

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età medievale
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.
Cura redazionale: Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prospero Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-
zionati in base alla competenza sui temi trattati.
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-792-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirci fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

O INANIMATO CORPO
TRASFORMAZIONI E DUPLICAZIONI DEL CORPO
NELL'IMMAGINE AMATA DEL *FILOCOLO* BOCCACCESCO
E NEGLI ADATTAMENTI TEDESCHI DELLA STORIA DI
FLORE E BLANSCHÉFLUR

ULRICH HOFFMANN

Le immagini 'vive', nel momento in cui prendono 'vita', possono fornirci alcune risposte alle domande che alla vista dei corpi 'morti' di solito ci poniamo. Tuttavia queste risposte rimangono perlopiù misteriose, talvolta incomprensibili, come misteriosa e incomprensibile è la vista dei corpi senza vita, di fronte ai quali vorremmo in tutti i modi riuscire a superare questo senso di orrore che la morte ci desta. Le ricerche antropologiche applicate all'immagine mostrano lo stretto legame tra cultura figurativa ed esperienza della morte, alla luce di una stretta analogia che nelle varie culture ricorre tra 'immagine' e 'corpo morto', considerato che sia l'una che l'altro sono visibili e 'presenti', ma posseggono al tempo stesso una loro realtà che in definitiva non è concreta, oppure non lo è più, e in ogni caso sia l'una che l'altro rappresentano tangibilmente questo concetto inesplicabile di presenza-assenza. In questo senso le immagini e i corpi morti sono

tanto concreti quanto paradossali: «We are still aware today of the way in which the image conveys a contradiction between presence and absence, and that contradiction has its roots in the human experience of death»¹. Perciò nelle immagini – secondo Hans Belting – già le antiche culture cercavano un possibile superamento dell'esperienza della morte attraverso la raffigurazione delle persone morte che serviva a garantire loro un corpo immortale. In effetti, tra le più antiche testimonianze della produzione di immagini da parte dell'uomo dobbiamo ricordare i teschi di defunti trattati con gesso e pittura nei quali in certo qual modo si otteneva una sovrapposizione, sia pure ibrida e carica di tensione, tra la 'presenza' permanente del corpo e l'elaborazione 'artistica' dei materiali². A una tale trasformazione dei corpi si aggiunse la possibilità della 'duplicazione' del corpo del defunto in una nuova immagine (in una bambola o in un feticcio), la quale, come il corpo morto, poteva, anzi doveva diventare parte essenziale dei rituali, trattandosi anzitutto di oggetti funerari.

So long as it remained a part of ritual practice, it was animated by performers who gave it voice. It might even be said that through this animation the ultimate purpose of the image was achieved, namely the embodiment of life. Take away the cult, the magic if you will, and the image is reduced to a medium of remembrance. But even remembrance, when it takes place in a living body, is a kind of embodiment. The image now transfers its embodiment, via representation, to the beholder's imagination. Personal remembrance replaces the collective imagery of the cult³.

Fino dalle culture più antiche nelle quali la produzione delle immagini era funzionale ai contesti funerari, iniziarono a deli-

Traduzione dal tedesco di Alice Sancamillo, Barbara Rocchi e Alessandra Magostini. Un ringraziamento a Davide Bertagnolli per la revisione delle parti tradotte.

¹ BELTING 2011, pp. 84-124, in particolare p. 84.

² Bisogna qui pensare al discusso teschio proveniente da Gerico del 7000 a.C. circa (cfr. BELTING 2011, p. 88, fig. 6.4).

³ BELTING 2011, p. 89.

nearsi modi di figurazione che, secondo Belting, bisogna intendere anzitutto nel senso di una trasformazione del corpo morto, cioè in una sua duplicazione. Ne derivavano modi di ri-animazione del corpo morto in un'immagine intesa come 'vivente', capace cioè di garantire, durante lo svolgimento del rito, la presenza della persona assente, e capace al tempo stesso di tenere in vita, tra i presenti, la memoria del defunto.

Specialmente le immagini concepite a ornamento delle tombe dovettero cominciare a caricarsi di significato proprio in rapporto a tali esperienze rituali, anche a conseguenza di una modificata percezione storica e culturale della morte e dell'atteggiamento nei confronti di questa. In effetti, le immagini delle tombe necessariamente ritraggono, richiamandocela tangibilmente, la fondamentale analogia tra 'corpo' ed 'immagine', tanto più perché esse rappresentano il punto di incontro tra vita e morte, non solo perché fungono da collegamento, ma anche perché sono situate nello stesso luogo della tomba⁴.

Qui di seguito sono prese in considerazione più da vicino alcune immagini di monumenti funerari che illustrano testi di letteratura medievale i quali, in tempi e contesti culturali diversi, hanno conosciuto una vasta circolazione e, di conseguenza, sono stati variamente riadattati. La qual cosa, in sé, non ci sorprende più di tanto: ma diventa davvero sorprendente, e quanto mai interessante, il fatto di ritrovare come oggetto di diverse descrizioni una stessa tomba. Si tratta, presumibilmente, della tomba appartenente alla donna amata dal protagonista di *Floire et Blancheflor*, la cui storia era ampiamente conosciuta in tutta l'Europa medievale⁵. Di questa storia si conoscono numerose varianti, conservate in diverse lingue e versioni; la più vecchia, la versione in francese, cosiddetta «version aristocratique», risale

⁴ Cfr. BELTING 2011, p. 96: «The tomb establishes a barrier that separates life from death and protects the living and the death from another. But it also the place where life and death meet. To that end the grave employs inscriptions that speak to the visitor, and images that look out at him».

⁵ Per la storia materiale vedi: GRIEVE 1997; WINCKELMAN 2010, pp. 331-367; inoltre FRENZEL 1984.

alla metà del XII secolo; fino alla fine del Medioevo si trovano rielaborazioni, tra l'altro, in tedesco, olandese, inglese, islandese e danese. Tra tante tradizioni, si è distinta la cosiddetta «version populaire», definitasi già agli inizi del XIII secolo, destinata a successive rielaborazioni in spagnolo ed anche in greco e di cui sicuramente il romanzo di Giovanni Boccaccio, *Il Filocolo*, costituisce il più illustre rappresentante⁶. Poiché non tutte queste versioni potranno essere prese in considerazione, accanto a Boccaccio sarà utile qui tener presente la traduzione in alto-tedesco premoderno del testo italiano *Florio und Biancheffora* del 1499, tramandata anonimamente, come anche il romanzo cortese in versi *Flore und Blanscheflur* di Konrad Fleck dell'inizio del XIII secolo (scritto in medio alto-tedesco), che diverge sensibilmente dalla precedente versione. Le due versioni in effetti sono separate da un intervallo di circa trecento anni, e, dunque, rispecchiano differenti contesti e tradizioni. Si tratta, insomma, di narrazioni diverse della stessa storia, aventi tutte come motivo costante la descrizione del cenotafio di Blanscheflur, che vi svolge una stessa importante funzione ai fini della trama, pur se le relative descrizioni si presentano differenzialmente dettagliate. Proprio l'approccio comparatistico ai testi può far luce, adesso, sulle diverse percezioni delle immagini funerarie in rapporto ai rispettivi contesti culturali, nella misura in cui i testi letterari aprono prospettive ravvicinate sul tema illustrato⁷.

Così è proprio lo sguardo sul monumento funerario a offrire, all'interno della narrazione, uno spunto sulla percezione delle immagini stesse che ornano la tomba, intese nella loro funzione di collegamento, per così dire, tra la vita e la morte; perciò ci sarà utile soffermarci sui dettagli descrittivi contenuti nei testi menzionati. In particolare, tali testi raccontano la storia di Flore e Blanscheflur: il primo era figlio di un re pagano, la seconda figlia di un cavaliere cristiano morto durante un pellegrinaggio a

⁶ Per la diffusione della materia in italiano e spagnolo vedi BAUTISTA 2007; per il *Filocolo* di Boccaccio, vedi DALLAPIAZZA 1999.

⁷ L'autore sta preparando uno studio più approfondito sul rapporto tra immagine e narrazione nella letteratura medievale.

Santiago, i quali, nati nello stesso giorno, crebbero insieme presso la corte spagnola per scoprire, attraverso la lettura della poesia lirica, il loro amore corrisposto. Tuttavia, per motivi dinastici, i genitori di Flore stabilirono la separazione dei due amanti, mandando il figlio da parenti e vendendo la ragazza a dei mercanti babilonesi. Solo dopo una lunga avventura in Oriente, Flore riesce a ritrovare la sua amata e, a seguito della morte del padre, a ritornare in patria insieme a lei, convertendosi alla religione cristiana. La versione cortese si conclude con il matrimonio della coppia, da cui sarebbe venuta alla luce Bertha, futura madre di Carlo Magno. La storia è piena di ostacoli che vengono via via superati: a partire dal confronto tra cristiani e pagani, poi tra Oriente e Occidente, fino ad arrivare all'annullamento di ogni distanza e di ogni differenza religiosa con il ricongiungimento della coppia e con la conversione dell'eroe, in concomitanza con l'evangelizzazione della Spagna, con cui si conclude la vicenda. Prima di tutto, la vicenda – specialmente nella versione di Boccaccio – va intesa come una storia d'amore, i cui protagonisti cercano di superare lo spazio e il tempo. Il momento della separazione costituisce, dunque, il fulcro del racconto, trattandosi di una separazione prolungata, sia nello spazio che nel tempo, appunto per via della segreta cessione della ragazza da parte dei genitori, i quali, invece, convincono il figlio della sua presunta morte. Perciò venne appositamente eretta una tomba, in modo da rendere credibile la morte della ragazza. La tomba, perciò, rappresenta – nel momento più delicato della narrazione – la separazione tra i due amanti, separati anche dal confine tra mondo dei vivi e mondo dei morti che è inteso al tempo stesso come momento di passaggio. Ed è proprio questa duplice valenza, questa coincidenza di assenza e di presenza, a rendere la tomba un efficacissimo espediente della narrazione così come lo è, insieme alla tomba, l'immagine dell'amata che si mostra all'osservatore.

Il romanzo *Flore und Blanscheflur* è stato composto in versi in medio alto-tedesco da Konrad Fleck presumibilmente intorno al 1220 nel sud ovest della Germania⁸. Accanto a frammenti risalenti al XIII secolo, il testo ne è tramandato in due manoscritti alsaziani del XV secolo, che possono essere attribuiti alla scuola di Diebold Laubers. Il poeta utilizzò come modello un poema francese tratto dalla cosiddetta «version aristocratique», da lui però rielaborato in maniera più personale. Il romanzo offre, in corrispondenza della descrizione della tomba di Blanscheflur, un'ecfrasi⁹ di ben 167 versi, indicativi dell'importanza della tomba in funzione dello svolgimento narrativo¹⁰. Ebbene, il narratore comincia la descrizione della tomba informando anzitutto il pubblico degli eventi straordinari che stanno per verificarsi (*Nû herent wunder manicvalt* [v. 1947]), alludendo cioè alla tomba stessa presso la quale tali eventi si sarebbero potuti vedere (*dar an man mohte schouwen | wunderlîchiu wunder* [vv. 1952-1953]). Alternando narrazione e descrizione, il testo si fa ricco di riferimenti figurativi: laddove la tomba viene descritta prima verticalmente, dal basso verso l'alto, per prendersi in considerazione l'intera struttura come tale, in modo che lo spazio stesso, e non soltanto i dettagli figurativi presi in considerazione al suo interno, servano da spunto al successivo svolgimento della storia.

Nello specifico vengono menzionate delle figure di sostegno, quattro leoni di ferro, modellati come se fossero 'vivi' (*rebte sam sie lebetîn* [v. 1956]). Su questi poggia il sarcofago marmoreo, decorato con uccelli ed animali acquatici e terrestri di ogni tipo:

⁸ Si vedano anche i manoscritti confrontati in GANZ 1979 e WINKELMAN 2010, pp. 341-349.

