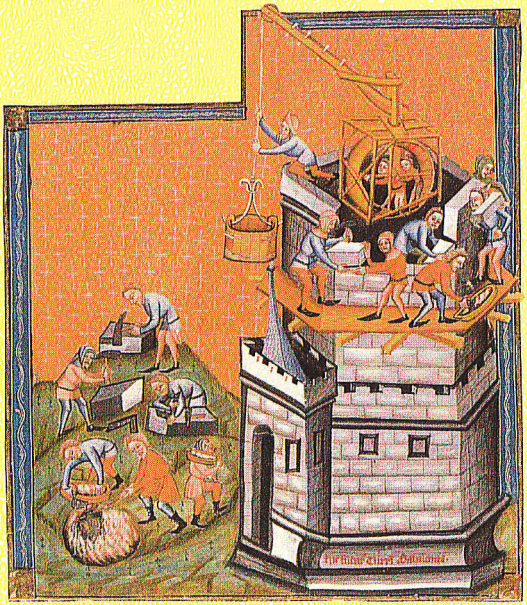
Paolo Galloni

Il sacro artefice

Mitologie degli artigiani medievali



Editori Laterza

Collana di Fonti e Studi
5

Diretta da
Mario Caravale, Errico Cuozzo, Ortensio Zecchino

CENTRO EUROPEO DI STUDI NORMANNI
Ariano Irpino

Volumi pubblicati nella collana

Alle origini del costituzionalismo europeo
a cura di Ortensio Zecchino

Un'epitome in volgare del «Liber Augustalis»
di Domenico Maffei

Ponti medievali in legno
di Giovanni Coppola

Cavalieri alla conquista del Sud
a cura di Errico Cuozzo e Jean-Marie Martin

Il sacro artefice
di Paolo Galloni

PAOLO GALLONI

IL SACRO ARTEFICE

MITOLOGIE DEGLI ARTIGIANI MEDIEVALI

Editori Laterza 1998

© 1998, Gius. Laterza & Figli

Pubblicazione realizzata d'intesa
con il Centro Europeo di Studi Normanni,
Palazzo Forte, 83031 Ariano Irpino (AV), tel. fax. 0825/827952

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'aprile 1998
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa
CL 20-5511-2
ISBN 88-420-5511-5

PER COMINCIARE

Per come questo studio si è andato evolvendo, ho ritenuto più opportuno affrontare e discutere i problemi strada facendo, man mano che essi si sono presentati all'attenzione. Mi limiterò qui a premettere l'indispensabile, vale a dire a fornire qualche elucidazione riguardo al programma di lavoro contenuto nel sottotitolo «Mitologie degli artigiani medievali».

A chi ci si riferisce quando si parla di artigiani medievali? La domanda non è oziosa in vista dei fini che la mia ricerca si propone, ovvero studiare non la materialità dei manufatti, non la presenza sul territorio di tale o tal altro mestiere, ma il dato immateriale costituito dal sapere artigianale, dal rapporto che esso intrattiene con l'intero sistema del sapere tradizionale, dalla collocazione culturale degli artigiani all'interno della società e del sistema di rappresentazioni che essa produce. Ecco intanto dichiarato ciò che questa ricerca non è, vale a dire una storia della tecnica e dell'organizzazione delle attività umane, aspetti che ci riguardano, ma che rivestiranno il ruolo di comprimari. La subalternità della storia delle tecniche *tout court* è giustificata solo nel limitato orizzonte del presente studio, mentre è evidente che gli aspetti qui secondari prevalgono nella consapevolezza quotidiana e operativa del lavoro. Diciamo che mi accingo a indagare non direttamente il fare dell'artigiano, ma alcune forme del dire che, sovente con un certo grado di autonomia, si articola intorno al fare.

