

# “PER UNA SEVERA MAESTRA”

DONO A DANIELA ROMAGNOLI

ISBN: 978-88-6261-437-5

Di questo volume sono stati impressi 200 esemplari

*Di cui uno numerato 00 per la festeggiata*

*Dodici numerati da I a XII per gli Autori dei Saggi*

*Nove numerati da 01 a 09 per gli Autori dei Ricordi*

*Novantotto numerati da 1 a 98 per i sottoscrittori della Tabula Gratulatoria*

Finito di stampare nel Luglio 2014

presso Mattioli 1885 - Fidenza

Copia n.

## INDICE

VITTORIO SCOTTI DOUGLAS, Non è un libro, ma un dono d'amore	7
<b>SAGGI</b>	
JACQUES LE GOFF, Le rire dans la <i>Légende dorée</i>	15
PAULA GERSON, Abbot Suger's central portal bronze doors: A study in text and image	19
ADELAIDE RICCI, Sant'Antonio, la magnolia e un'autoscuola. (Lo storico fa due passi in città)	31
GIAN LUCA POTESTÀ, «Gli spiriti dei profeti sono soggetti ai profeti». Da Giovanni di Rupescissa a Pietro Galatino	47
BARBARA H. ROSENWEIN, <i>Circumstantiae locutionis</i> at the Court of Toulouse c. 1200: Good Manners without a Courtesy Book	61
ALBERTO GIL NOVALES, Dimensiones urbanas e historia moderna	73
ELIZABETH A. R. BROWN, Saint Carpus, Saint Denis and Benign Jesus: The Economy of Salvation at Saint-Denis	83
MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, « <i>Ponere una certa regola et modestia</i> ». Il canone del consentito e del proibito nei banchetti cittadini fra Medioevo ed Età moderna	121
GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, <i>Osculetur me osculo oris sui</i> : immagini del matrimonio nel XII secolo	135
ELVIRA GANGUTIA ELÍCEGUI, De la lírica y el drama grecolatinos a <i>La Celestina</i>	149
GIUSEPPE GATTO, Musica e tradizioni narrative: <i>Turandot</i>	165
MARIATERESA FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, Storia e filosofia	187

***RICORDI***

FRANCA GIORGI	193
GIANLUCA BATTIONI – LAURA BIGOI	197
PAOLA ERICOLI	203
GIOVANNA BRAGADINI	207
LUCILLA AMENTA	209
FABRIZIA DALCÒ	211
LAURA BANDINI	215
LICIA MASONI	219
<b>INDICE DEGLI AUTORI CITATI</b>	<b>223</b>

*Osculetur me osculo oris sui:*  
immagini del matrimonio nel XII secolo

*Giuseppa Z. Zanichelli*

«A partir du XII<sup>e</sup> siècle se multiplient les témoignages d'un besoin généralisé de soumettre à des règles les différentes formes de la socialité, qui deviennent l'objet soit des traités autonomes, soit de digressions ou de chapitres spécifiques à l'intérieur d'ouvrages apparemment de tout autre nature». Con queste parole Daniela Romagnoli entrava nel vivo della sua disamina delle belle maniere nel Medioevo, in particolare del codice comportamentale che regola i rapporti fra le varie componenti della società cortese urbana<sup>1</sup>; l'analisi esemplare era condotta sia attraverso fonti appartenenti al mondo religioso che laico per ricostruire una sottile vicenda culturale, estranea a ogni tentativo di riduzione ad uniformità o a tassonomia evolutivista, coinvolgendo ogni ambito della sfera sociale, dal livello più curiale a quello più feriale.

Una parte importante del rituale sociale di ogni gruppo è costituito dal modo in cui si manifestano sentimenti ed emozioni, attraverso parole, gesti e/o immagini<sup>2</sup>, come rivela l'attenzione della trattatistica al controllo del corpo, come espressione di grazia e dignità, ma anche come riflesso di consapevolezza civica ed equilibrio etico. In questa prospettiva uno dei rituali più complessi e stratificati in ogni cultura è certamente quello del matrimonio, che regola il modo con cui la società riproduce se stessa e il proprio sistema culturale<sup>3</sup>; non a caso esattamente nel XII secolo, in ambito cristiano, il matrimonio viene ridefinito non solo dal punto di vista teologico, divenendo *sacramentum* nel senso che il termine assume in questo periodo, cioè come

---

<sup>1</sup> DANIELA ROMAGNOLI, *La courtoisie dans la ville*, in *La Ville et la Cour. Des bonnes et des mauvaises manières*, Préface de Jacques Le Goff, sous la direction de Daniela Romagnoli, Paris, Fayard, 1991, pp. 25-87 (38).

<sup>2</sup> BARBARA H. ROSENWEIN, *Emotional Communities in the Early Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2006; EADEM, *Problems and Methods in the History of Emotions*, in «Passions in Context. Journal in the History and Philosophy of the Emotions», I, 2010 (<http://www.passionsincontext.de/>).

<sup>3</sup> GEORGES DUBY, *Le mariage dans la société du Haut Moyen Âge*, in *Il matrimonio nella società altomedievale*, XXIV Settimana di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 22-28 aprile 1976, Spoleto, CISAM 1977, pp. 15-39.

*invisibilis gratiae visibilis forma*<sup>4</sup>, ma subisce una sostanziale trasformazione anche per quanto attiene il significato culturale e sociale; in relazione a questo si modifica il rituale e il connesso sistema di immagini. L'area su cui verte questa indagine è la vallata del Po, ove, nel pieno medioevo, si registra un contesto storico in rapida e tumultuosa trasformazione, segnata dalla nascita dei comuni, con l'affermazione delle nuove élites cittadine, dall'affermazione della Università di Bologna, con il conseguente rivoluzionamento del sistema del sapere e con i rinnovati studi di canonistica, e dalla comparsa di nuove istanze religiose, espresse con l'approvazione della curia romana, ma non solo.

Tra le opere che meglio riflettono questo straordinario cambiamento emerge il *Decretum Gratiani* o *Concordia discordantium canonum*, un nuovo testo canonistico allestito a Bologna tra 1140 e 1150 e destinato a regolare la normativa ecclesiastica fino al 1918<sup>5</sup>; è diviso in tre parti, la prima delle quali è articolata in 101 *distinctiones*, la seconda in 36 *causae* e la terza invece forma un trattato a parte, dal titolo *De dedicatione ecclesiarum*. La normativa relativa al matrimonio occupa una porzione rilevante della seconda parte, cioè le *causae* XXVII-XXXVI, che costituiscono un vero e proprio trattato *De matrimonio*; secondo l'autore questo procedimento, esclusivamente riservato ai laici<sup>6</sup>, si articola in due fasi: un reciproco scambio di consenso, espresso personalmente, e la consumazione sessuale<sup>7</sup>.