⁹ Il romanzo sarà successivamente citato da: FLECK/SOMMER 1846; l'ecfrasi si trova nei vv. 1947-2114.

¹⁰ Di conseguenza questa ecfrasi ha già attirato maggiore attenzione da parte degli studiosi. Da nominare sono qui soprattutto i lavori di WANDHOFF 2006a; WANDHOFF 2006b. Vedi in ultimo anche il contributo di WEDELL 2008.

diu selben bilde
diuhten iuch sô lobelich
daz ir swüert sie regeten sich
und daz sie lebeten garwe.
daz kam von maneger varwe
und von des goldes rîcheit (vv. 1968-1973)

[Queste immagini vi appaiono così ben fatte che giurereste che si muovano e vivano davvero. Questo era dovuto ai molti colori e allo splendore dell'oro].

Anche il coperchio della tomba presenta immagini che, sotto i riflessi del sole, abbagliano lo spettatore realizzando così un mirabile effetto visivo, strettamente collegato alla pregevolezza dei materiali¹¹. Nella parte superiore della tomba (*obenân ûf dem grabe* [v. 1989]) – e qui, non a caso, la descrizione raggiunge il suo culmine – si trovano due figure dorate, rappresentate in piedi, eseguite a tutto tondo, nelle quali dovevano essere a tutti immediatamente riconoscibili le fattezze di Flore e Blanscheflur, mentre si porgono reciprocamente dei fiori:

die wercmeister macheten
zwei kint alsô sie lacheten
und als sie samet spilten.
Blanscheflûr der milten
was daz eine gelîch
von golde clâr unde rîch,
Flôren daz ander.
swer sie sach, und erkander
wie diu kint geschaffen wâren,
der sach diu zwei gebâren
jenen zwein gelîche.

¹¹ *daz kam von vier sachen, | ân die niemen kan gemachen | schæniu bilde cleine: | golt, silber, guot gesteine, | schæniu varwe dez vierde* (vv. 1983-1987): «Questo è ottenuto da quattro cose, senza le quali nessuna bella e piccola immagine può esser fatta: oro, argento, pietre preziose e per quarto bel colore».

Flôre höveschliche
sîner friundîn eine rôse bôt
gemachet ûzer golde rôt.
dâ wider bôt im sîn friundîn
ein gilje, diu was guldîn (vv. 1991-2006).

[L'artefice aveva così realizzato due figure di giovani perché sembrassero ridere e giocare insieme: l'una, d'oro prezioso e rilucente, assomigliava appunto alla delicata Blanscheflur, l'altra invece aveva l'aspetto di Flore. Chiunque avesse apprezzato i due giovani nella loro postura, ne avrebbe inevitabilmente ricevuto l'impressione dei loro movimenti: laddove Flore offriva alla sua ragazza coi suoi modi cortesi una rosa fatta d'oro rosso, la sua innamorata, da parte sua, ricambiava porgendogli un giglio, anch'esso d'oro].

Ma qui non è più il solo materiale a conferire alle figure l'impressione della loro vitalità: è anche la resa realistica delle figure, unita alla loro immediata riconoscibilità. Alla fine, le immagini iniziano pure a parlare, nel momento in cui si scambiano la promessa di amore reciproco, baciandosi senza posa, così da lasciare stupito l'osservatore:

Flôren bilde sprach alsus:
«kûsset mich, frouwe sûeze.
daz im ûbel geschehen müeze
der uns dirre minne nîde;
wan ich niemer doch vermîde
ich ensî iu rehte holt.»
dô sprach daz ander golt,
daz Blanscheflûr was gelîch,
«ist daz wâr, sô bin ich rîch;
wan ich iuch in mînem sinne
vor al der werlde minne;
alsô helfe mir nû got,
daz ist mîn ernest âne spot.»
dar nâch underkusten sich
diu bilde (daz was wunderlich)
mê danne tûsent stunt (vv. 2030-2045)

[L'immagine di Flore pronunciava queste parole: «Baciami, seducente dama. Vergogna a colui che non invidia questo nostro amore, giacché mai smetterò di abbandonarmi completamente a voi». L'immagine dorata di Blanscheflur così rispondeva: «Se questo è vero, allora io sono ricca e beata. Poiché io vi amo sopra ogni cosa al mondo. Questa è la mia sincera serietà, così vera che Dio mi aiuti». Le figure riprendevano a baciarsi ripetutamente, senza mai fermarsi].

Lo stupore del narratore di fronte a una così sensibile vitalità, tanto visiva quanto uditiva, delle figure, si accresce tanto più nei confronti dei segreti meccanismi su cui ci siamo riferiti in precedenza: i maestri costruttori avrebbero prodigiosamente messo a punto un congegno in grado di produrre il vento, per muovere le figure (vv. 2018-2027). E il poeta paragona i due artefici ai mitici Orfeo e Vulcano: *ez macheten zwêne smide wîse, | Vulcan und Orphanus* (vv. 2028-2029: «due saggi fabbri produssero questo: Vulcano e Orfeo»). La descrizione vera e propria della tomba si conclude con un richiamo alla sua collocazione, nei pressi dell'ingresso di una chiesa¹²: la tomba appariva cinta da quattro alberi maestosi e profumati, di cui uno si trovava in prossimità delle teste delle figure (*des endes dâ der megede houbet | bin solte sîn bekêret* [vv. 2062-2063: «da quel lato, dove sarebbe dovuta giacere la testa della fanciulla»]), un secondo ai piedi del sarcofago (*zen fûezen* [v. 2067]), gli altri due alla destra e alla sinistra del monumento. Su tutti gli alberi si udivano innumerevoli uccelli intonare il loro canto, mentre un'iscrizione sulla tomba concludeva la descrizione in ricordo dei nomi dei due amanti, Blanscheflur e Flore (vv. 2087-2114).

La descrizione dell'intero complesso funerario mira, secondo un efficace procedimento di intensificazione, a rendere vivo sinesteticamente, non da ultimo anche attraverso l'udito e l'olfatto, l'oggetto della visione. Il richiamo agli uccelli che cantano, quindi alla natura circostante, annulla il confine tra natura e artificio, evocando al tempo stesso il *topos* del *Locus amoenus*¹³. Ma

¹² Il testo medio-alto tedesco *münster* (v. 2049), qui può essere reso come «Casa di Dio» che si trova pure nella pagana corte di Spagna.

¹³ Nella letteratura medievale era diffuso il *Topos* del *Locus amoenus*, per cui si veda

mentre gli iniziali riferimenti descrittivi esaltano oggettivamente la qualità materiale delle immagini spiegandone in modo convincente i mirabili effetti, le successive e sempre più dettagliate osservazioni circa il movimento e la capacità di proferire parola di cui le sculture sarebbero dotate finiscono per coinvolgere la sfera, più fantasiosa e irrazionale, della percezione soggettiva. Così allo stupore del poeta si accompagna un'ammirazione del congegno, non esente, come abbiamo visto, da ricordi di letteratura mitica e pagana. La descrizione del complesso funerario evidenzia come si annulli il confine tra natura e artificio, restituendoci un'idea del tutto concreta di monumento tombale ma che, al tempo stesso, pare animarsi prodigiosamente della vita; una tale ambivalenza si esprime pure a livello linguistico, nel testo dell'ecfrasi, in forza di una suggestiva metonimia: non è la voce di Blanscheflur a essere udita, e non è il suo 'doppio' a parlare, ovvero la figura a lei inconfondibilmente simile, bensì è l'oro a parlare: *dô sprach daz ander golt, | daz Blanscheflûr was gelîch* (vv. 2036-2037: «poi parlò l'altro oro, quello simile a Blanscheflur»)¹⁴.

Ora questo monumento, seppure letterariamente descritto all'interno di un testo romanzesco, potremmo ben apprezzarlo pure sullo sfondo dei monumenti funerari reali, risalenti al XIII secolo.

In generale, i monumenti funerari cristiani d'epoca medievale si caratterizzano per il fatto di non avere, per così dire, una sola funzione retrospettiva sulla vita del defunto, richiamandone la passata memoria, giacché essi sono pure prospettivamente indi-

CURTIVS 1984, pp. 202-206.

¹⁴ La reciprocità dell'amore è ribadita nell'epitaffio: *man sach gebouwen buochstaben | al umbe des grabes ort. | alsus sprâchen diu wort: | «hie lît Blanscheflûr diu guote, | die Flôre minte in sînem muote, | und sî in zê gelîcher wîs. | sî was sîn friunt, er ir âmt»*. (vv. 2108-2114: «Vide scolpite delle lettere intorno al sepolcro. Le parole recitavano nel modo seguente: qui giace Blanscheflur, che il nobile Flore teneramente amava, ed ella lo amava allo stesso modo. Ella era la sua fidanzata, egli il suo amante»). Quanto invece all'immagine apparentemente viva in contrasto con la morte finale vedi WANDHOFF 2006a, p. 74.

rizzati verso l'altra vita del defunto presso Dio¹⁵. Di conseguenza la sepoltura – in contrapposizione con la mentalità antipagana, secondo la quale i defunti erano posti lontano dai luoghi sacri – doveva avvenire all'interno di una chiesa: cosa che Erwin Panofsky non esitava a definire di importanza capitale, una sorta di «a revolution almost Copernican in scope»¹⁶. Inizialmente venivano impiegate pietre tombali; poi, a causa del numero sempre crescente di inumazioni, si fece uso delle semplici lastre di pietra, che erano collocate sul pavimento e potevano includere rappresentazioni simboliche o visive del defunto. I successivi sviluppi della plastica funeraria sarebbero, secondo Panofsky, da collocare su questo stesso sfondo¹⁷. Infatti, sull'onda di un crescente apprezzamento per la scultura monumentale, nel XII secolo si sarebbe verificato un passaggio, dalla rappresentazione pittorica a quella statuaria di ambito funerario, che avrebbe comportato importanti conseguenze, anche di ordine estetico, rispetto alla concezione dell'immagine: «the funerary effigy had reached such a degree of plastic independence and, as it were, detachability that it almost demands to be “read” vertically rather than horizontally»¹⁸. I ritratti funerari di età altomedievale appaiono quindi nella loro concezione come figure ancora distese, ma interpretabili – in modo che può parere paradossale – verticalmente, così da produrre un mutamento considerevole nella percezione dell'intero complesso monumentale.

Come esempio, si possono citare qui i monumenti funerari di Enrico il Leone († 1195) e di sua moglie Matilde († 1189) all'interno del duomo di Braunschweig, l'allora collegiata di San

¹⁵ Confronto presente, poi, anche in PANOFSKY 1964, pp. 39-45.

¹⁶ PANOFSKY 1964, p. 46. Anche OEXLE 1982, pp. 53-57, in modo da sottolineare la conseguente alterazione della percezione della morte, nella misura in cui tale esperienza assumeva un valore non solo religioso, ma anche storico. Vedi ANGENENDT 2000.

¹⁷ Si veda PANOFSKY 1964, pp. 46-50. L'idea di Panofsky ha conosciuto grande influenza sulla storia dell'arte; ad essa si contrappose la tesi che teneva conto delle steli tombali delle province romane (BAUCH 1976, pp. 11-31). Discute entrambe le posizioni KÖRNER 1997, pp. 99-117.

¹⁸ PANOFSKY 1964, p. 52.