Per evitare equivoci occorre preliminarmente individuare le categorie professionali per le quali le fonti consentono un approccio di respiro sufficientemente ampio e l'arco cronologico coperto dall'indagine. Essendo ogni suddivisione della storia in fasi un'astrazione, sono in realtà fissabili, a seconda del tema da trattare, molte

periodizzazioni ugualmente legittime e artificiali. Il mantenimento del (vago) concetto di Medioevo nel titolo ha il solo scopo di offrire al lettore un primo orientamento. Più precisamente, questa ricerca si muove tra i secoli VII-XIII, con poche fughe in avanti e all'indietro, e con una speciale attenzione ai secoli IX-XII (fermo restando che anche la categoria di secolo è solo una comoda astrazione: tanto i cambiamenti quanto le fasi in cui è riconoscibile un qualche tipo di omogeneità non badano mai troppo alle cifre sui calendari[1]). Ho cercato di evitare il ricorso a pseudo-concetti totalizzanti, quali quello di «mentalità medievale», espressione tanto fumosa quanto di uso corrente (addirittura al singolare, quasi ne fosse esistita una sola), che non fanno altro che introdurre elementi di imprecisione[2]. È preferibile limitarsi a enucleare le mentalità soggiacenti ai fenomeni che si stanno indagando. Esse, di volta in volta, rappresentano sempre solo una piccola porzione, un aspetto, delle cosiddette «mentalità medievali», vale a dire l'insieme inabbracciabile di atteggiamenti mentali susseguitisi nell'arco di un millennio.

Dapprima cercherò di approcciare il problema in termini il più possibile generali, ma in seguito, ben presto e quasi forzatamente, condizionato dalle fonti, il tentativo di approfondimento riguarderà principalmente orafi e fabbri e, in misura minore, pittori, vetrai e costruttori. Soprattutto il discorso attorno a questi ultimi aprirebbe problematiche e sviluppi che non mi sento di affrontare qui. Il primo capitolo è una sorta di preliminare ai due successivi, nei quali si sviluppa il discorso il cui filo ho cercato di dipanare in questa ricerca. Il secondo capitolo verterà sulla mia personale analisi dei principali «ricettari artigianali», in realtà raccolte di materiali non necessariamente e non solo artigianali che nascondono origini diverse dietro una peraltro significativa omogeneità formale; in appendice ho inserito la traduzione di un certo numero di ricette, che andranno ad aggiungersi a quelle tradotte e discusse nel corso del lavoro, al fine di offrire al lettore un campionario rappresentativo del contenuto di tali ricettari. Il

[1] D. Milo, *Trahir le temps*, Les Belles Lettres, Paris 1991.

[2] Interessanti, a questo proposito, le considerazioni di G. Tabacco, *Sperimentazioni di potere nell'Alto Medioevo*, Einaudi, Torino 1993, pp. 4-7. È ormai auspicabile l'abbandono del concetto stesso di Medioevo (al pari delle altre grossolane periodizzazioni) seguendo l'esempio di M. Montanari, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1993.

terzo capitolo sarà soprattutto dedicato alle presenze di artigiani in racconti leggendari e mitologici – nell'accezione estesa che indicherò fra poco e che raggruppa epica tradizionale e agiografia – e ai sistemi di correlazioni con altri aspetti della cultura al cui interno queste figure sono inserite. Un ostacolo è costituito dal fatto che è soprattutto negli spazi che la scrittura non ha potuto raggiungere o ha deliberatamente consegnato al silenzio che si sono formati i modi di rapportare le cose e le credenze tra loro, le mentalità, la percezione che la società ha di se stessa e delle proprie parti. Ciò significa che, nelle fonti, i pur fondamentali meccanismi di funzionamento delle articolazioni dei nessi tendono a configurarsi come presupposti operanti solamente a livello implicito.

