratti dalla *imagerie* circolante in ambito privato o dipinta sulle pareti di sale d'apparato, o incisa su avori o raffigurata su oreficerie o ricamata su tessuto. Ma la tradizione di redigere biografie di eroi, a partire da Plutarco, è presente nel mondo letterario sin dall'antichità, e la *ekphrasis* in questione ne potrebbe rappresentare l'aspetto di traduzione visiva.

Il terzo e ultimo registro ha avuto anch'esso una trattazione da parte dello scrivente,⁴⁴ che però non aveva voluto formulare ipotesi interpretative; la decorazione del registro è stata quasi interamente distrutta nel XV secolo dall'inserimento di un soffitto che ha raddoppiato i volumi dell'edificio, lasciando in opera solo alcuni lacerti dei dipinti nelle parti più basse. Sulla parete nord la finestra trilobata conserva decorazioni geometriche bicrome in rosso e nero, ma resta visibile la parte terminale delle zampe di un elefante, riconoscibile per le dimensioni e per la proboscide, cavalcato da un personaggio del quale si intravede solo la gamba.⁴⁵ L'elefante ha una correggia che lo cinge, forse indicatrice di un cassone o torre per ospitare un personaggio. Il pachiderma è rivolto verso una costruzione con alte porte e apparato decorativo a grandi concii, che appare senza soluzione di continuità sulla parete est, a differenza delle scene sul registro sottostante, ben separate da cornici lineari.⁴⁶ Appena più avanti sulla stessa parete è conservato un lacerto con un *titulus* «SARRACENI» che forse può fornire la chiave interpretativa del ciclo raffigurato in questo registro: infatti sono visibili due guerrieri armati e feriti a morte da frecce e spade.

Sul resto della parete la decorazione è perduta, quindi riappare sulla parete sud, con una scena di torneo (?) di cui restano solo le parti terminali degli zoccoli dei cavalli e delle gualdrappe svolazzanti, mentre in una zona più centrale



13. Pedina in avorio con figura di elefante, facente parte degli scacchi detti "di Carlomagno". (Siren-Com)



14. «SARRACENI» particolare del frammento sul terzo registro della decorazione del donjon. (P. Fioravanti)

appaiono personaggi con abiti corti e calze brache e altre tre figure abbigliate con lunghi vestiti. La decorazione si ferma qui. Ad est, al di sopra della porta, chiude la parete una sorta di riempitivo geometrico a losanghe formate da linee concentriche, come sulle finestre, e a sinistra di esso appare un albero sinuoso, su fondo scuro azzurrato, con rami e foglie, sui quali sono appollaiati un gufo, rappresentato con fresco realismo, e un altro uccello purtroppo più rovinato e meno identificabile.

La presenza dei *Sarraceni* ha immediatamente richiamato una lettura interpretativa delle figurazioni come appartenenti a cicli carolingi, con un primo pensiero alla *Chanson de Roland*. Ma ritengo che sia un elemento determinante per orientarsi verso un differente poema, la rappresentazione