Gli *ateliers* di produzione libraria bolognesi furono incaricati ben presto di realizzare copie di lusso di questa opera canonistica, molto spesso per incarico di alti prelati che, dopo aver conseguito il titolo di *doctores utriusque iuris*, ritornavano nelle loro sedi di origine portando con sé copie illustrate del trattato, come prova tangibile del loro acquisito *status* intellettuale e professionale. La quantità di richieste sembra avere spesso ecceduto la capacità operativa delle strutture produttive e molto spesso gli esemplari che uscivano da Bologna non erano perfettamente compiuti; di questo mancato completamento risentiva soprattutto la parte finale dei codici, in particolare proprio le cause dedicate al matrimonio, le cui iniziali in molti

<sup>4</sup> WILLIAM VAN ROO, *The Christian sacrament*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1992 (Analecta Gregoriana), pp. 45-68.

<sup>5</sup> STEPHAN KUTTNER, *Gratian and the Schools of Law 1140-1234*, London, Variorum Reprints, 1985; ADAM VETULANI, *Sur Gratien et les décrétales*, Aldershot, Ashgate, 1990; RUDOLF WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians, Studien zu den frühen Glossen und Glossenkompositionen*, Roma, Libreria Ateneo Salesiano, 1991 (Studia Gratiana, 25-26); ANDERS WINROTH, *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>6</sup> Le reiterazioni del divieto rendono evidente la resistenza a questo principio che sarà definitivamente imposto solo da Alessandro III: cfr. JAMES A. BRUNDAGE, *Marriage and sexuality in the Decretals of Pope Alexander III*, in FILIPPO LIOTTA (ed.), *Miscellanea Rolando Bandinelli Alessandro III*, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1986, pp. 59-83.

<sup>7</sup> DIANE OWEN HUGHES, *Il matrimonio nell'Italia medievale*, in MICHELA DE GIORGIO e CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER (eds.), *Storia del matrimonio*, Bari-Roma, Laterza, 1996 (Storia delle donne in Italia), pp. 5-61 (20).

casi risultano non eseguite. Il metodo usato da Graziano era rivoluzionario rispetto alla precedente canonistica, dato che il giurista pone all'inizio di ogni causa un problema, che presenta differenti soluzioni sulla base delle fonti canonistiche che egli enumera e procede ad esaminare la loro forza legale, contrapponendole, fino ad arrivare ad una soluzione: i miniatori si trovarono dunque di fronte al non facile problema di visualizzare questi discordanti canoni, per costituire un sistema illustrativo, che costituisse anche un efficace accesso al testo e una effettiva struttura mnemotecnica.

Nonostante ciò ci è pervenuto un discreto numero di manoscritti realizzati nella seconda metà del XII secolo che forniscono un interessante ciclo di immagini e, in particolare, tre di questi presentano un programma illustrativo delle dieci cause relative al matrimonio veramente notevole: questi codici sono il ms. 341 della Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi<sup>8</sup>, il ms. 354 della Bibliothèque Municipale di Amiens<sup>9</sup> e il ms. Plut. IV sin. 1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze<sup>10</sup>.

Il più antico dei tre codici è il *Decretum* di Parigi, che non solo rivela nelle glosse la presenza di un lungo lavoro di aggiornamento delle medesime, con la eliminazione progressiva delle annotazioni più antiche e la trascrizione su rasura di commenti più recenti, operazione compiuta in parte anche ai danni delle miniature stesse, le cui parti ornamentali, che si prolungavano nei margini, in qualche pagina risultano cancellate per fare spazio alla scrittura delle nuove glosse. L'autore di questo ciclo è un miniatore professionista, indentificato già da Anthony Melnikas<sup>11</sup> come il Maestro della Bibbia di Avila, nome conferito a questo artefice da Edward B. Garrison che individuò il codice ms. Vitr. 15 della Biblioteca Nacional de España come l'opera più importante tra quelle a lui attribuite<sup>12</sup>. Nove iniziali delle dieci cause sono figurate e il miniatore ha scelto di ornare con una semplice decorazione vegetale

<sup>8</sup> R. WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., pp. 903-905; GIUSEPPA Z. ZANICHELLI, *Thesauris armarii aggregatus: il codice miniato a Bologna fra XI e XII secolo*, in *La cattedrale scolpita. Il Romanico a San Pietro a Bologna*. Catalogo della mostra, Bologna, Museo Medievale, 13 dicembre 2003 – 14 aprile 2004, a cura di MASSIMO MEDICA e SILVIA BATTISTINI, Ferrara, Edisai, 2003, pp. 147-184 (171-174).

<sup>9</sup> R. Weigand, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., pp. 666-668; MASSIMO MEDICA, Scheda 39, in *Il Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*. Catalogo della mostra, Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile – 16 luglio 2000, a cura di Massimo Medica, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 168-171.

<sup>10</sup> R. WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., pp. 746-748.

<sup>11</sup> ANTHONY MELNIKAS, *The Corpus of Miniatures in the Manuscripts of the Decretum Gratiani*, Roma, Studia Gratiana, 1973 (Studia Gratiana, XVI-XVIII), p. 108.

<sup>12</sup> EDWARD B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I, Firenze, L'Impronta, 1953-1954, pp. 109-112; II, *Ibi*, 1955-1956, pp. 47, 49-52; III, *Ibi*, 1957-1958, pp. 62, 82-83; IV, *Ibi*, 1960, pp. 59-72. Cfr. GILIA OROFINO, a.v. *Maestro della Bibbia di Avila*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, a cura di MILVIA BOLLATI, Milano, Bonnard, 2004, pp. 517-518; EADEM, *Una Bibbia atlantica tra Italia e Spagna e i suoi 'maestri'*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma, Artemide, 2011, pp. 211-222.

la prima della sequenza, quella che riceve in quasi tutti gli altri casi la rappresentazione del matrimonio; infatti la causa XXVII attorno al 1150, cioè circa tre lustri prima della prima stesura del ms. 354, coincideva con l'inizio della quarta parte del trattato, dato che le *causae* erano nella recensione di allora suddivise in tre gruppi: I-XI, XII-XXVI e XXVII-XXXVI<sup>13</sup>. La causa XXVII affronta uno dei punti più controversi, cioè la promessa di matrimonio<sup>14</sup>, che nel rituale altomedievale aveva valore vincolante e che veniva pronunciata in una solenne cerimonia qualche tempo prima del matrimonio vero e proprio. Il giurista pone la questione se un voto di castità pronunciato dopo il fidanzamento lo invalidi e se la mancata promessa renda libero la fidanzata di contrarre un nuovo matrimonio; Graziano è l'ultimo canonista ad accettare ancora questo modello di matrimonio, che conferiva un maggior peso alla promessa della futura unione che all'unione stessa, privilegiando la cerimonia del fidanzamento rispetto al matrimonio vero e proprio<sup>15</sup>; però il modo in cui la materia è affrontata indica l'esistenza di dubbi che iniziano a manifestarsi. E' probabile che siano state queste difficoltà a suggerire l'impiego di una iniziale non narrativa, mentre nei codici realizzati nei decenni seguenti compare non a caso, e in linea con gli sviluppi della materia teologico-giuridica, una nuova iconografia. Infatti sia il ms. di Amiens [Figura 12] che quello della Laurenziana [Figura 13] presentano la coppia di sposi nell'atto di scambiarsi gli anelli<sup>16</sup>. Questa iconografia rappresenta una significativa variante rispetto alla tradizione classica che vedeva nella *dextrarum iunctio*<sup>17</sup>, di origine imperiale, la perfetta visualizzazione della promessa matrimoniale, una iconografia che, sebbene nata in ambito pagano, aveva continuato ad essere usata ampiamente nell'alto medioevo, come hanno dimostrato le ricerche di Chiara Frugoni e Jérôme Baschet<sup>18</sup>; secondo quest'ultimo studioso lo scambio degli anelli sarebbe documentato solo in immagini trecentesche, ove si evidenzia la partecipazione sacerdotale, dato che spesso è il religioso presente al rituale ad afferrare le mani dei

<sup>13</sup> R. WEIGAND, *The Development of the Glossa Ordinaria to Gratian's Decretum*, in WILFRIED HARTMANN and KENNETH PENNINGTON (eds.), *History of Medieval Canon Law in the Classical Period, 1140-1234. From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington, The Catholic University of America, 2008, pp. 55-67 (60).