Un concetto che a volte userò e che rischia di suonare come un ossimoro è quello di natura della cultura. A spingermi a utilizzarlo non è il gusto del paradosso, ma l'intento di appropriarmi, estendendone l'applicazione, di una categoria propria della filosofia dei secoli XII-XIII[3]. Con il termine *natura* si introducevano infatti quelle caratteristiche particolari di un essere individuale («natura umana», «natura del diamante», «natura del lupo», ecc.) che lo rendono ciò che è e lo distinguono dagli altri. In questo senso, ricercare la *natura* di una cultura significa sforzarsi di individuare almeno alcuni dei tratti specifici che, essendo suoi e solo suoi, ne fanno emergere l'unicità. Su tale assunto baso la scelta di appoggiarmi all'intero sapere di un'epoca nel tentativo di rendere conto di problematiche concernenti ambiti circoscritti quale il mondo degli artigiani.

Anticipo che gli indizi raccolti mi sono sembrati rimandare a un sistema di organizzazione e trasmissione delle conoscenze di tipo mitico-narrativo. Questa espressione va presa in senso rigorosamente etimologico (*mythos* = racconto). Intendo qui riferirmi a quella che mi pare essere una peculiarità del sistema, *il ruolo del racconto come forma dell'esperienza probante*. In tale prospettiva, si avrà presenza del mito nella scienza e nelle arti applicate, nella stessa natura del sapere. Un sapere che è non certo prelogico, o concorrente del logico, né puramente analogico-classifi-

[3] C. Connochie-Bournie, *Nature et clergie dans l'oeuvre de vulgarisation scientifique de Goussin de Metz*, in AA.VV., *Comprendre et maitriser la nature au Moyen Age*, Droz, Genève 1994, pp. 9-27, pp. 10-11.

catorio, ma, appunto, sapere condiviso, insieme ereditato e sottoposto a costante revisione, fondato sul racconto come aspetto dell'esperienza. L'eccedenza di narrativo che si incontra in fonti che raccolgono un sapere tecnico, ambito che ci si aspetterebbe essere con più decisione realisticamente orientato, obbliga a ripensare i confini di quest'ultimo. Il suggerimento di pensare a delle «eccedenze» narrative serve a fotografare concettualmente, evidenziandone così le specificità, un aspetto decisivo dell'organizzazione del sapere che nelle fonti non appare opporsi, ma piuttosto magmaticamente interagire con quell'altro modo di interpretare e stabilire le correlazioni tra cose e idee che pensa se stesso come oggettivo e razionale.

Questo altro modo di interpretare è il nostro, il quale, nel frattempo, ha preso a tal punto le distanze dalla narratività da diventare incapace di riconoscerla là dove essa ricompare all'interno del discorso scientifico[4]. Per dirla con Bruno Latour[5], la «Costituzione dei Moderni» si fonda sulla valorizzazione della «critica», strumento che isola e divide gli ambiti e i concetti che pensa, e sull'occultamento delle «reti», strumento che connette e traduce gli ambiti e i concetti. Lavorare sulle reti, sui nessi, sulle interferenze significa innanzitutto confrontarsi con i limiti del linguaggio ereditato dalla «critica», linguaggio razionale e sillogistico, strumento che tende a tradurre separando ciò che è intrecciato. Esso, una volta abbandonata la presunzione di saper dire tutto e meglio, si fa impreciso e oscillante nello sforzo di afferrare procedimenti di pensiero diversi da quelli da cui dipende. E malgrado le perplessità lo strumento critico ereditato non è abolibile, ma solo riadattabile e, passatemi l'espressione, riscaldabile, così da (ri)acquistare fluidità e adattabilità nei confronti dei «contenitori-reti». Ammetto poi di avere, per scelta, accettato maggiori compromessi di quanto non sarei stato portato spontaneamente a fare con il linguaggio che definisce per mezzo di separazioni. Ciò per scrupolo di chiarezza. In effetti ho avuto l'impressione di venirmi a trovare in una condizione simile a quella con-

[4] È il caso delle teorie dell'evoluzione di Darwin e dei suoi epigoni che, come ha mostrato M. Landau, *Narratives of human evolution*, Yale University Press, New Haven-London 1991, presentano strutture narrative analizzabili secondo il modello della *Morfologia della fiaba* di Propp.