15. Particolare con figura di gufo. (P. Fioravanti)

dei *Sarraceni* sconfitti e feriti. Infatti è nei cicli imperniati sulla figura di Guillaume de Gellone, detto Guillaume d'Orange, o Guillaume Fièrebrace/Fierabras o Guillaume au Court Nez, cugino di Carlomagno e tutore del di lui figlio Luigi il Pio, oltre che garante della successione al trono dell'erede legittimo dell'imperatore, che i *Sarraceni* (o *Sarrasins* nella lingua utilizzata per questi componimenti) vengono definitivamente sconfitti, trucidati e scacciati dalla città di Orange, che diventerà così feudo di Guillaume. Il tutto è narrato principalmente nella *Prise d'Orange* e nel *Moniage Guillaume*, entrambi datati al XII secolo e detentori di una fortuna letteraria e popolarità incontrastata per lungo tempo in epoca medievale presso tutte le classi sociali. Dal punto di vista iconografico e di vago influsso stilistico è curioso notare che nella Tour Ferrande, a Pernes-les-Fontaines, vicino alla città di Orange, è conservato un ciclo pittorico, datato alla metà del XIII secolo, in cui appare una parte della storia di Guillaume au Court Nez, raffigurato in combattimento con un *sarrasin*, il gigante laiab; il modulo diffuso dello scontro come torneo, compositivamente si avvicina alle figure affrontate di cui si è detto nel terzo registro della decorazione pittorica del donjon di Quart.⁴⁷ Per inciso si rileva che nella torre francese la presenza di un elemento ornamentale, a quadrati scompartiti in triangoli composti come girandole, aventi al vertice un tondo centrale contenente un fiore a cinque petali, ricorda in maniera impressionante la decorazione più antica, ripresa e ridipinta dai restauri novecenteschi, nella Sala Magna del castello di Fénis, lanciando una sorta di riferimento e di rimando, che può creare un elemento di comunicazione, già enunciato da Elena Rossetti Brezzi,⁴⁸ tra le decorazioni di Quart e di Fénis, debitrice entrambe dei medesimi modelli culturali, iconografici e decorativi ancorati al gotico lineare, diffusi nei primi decenni del XIII secolo. Resta ancora un'osservazione: i *tituli* che ricorrono nel donjon sono scritti in latino; si potrebbe pensare che la conoscenza diffusa di questa lingua sia indicatrice anche della fonte da cui si trae la raffigurazione (osservazione calzante per il secondo registro di Quart, tratto dalla *Historia de preliis*, scritta in latino). L'utilizzo di questa lingua si ritrova in molti altri siti di ambito civile nei quali sono stati rinvenuti dipinti murali (Tour Ferrande, ad esempio); ma le storie da cui sono tratte figurazioni che si rifanno spesso a romanzi o cicli redatti in lingua "volgarizzata" (francese antica, Guillaume d'Orange; tedesca antica, Minnesänger) come mai continuano ad avere i *tituli* in latino? Nel terzo registro del donjon di Quart, in un ambito narrativo ormai diverso da quello raffigurato nelle zone sottostanti, sicuramente in riferimento a un ciclo carolingio, si utilizza il vocabolo *Sarraceni* e non *Sarrasins*. Come e quando avviene questo passaggio linguistico, chi ne è responsabile? Per la *Historia de preliis* si conosce una traduzione in versi elegiaci latini da parte di Qualichino o Wilkino d'Arezzo, composta nel 1236 (ciò potrebbe aiutare a congetturare quale sia stata la fonte dal quale attinge il nostro committente e l'artista al suo seguito), ma per le restanti iscrizioni, a quali autori, a quali manoscritti sarà possibile riferirsi? Questo e altri interrogativi lasciano ancora spazio a un ampio ventaglio di ricerche, in un campo che oggi sembra appena permettere di intravedere un filo conduttore in una matassa aggrovigliata di poemi e *chansons de geste*.⁴⁹

Abstract

On the wall paintings depicted in the *donjon* of the castle of Quart, dating back to the second half of the twelfth century, a drawn scene has arisen some queries on the iconographical interpretation on the heading «ARBOR SICCA». Through the researches of Rudolf Wittkower, preceded in 1856 by the intuitions of Guillaume Favre, a relation has been established between the words:

ALBERO SECCO

=

ALBERO SOLO

=

ALBERO DEL SOLE and ALBERO DELLA LUNA

(dried tree = the only tree = tree of the sun and tree of the moon) also thanks to the testimony found in Marco Polo's *Il Milione*.

A new interpretation is also proposed regarding the cycle of the third register of the wall paintings in which the presence of the heading (*titulus*) «SARRACENI» refers to the Carolingians “*chansons de geste*” and for the representation of the “infidels” defeated and killed. This could be connected to the cycle of Guillaume d'Orange, or Guillaume Fièrbrace/Fierabras or Guillaume au Court Nez who won against the *Sarrasins* slaughtering and banishing them away from the city of Orange.

1) M. LUPO, G. ZIDDA, *Alexander e gli alberi del sole e della luna: fonti iconografiche*, scheda n. 2, in E. ROSSETTI BREZZI (a cura di), *Fragmen-ta picta. Testimonianze pittoriche dal castello di Quart. Secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Saint-Pierre, castello Sarriod de La Tour, in corso), Aosta 2003, pp. 22-23.

2) G. ZIDDA, *I cicli di Alexander e dei mesi nel castello di Quart*, in BSBAC, 1/2003-2004, 2005, pp. 236-238.

3) Si considerino Curzio Rufo, Alberic de Châtillon, Pfaffe Lamprecht, Gonzalo de Berceo, ecc.

4) A. MOREL-FATIO (a cura di), *El Libro de Alixandre*, Dresden 1906 (stampa anastatica Tübingen 1978), p. VI; J. CAÑAS MURILLO (a cura di), *Libro de Alixandre*, Fuenlabrada 1988-2003, pp. 559-561.

5) M. CENTANNI (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, Torino 1991, pp. 179-185.

6) Un riconoscimento particolare è dovuto ad Anna Brunetto, specialista sensibile e dotata di irraggiungibile capacità e esperienza nel restauro, che grazie a un pazientissimo lavoro condotto con l'utilizzo di complesse strumentazioni *laser*, ha recuperato nella forma corretta le zone dipinte alla fine del XIII secolo ancora presenti nel *donjon* di Quart; il suo operare ha permesso di arrivare ad apprezzare anche le minime sfumature coloristiche realizzate con pigmenti stesi a secco, che con le tecniche tradizionali di desialbo sarebbero andate perdute.