<sup>14</sup> PHILIP LYNDON REYNOLDS, *Marriage in the Western Church. The Christianization of Marriage during the Patristic and Early Medieval Periods*, Leiden-New York-London, Brill, 1994, pp. 315-327.

<sup>15</sup> P.L. REYNOLDS, *Marriage in the Western Church* cit., p. 315.

<sup>16</sup> JOSEPH MASKELL, *The wedding-ring: its history, literature, and the superstitions respecting it*, London, Freeman, 1868, pp. 15-16.

<sup>17</sup> ANTONIO IACOBINI, "Dextrarum iunctio". *Appunti su un medaglione aureo protobizantino*, in "Notizie da palazzo Albani", XX, 1991, pp. 49-66.

<sup>18</sup> CHIARA FRUGONI, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo*, in *Il matrimonio nella società medievale*, XXIV Settimana di studio del Centro Italiano Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 22-28 aprile 1976, Spoleto, nella sede del Centro 1977, pp. 901-964; JÉRÔME BASCHET, a.v. *Matrimonio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1997, pp. 264-270.

futuri coniugi, favorendo così l'atto di fare scivolare l'anello al dito della sposa. I due codici in esame invece, come la maggior parte di quelli bolognesi del XII secolo pervenuti<sup>19</sup>, mostrano una iconografia lievemente differente, che appare di uso sistematico proprio a partire da questo momento; in queste miniature l'iconografia si caratterizza per la mancanza della figura sacerdotale, mentre si sottolinea l'autonomia, cioè il libero consenso, dei due partecipanti, unici protagonisti della scena. Ma quali furono le cause di questo mutamento iconografico? Lo scambio degli anelli, anche se parte del rituale romano e come tale non completamente ignota ai primi cristiani<sup>20</sup>, entra nella tradizione cristiana solo nell'VIII secolo, come rivela il Sacramentario gelasiano e come conferma la lettera di papa Niccolò I (858-867) ai bulgari<sup>21</sup>. A partire però dall'XI secolo l'anello diviene il simbolo più importante nel matrimonio cristiano, rappresentazione della nuova dimensione sacramentale voluta dalla chiesa gregoriana; il modificarsi della formula sacramentale dovette favorire questa nuova visualizzazione.

In ambedue i manoscritti i due coniugi sono rappresentati dunque come membri di una classe alta, riccamente abbigliati, nell'atto di scambiare l'*anulum matrimoniale*. Nel codice di Amiens [Figura 12] lo sposo pone la mano sinistra sulle spalle della compagna, accarezzandole i lunghi capelli, mentre con la destra infila l'anello all'indice della mano sinistra della moglie; i due coniugi si guardano negli occhi, rivelando in questo modo l'affetto che li lega e il loro indiscusso consenso all'unione. In quello di Firenze [Figura 13] gli sposi, abbigliati in abiti classicheggianti, sono collocati davanti ad una colonna terminante in un germoglio vegetale; la somiglianza con l'iconografia del peccato originale è evidente, sottolineata anche dal serpente che si annida fra le terminazioni vegetali della lettera. La gestualità in questa rappresentazione è ancora più significativa, dato che lo sposo afferra la mano destra della compagna e infila decisamente l'anello nel dito medio, assumendo nettamente il ruolo più attivo nella scena.

Nella illustrazione delle restanti cause i tre codici rivelano tre percorsi diversi e tre interpretazioni lievemente differenti del matrimonio. Il maestro della Bibbia di

<sup>19</sup> Ad esempio nel ms. 13 della Bibliothèque Municipale di Chambéry, f. 153v (R. WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., p. 722; cfr. CAROLINE HEID GUILLAUME e ANNE RITZ, *Manuscrits médiévaux de Chambéry: textes et enluminures*, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 65-69, tavv. XIV-XVI e figg. 95-100), nel ms. Edili 96, f. 284v (R. WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., pp. 744-746), della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, ma non nel ms. 585, f. 148v, della Bibliothèque Municipale di Arras (R. WEIGAND, *Die Glossen zum 'Dekret' Gratians* cit., pp. 672-673), ove il miniatore opta per la rappresentazione della sola *sponsa*, riccamente vestita e con nastri intrecciati fra i capelli.

<sup>20</sup> Una interessante documentazione è offerta dal rilievo riprodotto nel disegno della Collection François-Roger de Gaignières, *Recueil d'Antiquité de la Gaule*, p. 5; cfr. ÉLISABETH DÉCULTOT, *Du musée d'images au musée imaginaire. Les recueils d'antiquités et la tradition des musées de papier au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, in «Revue de l'art», 182, 2013-2014, pp. 19-26, fig. 5.

<sup>21</sup> D.O. HUGHES, *Il matrimonio nell'Italia medievale* cit., p. 23.

Avila, educatosi nelle botteghe centro-italiane che producono le Bibbie atlantiche nel secondo quarto del secolo, interpreta le scene relative alle cause adattando figure proprie del repertorio dell'illustrazione dei grandi codici liturgici: i personaggi maschili indossano tuniche e manto, allacciato all'antica sulla spalla destra, mentre le figure femminili indossano lunghe vesti e un ampio manto, che ricopre il capo, celando completamente i capelli. Nelle cause XXVIII-XXX singole figure a tre quarti d'altezza occupano il fondo, nelle cause XXXI-XXXV [Figura 14] invece coppie si fronteggiano nell'atto della disputa: il marito è sempre rappresentato nell'atto docente, con la mano destra protesa e l'indice teso, mentre la moglie atteggia le mani nel gesto dell'accettazione. Non è un caso che la rappresentazione della coppia, con i due personaggi affrontati ricorra spesso in questo periodo nella illustrazione del Cantico dei Cantici, il grande poema d'amore della Bibbia, da cui sembra derivare questa iconografia<sup>22</sup>. L'ultima causa, relativa alla seduzione e allo stupro viene risolta con una scena di banchetto [Figura 15], dato che la questione posta da Graziano in questo punto concerne la legittimità del matrimonio tra una fanciulla e un giovane, che dopo averla invitata a pranzo, seducendola con doni, la violenta<sup>23</sup>; anche in questo caso l'iconografia riprende banchetti della tradizione biblica, come quello di Erode o le Nozze di Cana. In tutte le nove scene domina la gestualità codificata, ma sono quasi del tutto assenti espressioni di sentimenti; i personaggi rappresentati nell'occhietto delle lettere sono strettamente legati all'incipit della causa che inizia prevalentemente con *Quidam*, indicando in tale modo l'ipotetico protagonista delle questioni che si sottopone al vaglio delle fonti: la sua visualizzazione è altrettanto generica e impersonale. La cura dell'apparato decorativo, con applicazione di oro in polvere per i nastri delle lettere, fa comunque pensare ad un oggetto di lusso, probabilmente destinato ad un religioso, come rivela il lungo lavoro di aggiornamento delle glosse che si protrae per molti decenni.