[5] B. Latour, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, Eleuthera, Milano 1995.

fessata dall'etnologo Maurice Bloch e che concerne appunto la necessità ineludibile di trovare codici espressivi a un tempo efficaci e condivisibili dal lettore:

> Penso che in etnografia il problema di comprensione più rilevante derivi dalla difficoltà che l'etnologo trova nel far capire al suo pubblico ciò di cui sta parlando e nel mantenere l'attenzione e l'interesse del lettore. I compromessi che io devo accettare sono qui e credo che la relazione tra l'etnografo e il lettore debba essere analizzata criticamente tanto quanto la relazione tra l'etnografo e l'oggetto di studio, se vogliamo comprendere il meccanismo che sottostà alla produzione etnografica[6].

Basta sostituire «storico» a «etnografo» per cogliere il nocciolo della questione. Certo, il mio campo di ricerca sono stati dei testi, ma quello che ne è seguito è comunque il resoconto del soggiorno presso un'altra cultura rispetto a quella d'origine dello storico e dei suoi lettori. La differenza sta solo nell'essere l'altrove oggetto di indagine un luogo temporale anziché spaziale. Infine, dobbiamo essere consapevoli che la struttura e l'organizzazione interna dello strumento di comunicazione da me adottato, il libro, sono figlie primogenite della appena menzionata valorizzazione della «critica» e, più in particolare, della riflessione sul linguaggio prodotta da teologi e filosofi attorno al secolo XII (Ugo di San Vittore muore nel 1141, Abelardo nel 1142, per citare soltanto due delle figure centrali del fermento culturale di questo periodo). Anche la natura stessa del veicolo del nostro sapere è quindi di per sé condizionante (ammetto di avere sognato un nuovo modello di contenitore, più vicino a una mappa tridimensionale). Non è perciò casuale che il presente studio si spinga solo occasionalmente, e alquanto timidamente, oltre il secolo XII.

Nel corso degli ultimi quattrocento anni la ragione, proprio in quanto «anti-mito», si è imposta come mito di identità e di autoriconoscimento dell'Occidente[7]. Ci si trova ormai nell'impossibilità di comprendere dall'interno le motivazioni e i fondamenti di

[6] M. Bloch, *Un tentativo di incontro. Il concetto di paesaggio tra gli Zafimaniry del Madagascar*, in *Il sapere dell'antropologia*, a cura di U. Fabietti, Mursia, Milano 1993, pp. 189-202, pp. 189-190.

[7] Seguo le brevi, ma pregnanti considerazioni di B. Lincoln, *Priest, Warriors and Cattle*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1981, p. 22.

reti di nessi non dati una volta per sempre, ma perennemente ridiscussi e riposizionati, mobili, come galleggianti su una superficie fluida. Ci si deve misurare con un magma di significati e correlazioni da cui, secondo una definizione che rubo a Castoriadis, si possono estrapolare innumerevoli organizzazioni insiemistiche, ma che non può essere ricostruito per intero mediante la ricomposizione integrale di dette organizzazioni[8]. Tale magma, tuttavia, dobbiamo esprimerlo per mezzo di un linguaggio sillogistico che lo scompone e ne isola artificialmente alcuni frammenti. Il tentativo di correzione di prospettiva che ho operato – una soluzione di compromesso, lo ripeto – consiste fondamentalmente nell'avvicinare, muniti di un'ideale lente di ingrandimento, alcuni nodi privilegiati della rete di connessioni e presume la rinuncia a un centro, a un asse di gravità interpretativo la cui validità si pretende fissa e costante[9]. Il dilemma che si è posto di pagina in pagina, riproposizione di un impegno atavico, è quello di separare il grano dal loglio, ovvero «l'intreccio di ciò che è insiemizzabile in modo pertinente»[10] da ciò che invece, magari seducente, non lo è. E so bene, onestamente, che l'attivazione di strumenti selettivi in grado di supportare il tentativo potrebbe talvolta essersi rivelata inadeguata.