7) T. PORCACCHI, Q. CURTIO *Dé fatti di Alessandro Magno re dei Macedoni*, Venetia 1708, pp. 652-661; CENTANNI 1991, pp. 179-185; M.A. LIBORIO (a cura di), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Milano 1997, pp. 404-409; C. FRANCO (a cura di), *Romanzo di Alessandro*, Palermo 2005; R. STONEMAN (a cura di), *Il Romanzo di Alessandro*, vol. I, Treba-selegh 2007.

8) A. HILKA (a cura di), *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis), Rezension J² (Orosius-Rezension)*, 106 / 25, 26, in “Beiträge zur klassischen Philologie”, Heft 89, 1977, pp. 116-119; A. HILKA, K. STEFFENS (a cura di), *Historia Alexandri Magni (Historia de preliis), Rezension J¹*, III 17, X, in “Beiträge zur klassischen Philologie”, Heft 107, 1979, pp. 212-215.

9) Vale la pena ricordare che nelle versioni siriane ed etiopiche del *Romanzo*, l'incontro con gli alberi vaticinanti non ne delinea con chiarezza la tipologia, («*We arrived at Prasiakê where were shewn the two talking trees which prophesied that I should die by the hands of my troops in Babylon*», in E.A. WALLIS BUDGE, *The History of Alexander the Great, being the Syriac Version of the Pseudo-Callisthenes*, Cambridge 1889, p. 80), anzi il riferimento al Sole e alla Luna è dato dal luogo stesso in cui si trovano, caratterizzato dalla presenza di un altare sul quale è scritto che esso è il sito nel quale avviene il sorgere del Sole e della Luna. WALLIS BUDGE 1889, p. CII: «*From this place Alexander goes to “a city of India” (Prasiakê), and is obliged to stay there thirty nights on account of the snow (fol. 64 b, col. 2) He asks the Indians if there is any thing wonderful to be seen in that country and they tell him of two talking trees*

(fol. 65 a, col. 2) which “speak in all tongues”. After a journey of ten days they reach a place where there is a garden, and in it are two figures of the sun and moon and a great altar called “the rising of the sun and moon” because the sun and moon rise here (fol. 65 b, col. 2, l. 20). Taking fifty men he goes into the temple, and the trees speak (fol. 66 b, col. 1). One of them prophesies his death in the land of Babylon, and says that it will be caused by poison being administered to him by friends (fol. 67 a, col. 1)».

10) Presente anche nella versione etiopica del *Romanzo*, si veda WALLIS BUDGE 1889, p. 80: «*We came to the land of the people having their eyes and mouths in their breasts. We saw the “palm bird” (phoenix)*».