Biagio e Giovanni (fig. 1). Il monumento tombale, eretto probabilmente poco dopo il 1235, mostra la coppia defunta come potentemente e devotamente proiettata verso l'aldilà, ma, del resto, la coppia viene tenuta viva nel ricordo dei credenti, in considerazione del ricordo del ruolo di benefattori che i defunti hanno avuto durante la loro esistenza; Enrico regge nelle sue mani un modellino della chiesa e una spada, mentre Matilde solleva le sue mani in atto di preghiera¹⁹. Pertanto, a questa doppia funzione del monumento, inteso da una parte come immagine memoriale e dall'altra come immagine devozionale, corrisponde coerentemente anche la tipologia formale delle figure distese, che mettono in scena in maniera convincente questo paradosso sostanziale, fino nella resa dei singoli dettagli: mentre, per esempio, le teste delle figure distese riposano su dei cuscini, le mensole ai loro piedi garantiscono loro una posizione stabile; le stesse pieghe delle vesti non fanno inoltre che accentuare l'ambiguità della posizione, che è al tempo stesso eretta e distesa, dato che le vesti cadono chiaramente lungo le figure verso il basso, ma contemporaneamente si insinuano tra le gambe. Questo paradosso, tipico della plastica funeraria del periodo gotico, documentato abbondantemente anche altrove, appare qui, in questa posa naturalistica, davvero perfetto; esso offre così la possibilità di rappresentare due piani di realtà come sovrapposti: mostrandosi tanto l'immagine del defunto quanto quella del vivente accolto presso Dio²⁰. Di conseguenza ci appare perfettamente coerente ed appropriato il fatto che qui Enrico e Matilde appaiano chiaramente vivi, assorti nella preghiera e con gli occhi aperti. L'immagine della tomba, nella sua vicinanza naturalistica, ma anche nel suo straniamento paradossale e contemplativo, può trasmettere un'immagine viva dei personaggi defunti che non sono più in vita, ma nello stesso tempo un'immagine del

¹⁹ Su questa interpretazione si veda LUCKHARDT 1995.

²⁰ Si veda la controversia tra Panofsky e Bauch, sviluppata nella tesi di KÖRNER 1997, pp. 106-117, in particolare 115-116. Un conflitto tra l'«essere» e lo «stare», risolto in una sorta di «distinzione in unità» nella tomba, è discusso da STEIGERWALD 1972, in sintesi pp. 60-65.

corpo sepolto e dell'anima che resterà eternamente viva. Grazie alla resa ambivalente dell'immagine, si apre una prospettiva che collega il ricordo e la speranza, ma anche la dimensione terrena e quella dell'aldilà. L'immagine della tomba trasmette così una chiara consapevolezza della distanza tra vita e morte, insieme all'idea del superamento di tale distanza.

Una stessa idea si dovrebbe ricavare attraverso la descrizione letteraria della tomba di Blanscheflur. La tomba rappresentata all'interno del romanzo sembra già fare ricorso al paradosso che abbiamo appena osservato, quello delle figure distese ma al tempo stesso erette: le figure, infatti, vengono dettagliatamente descritte come erette, mentre gli alberi che fiancheggiano la struttura a destra e sinistra, essendo piantati vicino alla testa e ai piedi di Blanscheflur dovrebbero presupporre una posizione distesa dei corpi. Nell'immagine vista in continuo movimento, per via dei dispositivi meccanici, il tempo appare immobilizzato, il confine tra prima e dopo annullato, la separazione dei corpi che si baciano incessantemente sospesa.

Così Flore non solo vede Blanscheflur viva, rappresentata in carne e ossa dentro l'immagine, ma vede anche se stesso, lì insieme a lei. L'immagine riceve la sua animatezza non solo tramite un incantesimo magico-meccanico²¹, ma molto di più in seguito, per così dire, a una doppia trasgressione: la (presunta) morta Blanscheflur, appare viva nell'immagine, mentre il già vivo Flore appare come parte dell'immagine. A essere posto in evidenza è, dunque, l'amore stesso, più che lo sguardo sull'altro. La tomba può così divenire un monumento all'amore, offerto alla vista di tutti, data la sua collocazione fuori dalla chiesa, dove viene inscenata un'interazione tra le figure, momentanea ma al tempo stesso duratura. Nella tomba, in sostanza, avviene un'oggettivazione dell'amore²².

Di conseguenza grazie a Flore viene a mancare anche la percezione raccontata dell'immagine. Messa a conoscenza da sua

²¹ Magia e meccanica non si trovano necessariamente in contraddizione, per cui si veda EGIDI 2009, p. 40. Cfr. inoltre il fondamentale BELKIN 1971.

²² Rinviamo al nostro studio HOFFMANN 2016.

madre della morte dell'amata, Flore vuole recarsi davanti alla tomba, per vedere l'immagine prima descritta:

vil wunders grôz an im geschach:
wan als er diu bilde gesach,
diu die werckmeister macheten,
wie sie zein ander lacheten
(der bilde einz was ir gelîch
von golde clâr unde rîch,
und im gelîch daz ander),
sâ ze stunt bekander
daz sie nâch in gemachet wâren;
wan er sach sie gebâren
als er mit ir gewon was. (vv. 2207-2217)

[Gli si presentò allora qualcosa di estremamente singolare: ma quando egli vide le immagini che l'artista aveva realizzato, nel modo in cui esse si guardavano l'un l'altra ridendo (una, splendente d'oro e preziosa, identica a lei, mentre l'altra identica a lui), contemporaneamente egli comprese che tali immagini si rifacevano a loro stessi. Poi riconobbe lei atteggiarsi proprio allo stesso modo in cui gli appariva quando era viva].

Di fronte a immagini così somiglianti nell'aspetto, per di più in movimento, Flore non può fare a meno di ricordare i momenti passati insieme a Blanscheflur.

Tuttavia, di fronte all'immagine, egli rivolge il proprio monologo auto-accusatorio direttamente all'amata, per lodare la sua eterna bellezza anche oltre la morte:

wê Blanscheflûr, frouwe mîn,
war umbe hât mîn trehtîn
uns alsus gescheiden,
der uns zeiner stunde beiden
samet ze lebende gebôt? [...]
wan dô got hiez werden ander wîp,
dô geschuof er iuwern lîp
selbe mit sîner hant,
daz ir über disiu lant
wærent gar ze mâle tugent. [...]

iuch het got ze einer gotinne
gemaht in himelrîche
harte wûneclîche.
iuwer angesiht wol gezam;
ir wârent alsô minnesam (vv. 2241-2276)

[Ah Blanscheflur, mia signora. Perché il mio Dio protettore, che pure ci ha regalato la vita, ci ha separati in questo cammino? [...] Poi quando Dio ha creato la donna, l'ha formata di proprio pugno, affinché potesse essere il vero ritratto della virtù sulla terra. [...] Dio ti ha anche creata, meravigliosamente, come una dea del cielo. Il tuo aspetto lo dimostrava, quanto era desiderabile].

L'immagine che Flore ha davanti a sé non gli evoca solo la separazione dall'amata, ma gli ricorda la passata e tuttora indistruttibile bellezza di Blanscheflur, che diventa una sorta di modello senza tempo. È all'amata, immagine viva, in apparenza presente ma, in realtà, semplice rappresentazione, che Flore si rivolge. Analogamente egli invoca, subito dopo, la personificazione della Morte chiedendole di consentirgli un nuovo incontro con Blanscheflur:

owê Tôt, dir was ze gâch. [...]
owê daz dir ie geben wart
an Blanscheflûr dehein gewalt!
ist sî tôt und wirde ich alt,
daz muoz mich iemer riuwen.
ich sturbe gerner entriuwen
dan ich alsus leben wolte.
ichn wiste waz ich sprechen solte
nâch tôde, sô daz geschiht
daz sî mich an der maten siht,
dâ wir ein ander suln sehen (vv. 2302-2328)

[Oh, ahimè Morte! Tu fosti troppo precipitosa. [...] Oh, ahimè, che mai la violenza ti fosse stata data, per usarla nei confronti di Blanscheflur. Mi affliggerò per sempre, perché lei è morta e io diverrò vecchio. Preferirei veramente morire che dover continuare a vivere così. Non so come posso evocare la Morte, affinché essa mi faccia visita nel luogo penoso dove noi ci dobbiamo vedere].

Presso la tomba, Flore crede di scorgere proprio l'amata, ma in ultima analisi vede nel monumento solo un'immagine ideale della bellezza di lei, Blanscheflur, la quale, attraverso l'immagine rievocativa della sua vita passata, ridiventa presente. Ma così Flore non può che constatare, ancora più dolorosamente, l'assenza di lei, non restandogli che augurare anche per sé la morte²³.

Tuttavia nell'invocazione rivolta a Blanscheflur e alla Morte, Flore trasforma l'atemporalità dell'immagine animata in una temporalità precisa e ben definita, quella cioè del momento di 'passaggio' dalla vita alla morte. D'altronde, Flore si riferisce anche alla propria personale situazione, quando colloca se stesso – vedendosi contemporaneamente riflesso sull'oggetto da lui osservato – sulla soglia tra vita e morte, nel ricordo dell'unione passata e nella speranza di un nuovo incontro reso possibile proprio dalla morte. La tomba serve, quindi, come demarcazione di un limite temporale: essa rende visibile tale confine poiché, nel ricordo e nella speranza dell'amore, l'ambivalenza dell'immagine consente, in certo qual modo, la percezione retrospettiva e quella prospettiva, ponendo altresì nel contesto del racconto uno scarto netto tra un prima e un dopo²⁴. La vista dell'immagine desta il desiderio di superare l'immagine stessa per raggiungere ciò che essa rappresenta: l'esperienza condivisa dell'amore. Il soggetto animato produce l'immaginazione della situazione vissuta e da vivere. Nonostante l'idea paradossale che un'immagine possa davvero animarsi – idea che è sostanzialmente da intendersi come un retaggio di paganesimo – l'animazione si attua a livello di semplice rappresentazione: ancor prima che la madre di Flore possa scoprire la presunta tomba di Blanscheflur, l'immaginazione si produce come rappresen-

²³ Si veda qui RIDDER 1997, pp. 72-73.

²⁴ Per questo si vedano anche le osservazioni di WEDELL 2008, p. 46. Per la funzione narrativa della descrizione 'ambivalente' delle tombe, si veda KRAGL 2013, pp. 133-134.

tazione; allora lei, la madre, lascia che Flore scopra la tomba, sperando di impedirne il suicidio:

sô wil ich dir die wârheit
erzeign, als ich dir hân geseit,
und als ich dirz bewære.
das grap ist innen lære;
da ist nieman begraben in. (vv. 2541-2545)

[Con ciò ti voglio mostrare la verità, come te l'ho detta, confermandotela veramente. Il sepolcro è vuoto, lì dentro non v'è sepolto nessuno].

La scoperta della tomba vuota, priva del corpo, rivela alla fine la natura illusoria di ciò che gli occhi vedono.

La tomba, dunque, serve all'idealizzazione, come pure all'oggettivazione del desiderio amoroso che il romanzo cortese vuole esaltare²⁵: essa non è più il mero sfondo di una magia pagana, ma diventa parte sostanziale di un percorso storico-redentivo a cui appartiene il racconto di tematica carolingia. L'immagine intesa come unico ritratto veridico, come «vera imago»²⁶ si anima così da consentire, a livello narrativo, la conversione dell'eroe, nel modo in cui essa sarà narrata successivamente²⁷.

Una tale dimensione ambivalente della tomba dove si rappresenta il contrasto di vitalità e morte, come la si evidenzia nel testo narrativo, in particolare nell'*ekphrasis*, deve potersi ravvisare anche nelle numerose sculture tombali contemporanee. A darcene un'idea possono aiutarci le illustrazioni che raffigurano il testo del manoscritto di Heidelberg, che sono state eseguite tra il 1438 e il 1444 nella bottega di Diebold Lauber a Hagenau²⁸. Alla tomba qui sono dedicate due illustrazioni (tra le complessive trentasei che rimangono). La prima illustrazione mostra la

²⁵ Si veda per questa interpretazione EGIDI 2005, pp. 182-184.

²⁶ BELTING 2005.

²⁷ Sul superamento del pagananesimo tramite il cristianesimo insiste anche WANDHOFF 2006b, pp. 71-72.