Attorno al 1180 viene realizzato un altro straordinario codice di lusso, che presenta delle caratteristiche assai differenti: faceva parte della prestigiosa biblioteca di Corbie, anche se probabilmente questa non era la sua originaria destinazione. È l'unico codice interamente eseguito sotto la guida di un miniatore che opera, insieme ad una équipe di maestri di varia provenienza nord-italiana, in molte copie del *Decretum Gratiani* eseguite a Bologna negli ultimi decenni del secolo<sup>24</sup>. Dopo aver

<sup>22</sup> DIANE J. REILLY, *Picturing the monastic drama: Romanesque Bible illustration of the Song of Songs*, in «Word & Image», XVII, 2001, pp. 389-400.

<sup>23</sup> Per la più tarda iconografia di questa causa si veda BARBARA PIKE GORDLEY, *Getting Carried Away: The Illustration of Abduction in Gratian's Decretum*, in *Coming About ... A Festschrift for John Scherman*, Cambridge (MA), Harvard University Art Museum, 2001, pp. 3-10.

<sup>24</sup> HERMANN SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis. Bildschemata in juristischen Handschriften*, Tübingen, Wasmuth, 1982, pp. 141-188; M. MEDICA, Scheda 19 cit.; SUSAN L'ENGLE, *Layout and decoration*, in *Illuminating the Law. Legal Manuscripts in Cambridge Collections*. Catalogue of the exhibition, Cambridge, Fitzwil-

scandito l'inizio della IV parte con la straordinaria scena dello scambio degli anelli **[Figura 12]**, seguono, ad opera di un collaboratore, sette iniziali con un solo personaggio al centro dell'occhiello; di questi due sono figure femminili, nelle cause XXIX e XXXI. Queste contrastano completamente con quelle del Maestro della Bibbia di Avila, per il modo in cui sono rappresentate; invece delle ampie tuniche senza tempo, le due dame **[Figura 16]** indossano una sopravveste rossa attillata, dalle ampie maniche che lasciano intravedere la camicia. I capelli scoperti e pettinati in morbide onde, intrecciate con fili di perle, incorniciano il volto, mentre preziosi monili ornano il collo. Le figure maschili delle cause XXXII e XXXV, pur indossando abiti più conservatori composti da manti e tunica, hanno il capo coperto da un cappello di paglia a tesa larga, copricapo fino ad allora riservato ai contadini e ai viandanti, ma qui segno evidente di una moda in trasformazione. Questi personaggi, con i loro abiti innovativi, ben rappresentano la dinamicità della società urbana, che investe nell'abito in quanto segnale per eccellenza dell'appartenenza alle élites dominanti nella città<sup>25</sup>. La causa XXXIV è introdotta da una scena di violenza, in relazione al testo che pone il problema del comportamento della presunta vedova, il cui marito, dopo essere stato fatto prigioniero, non ha più dato notizia di sé. Infine la causa XXXVI **[Figura 17]** mostra il miniatore principale alle prese con una scena di seduzione; ancora una volta la gestualità è straordinariamente vivace e il lento cedere della giovinetta, affascinata dall'invito e dal dono, viene rappresentato con grande sensibilità, mentre lo sguardo ammaliatore del seduttore si fonde con quello incantato della fanciulla. Il miniatore preferisce mostrare la seduzione, simboleggiata non più dal banchetto, ma dal sacchetto di denaro nelle mani del giovane, che la scena di violenza fisica.

Decisamente monastico è il contesto in cui opera invece il miniatore del terzo codice, un maestro di raffinata cultura, ben visibile nelle dieci iniziali delle cause finali, che sono rimaste prive di colorazione, ma sono compiutamente rifinite al tratto. Anche qui, come nel ms. 345 della Bibliothèque Sainte-Geneviève, la illustrazione è costituita da coppie, in questo caso elegantemente vestite all'antica e a capo scoperto; tutte si relazionano tra di loro con sguardi e gesti. In qualche iniziale si scorge un tentativo di sviluppo narrativo, come nella causa XXX, f. 233r, con la scena dello scambio del neonato, nella causa XXXIV, f.275r, con la cattura del prigioniero, e nella causa XXXV, con la morte della prima moglie; a queste si aggiunge l'ultima causa con la rappresentazione della seduzione **[Figura 18]**. Solo nella XXXI, al f. 236r **[Figura 19]**, l'espressione solitamente fissa dei due coniugi si anima e i due giovani si abbracciano e si baciano, ad indicare il rapporto incestuoso che

---

liam Museum, 3 November – 16 December 2001, London, Harvey Miller, 2001, pp. 54-74; ROBERT GIBBS, Scheda 1, *Ibi*, pp. 105-113; G.Z. ZANICHELLI, *Thesauris armarii aggregatus* cit., pp. 170-179.

<sup>25</sup> MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, Bologna, il Mulino, 1999 (Saggi, 503), pp. 11-12.

i due amanti hanno stretto, simulando ignoranza dei gradi di parentela e affinità stabiliti dalla Chiesa in numero di sette, pur tra le resistenze di coloro che si appellavano ancora ai tradizionali quattro gradi sanciti dal diritto romano<sup>26</sup>. Il bacio però appartiene alla sfera del negativo, dato che è simbolo della concupiscenza che mette in pericolo la dinastia, contaminandola con l'incesto, che non riguarda solo la *cognatio legalis*, ma anche la *cognatio spiritualis*; questo era il tema della causa XXX, dedicata appunto al problema della illecita relazione matrimoniale tra un genitore di un fanciullo battezzato o cresimato e il padrino o la madrina del medesimo<sup>27</sup>. Il bacio appare dunque come simbolo del peccato, l'anello scambiato nell'iniziale della XXVII causa, al f. 220r, come simbolo della fedeltà matrimoniale, come superamento della lussuria e la coppia legale come unica salvaguardia della stabilità della società cristiana, come evidenzia la sua ripetitiva presenza nei due codici che denunciano la estrazione "monastica" dei rispettivi miniatori; in questa interpretazione è evidente il peso della teologia paolina e agostiniana relativa al matrimonio, concepito come unica via virtuosa per soddisfare i desideri sessuali<sup>28</sup>. Nel codice di Amiens invece si fa strada una nuova concezione del sentimento, che i *troubadours* stavano celebrando nelle corti e nei castelli d'Europa, ma che aveva trovato anche una più giocosa manifestazione presso i centri universitari.