11) «Abbiamo stabilito che, a differenza dello stesso Marco Polo, il maestro quattrocentesco del codice 2810 conosceva *Storie di Alessandro* miniate e fece uso di formule pittoriche create appositamente per il contesto evocato dal *Romanzo*. A questo punto vale la pena di scegliere un caso ben preciso che ti permetta di gettare nuova luce sui rapporti che Marco ebbe con i materiali presenti all'interno delle *Storie*, così come di definire più esattamente la portata dell'impatto esercitato dalle miniature delle *Storie* medesime. Nella provincia di Tonocan, in Persia, Marco Polo descrive un'ampia pianura dove è possibile trovare “l'Albero Solo, lo quale gli cristiani lo chiamano l'Albero Secco” (XXX). In un altro brano Marco identificò l'albero secco con l'albero del sole, ed è proprio in questa occasione che viene fatto riferimento al *Livre d'Alexandre*. A ben vedere, le *Storie* non forniscono alcuna indicazione che potesse portare questo genere di identificazione; nel trattare come sinonimi l'albero solo, l'albero secco e l'albero del sole, Marco Polo riuscì a combinare tradizioni così diverse che sarebbe necessario uno studio a parte per poterle individuare con sufficiente chiarezza. In tutte le versioni delle *Storie di Alessandro* l'albero del sole e l'albero secco risultano indipendenti e associati a eventi distinti. Alessandro è fatto giungere al cospetto dei misteriosi alberi del sole della luna che potevano articolare il linguaggio e che per l'occasione pronosticarono quella morte precoce che avrebbe colto il sovrano a Babilonia. Prima di arrivare a questi alberi, Alessandro aveva trovato l'albero secco con la Fenice appollaiata sui rami. Secondo la tradizione paleocristiana, la Fenice viveva su una palma. Il termine greco Φοινίξ vale tanto fenice quanto palma, e raffigurazioni del volatile appollaiato su una palma ricorrono in sarcofagi e mosaici. In alcuni codici delle *Storie di Alessandro* le due scene, quella della Fenice sull'albero secco e il gruppo dell'albero del sole e della luna sono accostate in un'unica illustrazione. Ma è possibile trovarli anche separati come, ad esempio, nell'antico manoscritto di Lipsia. La prima immagine rappresenta infatti il vecchio sacerdote che accompagna il re indicandogli l'uccello sull'albero (l'artista non presentò tuttavia un albero avvizzito - *nec folias nec fructus habens*, come predica il testo -, ma si attenne alla tradizione paleocristiana). La pagina successiva, dove appaiono agli alberi parlanti, ha un impianto particolarmente ingegnoso. Alessandro si trova fra due alberi, sui rami dei quali fanno capolino i simboli del sole della luna: simboli naturalmente di antica genealogia, che compaiono di frequente in avori medievali e in dipinti raffiguranti la Crocifissione; i connotati cristiani degli alberi cosmici risultano d'altronde accessibili ad alcuni illustratori dell'episodio, i quali vollero raffigurare al di sopra dei due alberi la testa del Cristo. Né la formula presente nella figura 132 né quella della figura 133 risultano coincidenti con il testo poliano. Le equazioni albero solo = albero secco, albero secco = albero del sole, astratte dal solco della più comune tradizione delle *Storie* non si prestavano a essere agevolmente sintetizzate in una formula pittorica: per questo i brani corrispondenti furono tramandati senza alcuna miniatura che fungesse da commento figurativo. Abbiamo già visto che il nostro manoscritto contiene anche il testo delle avventure narrate dal Mandeville; questi include nella sua opera la tradizionale leggenda degli alberi del sole e della luna, aggiungendo però intelligentemente di non essere stato in grado di vederli perché, per raggiungerli, si doveva attraversare una landa desertica infestata da fiere, draghi e serpenti. Vero è che il miniatore non intese rinunciare all'occasione di presentare l'interessante soggetto ai suoi lettori; al punto che, in virtù di una perfetta consequenzialità logica, attinse alla formula ricavabile dall'illustrazione delle *Storie di Alessandro*, e finì per arricchire i dettagli della scena disponendo le fiere in mezzo ai boschi. Appare evidente quindi che le miniature delle *Storie* potevano venire trasferite senza alcuna difficoltà entro il contesto di un resoconto di viaggi. Ed è molto probabile che i brani sull'albero secco e sull'albero del sole non ci avrebbero imposto la soluzione di tanti enigmi se Marco avesse conosciuto le relative miniature legate alla diffusione delle *Storie di Alessandro*. Per quanto il codice parigino 2810 non contenga un testo delle *Storie*, il tenore complessivo delle miniature è affine a quello delle illustrazioni deposte sui manoscritti delle *Storie*. La stessa idea di un ciclo pittorico unitario relativo all'universo orientale sembra derivata proprio dai cicli miniati delle *Storie di Alessandro*; e

senza dubbio il pubblico tardo-medievale aveva potuto rendersi conto di una connessione tanto evidente da rafforzare la convinzione per cui le *Storie e Il Milione* dovevano partecipare di una categoria letteraria omologa (fatto che può essere altrimenti convalidato)», da R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987 (trad. italiana), *Collected essays of Rudolf Wittkower*, London 1977, pp. 173-176.

12) «Ed ha probabilmente ragione il suo più recente e maggiore studioso, Luigi Foscolo Benedetto, quando afferma decisamente che *Il Milione* "apre la letteratura scientifica moderna". Ché, se in esso continuano a persistere pregiudizi o errori, sono in parte quelli stessi la cui credenza compartivano i popoli visitati, e in parte sono l'inevitabile frutto delle tenaci tradizioni occidentali, le quali Marco, impregnato come ogni europeo dell'unitaria cultura cristiana medioevale, doveva logicamente sforzarsi, in piena buona fede, di rintracciare e di identificare nelle località ed eventi storici di cui man mano apprendeva nella sua esperienza di viaggiatore: così come il misterioso "Albero Secco" legato alla leggenda d'Alessandro, al Paradiso terrestre e alle origini mistiche del legno della Croce, o il reame del Prete Gianni identificato in quello del re e dei Keraiti Togril, o la favolosa setta degli Assassini riconosciuta negli Ismailiti», da S. SOLMI, *Prefazione*, in D. PONCHIROLI (a cura di), *Il libro di Marco Polo detto Milione. Nella versione trecentesca dell'"ottimo"*, Torino 1954, ristampa Torino 2012, pp. X-XI.