²⁸ Per il manoscritto cpg. 362, si veda SAURMA-JELTSCH 2001, vol. II, pp. 67-69.

costruzione della tomba da parte di un artigiano (f. 54^f [fig. 2]), la seconda Flore che piange sulla tomba (f. 60^f [fig. 3]). Visibilmente le rappresentazioni differiscono non solo rispetto alla descrizione che il racconto ci offre: appare anzitutto degno di nota il fatto che, stranamente, l'illustratore non segua l'ordine dell'*ekphrasis* testuale, che avrebbe potuto guidarlo nell'interpretazione anche simbolica del racconto²⁹. Sotto il *titulus* che così recita: «Also man tet eime marmelstein gerap machen vnd so flore keme so wolte man sprechen blancscheflur lege do begraben vnd wer gestorben» («Quindi si fece fare una tomba marmorea, perché, non appena Flore fosse arrivato, si dicesse che Blanscheflur, morta, in quella tomba giacesse sepolta»), è rappresentato un artigiano, che con un martello sgrossa la pietra tombale. Al suo fianco stanno i genitori di Flore, re e regina, e al margine sinistro Flore stesso. La struttura poggia orizzontalmente sul suolo, eretta sopra due bastoni e provvista di una cornice che orna l'immagine funeraria che mostra, sotto uno stemma stilizzato, Blanscheflur a mezzo busto, con le braccia conserte e gli occhi aperti. L'immagine funeraria è palesemente resa in maniera piatta, là dove il mantello può, attraverso le sue pieghe aggettanti, dare risalto alla figura. Qui non si tratta né di una figura automatica, meccanicamente animata, né di un'immagine scultorea a tutto tondo. Il ritratto di Blanscheflur ha una sola funzione, proprio come l'emblema rappresentato al di sopra di esso: quella di rimandare esclusivamente a una persona assente. Quanto al carattere ambivalente dell'immagine, in bilico tra le due diverse dimensioni di vita e morte, le immagini funerarie fino al XV secolo possono fornire utili riprove, paragonabili all'illustrazione che stiamo esaminando, anche rispetto alla consueta rappresentazione del defunto a braccia incrociate, qui però combinate con gli occhi rappresentati come aperti per dare un'idea di vita³⁰. Viene però a mancare, sull'illustrazione,

²⁹ Sul rapporto delle illustrazioni rispetto al testo, ma senza riferimento alla rappresentazione della tomba, si veda di recente WINTERER 2012.

³⁰ Per i vari modi di rappresentazione, *representation au vif* con occhi aperti e *representation de la mort* con occhi chiusi e braccia incrociate, si veda PANOFSKY 1964, p. 56.

quella valenza paradossale dell'immagine funeraria. Inoltre non si spiega come, appena fuori dalla didascalia, Flore possa assistere alla realizzazione del ritratto della tomba. Così, insomma, avviene la separazione dei due amanti, attraverso un confronto del corpo presente di Flore con un'immagine che rappresenta l'assenza di Blanscheflur. L'illustratore, quindi, distoglie l'attenzione dalla coppia di innamorati, soffermandosi su di un ritratto funerario che finisce per assumere, pure nella sua differenza di qualità, un carattere fortemente simbolico.

Anche la seconda illustrazione si avvalora nello stesso senso, tanto più che non vi si mostra il ritratto di Blanscheflur: vi si vede Flore che si affligge sulla tomba della sua amata, in piedi, mentre la tomba è rappresentata solamente come un semplice sarcofago di pietra; al suo fianco si trovano i genitori nonché una terza non identificabile figura. La separazione degli amanti è, in fin dei conti, presentata in maniera assoluta: in riferimento alla morte rimane il solo sarcofago, nella sua cruda materialità. Il soggetto vivente si trova messo di fronte all'oggetto morto, così da permettergli di ricordare l'amata solamente nel pensiero. Perfino il racconto degli eventi è fatto solo in astratto, sull'epigrafe, attraverso il *titulus*: «Also flore kam von frömden landen vnd yme geswant Do man Ime seite das blancscheflur dott waß» («Quando Flore venne dal paese lontano e gli si disse che Blanscheflur era morta, la sua forza lo lasciò»). Le illustrazioni del romanzo, quindi, non presentano quell'ambivalente e drammaticamente intensa rappresentazione della tomba; esse mostrano piuttosto la sola figura ancora viva, messa in scena nel testo, inserendola in una rappresentazione superficiale, quasi totalmente libera³¹. L'illustrazione che traspone il racconto mette in scena il corpo vivente e riduce il ritratto vivente alla sola funzione di produrre un'immagine ideale. Tale incolmabile separazione tra la vita e la morte, tra corpo e immagine, di fronte alla tomba di

³¹ La distinta presentazione di immagine della tomba e sarcofago potrebbe inoltre rispecchiare la contemporanea affermazione degli epitaffi, nel XIV secolo, che del resto spesso mostrano il busto del defunto e di conseguenza anche lo stemma; si veda PANOFKY 1964 pp. 58-59, p. 63.

Blanscheflur si rivela, dopo tutto, anche nel romanzo di Boccaccio, *Il Filocolo*.

Giovanni Boccaccio riprende con il suo primo romanzo, scritto durante il suo periodo napoletano probabilmente nel 1336, la cosiddetta *version populaire* della tradizione, ma se ne serve per sviluppare la storia di Florio e Biancifiore alla luce di un nuovo impianto retorico³². I numerosi riferimenti alla storia antica, nonché a spunti di mitologia classica visti attraverso la tradizione cristiana, sono decisamente rilevanti, come d'altra parte finiscono per assumere una nuova importanza i molti monologhi e i dialoghi tra i personaggi³³.

Diversamente dalla versione cortese in medio alto-tedesco, a confronto col romanzo di Konrad Fleck il testo di Boccaccio non presenta passaggi ecfrastici ugualmente riferiti alla tomba di Biancifiore; tuttavia la questione del ritratto 'vivente' vi rimane presente. Il percorso narrativo vi appare, però, per così dire all'inverso: l'immagine vivente non ha solo la funzione di percepire dolorosamente la separazione della coppia; essa è presentata nella sua fisicità, così che la tomba stessa diventi immagine di una dolorosa separazione, trovandosi associata la vita al corpo e la morte al ritratto³⁴. I genitori di Florio, intenzionati a ostacolare la relazione tra i due amanti, da loro ritenuta sconveniente, vendono segretamente Biancifiore a mercanti stranieri, mentre il re decide di fare realizzare una tomba nel tempio accanto a quella di Giulia, la madre di Biancifiore, la cui vista avrebbe portato l'amato alla morte:

E preso questo consiglio, per molti maestri mandò segretamente, a' quali senza niuno indugio comandò che fosse fatta una bellissima se-

³² Per la classificazione storico-letteraria del *Filocolo* tra i primi lavori di Boccaccio si veda RICCI 1995 pp. 755-763. Per Boccaccio si veda, in generale, DALLAPIAZZA 2005. Il romanzo è citato dall'edizione: BOCCACCIO/QUAGLIO 1967.

³³ Occorre fare riferimento al lavoro di KIRKHAM 2001

³⁴ Per la rappresentazione della morte nel *Filocolo* si veda anche MOROSINI 2004, in particolare il capitolo su «La fenomenologia della morte "reale" e della morte "verbale"», pp. 167-191; anche MOROSINI 1999.

poltura d'intagliati marmi, allato a quella di Giulia. La quale compiuta, preso un corpo morto d'una giovane quella notte seppellita, la mattina co' vestimenti di Biancifiore e con molte lagrime la fece seppellire, dicendo che Biancifiore era: e questo con tanto ingegno fece, che niuno era nella città che fermamente non credesse che Biancifiore fosse morta, da coloro in fuori a cui di tale inganno il re fidato s'era. (p. 335)

A differenza della versione in medio alto-tedesco, qui si tratta espressamente di una vera e propria tomba, benché essa sia il risultato in un inganno voluto dal re, il quale, dopo avere abbandonato la ragazza, aveva inscenato la sepoltura del (falso) corpo. La tomba assume già dall'inizio un altro valore, anche nel racconto, dove essa invero non viene descritta; in compenso, però, si pone in evidenza l'inganno compiuto dal re «con tanto ingegno»; inoltre particolare rilievo assumono le osservazioni fatte da parte dei presenti³⁵. Ma sulla tomba è dato di sapere qualcosa di più anche in seguito, lungo la prosecuzione dell'azione e nelle successive proiezioni narrative, come quando Florio arriva alla tomba e piange per Biancifiore.

Proprio dopo essere ritornato a casa, Florio, avendo ricevuto la falsa notizia della morte della sua amata, vuole immediatamente recarsi presso la tomba: «Siami mostrato il luogo ove la mia Biancifiore giace senza anima» (p. 340). Sua madre lo guida «al tempio dove Giulia sepulta stava, e dove le non vere scritte lettere significavano che quivi Biancifiore morta giacesse» (p. 341). Anche ora manca una descrizione della tomba; in compenso, viene esplicitamente menzionata la tomba della madre, mentre

³⁵ Morosini mette a paragone/confronto la «version aristocratique» altrettanto solida, evidenziando come Boccaccio non fornisca nessuna descrizione della tomba. Questo presuppone, da un lato, l'esigenza nuova di Boccaccio, secondo cui «la storia deve essere liberata da tutto ciò che la rende "fabulosa"»; d'altra parte, l'interesse di Boccaccio si concentra, a quanto pare, sulla percezione e reazione delle persone in lutto sulla tomba: «Si direbbe che l'interesse di Boccaccio per l'episodio della presunta tomba di Biancifiore risieda più che nell'evento in sé nella reazione che tale morte ha avuto presso il pubblico» (MOROSINI 2004, pp. 170-171).

la tomba di Biancifiore è ridotta alla sola epigrafe³⁶. Ma Florio vede la tomba, legge l'ingannevole iscrizione («Florio la vide, e le non vere lettere ebbe lette», p. 341), e inizia a pronunciare il suo profondo lamento, rivolgendosi prima di tutto a Biancifiore poi, significativamente, alla tomba stessa:

O bellissima Biancifiore, ove se' tu? Quali parti cerca ora la tua bella anima? Deh, tu solevi già con lo splendore del tuo bel viso tutto il nostro palagio di dilettevole luce fare chiaro: come ora in picciolo luogo, tra freddi marmi, se' costretta di patire noiosa oscurità! Misera la mia vita, che tanto senza te dura! O dilitati marmi, cui mi celate voi? [...] Ma se gl'iddii ancora vi concedano d'esser lieti ornamenti de' loro altari, apritevi, e concedete che io vegga quel viso che già assai fiate, vedendolo, mi consolò (p. 342).

Appare anzitutto chiaro come Florio rivolga il proprio lamento direttamente a Biancifiore, ma ignaro della sua assenza. La tomba non permette a Florio di fargli immaginare la sua amata, non restandogli altra possibilità che di ricordare mentalmente la sua passata bellezza, ricordo che si unisce alla vaga immaginazione delle loro anime in un luogo ultraterreno. D'altra parte è soltanto la tomba, che Florio percepisce nella sua materialità di pietra, a dividerlo dalla sua amata, il cui corpo è prigioniero in quanto nascosto alla vista. Ad un corpo senza vita, senz'anima, immobilizzato sotto la durezza della pietra, Florio disperato si rivolge:

O inanimato corpo, come non t'è egli possibile una sola volta richiamare la partita anima, e levarti a rivedermi? [...] Deh, rispondimi, non ti odi tu nominare al tuo Florio? Deh, qual nuova durezza è ora in te [...], leva su, guatami: apri gli occhi (pp. 342-343)

³⁶ Il corpo della ragazza senza nome non era stato sepolto nella tomba di Giulia, trattandosi in definitiva di due diverse tombe; dalla suddetta citazione risulta che la nuova tomba fosse eretta accanto a quella di Giulia: «allato a quella di Giulia» (p. 335)

Davanti alla tomba della persona amata, emerge prepotente il contrasto tra l'anima vivente e la materia inanimata³⁷, insensibile e dura, com'è la pietra tombale, che non risponde all'esortazione: «guatami: apri gli occhi».