Di solito quando si arriva al momento dei ringraziamenti il lettore passa oltre come al cospetto di un rituale che non lo riguarda. Tuttavia mi piacerebbe che i nomi che seguono venissero letti. La maggior parte sono amici. Qualcun altro forse nemmeno si ricorda di essere stato interpellato da me riguardo a qualche, per lui, minuzia. Tutti, però, sono accomunati dalla disponibilità a spendere un po' di tempo o di energia per fornirmi informazioni preziose senza preoccuparsi dell'uso che ne avrei fatto. Quindi, anche se questo libro dovesse deludere dal punto di vista scientifico, vorrei che il lettore sapesse che la sua redazione si è accompagnata a un arricchimento umano che mi spiace di non po-

[8] C. Castoriadis, *L'istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 235.

[9] Per un approfondimento di queste tematiche F. Remotti, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 16-30.

[10] Castoriadis, *op. cit.*, p. 236.

ter trasmettere altrimenti che ringraziando di cuore Ezio Albrile, Fausto Bosi, Francisco Calle, Franco Cardini, Giovanni Coppola, Chiara Crisciani, Robert Godding, Cristiano Grottanelli, Marcello Meli, Elena Montali, Massimo Montanari, Valdis Muktupavels, Daniela Musso, Sauro Orsini, Diego Poli, Fabio Rizzoli.

IL SACRO ARTEFICE

Capitolo primo

LO SPAZIO SOCIALE DELL'ARTIGIANO

EREDITÀ ROMANA

Vorrei iniziare riassumendo brevemente i tratti salienti del contributo romano alla cultura degli artigiani del periodo successivo, contributo che mi sembra si possa condensare in tre momenti.

Il primo, di ordine concettuale, riguarda il vocabolario. Il latino conosce due termini per lavoro, *labor* e *opus. Labor*, fatica, pena, è orientato al lavoratore e la sua risonanza rimanda a una condizione bassa; *opus* è invece volto al risultato del lavoro e spesso si accompagna all'eloquente aggettivo *servilis.* La cultura romana ha fissato un legame tra lavoro e schiavitù dal quale ne consegue un altro, rovesciato, tra non-lavoro e libertà: il pieno godimento dei diritti di libero cittadino comporta l'estraniamento dal lavoro. Il vocabolario latino (*opus servilis*) influenzerà fortemente il linguaggio, e dunque i contenuti, di filosofi e teologi posteriori[1].

Il secondo contributo, collocantesi sul terreno dell'organizzazione sociale, è rappresentato dal sistema urbano delle corporazioni che ha saputo prolungarsi, benché indebolito e alterato, oltre la crisi e il crollo dell'Impero[2]. In età repubblicana e imperiale i *collegia* professionali appaiono profondamente integrati nella dimensione politica della *civitas*, per esempio con la candidatura

[1] J. Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante. Saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1977, p. 78.

[2] L. Cracco-Ruggini, *I collegia da Costantino alla fine del VI secolo*, in *Artigianato e tecnica nella società dell'Alto Medioevo occidentale*, CISAM, Spoleto 1971, pp. 59-193, pp. 74-77, 84-85, 94, 123, 145-146, 178-180.

alla magistratura di propri membri, ma anche come strumento necessario alle ambizioni di potere di questo o quel personaggio nel corso delle lotte politiche che periodicamente infiammano la città. La struttura interna delle corporazioni non pare esser stata troppo gerarchizzata, come sarà invece per le organizzazioni professionali a partire almeno dal VII secolo, e si ha l'impressione che un senso di solidarietà di ceto e di appartenenza comune prevalga sulle differenze economiche tra i membri. Nell'epoca tardoimperiale si manifesta la tendenza al raggruppamento in un *collegium* unico di diversi *collegia* specializzati operanti in ambiti vicini e sovrapponibili. Nei secoli IV e V scemano le manifestazioni turbolente delle corporazioni a scopo politico e sindacale che avevano caratterizzato i secoli precedenti, segno questo di uno scollamento della coesione interna alle corporazioni. Infine, nelle province occidentali soprattutto, alla crisi generale della struttura imperiale e del sistema cittadino segue un fenomeno decisivo, la fuga dei *corporates* verso le grandi proprietà terriere, dove non tutti riescono a mantenersi con l'artigianato. In tal modo si gettano le basi per il formarsi della classe degli artigiani rurali, di frequente ridotti al rango di servi ministeriali.