13) «XVII. DE' RE DI GIORGENS (GIORGIANIA)

In Giorgia hae uno re il quale si chiama sempre David Melic, cioè a dire, in francesco, Davide Re. È sottoposto al Tartero. E anticamente a tutti gli re, che nascono in quella provincia, nasceva un segno d'aguglia sopra la spalla diritta. Egli sono bella gente e prodi d'arme e buoni arcieri; egli sono cristiani e tengono legge di greci, e i cavagli hanno piccoli al modo de' greci (e i capelli portano corti a guisa di chierici). E questa è la provincia che Alessandro Grande non poté passare, perché dall'uno lato è il mare e dall'altro le montagne; dall'altro lato è la via sì stretta che non si può cavalcare, e dura questa via istretta piue di quattro leghe, [cioè dodici miglia] sì che pochi uomini terrebbero lo passo a tutto il mondo: perciò non vi passò Alessandro. E quivi fece fare Alessandro una torre con gran fortezza, perché coloro non potessero passare per venire sopra lui, e chiamasi la "porta del ferro". E questo è lo luogo che dice il libro di Alessandro, che dice che rinchiuse gli Tarteri dentro dalle montagne; ma egli non furono Tarteri, anzi furono una gente c'hanno nome Cumanni (Comani), e altre generazioni assai, ché Tarteri non erano a quel tempo. Egli hanno cittadi e castella assai; e hanno seta assai, e fanno drappi di seta e d'oro assai, li più belli del mondo», da PONCHIROLI 2012, pp. 18-19.

Nota a cap. XVII: «Porta di ferro: sono le famose strette tra il Caucaso e il Caspio, la cui fortezza si riteneva costruita da Alessandro Magno, mentre essa sorse il secolo VI d.C. per opera di Cosroe, re di Persia».

14) «XXX. D'UNO DISERTO

Quando l'uomo si parte di Gobiam (Cobinan), l'uomo va per un deserto bene otto giornate, nel quale hae grande secchitade, e non v'ha frutti né acqua se none amara, come in quel di sopra c'abiam detto; e quegli che vi passano portano da bere e da mangiare, se no che gli cavalli beono di quella acqua mal volentieri. E di capo delle otto giornate è una provincia chiamata Tonocan (Tunocain), e havvi castella e cittadi assai, e confina con Persia verso tramontana. E quivi è una grandissima provincia tutta piana, ov'è l'Albero Solo, lo quale gli cristiani lo chiamano l'Albero Secco: e dirovvi com'egli è fatto. Egli è grande e grosso: le sue foglie sono dall'una parte verdi e dall'altra bianche, e fa cardì come di castagne; ma non v'ha entro nulla: egli è forte legno, e giallo come bossio. E non v'ha albero presso a cento miglia, salvo che dall'una parte, a dieci miglia. E quivi dicono, quegli di quelle parti, che fu la battaglia tra Alessandro e Dario. Le ville e le castella hanno grande abbondanza d'ogni buona cosa; lo paese è temperato; e adorano Malcometto. Quivi hae bella gente e le femmine sono belle oltra misura. Di qui ci partiamo; e dirovvi di una contrada che si chiama Milice (Mulehet), ove il Veglio della Montagna solea dimorare», da PONCHIROLI 2012, p. 34.

15) «XXXIII. DI BALAC (BALC)

Balac (Balc) fu una grande città e nobile più che non è oggi, che gli Tarteri l'hanno guasta e fatto gran danno. In questa città prese Alessandro per moglie la figliuola di Dario, sì come dicono quelli di quella contrada. E adorano Malcometto. E sappiate che infino a questa terra dura la terra del signore degli Tarteri del Levante. E a questa città sono gli confini di Persia intra greco e levante. Quando si passa questa terra, l'uomo cavalca bene dodici giornate tra levante e greco, che non si truova nulla abitazione, peroché gli uomini, per paura degli osti e di mala gente, sono tutti ritratti alle fortezze delle montagne. In questa via hae acqua assai e cacciagioni e lioni. In tutte queste dodici giornate non trovai vivande da mangiare, anzi conviene che vi si porti», da PONCHIROLI 2012, p. 38.

16) «XXXV. DI BALASCAM (BALASCIAM)

Balascam (Balasciam) è una provincia, che le genti adorano Malcometto, e hanno linguaggio per loro. Egli è grande reame; e discende lo re per eredità; e scese del lignaggio d'Alessandro e della figliuola di Dario, lo grande re di Persia. E tutti quegli re si chiamano Zulcarney (Zulcarnein) in saracino, cioè a dire Alessandro, per amore del grande Alessandro. E quivi nascono le pietre preziose che si chiamano balasci, che sono molto care, e cavansi dalle montagne come l'altre vene; ed è pena la testa chi cavasse di quelle pietre fuori de' reame, perciò che ven'è tante che diventerebbono vile. E quivi è un'altra montagna, ove si cava l'azzurro, ed è lo migliore e lo più fine del mondo. E le pietre onde si fa l'azzurro si è vena di terra; e havvi montagne ove si cava l'argento. E la provincia è molto fredda; e quivi nascono cavalli assai e buoni corritori, e non portano ferri, sempre andando per le montagne; e nascovi falconi molti valentri e falconi lanieri. Cacciare e uccellare v'è lo migliore del mondo. Olio non n'hanno, ma fannolo di noce. Lo luogo è molto forte da guerra, e sono buoni arcieri. E vestonsi di pelle di bestie, perciò c'hanno caro di panni. E le grandi donne e le gentili portano brache, che v'ha ben cento braccia di panno lino sottilissimo, ovvero di bambagia, e tale quaranta e tale ottanta; e questo fanno per parere ch'abbiano grosse le natiche, perché li loro uomini si dilettono di femmine grosse. Or lasciamo questo reame, e conteremo di una diversa gente ch'è lungi da questa provincia dieci giornate», da PONCHIROLI 2012, pp. 39-40.