La maniera in cui è percepita la figura del corpo morto di Biancifiore richiama le rappresentazioni delle immagini funerarie consuete in Italia lungo il XIV secolo. Si tratta cioè di una tipologia monumentale che sembrerebbe fortemente influenzata dalle tombe costruite dall'architetto e scultore Arnolfo di Cambio³⁸, il quale, anche se aveva lavorato inizialmente presso la corte francese degli Angiò a Napoli³⁹, preferì non attenersi agli schemi predominanti al suo tempo nel nord delle Alpi, che prevedevano la posizione della figura concepita in piedi, come 'vivente'. Egli invece mise in atto lo schema della figura sdraiata come morta sul letto funerario, il *lit-de-parade*, posto sotto la nicchia. La tomba assume una nuova monumentalità che deve essere rappresentativa dello *status* del defunto, come se questi fosse nel pieno della sua potenza; è di Arnolfo, infatti, la tomba del cardinale francese Guillaume de Bray in San Domenico d'Orvieto, morto nel 1282 (fig. 4)⁴⁰: su di un piedistallo riccamente ornato a mosaico si erge la struttura del finto sarcofago a colonne, sul quale poggia la figura del compianto prelato. Vi

³⁷ La differenza qui è chiaramente sottolineata proprio dalla particella di negazione, che mette a confronto il corpo inanimato e l'anima.

³⁸ Si vedano BAUCH 1976, pp. 141-160; ROMANINI 1969; GARDNER 1973; GARIBALDI/TOSCANO 2005; PARDO 2006.

³⁹ Con particolare riguardo alla Napoli angioina, già nel tardo XIII secolo si comincia a diffondere tra gli aristocratici l'abitudine di erigere tombe monumentali. A titolo di esempio, si può portare la tomba risalente al 1325 della defunta Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò, che si trova a Santa Maria Donnaregina, vicino Napoli. Vedi GARDNER 2010 pp. 57-58, fig. 11; vedi anche MICHALSKY 2000, pp. 42-61, pp. 113-117. Boccaccio quasi sicuramente ha visto il tipo di tomba creato da Arnolfo a Napoli, probabilmente nella tomba del cardinale Matteo d'Acquasparta († 1302) in Santa Maria in Aracoeli a Roma che è modellata su quella creata da Arnolfo, nel 1300, per papa Bonifacio VIII in Vaticano; su queste tombe romane vedi BILLY 1976 pp. 151-153. KIRKHAM sospetta che a sua volta Boccaccio abbia influito sulle tombe romane, basandosi sulla narrazione dell'episodio del pappagallo avvelenato nel Filocolo. Vedi KIRKHAM 2001, pp. 236-237.

⁴⁰ Sulla tomba di Guillaume de Bray vedi ARNOLFO DI CAMBIO 2010; REFICE 2005; ROMANINI 1969, pp. 23-56.

sono due figure, interpretabili come due diaconi, nell'atto di trattenere una cortina (che si richiude a protezione del corpo), per consentire la visione completa del corpo del defunto il quale si presenta con le braccia incrociate e gli occhi fissi (aperti sì, ma privi di vita). La parte superiore della nicchia termina con un gruppo di figure: il trono della Madre di Dio e l'epitaffio fiancheggiato dalle statue di San Marco e di San Domenico imploranti l'accettazione in cielo del defunto, a sua volta mostrato in ginocchio, in preghiera, sulla sinistra.

Dal basso verso l'alto, dalla solidità della pietra del basamento fino alla struttura superiore del monumento, la tomba diventa una sorta di rappresentazione dell'ascesa dell'anima al cielo, in quanto la parte centrale, dove si trova riprodotto il cadavere privo dell'anima, segna come il 'passaggio' tra questo mondo e l'aldilà, mentre la tenda che ne mostra e al tempo stesso ne occulta l'immagine serve a rappresentare in modo drammatico il passaggio dalla vita alla morte⁴¹.

Dalla descrizione della tomba vista da Florio possono ricavarsi analoghe osservazioni riguardo all'altare in marmo intarsiato della tomba, dove da un lato Biancifiore viene nascosta, dall'altro i suoi occhi chiusi sono indicativi del suo stato⁴².

L'intera situazione è, nel brano seguente, presentata con una modalità altrettanto dinamica: qui non si tratta di descrivere concretamente ciò che, oggettivamente, appare come rigido e privo di vita, quanto piuttosto di evidenziare una percezione soggettiva delle figure come fossero vive. Esprimendosi in questo modo, Florio ricorre a dei *topoi*, a modelli letterari utili a rendere evidente questa traslazione:

O delicati marmi, cui mi celate voi? Perché colei che più che altro piacque agli occhi miei, mi nascondete? Voi forse, insieme col mio nemico padre, invidiosi de' miei beni, mi celate quello, di che più mi

⁴¹ Su questa interpretazione vedi anche KREYTENBERG 2010.

⁴² Nella frase suddetta il termine reale usato è «occhi» (p. 343) mentre l'altare è descritto con il termine «ornamenti» (p. 342) e la tomba con «intagliati marmi» (p. 335).

diletta di vedere, servando la natura d'Aglauro, con voi insieme d'una qualità tornata. (p. 342)

Florio si rivolge alla pietra come se appunto fosse viva, ma non nel senso che la pietra si fosse rivitalizzata, bensì, al contrario, nel senso di un'avvenuta pietrificazione della vita, così come è accaduto ad Aglauro: Ovidio aveva raccontato, nelle sue *Metamorfosi*, che Aglauro, invidiosa dell'amore di sua sorella Erse per Mercurio, fu dal dio trasformata per punizione in pietra:

saxum iam colla tenebat,
 oraque duruerant, signumque exsangue sedebat;
 nec lapis albus erat: sua mens infecerat illam⁴³

Florio sente un così forte desiderio di unione con l'amata, che, nel momento in cui si esprime, è in un certo senso anche desiderio di trasformazione del corpo vivente, quasi che Florio stesso volesse diventare simile all'immagine morta dell'amata. Infatti, non appena raggiunto dal messaggio del re che gli preannuncia l'imminente morte di Biancifiore, Florio si rivolge agli dei ed è pronto a supplicare la Morte stessa. Invece di descrivere il senso di separazione provocato dalla morte di Biancifiore, Florio desidera di essere accomunato a lei nella morte: «Riguarda le mie lacrime e il pallido aspetto già dipinto della tua sembianza» (p. 337). E anche nel passaggio in cui il re viene informato della presunta morte di Biancifiore Florio viene descritto con gli occhi rotti e pallido in viso, più simile a un morto che a un vivo: «Con gli occhi torti nel viso senza alcun colore rimasto, risomigliando più uomo morto che vivo» (p. 340).

⁴³ OVID/EHWALD 1966, II, vv. 708-832 e 830-831. L'allusione a Ovidio è qui già chiaramente preparata quando Florio ricorda l'aspetto radioso di Biancifiore, perché anche Erse viene descritta più brillante di tutte le stelle; vedere. lib. II, vv. 722-725. Sull'interesse di Boccaccio per Ovidio, si veda SMARR 1987. All'interazione di Ovidio con il culto cristiano si riferisce KIRKHAM 2001 pp. 155-157, e Boccaccio stesso lo ha più volte chiamato «mythographer», «a Pentecostal epic».

L'arrivo di Florio alla tomba corrisponde al tentativo di riportare alla vita il corpo di Biancifiore, ormai inanimato. Florio cerca così di richiamarlo 'in vita', rifacendosi ad Aglauro già invocato da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Con il coltello in mano, si rivolge a Biancifiore con gli occhi chiusi, visualizzandone l'immagine:

«Io per seguirti userò l'ufficio della dolente Tisbe, avvegna che ella più felicemente l'usasse ch'io non farò, in quanto ella fu dal suo amante veduta. [...] Questo detto, si levò di sopra la sepoltura, la quale delle sue lagrime tutta era bagnata, e tratto fuori l'aguto ferro, dicendo: – Il misero titolo della tua sepoltura, o Biancifiore, sarà accompagnato di quello del tuo Florio –, si volle ferire con esso nello angoscioso petto» (p. 343).

Anche Tisbe, allo stesso modo, desidera morire e seguire il suo amato⁴⁴; nello stesso tempo, sotto il gelso, con la spada, Piramo sembra rivitalizzarsi come i frutti dell'albero di gelso e le nere lacrime di chi muore per la morte dell'amata, come se fossero queste cose a riunire le loro anime⁴⁵. Florio, bagnando la tomba con le sue lacrime, medita di darsi la morte, nella speranza di potersi così riunire alla persona amata, ed avere così la garanzia di rendere immortale il proprio amore. Così la tomba-monumento potrà essere intesa come il simbolo in pietra di una vita futura migliore.

Fin dall'inizio, il testo relativo alla raffigurazione della tomba non presenta una vera *ekphrasis*: ciò induce il soggetto a percepire anche a livello visivo l'ambivalenza della dualità vita-morte, del resto sottintesa nell'idea di metamorfosi.

Poiché la metamorfosi implica una dinamica di cambiamenti nel tempo, tali cambiamenti possono rapidamente portare, attraverso la narrazione principale riferita alle esequie del falso corpo, alla

⁴⁴ La scena è in Ovidio, IV, vv. 55-166 soprattutto 139-146. L'allusione al racconto di Piramo e Tisbe di Ovidio induce il Morosini a proporre una reinterpretazione di Boccaccio, nella misura in cui ai protagonisti si applica il modello mitologico della crescita; cf. MOROSINI 2004, pp. 172-179.

⁴⁵ Tisbe richiama esplicitamente la memoria eterna: *Signa tene caedis pullosque et luctibus aptos | semper have fetus, Gemini Moni Menta cruoris* (lib. IV, vv. 160-161). L'immagine dei neri ricchi frutti allude alla metamorfosi dell'amore.

percezione dell'immagine della morte reale e concreta di cui il «miserio titolo della sepoltura» è un'attestazione. Non diversamente è percepita l'idea del 'passaggio' attraverso l'immagine del frutto nero del gelso e della pietra di Aglauro⁴⁶.

Nella sua fantasia il soggetto percepisce con orrore l'«inanimato corpo», l'immagine dell'amata giunta esausta al termine della sua vita. Per paradossale che possa sembrare, è proprio il pensarla come cadavere a richiamare a Florio il ricordo della vita reale, ormai conclusa, della persona amata. Così, a dimostrazione del suicidio della figlia, la regina acconsente ad aprire la tomba per mostrare il corpo corrotto, con indosso le vesti di Biancifiore, ma in tal modo rendendo palese l'atto ingannevole dei genitori, il che porta la madre stessa a dire:

Ma noi per darti questo a credere, acciò che tu la dimenticassi, demmo la voce che morta era Biancifiore, e una giovane morta in quell'ora che tal voce demmo, tratta della sua sepoltura occultamente, ornata de' vestimenti di Biancifiore, qui a seppellire la mandammo: e che questa sia un'altra, com'io ti dico, tu il puoi vedere. (p. 344)

Sono le azioni dei personaggi, sia dei genitori che di Florio stesso, a manifestare il desiderio che si verifichi una trasformazione del corpo: il testo allude perciò a una vera e propria metamorfosi. Tuttavia, mentre la tomba si presenta come un'opera pittorica, intesa come rappresentazione simbolica della metamorfosi, lo sviluppo della rappresentazione, insieme all'accurata presentazione del cadavere serve, infine, a esibire in un certo senso il *corpus delicti*.

Giovanni Boccaccio nell'illustrare la tomba di Biancifiore fa leva su una chiara distinzione tra l'immagine concreta e l'immagine mentale da questa evocata, cioè su una differenziazione tra aldiquà e aldilà. Mentre la tomba presenta il cadavere e, quindi, richiama l'evento della morte di cui il cadavere è conseguenza, l'anima può vivere, da sola, senza il corpo, nella dimensione della fantasia. Di conseguenza Florio

⁴⁶ In un certo senso è visibile anche qui un accenno a quell'ambiguità che è caratteristica di tutto il romanzo. Vedi GROSSVOGEL 1992

reagisce così, volendo egli seguire la propria amata, dicendole:

Io vengo: riceva la tua anima la mia graziosamente, e quell'amor, che tra noi, nel mortal mondo è stato, sia nell'eterno (p. 343).