Nella cultura cristiana però, fin dalle origini, il matrimonio terreno è inteso come figura dell'unione mistica dell'anima con Dio, cioè della fusione dell'individuale nell'universale che costituisce la base neoplatonica del cristianesimo, fusione teorizzata già dai Padri della Chiesa, come Origene e Agostino<sup>29</sup>; così anche nel secolo in oggetto l'analisi deve essere condotta in una duplice prospettiva e nessuna immagine rende questa nuova concezione del matrimonio mistico nel XII secolo meglio di una quasi ignorata scultura conservata al Museum of Fine Arts di Boston [**Figura 20**]: si tratta di una scultura policroma in pietra che rappresenta la Vergine con il Bambino e che venne eseguita nei decenni centrali della seconda metà del XII secolo in area piacentina<sup>30</sup>. Piacenza, fondata all'incrocio tra il fiume Po e la via Emilia, che collegava Milano a Bologna e Rimini, costituisce un termine di confronto interessante, dato che era una tappa obbligatoria per chiunque volesse recarsi dalla città universitaria verso le Alpi ed era sede di una fiorente comunità ricettiva nei confronti di

<sup>26</sup> H. SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis* cit., 61-76; PATRICK CORBET, *Autour de Burchard de Worms: la Église allemande et l'interdit de parenté (IXe-XIIe siècles)*, Frankfurt, Klostermann, 2001.

<sup>27</sup> ENRIQUE DE LEON, *La "cognatio spiritualis" según Graciano*, Milano, Giuffrè, 1996.

<sup>28</sup> P.L. REYNOLDS, *Marriage in the Western Church* cit., pp. 260-279.

<sup>29</sup> RÉGINALD GRÉGOIRE, *Il matrimonio mistico*, in *Il matrimonio nella società medievale* cit., pp. 701-794.

<sup>30</sup> La cronologia, già proposta dai primi studiosi di questa scultura, viene confermata dall'analisi della iconografia, come si cercherà di dimostrare più avanti.

viaggiatori stranieri<sup>31</sup>. Aveva indicato la eccezionalità di questa scultura già Hanns Swarzenski nell'articolo del 1957 con cui presentava la nuova acquisizione da parte del Museum of Fine Arts di Boston nel «Bulletin» del Museo<sup>32</sup>, indicando la presunta provenienza del pezzo da Codogno, ma l'impossibilità di stabilire con maggiore precisione l'originario contesto a causa della mancanza di qualunque documentato contatto con le fondazioni religiose anticamente presenti nell'area. L'analisi stilistica condotta dallo studioso individuava come opere realizzate dalle stesse maestranze le sculture di Castellarquato, di Piacenza e di Lodi e restringeva la cronologia agli anni settanta, in una fase della scultura emiliana che, a suo avviso, potrebbe coincidere con la formazione di Benedetto Antelami, prima dei suoi contatti con i modelli gotici di Francia. Confermerebbe la datazione l'uso del tutto tondo, che trova riscontro solo in Antelami, per quanto concerne la scultura lapidea, e nelle Madonne lignee policrome, di cui l'opera in esame non può condividere l'uso processionale o cultuale. L'iconografia invece è ricondotta direttamente al tipo dell'Eleousa, di origine tardo-antica. Gli scarni accenni successivi<sup>33</sup> sono solo relativi alla difficile contestualizzazione dell'opera all'interno della complessa vicenda della così detta "scuola di Piacenza", via via considerata come una fase di irrigidimento e semplificazione dello stile di Niccolò<sup>34</sup>, un aggiornamento della tradizione locale su modelli d'Oltralpe<sup>35</sup>, o una precoce attestazione della presenza di artefici aquitanici e borgognoni lungo le vie dei pellegrinaggi<sup>36</sup>. Walter Cahn<sup>37</sup> propone una data entro il secondo quarto del secolo e rileva la peculiarità iconografica della scultura, indicandone la possibile fonte nel Cantico dei Cantici; infine si deve a Ilene Forsyth<sup>38</sup> la segnalazione della somiglianza del pezzo con le statue lignee della Vergine con Bambino, che iniziano ad

<sup>31</sup> PIERRE RACINE (ed.), *Storia della diocesi di Piacenza*, II, 2, *Dalla riforma gregoriana alla riforma protestante*, Brescia, Morcelliana, 2009.

<sup>32</sup> HANNS SWARZENSKI, *A Masterpiece of Lombard Sculpture*, in «Bulletin of the Museum of Fine Arts», 1959, fasc. 309, pp. 64-75.

<sup>33</sup> *Illustrated Handbook. Museum of Fine Arts*, Boston, Museum of Fine Arts, 1964, p. 112; H. SWARZENSKI, *A Medieval Treasury*, in «Apollo», XC, 1969, fasc. 94, pp. 484-493; LORENZA COCHETTI PRATESI, *La scuola di Piacenza, Roma: problemi di romanico emiliano*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 19-20, 73.

<sup>34</sup> TRUDE KRAUTHEIMER HESS, *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», IV, 1928, 307: 284-298.

<sup>35</sup> RENE JULLIAN, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord*, Paris, Van Oest, 1945, I, pp. 179-185.

<sup>36</sup> ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1969, pp. 75-98.

<sup>37</sup> WALTER CAHN, *Romanesque Sculpture in American Collections. VI. The Boston Museum of Fine Arts*, in «Gesta», IX, 1970, pp. 62-76 (69-70).

<sup>38</sup> ILENE FORSYTH, *The throne of Wisdom: wood sculpture of the Madonna in Romanesque Art*, Princeton University Press, 1972, pp. 15 nota e 31; per la presenza nelle chiese romane dioreficerie con figure a tutto tondo si veda *Ibi*, p. 70; cfr. DANIELLE GABORIT-CHOPIN, *La Majesté de Sainte Foye de Conques*, in «Monumental», XII, 2003, pp. 98-103.

essere documentate dal 946, quando il vescovo di Clermont, Stefano II, fa realizzare una effigie lignea rivestita d'oro, con reliquie mariane, per la propria cattedrale. Ma il confronto funziona solo dal punto di vista strutturale: infatti, come le statue lignee, quella lapidea del Museum of Fine Arts è alta 73,66 cm<sup>39</sup>, è policroma e soprattutto è a tutto tondo. Nettamente differente è l'iconografia, dato che le Vergini lignee sono incoronate, sedute in trono, con il Bambino benedicente volto verso lo spettatore o seduto sul ginocchio sinistro; rappresentano, secondo l'esegesi riformista dell'XI e XII secolo, il Trono di Sapienza, prefigurato dal trono di Salomone, come afferma esplicitamente Pier Damiani<sup>40</sup>. La Vergine di Boston invece ha il capo coperto da un pesante velo, è seduta su un semplice panchetto e abbraccia il figlio, che ricambia il gesto, fissando la madre direttamente negli occhi e sollevandosi quasi per baciarla [Figura 21]. Anche la funzione non può coincidere, dato che le statue lignee appaiono essere usate come reliquiari antropomorfi, non necessariamente per reliquie mariane, e/o come protagonisti di drammi liturgici, grazie alla loro agevole mobilità. Sebbene la lontana ascendenza dalla tipologia della Eleousa non possa essere ignorata, la variante messa in opera dallo scultore presenta una differente relazione fra i due protagonisti; d'altra parte è evidente che la scultura di Boston, la più antica scultura lapidea mariana a tutto tondo realizzata nella vallata del Po<sup>41</sup>, appartiene ad un clima teologico differente da quello in cui si genera l'iconografia del Trono di Sapienza e l'impatto di questa statua, raffigurante la Vergine e il Bambino in questo gesto di supremo affetto, doveva essere sconvolgente e coinvolgente. Le radici di questa straordinaria innovazione vanno ricercate certamente nella nuova spiritualità che si afferma nell'XI secolo e che trasforma, sia a livello teologico che comportamentale, il sistema dei rapporti e delle relazioni socio-culturali.