Nota: «Zulcarnein: non vuole dire Alessandro, ma *cornuto*. Così Alessandro era chiamato dall'effigie, cornuta, delle monete» L.F. BENEDETTO, *Proemio a «Il libro di Messer Marco Polo Cittadino di Venezia detto Milione»*, Milano-Roma 1932.

17) «CLXXVII. D'UNA BATTAGLIA

Sappiate che lo re Abaga, signore del Levante, si tiene molte terre e molte province, e confina le terre sue con quelle de' re Caidu, cioè dalla parte dell'Albero Solo, lo l'ho quale noi chiamiamo l'Albero Secco. Lo re Abaga, per cagione che lo re Caidu non facesse danno alle terre sue, si mandò il suo figliuolo Argo (Argon) con grande gente a cavallo e a piede nelle contrade dell'Albero Solo infino al fiume Geon (Gion), perché guardasse quelle terre che sono alli confini. Ora avvenne che lo re Caidu si mandò un suo fratello, molto valente cavaliere, lo quale avea nome Barac, co' molta gente, per fare danno alle terre ove questo Argo (Argon) era. Quando Argo (Argon) seppe che costoro venivano, fece assemblare la sua gente e venne incontro a' nemici. Quando furono assemblati l'una parte e l'altra, e gli istormenti cominciarono a suonare dall'una parte e dall'altra, allora fu cominciata la più crudele battaglia che mai fosse veduta al mondo; ma pure alla fine Barac e sua gente non poterono durare, sì che Argo (Argon) gli sconfisse e cacciò di là dal fiume», da PONCHIROLI 2012, pp. 227-232.

18) «Il gotico traduttore del Milione non aveva alcuna conoscenza figurativa, neppure di seconda mano, del mondo orientale e si affida esclusivamente alla lettera del testo e alla fantasia per dar figura e colori alle straordinarie rivelazioni di Marco. Documento interessante del modo in cui lettori dell'epoca potevano leggere il libro, e certo ricco di piacevoli, arguti e gentili effetti. Gli elementi che dovevano sembrare i più favolosi e incredibili, l'artista tenta di tradurli in immagini di letterale fedeltà realistica, e se Marco dice fantasiosamente di certi indigeni che avevano testa di cane, egli li doterà davvero di testa canina. Prova anche questa dell'intrinseca difficoltà per un uomo medioevale di accostarsi anche solo per approssimazione allo spirito di una cultura tanto diversa; e accentuazione ingenua della tendenza a ridurre la scoperta d'un mondo nella moneta spicciola dei dati e dei fatti concreti, già sensibile nel narratore, pur se illuminata in lui da luci di più autentico stupore e poesia», da D. PONCHIROLI, *Introduzione*, in PONCHIROLI 2012, pp. XXV-XXVI.

19) «XXX. D'UNO DISERTO», si veda nota 14.

20) «Albero solo, albero secco: Khorasan, dove nasce il platano, chiamato secco perché non dà che frutti secchi e insapori. Marco Polo, certo sulla base d'informazioni locali, ci dà un'interpretazione topografica del nome e identifica l'Albero Solo con l'Albero Secco della leggenda, cioè con l'albero detto anche *del sole e della luna*, collegato con la leggenda di Alessandro», da BENEDETTO 1932. Si veda la citazione alla voce ARBOR, in M. PFISTER, *Lessico etimologico italiano*, vol. III, 1, Wiesbaden 1991, p. 768: «5. Tosc. a. *Albero secco* "varietà di platano comune nell'Iran orientale" (prima metà del XIV sec. Marco Polo Olivieri D, *albero solo*, ib)».

21) C. LAPOSTOLLE, s.v. *Albero*, in EAM, I, 1991, pp. 302-307.

22) C. LAPOSTOLLE, s.v. *Albero di Jesse*, in EAM, I, 1991, pp. 308-313.