Florio stesso desidera diventare immagine, così da essere anche lui ricordato nei due epitaffi commemorativi. La tomba segna in tal modo un confine immaginario, sia temporale che spaziale: allora Boccaccio sposta costantemente l'attenzione sul 'passaggio' dalla vita alla morte, laddove l'immagine del corpo è vista in senso dinamico, in funzione di tale passaggio, in riferimento cioè alla metamorfosi del corpo. Perciò egli prende spunto, attingendo a Ovidio, dalle figure mitologiche di Aglauro e Tisbe, ma focalizzandosi, in definitiva, sul processo di trasformazione delle figure poste di fronte all'esperienza della morte. Nel fare ciò, Boccaccio offre una descrizione della tomba che si risolve in una prova di *ekphrasis*, dove assume particolare importanza la percezione soggettiva da parte del protagonista, pure richiamandosi al mito antico secondo un procedimento già tipicamente umanistico⁴⁷.

Nella versione tedesca altomedievale della storia, scritta da Konrad Fleck, avviene una sorta di raddoppiamento del corpo: questo processo comporta anche qui, inizialmente, che il corpo diventi immagine, col risultato di fare apparire Blanscheflur e Flore insieme, uno accanto all'altro, nella raffigurazione. In definitiva, tuttavia, sembra che l'autore alluda come a una doppia animazione, in modo non diverso che se ci trovassimo di fronte a un 'quadro vivente'. Inoltre, il richiamo al mitico costruttore di macchine, Orfeo, può spiegare il senso di questa ambivalenza dell'immagine; ma così, in definitiva, l'autore torna a porre l'oggetto funerario al centro della narrazione.

A caratterizzare i due romanzi sono, evidentemente, differenti modi di percezione dell'oggettività e della soggettività rispetto all'esperienza dell'amore e della morte; ma tali differenze si

⁴⁷ La simultaneità di mitologizzazione e soggettivazione sono caratteristici del primo umanesimo.

possono apprezzare anche in rapporto ai diversi ambienti culturali nonché ai rispettivi contesti geografici. Uno sguardo conclusivo sulla traduzione del *Filocolo* in alto-tedesco protomoderno può darci ulteriori riprove in tal senso.

Kaspar Hochfeder stampò per la prima volta nella primavera del 1499, a Metz, il romanzo *Florio e Bianceffora* in concomitanza con una rinnovata e intensa riscoperta di Boccaccio in Germania alla fine del XV secolo; un anno dopo, il romanzo vede una seconda edizione, ben presto seguita da una terza, ripresa anche da Hans Sachs, il quale la usò nel 1551 come base di un dramma⁴⁸. L'anonimo traduttore del *Filocolo* presentò al sovrano una sua versione, in gran parte libera, ma anche linguisticamente molto elaborata per il suo tempo⁴⁹. Tale traduzione risponde alla sempre più sentita esigenza di rendere più esplicita la progressione della trama, sviluppandone talvolta alcuni passaggi e introducendovi nuovi dettagli. Alcune considerazioni implicite presenti nel testo di Boccaccio possono dunque trovarvisi sviluppate in maniera esplicita per iniziativa del traduttore, che ne dà un'interpretazione propria, così da arricchire il testo originale in modo autonomo ma spesso senza una metodica costante. Ma si tratta per lo più di cambiamenti formali, piuttosto che sostanziali, riferiti alla trama⁵⁰.

Ebbene, dopo che Florio ha appreso della presunta morte della sua amata, la regina lo conduce nel tempio, dove egli scorge la tomba di recente costruzione posta accanto a quella della madre di Bianceffora. Un'iscrizione recita falsamente, provocandogli quasi uno svenimento: *Alls Florio die schoenen begrebnus ansach vnd*

⁴⁸ In generale vedi BECKERS/RÖLL 1980. Racconti quattrocenteschi nello stile del Boccaccio secolo si trovano in BERTELSMEIER-KIERST 1998, pp. 424-426. I testi sono studiati per lo più in termini di descrizione delle emozioni, come nel caso della «melancolia»; da menzionare a questo proposito RÖCKE 1995 e EMING 2005.

⁴⁹ Vedi, qui e in seguito: SCHÜNEMANN 2005, nell'indice pp. 232-237.

⁵⁰ Schünemann ha studiato possibili modelli di traduzione senza tuttavia avere a disposizione un manoscritto specifico o un incunabolo. Ma nel complesso, comunque, il *Filocolo* edito da Schünemann prende in considerazione l'edizione Quaglios. Cfr. SCHÜNEMANN 2005, p. 70.

*die valsch geschrifte darvf geleßen het / zehand als sein sinn und vernunft
verloße / der muter omachtig in die arm fiel* (f. lxiiiij)⁵¹.

Ora, a proposito della tomba, ciò che più salta all'occhio nel romanzo tedesco è che, a volte, si tratta di significative diversità rispetto al testo italiano. Infatti, Florio si lamenta presso la tomba e invoca la morte, direttamente sulla tomba di Biancaffora:

O du mein liebe Biancaffora. Nun wa bistu / welche gegent besucht
ytzo deyn edle sele / die mit irem lieblichen gesicht allen unßern
balast erleuchtet / und nun in den vinstern marbelstainen beschlosen
bist. O ir glitzenden marbelstain wie habt ir mir verborgen / das /
daz mir ob allen dingen der welt liebet / ir mir mit sampt meinem
vatter neyd vnd veintschafft tragent / ich bit euch ir woellent euch
vff thuen domit ich mein aller liebste iunckfraw sehen moege / vnd
mit sampt ir willigen tod neme. O du liebhabender leyb / daz es dir
nit mueglich ist / nuer ain fart der abgeschayden sele wider zu dem
leib beruffen. O du edele iunckfraw / wer hat dich mir genomen /
Gib antwurt deinem Florio. (f. lxiiiij^r)

[Oh mia amata Biancaffora. Dove sei adesso? La tua nobile anima, ora che con il suo grazioso volto ha illuminato il nostro palazzo, rinchiuso nelle oscure pietre marmoree, presso quale paese si reca? Oh voi scintillanti pietre marmoree, come potete nascondermela, colei che amo di più al mondo. Assieme a mio padre mi siete ostili nell'invidia e nell'inimicizia. Vi prego, apritevi, affinché possa vedere la mia amata vergine e con lei andare volentieri verso la morte. Oh tu, grazioso corpo che non t'è possibile rispondere, solo una parte dell'anima se ne va continuando a gridare al corpo. Oh tu nobile vergine, chi ti ha portata via da me. Rispondi al tuo Florio!]

La prima cosa che si evidenzia è come la separazione della coppia sia l'immediata conseguenza dell'irrimediabile

⁵¹ «Non appena Florio vide la bellissima tomba ed ebbe letto l'iscrizione, immediatamente i suoi sensi vennero meno e cadde incosciente tra le braccia della madre». Poiché al momento non abbiamo l'edizione della più antica versione, citiamo dal facsimile: *FLORIO UND BLANCEFORA* del 1975. I tagli e le sostituzioni sono state accuratamente segnalate.

separazione dell'anima dal corpo. Ma subito dopo si verifica qualcosa di prodigioso: l'anima, che viene raffigurata fisicamente, possiede una propria luminosità intrinseca; pure apparendo essa rinchiusa dentro la pietra scura della tomba, Florio la vede trasparire attraverso la pietra stessa, ricevendone come la sensazione di esserne invitato a guardare il volto dell'amata⁵².

Al gioco che abbiamo osservato nel testo di Boccaccio, consistente nel nascondere e rivelare il corpo, si aggiunge qui l'idea di una trasposizione formale della luce nell'oscurità, della fredda pietra nel viso, giungendo così, alla fine, a evidenziare la differenza tra ciò che Florio vede dinnanzi a sé e ciò che, invece, è oggetto di ricordo. Florio vede insomma nella tomba la possibilità concreta di fissare un ricordo dell'amata: ma non è l'*inanimato corpo* che egli vede e da cui aspetta una risposta, bensì l'amato corpo (*liebhabender leyb*) dell'amata che non è più. Florio vede cioè l'immagine viva dell'amata, che è piuttosto l'immagine dei suoi ricordi la quale, al tempo stesso, egli proietta nella propria visione di una vita nell'aldilà. Tale immagine combina sia la presenza che la rappresentazione; si tratta di un'ambivalenza che non può certo derivare da Boccaccio: è sorprendente che il testo tedesco operi dei tagli proprio in corrispondenza dei passaggi del testo dove era fatta allusione all'ambivalenza soggettivamente percepita da Florio che si trova di fronte al 'passaggio' dalla vita alla morte, proprio nel momento della metamorfosi. Tuttavia, nella traduzione il riferimento al modello letterario di Aglauro e di Tisbe non viene fatto; neppure viene fatto riferimento all'epitaffio inteso come testimonianza della pietrificazione della vita, a ricordo indelebile della morte. La traduzione considera soltanto l'immagine dal punto di vista visivo, ma pure in mancanza di una esplicita descrizione, l'effetto è paradossale: l'immagine di una donna morta è tale da indurre Florio a chiederle di aprire gli occhi:

⁵² Al contrario Boccaccio evidenzia concretamente lo splendore del volto di Biancifiore («Lo splendore del tuo bel viso»; p. 342), non l'anima, mentre le pietre sono «freddi» o «diligati» (p. 342).

Mit dem sein rechte hand vff sein schneydet schwert leget vnd sprach. O Biancheffora / ste vff thu vff dein augen / sich mich an ee ich den tod empfache. Nym von mir die frewd / die mir von dir nit werden mag / dann ich sol dir getrew geselschafft thuen. Darumb empfach dein liebe sele / die meinen zu ir. Mitt den worten / das schneydet schwert außzoch / vnd mitt dem sich selbs todlich wunden wolt (f. lxiiij^r)

[Quindi posò la sua mano destra sulla sua spada affilata e disse: «Oh Blancheffora, alzati, apri gli occhi. Guardami prima che la morte ti accolga. Prendi da me la gioia che lontano da te non potrò più trovare, poiché rimarrò fedele al tuo fianco. Perciò voglia la tua amata anima accogliere la mia.» Con queste parole sguainò la spada affilata con cui si volle ferire a morte].

Il Boccaccio tenta, alludendo alla metamorfosi del corpo nel suo passaggio dalla vita alla morte, di ‘descrivere’ dinamicamente il momento della transizione, fino a separare nettamente la dimensione di questo mondo e quella dell’aldilà; a rendere la stessa scena, nella traduzione tedesca, intervengono alcuni cambiamenti significativi, così da ottenere una riduzione dell’azione concreta che diventa del tutto inanimata. L’esito appare sorprendentemente contraddittorio: da un lato vi è il senso di abbandono che la tomba suggerisce, dall’altro il gioco di retrospezione e prospezione che si innesca nel confronto tra ciò che è animato e ciò che è morto.

Possiamo continuare ad esaminare le illustrazioni che si aggiungono al romanzo fin dalla prima edizione del 1499, per essere riutilizzate anche nelle edizioni successive⁵³. Se nel testo alcune parti sono state rimosse, talune contraddizioni emergono osservando le illustrazioni, dove l’immagine funeraria viene ora considerata come viva, ora considerata come morta. L’illustratore giunge però alla soluzione di compromesso,

⁵³ Una panoramica dei problemi conosciuti anche in riferimento alle illustrazioni viene offerta in SCHÜNEMANN 2005, pp. 302-313.

offrendo una riproduzione dell'immagine della tomba in due illustrazioni distinte tra loro. Così, nella prima (f. lxij^r [fig. 5]), Florio è raffigurato nella parte posteriore del telaio di destra come un messaggero che riceve il messaggio dei genitori, mentre in primo piano si evidenzia l'immagine della partenza di Florio che in quella successiva è mostrato con i suoi amici. Le scene, ciascuna riguardante un argomento specifico, poste nella metà sinistra (che vengono situate in ambienti chiusi) sottolineano la segretezza degli atti compiuti: vi si vede la sepoltura ancora incompiuta e la lavorazione delle immagini, che serviranno a ornamento della tomba. Sotto la supervisione del re, l'artigiano modifica, con martello, scalpello e piccone, la pietra che riproduce un vivido ritratto di Bianceffora. Con gli occhi chiusi e le braccia incrociate ella è esplicitamente rappresentata come morta.