Risulta interessante il confronto con le raffigurazioni mariane realizzate dalle stesse maestranze, anche se si tratta di altorilievi e non di sculture a tutto tondo: le Vergini con Bambino di Castellarquato, Cremona, Piacenza e Cadeo<sup>42</sup>. Seguono tutte lo stesso modello, caratterizzato dalla Vergine con velo, non incoronata, seduta con le gambe lievemente aperte, con il Bambino seduto sulla gamba sinistra, in atto

<sup>39</sup> I. FORSYTH, *The throne of Wisdom* cit., p. 15 afferma che le misure oscillano fra cm 35 e 142, ma la media è cm 73.

<sup>40</sup> MPL, 144:736-740: Sermo XLIV: *In nativitate Beatissimae Virginis Mariae*. Cfr. SARAH JANE BOSS, *The Development of the Virgin's Cult in the High Middle Ages*, in TINA BEATTIE and SARA JANE BOSS (eds.), *Mary: the complete resource*, London, Continuum International Publishing, 2007, pp. 149-172 (160-166).

<sup>41</sup> Le uniche statue a tutto tondo precedenti la Madonna di Boston sono i così detti *Baldes* e *Berta* di Cremona, la cui particolare iconografia, con il braccio destro sollevato all'altezza del capo, con il palmo della mano ripiegato verso l'alto, fa pensare ad una disposizione in relazione ad un fondo architettonico. Per la cronologia al quarto decennio del XII secolo si veda ARTURO CALZONA, *Il cantiere medievale della cattedrale di Cremona*, Milano, Silvana, 2009, p. 205.

<sup>42</sup> Per queste opere cfr. GEZA DE FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano, Electa, 1952, *passim*.

di benedire trinitariamente con la mano destra. Questo modello, di ascendenza wilielmica, come dimostra la Madonna di Zurigo<sup>43</sup>, ma anche quella di Carpi, sebbene stante, viene modificato proprio con l'eliminazione della corona, che ritorna solo nella Vergine del portale della cattedrale di Lodi, che però è senza il Bambino, nell'atto dell'orante, a lato del Cristo giudice in trono; la posizione centrale del Cristo la relega al rango dell'interceditrice. È evidente invece nell'iconografia scelta per la Madonna di Boston la volontà di sottolineare non la regalità, ma le nozze mistiche di Maria, dato che il velo è simbolo delle vergini e delle spose, mentre la sostituzione del trono con un panchetto allude evidentemente alla sua umiltà. Se nelle sculture di Cremona, Piacenza e Cadeo il Bambino guarda davanti a sé, come avviene nelle scene dell'Adorazione dei Magi, a Castellarquato [Figura 22] presenta una iconografia più vicina a quella della scultura di Boston, condividendone, oltre alla policromia, il seggio modesto e una maggiore interrelazione fra i due personaggi. Ma è solo nella scultura a tutto tondo del Museum of Fine Arts che l'abbraccio si caratterizza per una rotazione dei corpi, sottolineata dalla posizione delle mani e dalla avvicinarsi dei volti come per visualizzare il primo verso del *Canticum canticorum*: *Osculetur me osculo oris sui*.

Non è un caso che fino all'XI secolo il *Canticum Canticorum*, non sia illustrato e che solo nelle grandi bibbie romaniche, espressione della rinnovata volontà di vita comunitaria dei membri della società monastica e secolare, iniziano a comparire lo *sponsus* e la *sponsa*, in cui la patristica aveva da tempo identificato la rappresentazione di Cristo e della Chiesa, trasformando allegoricamente il grande poema<sup>44</sup>; già san Paolo infatti aveva confrontato il matrimonio umano con questa forma di matrimonio mistico e i numerosi commenti posteriori avevano ribadito l'interpretazione<sup>45</sup>. La Bibbia di Saint Amand, ora a Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 10, f. 113r, realizzata attorno al 1100 mostra infatti i due protagonisti nell'atto di abbracciarsi, cioè nella letterale visualizzazione del verso iniziale<sup>46</sup>. La *Sponsa-Ecclesia* rappresentata in trono accanto al Cristo nel mosaico absidale di

<sup>43</sup> GIORGIO MILANESI, Scheda 82, in *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*. Catalogo della mostra, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 31 agosto 2008-11 gennaio 2009, a cura di A. CALZONA, Milano, Silvana, 2008, pp. 508-510.

<sup>44</sup> JUDITH GLATZER WECHSLER, *A change in the iconography of the Song of Songs in the 12th and 13th century Latin Bibles*, in *Texts and Responses*. Studies presented to Nahum N. Glatzer on the occasion of his seventieth birthday by his students, edited by MICHAEL A. FISHBANE and PAUL R. FLOHR, Leiden, Brill, 1975, pp. 73-93; PENNY SCHINE GOLD, *The Lady and the Virgin: Image, Attitude, and Experience in the Twelfth-Century France*, Chicago and London, Chicago University Press, 1985; D.J. REILLY, *Picturing the monastic drama* cit., pp. 389-400.

<sup>45</sup> E. ANN MATTER, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990, pp. 203-210.

<sup>46</sup> MEGAN MCLAUGHLIN, *Sex, Gender, and Episcopal Authority in an Age of Reform, 1000-1122*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 51-56.

Santa Maria in Trastevere, fatto realizzare poco prima del 1143 da papa Innocenzo II<sup>47</sup>, assume invece un atteggiamento ieratico, in sintonia con la differente funzione dell'immagine, che celebra la Chiesa Romana trionfante; a questo alludono i versi iscritti nei cartigli che rielaborano il testo sacro pe celebrare questa unione.

Ma la *sponsa* del Cantico non è solo la Chiesa, può anche essere intesa come l'anima che anela a Dio. Questa interpretazione aveva trovato un ampio spazio, ad esempio, nel commento dedicato da Giovanni da Mantova a Matilde di Toscana<sup>48</sup>, ma a partire da Bruno da Segni, e soprattutto con Ruperto di Deutz e Onorio "Augustodunensis", l'identificazione della *sponsa* con Maria unisce la Vergine indissolubilmente con il Padre e con il Figlio nell'incarnazione<sup>49</sup>.