23) B. ANDREA, *Das Alexandermosaik aus Pompeji. Mit einem Vorwort des Verlegers und einem Anhang: Goethes Interpretation des Alexandermosaiks*, Recklinghausen Aurel Bongers 1977; F.W. von HASE, *Das Alexandermosaik, ein "Mosaikgemälde" und seine Interpretationsprobleme*,

- in S. HANSEN, A. WIECZOREK, M. TELLENBACH (a cura di), *Alexander der Große und die Öffnung der Welt. Asiens Kulturen im Wandel*, (Begleitband zur Sonderausstellung), Mannheim 2009, pp. 67-75.
- 24) J. ADERT (a cura di), *Mélanges d'histoire littéraire par Guillaume Favre, tome second*, Genève 1856, pp. 110-111, 152, 169, e in particolare p. 175:
 «Ymage de Munde: (passim) ...
 Jusquas arbres secs sen ala,
 Illec oi qui li noncha (là il ouit qui lui annonça)
 Sa mort et termine li mist».
- 25) Ringrazio, esprimendo i più vivi sentimenti di riconoscenza, Térance Le Dechault de Monredon, per avermi generosamente messo a parte delle sue conoscenze, indicandomi fondamentali esempi iconografici di confronto con l'argomento qui trattato, e per i piacevoli e utilissimi scambi di opinioni sui temi delle nostre ricerche.
- 26) WITTKOWER 1987, pp. 256-257, fig. 185.
- 27) LUPO, ZIDDA 2003, pp. 22-23.
- 28) EAM, I, p. 315.
- 29) «Die Linde von Linn.
 In Linn bei Brugg im Kanton Aargau steht einsam eine Linde auf einem Hügel. Niemand weiss genau, wie alt der mächtige Baum wirklich ist. Schätzungen sprechen von 600 bis 800 Jahren. Die Legende aber sagt, dass sie 1668 gepflanzt wurde. Damals zog die Pest ganz fürchterlich übers Land und in Linn soll sie gar alle Einwohner des Dorfes getötet haben. Nur ein einziger Bewohner soll überlebt haben. Er war ein frommer Mann. Er hob eine grosse Grube aus und begrub alle Toten darin. Auf dem Grab pflanzte er eine Linde. Die Linde wurde zu einem wichtigen Ort. Hier wurden Gerichtsurteile ausgesprochen und der Platz diente auch als Versammlungsort für die Gemeinde. Daneben war die Linde auch beliebter Treffpunkt für Liebespaare und wurde als sogenannter "Kindlibaum" beschrieben. Manch eine Frau soll hier - wie ein alter Text schreibt - eine Kinderseele empfangen haben», di autore svizzero ignoto, da www.cafe.edu/genres/n-chansg.html.
- 30) C. LAPOSTOLLE, s.v. *Albero*, in EAM, I, 1991, p. 307. Per la presenza di uccelli appollaiati su alberi a girali, è interessante notare il recente recupero sulla parete est del *donjon* di Quart, di una figurazione di un gufo e un uccello più piccolo, ma indeterminabile, che dal punto di vista stilistico si potrebbe collegare alle figurazioni delle pagine miniate (ad esempio si veda in S. CASTRONOVO, *La biblioteca dei Conti di Savoia e la pittura in area savoiarda (1285-1342)*, Torino 2002, tavv. XXI, XXII).
- 31) G. ROMANO, *Rudolf Wittkower e la tradizione warburghiana*, in WITTKOWER 1987, pp. XXV-XXIX.
- 32) M.C. RONC, *Il castello di Quart*, in J.-G. RIVOLIN (a cura di), *Quart. Spazio e Tempo*, pp. 151-179; R. PERINETTI, M.C. RONC, *I risultati delle indagini archeologiche, in Il castello di Quart. Recupero e Valorizzazione*, suppl. al n. 54 di "Revue", dicembre 2002, pp. 31-38.
- 33) E. ROSSETTI BREZZI, *La pittura gotica in Valle d'Aosta*, in ROSSETTI BREZZI 2003, pp. 12-19; LUPO, ZIDDA 2003, pp. 22-23.
- 34) ROSSETTI BREZZI 2003, pp. 12-15, in particolare si veda p. 14.
- 35) Una ricerca sulle tipologie compositive delle scene nell'ambito della pittura murale è puntualmente svolta da H.-R. MEIER, *Dekorationssysteme profaner Raumausstattungen im ausgehenden Mittelalter*, in E.C. LUTZ, J. THALI, R. WETZEL (a cura di), *Literatur und Wandmalerei II: Konventionalität und Konversation*, Tübingen 2005, pp. 393-418.
- 36) La scala nella sala d'apparato della Tour d'Arles a Caussade, in Francia, è stata ricostruita e viene considerata intervento di restauro esemplare: si veda B. POUSTHOMIS, *De l'utilité de l'archéologie dans la restauration d'un édifice: l'exemple de la « Tour d'Arles » à Caussade (Tarn-et-Garonne)*, *Bulletin de l'année académique 1997-1998*, in "Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France", t. LVIII, 1998, pp. 258-260; A. DUPRÉ, J.-P. LE MARECHAL, P. MALRIEU, R. MANUEL, J. NEVEU, *Les peintures murales des maisons civiles de Bruniquel, Caussade, Saint-Antonin, Cordes et Gaillac aux XIII^e et XIV^e siècles*, in "Bulletin de la Société Archéologique du Tarn-et-Garonne", t. CXIX, 1994, pp. 97-118.