Una seconda immagine mostra, invece, la scena che si svolge davanti alla tomba (f. lxij^v [fig. 6]): mentre Florio, visto nella metà destra, appare in conversazione con la madre la quale, posta in primo piano impedisce che il giovane si suicida, mentre Florio, nella metà sinistra, si riconosce svenuto tra le sue braccia. Particolare attenzione è posta alla rappresentazione della tomba stessa, la quale è riprodotta due volte ed è accuratamente raffigurata, a differenza del caso precedente. Attorno ad essa appare un'iscrizione incorniciata; Bianceffora vi si vede raffigurata come una figura intera e, ovviamente, in piedi, rappresentata a forma di stemma, con un panneggio cadente vicino ai piedi. Con gli occhi aperti e rivolti al cielo in un gesto di preghiera la figura è esplicitamente rappresentata come se fosse viva. La decorazione asseconda le linee di contorno della tomba, dove si vede una figura in piedi, come già detto in precedenza. La tomba, aperta sullo sfondo, mostra chiaramente altri corpi morti di vergini senza nome. Gli occhi, così come le mani, nel ritratto funerario rimangono nascosti sotto il velo sollevato della Regina.

L'illustratore raffigura così il ritratto funerario una prima volta come fosse morto, la seconda volta come vivo; egli non solo si attiene ai modelli dei monumenti funerari della tradizione medievale, ma cerca di rendere giustizia al testo, tenendo conto

della percezione soggettiva delle figure. Nella prima illustrazione si rappresenta l'azione astuta e furtiva del re: di conseguenza vi si riconosce una falsa immagine di morte, raffigurandosi Biancaffora come morta nella tomba, seguita nella seconda immagine dalla reazione di Florio.

Il gioco dei contrasti si attua non solo nel confronto tra l'immagine vivente in primo piano e il corpo morto sullo sfondo, ma anche nella stessa impostazione dell'illustrazione, dove si mostra una figura distesa che contrasta con la figura di Florio. Ultima considerazione, ma non meno importante: nell'illustrazione in esame si evidenzia ancora di più, rispetto alla descrizione testuale, l'importanza data al ritratto funerario situato, per così dire, al confine tra la vita e la morte. Le illustrazioni servono così a dare visivamente l'idea del testo letterario. Rispetto al racconto boccaccesco, la traduzione tedesca finisce per accentuare i paradossi, dal momento che essa omette ogni riferimento al processo dinamico della metamorfosi; l'attenzione al soggetto è già suggerita dal romanzo tedesco altomedievale di Konrad Fleck che dedica alla tomba dell'amata una dettagliata *ekphrasis*. Tenendo in considerazione i modi di rappresentazione tipici delle illustrazioni del XV secolo (figg. 2, 3), i casi in esame ci permettono di osservare una chiara differenziazione tra il corpo vivente e l'immagine funeraria.

Certo, la descrizione dell'immagine della tomba rimane preponderante nei romanzi dei primi del secolo, almeno fino a quando non cominciano ad essere usate le illustrazioni a stampa⁵⁴ (figg. 5, 6).

Ma Boccaccio sposta la propria attenzione, significativamente, sulla percezione soggettiva del protagonista, così da suscitare, anche nella fantasia del lettore, l'idea di un'animazione dell'immagine; in definitiva Boccaccio, nell'attribuire una così grande centralità all'esperienza personale dell'amore e della morte, si dimostra in decisivo anticipo rispetto alla incipiente

⁵⁴ Ossia le illustrazioni impresse sul foglio tramite un tornio a pressione.

stagione dell'Umanesimo in Italia.

Le osservazioni che, alla luce di un procedimento comparatistico, abbiamo fin qui suggerito potrebbero trovare utili riprove sull'esame dei riti e delle consuetudini funerarie; in effetti, così come esistono fin dal tardo Medioevo differenze significative tra i monumenti funerari realizzati a nord e a sud delle Alpi, allo stesso modo si può notare che

The Italian and – though less regularly – Spanish artists conceived of the recumbent image as a body immobilized and rendered insensible by death: the hands are invariably crossed before the breast or abdomen in a gesture of perfect repose, and the eyes are nearly always closed or dimmed. The «Gothick North,» however, was reluctant to deprive the departed of their ability to face with open eyes that perpetual light which was to shine upon them and to deny them the use of their hands for prayer or other ceremonial gestures⁵⁵.

Mentre le tombe in Italia prevedono una rappresentazione dei defunti mettendoli in scena come morti o, nella migliore delle ipotesi, suggerendo di immaginarne solo la loro anima come viva, le immagini delle tombe del nord sono invece caratterizzate da una peculiare ambivalenza e ambiguità tra la posizione giacente e quella in piedi e, così, tra morte e vita. Deviazioni da questi schemi erano – come sostiene Panofsky – anche nel tardo Medioevo inusuali «and presupposes, as a rule, either an uncommon degree of self-willed originality on the part of the author or an uncommon art historical situation»⁵⁶. Ebbene, una di queste situazioni eccezionali si riscontra nel caso che abbiamo esaminato, che implica non solo la trasposizione da un modello letterario ad uno figurativo, ma pure la ricezione di un testo letterario all'interno di un diverso contesto culturale, dove diverso è l'approccio antropologico nei confronti della morte.

Differenti metodi di indagine, che sono condizionati

⁵⁵ PANOFSKY 1964, p. 56.

⁵⁶ PANOFSKY 1964, p. 57.

storicamente pure in rapporto alle aree geografiche prese in esame, permettono di avvalorare esempi specifici di trasformazione e di 'raddoppiamento' dei corpi morti raffigurati all'interno di una scena animata. I romanzi permettono di apprezzare gli effetti di tale animatezza, poiché essi non descrivono solo i soggetti raffigurati, ma anche la loro percezione da parte degli osservatori. I monumenti sepolcrali a Braunschweig e a Orvieto (figg. 1, 4) consentono ancora oggi di chiarire questa distinzione, ma è ancora lo sguardo sul sepolcro 'narrato' che i testi letterari ci rendono accessibile, così da permetterci una percezione storicamente meglio determinata: uno sguardo, in definitiva, che nessuna immagine viva, da sola, ci permetterebbe.

Bibliografia

- ANGENENDT 2000 = A. Angenendt, *Das Grab als Haus der Toten. Religionsgeschichtlich – christlich – mittelalterlich*, in *Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit*, a cura di W. Maier, W. Schmid, M.V. Schwarz, Berlin 2000, pp. 11-29.
- ARNOLFO DI CAMBIO 2010 = *Arnolfo di Cambio. Il Monumento del Cardinale Guillaume de Bray dopo il Restauro*, Bollettino d'Arte, Volume Speciale 2009, Firenze 2010.
- BAUCH 1976 = K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin, New York 1976.
- BAUTISTA 2007 = F. Bautista, *Floire et Blancheflor en España e Italia*, in «Cultura neolatina», 67, 2007, pp. 139-160.
- BECKERS/RÖLL 1979 = H. Beckers, W. Röhl, *Florio und Biancaffora*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, begründet von W. Stammer, fortgeführt von K. Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, a cura di K. Ruh, vol. II, Berlin, New York 1979, col. 759-760.
- BELKIN 1971 = J. Belkin, *Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung Konrad Flecks*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 100, 1971, pp. 325-346.
- BELTING 2001 = H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- BELTING 2005 = H. Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- BELTING 2011 = H. Belting, *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*, trad. di T. Dunlap, Princeton, Oxford 2011.
- BERTELSMEIER-KIERST 1998 = C. Bertelsmeier-Kierst, *Wer rezipiert Boccaccio? Zur Adaption von Boccaccios Werken in der deutschen Literatur des 15. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», 127, 1998, pp. 410-426.
- BOCCACCIO/CHENEY 1985 = G. Boccaccio, *Il Filocolo*, trad. di D. Cheney, Garland Library of Medieval Literature, vol. XXXXIII, New York, London 1985.
- BOCCACCIO/QUAGLIO 1967 = G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, tutte le opere di G. Boccaccio, a cura di V. Branca, vol. I, Milano 1967.
- CURTIUS 1984 = E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München 1984.
- DALLAPIAZZA 1999 = M. Dallapiazza, *Giovanni Boccaccios «Il Filocolo»*, in *Giovanni Boccaccio: Il Filocolo. La storia di Florio e Biancaffiore*, Farbmi-

- krofiche-Edition der Handschrift Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, 2° Ms. poet. et roman. 3. Mit einer literaturhistorischen Einführung von M. Dallapiazza, Verzeichnis und Anmerkungen zum Bilderzyklus von H. Lengenfelder, *codices illuminati medii aevi*, vol. LIV, München 1999, pp. 7-15.
- DALLAPIAZZA 2005 = M. Dallapiazza, *Boccaccio*, in *Künstler, Dichter, Gelehrte*, a cura di U. Müller, W. Wunderlich, *Mittelaltermythen*, vol. IV, Konstanz 2005, pp. 235-243.
- EGIDI 2005 = M. Egidi, *Implikationen von Literatur und Kunst in «Flore und Blanscheflur»*, in *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, a cura di B. Kellner, P. Strohschneider, F. Wenzel, *Philologische Studien und Quellen*, vol. CXC, Berlin 2005, pp. 163-186.
- EGIDI 2009 = M. Egidi, *Die höfischen Künste in «Flore und Blanscheflur» und «Apollonius von Tyrla»*, in *Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*, a cura di S. Bürkle, U. Peters, «Zeitschrift für deutsche Philologie», Sonderheft, Berlin 2009, pp. 37-48.
- EMING 2005 = J. Eming, *Die Maskierung von Emotionen in der Literatur des Spätmittelalters: «Florio und Biancefora» und «Eurialus und Lucretia»*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 35, 2005, pp. 49-69.
- FLECK/SOMMER 1846 = K. Fleck, *Flore und Blanscheflur*, a cura di E. Sommer, Quedlinburg, Leipzig 1846.
- FLORIO UND BLANCEFORA 1975 = *Florio und Biancefora. Ein gar schone neue hystori der hohen lieb des kuniglichen fursten Florio vnnd von seyner lieben Biancefora*, mit einem Nachwort von R. Noll-Wiemann, Hildesheim, New York 1975.
- FRENZEL 1984 = E. Frenzel, *Floire et Blancheflor*, in *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, a cura di K. Ranke, vol. IV, Berlin, New York 1984, col. 1310-1315.
- GANZ 1979 = P. Ganz, *Fleck, Konrad*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, begründet von W. Stammler, fortgeführt von K. Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Auflage, a cura di K. Ruh, vol. II, Berlin, New York 1979, col. 744-747.
- GARDNER 1973 = J. Gardner, *Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design*, in «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 420-439.
- GARDNER 2010 = J. Gardner, *The tomb of Cardinal Guillaume de Bray in its european context*, in *ARNOLFO DI CAMBIO* 2010, pp. 52-66.