Questa particolare esegesi ottiene la massima diffusione nella seconda metà del secolo XII grazie ai *Sermones in Cantica canticorum* di Bernardo di Chiaravalle, composti tra 1135 e 1153 e diffusi grazie all'opera del suo discepolo Godefroy de Auxerre<sup>50</sup>. In particolare l'attenzione del *doctor mellifluus* si sofferma sul bacio del primo verso, che diviene non solo allegoria dell'avvicinamento dell'anima a Dio, ma della stessa incarnazione: «Sit os osculans, Verbum assumens; osculatum, caro assumitur: osculum vero, quod pariter ab osculante et osculato conficitur, persona ipsa scilicet ex utroque compacta, mediator Dei et hominum homo Christus Jesus»<sup>51</sup>. Nella statua di Boston si rappresenta questo momento, il bacio quasi scambiato tra la Vergine e il Bambino esplicita questo complesso rapporto tra Dio Padre e Cristo, Padre e Figlio in un'unica persona nel momento del concepimento e nel momento della unione mistica dell'anima col suo creatore; solo questo spiega l'insolita iconografia, che non avrà seguito<sup>52</sup> e che deve essere stata allestita all'interno di un centro religioso ove erano ben note le opere bernardine, probabilmente un monastero ci-

<sup>47</sup> DALE KINNEY, *The Apse Mosaic of Santa Maria in Trastevere*, in ELIZABETH SEARS and THELMA THOMAS (eds.), *Reading Medieval Images: the Art Historian and the Object*, University of the Michigan Press, 2002, pp. 19-26; JÉRÔME CROISSIER, *Santa Maria in Trastevere*, in SERENA ROMANO, *Riforma e tradizione, 1050-1198*, Milano, Jaca Book, 2006 (La Pittura Medievale a Roma 312-1431. Corpus, IV), pp. 308-311.

<sup>48</sup> *Iohannis Mantuani in Cantica canticorum et de Sancta Maria tractatus ad comitissam Matildam*, herausgegeben von BERNHARD BISCHOFF und BURKHARD TAEGER, Freiburg, Universitätsverlag, 1973, pp. 26-27.

<sup>49</sup> RUPERTUS TUITIENSIS, *In Cantica Canticorum. De incarnatione Domini*, MPL, 168: 839-840; HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Sigillum beatae Mariae*, MPL, 172:494, 499.

<sup>50</sup> BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Sermones in Cantica Canticorum*, I, 1-35. Edidit Jean Leclercq, Romae, Editiones cistercienses, 1957: cfr. GORDON RUDY, *The Mystical Language of the Sensation in the Later Middle Ages*, New York, Routledge, 2002, pp. 45-66.

<sup>51</sup> BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Sermones in cantica canticorum*, II, MPL, 183:786-1197 (790).

<sup>52</sup> Sui problemi legati alla visualizzazione del commento bernardino si veda LUKASZ MODEL-SKI, *Les miniatures du manuscrit des Sermones super cantica canticorum de saint Bernard (Leipzig, Bibliothèque de l'Université, ms. 374, XIIIe s.)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXXIX, 1996, pp. 275-287.

stercense. Lo suggerisce anche il fatto che l'unica altra scultura policroma, e di simili dimensioni, superstite prodotta in questa area proviene dal monastero cistercense di Fontevivo, nella diocesi di Parma<sup>53</sup> [Figura 23]; è attribuita all'Antelami e presenta, come tutte le Vergini antelamiche, una tradizionale iconografia del Trono della Sapienza, a conferma non solo della straordinaria progettazione dell'opera in esame<sup>54</sup>, ma anche della complessità del dibattito teologico nel contesto di riferimento. Stante il fatto che il pezzo di Boston fu rinvenuto a Codogno e lo stile della scultura la collega all'area piacentina, l'ipotesi più probabile è quella della sua provenienza dall'abbazia di Chiaravalle della Colomba<sup>55</sup>.

Questo tentativo di visualizzare l'incontro mistico, materializzando la visione attraverso una scultura tridimensionale, dovette certamente avere un fortissimo impatto sui fruitori di questa straordinaria immagine e davanti a lei, probabilmente posta presso l'altare dedicato alla Vergine, dovevano essere letti, in forma dialogica, come ha dimostrato Diane Reilly<sup>56</sup>, i brani del Cantico dei Cantici previsti nelle feste mariane, ma anche nella *Lectio continua*, come risulta dai costumari cistercensi<sup>57</sup>.

Sia la scultura di Boston che le immagini dei tre codici che abbiamo esaminato riflettono dunque un momento di grande rinnovamento religioso, ma anche di profonda trasformazione del codice comportamentale attraverso il quale si manifesta questa nuova adesione al matrimonio da parte dei due coniugi; sia sul piano teologico che su quello etico e sociale sono le forze più dinamicamente coinvolte nel rinnovamento che ricorrono all'espressione del sentimento per visualizzare una nuova concezione di antropocentrismo e autocoscienza<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> Cfr. RAOUL MANSELLI, *Fondazioni cistercensi in Italia Settentrionale*, in *Monasteri in Alta Italia dopo le invasioni saracene e magiare (sec. X-XII)*. Relazioni e comunicazioni presentate al XXXII Congresso Storico Subalpino, Pinerolo 6-9 settembre 1964, Torino Deputazione Subalpina di Storia Patria, 1966, pp. 199-222 (214).

<sup>54</sup> ANDREA DE MARCHI, *Sulla "Madonna" di Fontevivo*, in GIANFRANCO FIACCADORI (ed.), *Imago lateritia beatę Marię. Per la fortuna e la storia del cantiere antelamico del Battistero di Parma*, Parma, Battei, 1991, pp. 5-13; M. MEDICA (ed.), *Antelami: La madonna di Fontevivo*, Bologna, Grafis, 1997 (Ospiti 6).

<sup>55</sup> GIOVANNA VALENZANO, GIULIANA GUERRINI e ANTONELLA GIGLI, *Chiaravalle della Colomba*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1994.

<sup>56</sup> D.J. REILLY, *Picturing the monastic drama* cit.

<sup>57</sup> D.J. REILLY, *Bernard of Clairvaux and Christian Art*, in BRIAN PATRICK MCGUIRE (ed.), *A Companion to Bernard of Clairvaux*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 279-304 (300).

<sup>58</sup> JOHN F. BENTON, *Consciousness of Self and Perceptions of Individuality*, in ROBERT LOUIS BENSON and GILES CONSTABLE (eds.), *Renaissance and Renewal of the Twelfth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, pp. 265-295.



Figura 12. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 354, f 208r: *Decretum Gratiani*, *Causa XXVII* (per gentile concessione delle Bibliothèques d'Amiens Métropole)