- 37) C. SETTIS FRUGONI, *Historia Alexandri elevati per grifhos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma 1973, pp. 147-163, 265-339, in particolare pp. 319-320.
- 38) RONC 1998, pp. 151-179; PERINETTI, RONC 2002, pp. 31-38; D. VICQUÉRY, *La decorazione pittorica, in Il castello di Quart. Recupero e Valorizzazione*, suppl. al n. 54 di "Revue", dicembre 2002, pp. 39-46. D.J.A. ROSS, *Alexander Historiatus*, London 1963 (2^a ed., Frankfurt 1988); *idem, Illustrated Medieval Alexander-Books in Germany and the Netherlands*, Cambridge 1971; C. FRUGONI, *La fortuna di Alessandro Magno dall'antichità al Medioevo*, Firenze 1978.
- 39) ZIDDA 2005, pp. 236-238.
- 40) E. MOUREAU, *Aumônière*, scheda n. 15, in M.A. BILOTTA, M.-P. CHAUMET-SARKISSIAN (a cura di), *Le parement d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Toulouse, 16 marzo - 18 giugno 2012) Toulouse 2012, pp. 120-121, con bibliografia precedente. Ringrazio Thessy Schoenholzer Nichols per avermi dato occasione di conoscere il prezioso ricamo e per tutti i suoi eccellenti consigli.
- 41) G. ROMANO, *Scheda DP, 1*, in G. ROMANO (a cura di), *Valle di Susa. Arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 12 marzo - 8 maggio 1977), Torino 1977, pp. 205-206.
- 42) L. WÜTHRICH, *Wandgemälde. Von Mustair bis Hodler. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Zürich 1980, pp. 51-59.
- 43) G. ZIDDA, *Aggiornamento sui cicli pittorici esistenti nel torrione del castello di Quart*, in BSBAC, 3/2006, 2007, pp. 166-167.
- 44) G. ZIDDA, *Aggiornamento su alcune novità iconografiche nel donjon del castello di Quart, in seguito agli interventi di restauro condotti nel 2008*, in BSBAC, 5/2008, 2009, pp. 219-221.
- 45) Sull'elefante esiste una lunga tradizione, si veda quanto scritto in ZIDDA 2009; è interessante ricordare che tali animali erano stati conosciuti in forma diretta dalle popolazioni occidentali, perché pervenuti in Europa, talvolta come doni di altissimo pregio: si tramanda che Carlomagno ebbe in dono un elefante da Harun-Al-Rashid (*Le pèlerinage de Charlemagne*; EINHARDI, *Vita Karoli Magni*). Sugli scacchi d'avorio detti "di Carlomagno", ma in realtà produzione della fine dell'XI secolo di un atelier dell'Italia meridionale, si hanno quattro pedine che raffigurano elefanti. Facenti parte del cosiddetto Trésor de Saint-Denis, le pedine sono pezzi di dimensioni troppo grandi per essere utilizzabili come gioco, si tratta quindi di oggetti preziosi che costituivano elementi d'apparato; attualmente sono conservati nel Museo del Département des Monnaies, Médailles et Antiques della Bibliothèque nationale de France, a Parigi.
- 46) M. SPÄNI, *Thidrekr af Bern und der Elefant von Maiefeld*, in LUTZ, THALI, WETZEL 2005, pp. 479-520.
- 47) Voglio sentitamente ringraziare Sébastien Gosselin, *directeur adjoint* del Musée Savoisien di Chambéry, il quale, dopo avermi comunicato che per il ciclo di Cruet si sta formulando l'ipotesi di una nuova interpretazione, legata al ciclo di Girart de Vienne, mi ha, di fatto, aperto una strada, che nel caso valdostano ha permesso di pervenire al ciclo di Guillaume d'Orange. Ringrazio inoltre Monique Zanettacci per i suggerimenti sulla natura ed estrinsecazione dell'iconografia in ambito pubblico e privato, in particolare il riferimento ad Alessandria, che in una figurazione destinata ad una visione "pubblica" o aperta, come quella prevista nella sala d'apparato che era divenuto il *donjon* di Quart, non può essere rappresentato in atteggiamenti o abbigliamenti non consoni al suo status regale.
- 48) ROSSETTI BREZZI 2003, pp. 14-16.
- 49) G. HOLTUS, *Les problèmes posés par l'édition de textes franco-italiens. À propos de quelques leçons problématiques de V4, V8 et d'autres manuscrits*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste, X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, (Strasbourg, 1985), tome II, "Senefiance", 21, 1987, pp. 675-696; F. CARDINI, *Conclusioni, in La chanson de geste e il ciclo di Guglielmo d'Orange*, "Medioevo Romano", XXI, 2-3, 1997, pp. 507-518; B. GUIDOT, *Recherches sur la chanson de geste au XII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence 1986.