- GARIBALDI/TOSCANO 2005 = *Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale*, a cura di V. Garibaldi, B. Toscano, Milano 2005.
- GRIEVE 1997 = P.E. Grieve, *Floire and Blancheflor and the European Romance*, Cambridge Studies in Medieval Literature, vol. XXXII, Cambridge 1997.
- GROSSVOGEL 1992 = S. Grossvogel, *Ambiguity and allusion in Boccaccio's Filocolo*, Archivum Romanicum, Bibliotheca, vol. CCIII, Florenz 1992.
- HOFFMANN 2016 = U. Hoffmann, *Griffel, Ring und andere «ding». Fetischisierung und Medialisierung der Liebe in Floris-Romanen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, in *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, a cura di A. Mühlherr e. a., Berlin, Boston 2016.
- KIRKHAM 1993 = V. Kirkham, *Two new translations. The early Boccaccio in English dress*, in «Italice», 70, 1993, pp. 79-88.
- KIRKHAM 2001 = V. Kirkham, *Fabulous Vernacular: Boccaccio's Filocolo and the Art of Medieval Fiction*, Michigan 2001.
- KÖRNER 1997 = H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.
- KRAGL 2013 = F. Kragl, *Bilder-Geschichten. Zur Interaktion von Erzähllogiken und Bildlogiken im mittelalterlichen Roman. Mit Beispielen aus «Flore und Blanscheflor» und «Parzival»*, in *Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Atti del convegno di studi Heidelberg 17-19 febbraio 2011, a cura di F. Kragl, C. Schneider, Heidelberg 2013, pp. 119-151.
- KREYTENBERG 2010 = G. Kreytenberg, *Il concetto scenico nell'opera scultorea di Arnolfo di Cambio*, in *ARNOLFO DI CAMBIO 2010*, pp. 67-76.
- LUCKHARDT 1995 = J. Luckhardt, *Grabmal und Totengedächtnis Heinrichs des Löwen*, in *LUCKHARDT/NIEHOFF/BIEGEL 1995*, vol. II, pp. 283-291.
- LUCKHARDT/NIEHOFF/BIEGEL 1995 = *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, catalogo della mostra Braunschweig 1995, a cura di J. Luckhardt, F. Niehoff, G. Biegel, München 1995.
- MICHALSKY 2000 = T. Michalsky, *Memoria und Repräsentation. Die Grabmäler des Königsbauses Anjou in Italien*, Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, vol. CLVII, Göttingen 2000.
- MOROSINI 1999 = R. Morosini, *La «morte verbale» nel «Filocolo». Il viaggio di Florio dall'«immaginare» al «vero conoscenza»*, in «Studi sul Boccaccio», 27, 1999, pp. 183-203.

- MOROSINI 2004 = R. Morosini, «*Per difetto reintegrare*». *Una lettura del «Filocolo» di Giovanni Boccaccio*, Ravenna 2004.
- OEXLE 1982 = O.G. Oexle, *Die Gegenwart der Toten*, in *Death in the middle ages*, a cura di H. Braet, W. Verbeke, Medievalis Lovaniensia, Series I, Studia, vol. IX, Leuven 1982, pp. 19-77.
- OVID/EHWALD 1966 = P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*, vol. I, libri I-VII, a cura di R. Ehwald, Dublin 1966.
- OVID/RÖSCH 1997 = Ovid, *Metamorphosen*, trad. di E. Rösch, introduzione di N. Holzberg, München 1997.
- OVID/SIMPSON 2001 = *The Metamorphoses of Ovid*, trad. di M. Simpson, Amherst 2001.
- PANOFSKY 1964 = E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, a cura di H.W. Janson, London 1964.
- PARDO 2006 = *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del convegno internazionale di studi Firenze-Colle di Val d'Elsa 7-10 marzo 2006, a cura di V.F. Pardo, Roma 2006.
- REFICE 2005 = P. Refice, *La tomba de Braye e i monumenti funebri con la figura del giacente*, in GARIBALDI/TOSCANO 2005, pp. 157-161.
- RICCI 1995 = L.B. Ricci, *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. II: Il Trecento, a cura di E. Malato, Roma 1995, pp. 727-877.
- RIDDER 1997 = K. Ridder, *Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde*, in «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 27, 1997, pp. 62-85.
- RÖCKE 1995 = W. Röcke, *Liebe und Melancholie. Formen sozialer Kommunikation in der «Historie von Florio und Biancaffora» (1587)*, in *Variationen der Liebe. Historische Psychologie der Geschlechterbeziehung*, a cura di T. Kornbichler, Tübingen 1995, pp. 129-148.
- ROMANINI 1969 = A.M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo «stil novo» del gotico italiano*, Milano 1969.
- SAURMA-JELTSCH 2001 = L.E. Saurma-Jeltsch, *Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau*, Wiesbaden 2001.
- SCHÜNEMANN 2005 = S. Schünemann, «*Florio und Biancaffora» (1499). Studien zu einer literarischen Übersetzung*, Tübingen 2005.
- SMARR 1987 = J.L. Smarr, *Ovid and Boccaccio: A Note on Self-Defense*, in «Mediaevalia», 13, 1987, pp. 247-255.
- STEIGERWALD 1972 = F.N. Steigerwald, *Das Grabmal Heinrichs des Löwen und Mathildes im Dom zu Braunschweig. Eine Studie zur figürlichen*

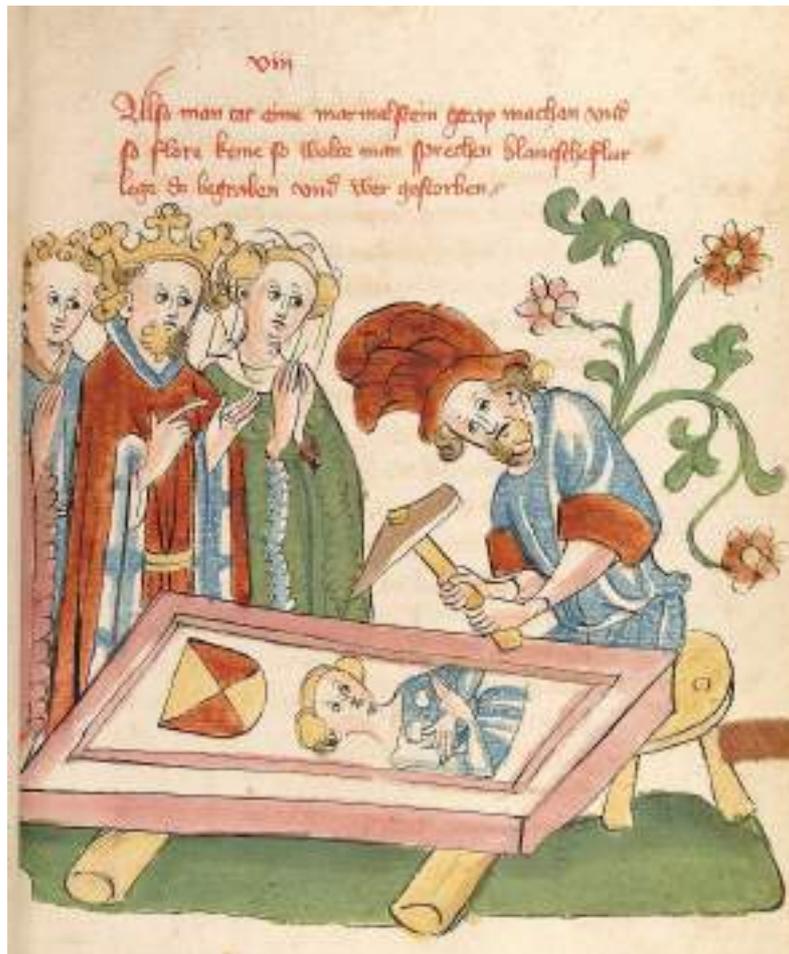
- Kunst des frühen 13. Jahrhunderts, insbesondere der bildhauerischen*, Braunschweig 1972.
- WANDHOFF 2006A = H. Wandhoff, «*sie kusten sich wol tusent stunt*». *Schrift, Bild und Animation des toten Körpers in Grabmalbeschreibungen des hohen Mittelalters*, in *Totenkulte*, a cura di P. Eiden, Frankfurt am Main 2006, pp. 53-79.
- WANDHOFF 2006B = H. Wandhoff, *Bilder der Liebe – Bilder des Todes. Konrad Flecks Flore-Roman und die Kunstbeschreibungen in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters*, in *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, a cura di C. Ratkowitsch, Wien 2006, pp. 55-76.
- WEDELL 2008 = M. Wedell, *Flore und Blanscheflur im «bilde»*. *Bild-Erzeugung und Bild-Übertragung in Konrad Flecks Floreroman*, in «Das Mittelalter», 13, 2008, pp. 42-62.
- WINKELMAN 2010 = J.H. Winkelman, *Florisromane*, in *Höfischer Roman in Vers und Prosa*, a cura di R. Pérennec, E. Schmidt, Germania Litteraria Mediaevalis Francigena, vol. V, Berlin, New York 2010, pp. 331-367.
- WINTERER 2012 = C. Winterer, *Zeithupe und trügerische Aposiopese. Zum Erzählrhythmus der Bilder in Laubers «Flore und Blanscheflur»*, in *Aus der Werkstatt Diebold Laubers*, a cura di C. Fasbender, C. Kanz, Berlin, Boston 2012, pp. 197-222.

Didascalie

- Fig. 1. *Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Frau Matilde*, Braunschweig, Dom, ehemalige Stiftskirche St. Blasius und Johannes (da LUCKHARDT/NIEHOFF/BIEGEL 1995, p. 284, fig. 176).
- Fig. 2. *Der König und die Königin lassen einen Stein für Blanscheflurs angebliches Grab machen*, Konrad Fleck, Flore und Blanscheflur, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 362, f. 54^r (da <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg362/0123>; 21.07.14).
- Fig. 3. *Flores Ohnmacht angesichts der Nachricht von Blanscheflurs (angeblichem) Tod*, Konrad Fleck, Flore und Blanscheflur, Universitätsbibliothek Heidelberg, cpg. 362, f. 60^r (da <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg362/0135>; 21.07.14).
- Fig. 4. *Sepolcro di Guglielmo da Bray*, Orvieto, Chiesa di San Domenico (da PARDO 2006, p. 79, fig. 2).
- Fig. 5. *Herstellung des Grabmals für Biancheffora*, Florio und Biancheffora, Giovanni Boccaccio, Ein gar schone neue hystori der hohen lieb des koniglichen fursten Florio vnd von seiner lieben Biancheffora, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3887, f. lxij^v (da http://daten.digitalensammlungen.de/~db/0002/bsb00025853/image_136; 21.07.14).
- Fig. 6. *Florio am angeblichen Grab Bianchefforas*, Giovanni Boccaccio, Ein gar schone neue hystori der hohen lieb des koniglichen fursten Florio vnd von seiner lieben Biancheffora, Bayerische Staatsbibliothek München, 2 Inc.c.a. 3887, f. lxiii^r (da http://daten.digitalensammlungen.de/~db/0002/bsb00025853/image_139; 21.07.14).



1





3





schweeren saufften also sprach. O we mir war-
 umst habe ye myr nit erwtm ditzm vngedien
 vil mein seie die wol ymder was red in schmer-
 ten biade. O we mir das ist das ich sitz bei de-
 gethon das Diamoffora mit geyzungem tod
 von dem menson wird geton alle ich leyder se-
 song Ma dem vff standt dyc roß bald sadeln
 schaff mit grosser geillschafft vff zu off jast-
 vnd mit steman wangen gen Marmona werey
 mit dyci wort rare va in in selbs also sprach.
 O yr veynungē gōt erchit man andechung ge-
 bett nicht vslangent mit ewer hilff vob wye-
 dige maadt hlyent meyer allet lēstē wack-
 frare Diamoffora nach dem ich vermayn sich
 berayten sich veyn geyst vil seie zschicker. Die
 ich euch ye an kleyn ye löwen verlaynt vob die

verloim geyntheit weder gebt. O du edler Ap-
 pollo. O du lychtender ppho - durch dyc alle-
 dung yr lebet habe nache verbergt das solch
 schen der dycne gleich - also geylung mit dem
 tod vorge. O Ciera. O Diana stude gehilfflich
 ewer schēnen Junckfrawen. O hūmēliche got
 heyt erchit myn dag vob woydent dōtode vō
 meyer Junckfrawen. Sabe an meyn grosse
 peyn die ich vns yre willeit hab nit seide er-
 sach vob scheydung so licher vester lieb mit de-
 ro wye beyde quande seyon. O du Herse got
 heyt soll dich ran sinen erweycheit so myn dē
 schartten strall dōt da Diamoffora lēyert dōt
 vob yr schal in vob in meyn hery - do mit
 nichtmach yr blye vob dyc zschicker hab in
 meynen hertzen lebet - das du mit lassst. Ma