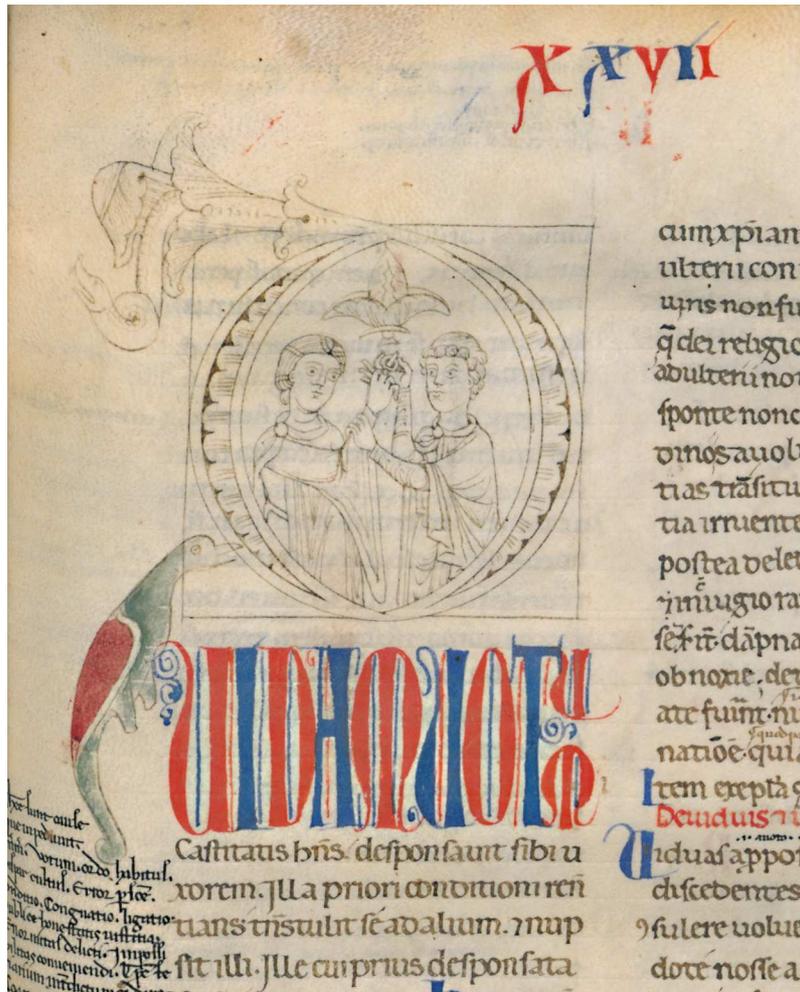


Figura 13. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 4. Sin. 1, f. 220r:  
*Decretum Gratiani, Causa XXVII* (per gentile concessione della Biblioteca Medicea  
 Laurenziana di Firenze)



Figura 14. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 341, f. 271r: *Decretum Gratiani, Causa XXXII* (per gentile concessione della Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris)



Figura 15. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 354, f. 259v: *Decretum Gratiani*, *Causa XXXV* (per gentile concessione delle Bibliothèques d'Amiens Métropole)

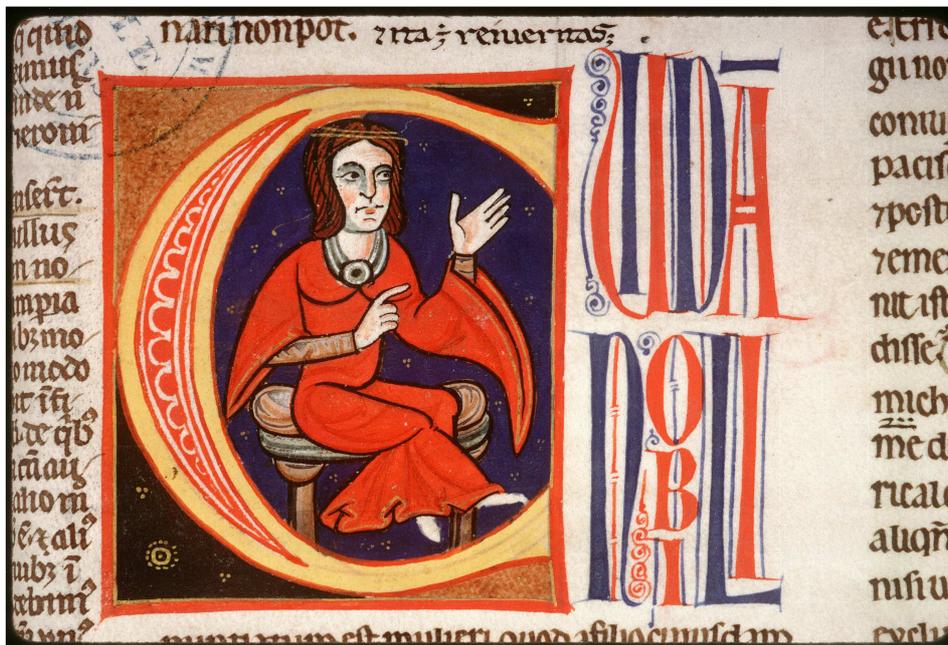


Figura 16. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 354, f 217r: *Decretum Gratiani*, *Causa XXIX* (per gentile concessione delle Bibliothèques d'Amiens Métropole)

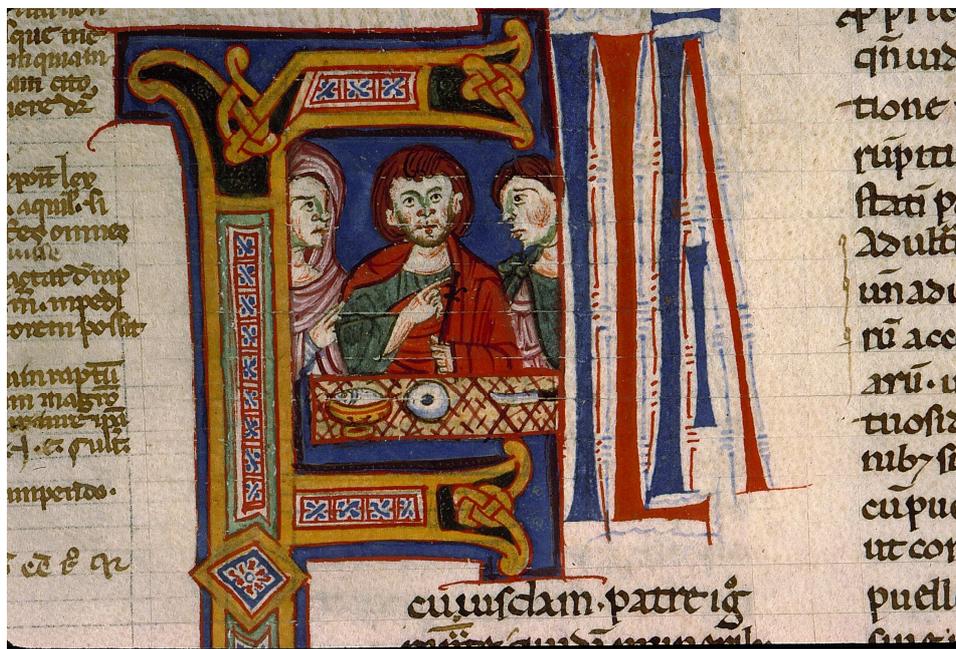


Figura 17. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 341, f. 318v: *Decretum Gratiani, Causa XXXVI* (per gentile concessione della Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris)



Figura 18. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. IV. Sin. 1, f. 282v:  
*Decretum Gratiani, Causa XXXVI* (per gentile concessione della Biblioteca  
 Medicea Laurenziana di Firenze)



Figura 19. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. IV, Sin. 1, f 236r:  
*Decretum Gratiani, Causa XXXI* (per gentile concessione della Biblioteca Medicea  
Laurenziana di Firenze)



Figura 20. Boston, Museum of Fine Arts, *Madonna con Bambino*



Figura 21. Boston, Museum of Fine Arts, *Madonna con Bambino*



Figura 22. Castell'Arquato, Collegiata di Santa Maria Assunta, Portale nord, *Madonna con Bambino tra un angelo e San Pietro*



Figura 23. Fontevivo (PR), Chiesa di San Bernardo: Benedetto Antelami (attr.),  
*Madonna con Bambino*