Il terzo fattore culturale sul quale desidero porre l'accento concerne l'ambito delle mentalità e delle credenze religiose. Nel mondo romano permangono i segni di una forma di sacralità del metallo, certo maggiore agli albori della storia dell'Urbe. Il primo solco nella terra, rito benaugurale, doveva essere tracciato con un aratro metallico. L'impiego del metallo nei supplizi capitali mantiene un rapporto con la terra, dal cui ventre proviene l'arma, ma anche, idealmente, il giustiziato. La morte empia, infatti, è il caso dell'impiccagione, prevedeva il distacco dal suolo, mentre nelle esecuzioni prive di un surplus di infamia il colpo fatale veniva inflitto con il ferro, il che consentiva al sangue di scendere e ricongiungersi alla terra madre. Si riteneva che il metallo e il sangue contenessero abbastanza forza magica da tenere lontano gli spiriti cattivi[3]. Anche Roma, pertanto, contribuisce a consegnare ai tempi nuovi che si profilano all'orizzonte un insieme di credenze che mantengono vivo un certo alone di sacralità attorno al lavoro degli artigiani metallurgici.

[3] G.B. Bronzini, *Dalla larva alla maschera*, in M. Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 61-84, p. 65.

EREDITÀ BARBARICA

I Celti

All'avanguardia nell'arte della metallurgia, i Celti producevano armi in ferro puro già nel V secolo a.C. e, a quanto pare, precedettero i Germani nella fabbricazione delle spade lunghe[4]. Il valore che la società celtica attribuiva agli artigiani è attestato a livello iconografico e sancito nel pantheon dalla preminenza di Lug, dio polifunzionale che incorpora anche le tecniche e i mestieri. Accanto a lui, nel ruolo di rappresentante specializzato, la mitologia irlandese conosce Goibniu, fabbro e guaritore, di cui si riparlerà. Da Goibniu deriva il nome gaelico dei fabbri, *gobainn.* La diretta ed esplicita connessione etimologica con il corrispettivo soprannaturale non può non aver condizionato la percezione che la società aveva del *gobainn* umano, anche se questa affermazione deve rimanere vaga, essendo l'epoca in cui la professione ha ricevuto il nome anteriore a quella in cui le fonti a nostra disposizione sono state redatte. Nel caso dei Celti insulari ciò che ho fatto ricadere sotto il nome di eredità barbarica, in quanto palesa un retaggio precristiano, va considerato a pieno titolo come parte della storia dell'Irlanda cristiana, ed è anzi uno dei migliori punti di osservazione per metterne in risalto la varietà e la composita ricchezza culturale. Il maggiore isolamento ha consentito all'Irlanda di evolvere in continuità con il proprio passato, sorte non concessa alla Gallia profondamente condizionata dall'incorporazione nell'Impero Romano. Va tuttavia anticipato che è proprio in Gallia che nasce e si radica il culto di sant'Eligio, fabbro che accede prima al soglio vescovile poi alla santità[5]. Se si tratti di una rivincita del sostrato culturale celtico è tuttavia impossibile dirlo con sicurezza.

La posizione sociale riservata in Irlanda almeno ad alcune categorie artigiane era certamente diversa, migliore, rispetto a quello che avveniva sul continente durante i travagliati secoli VI-VIII. Un documento straordinario a questo proposito è conservato in

[4] F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 59-60.

[5] *Vita Eligi*, MGH, SS. Rer. Mer., IV, XVIII, pp. 671 sgg. Su Eligio mi soffermerò nel terzo capitolo di questo lavoro.

due versioni incluse rispettivamente nel *Lebor Laignech* (Libro di Leinster) e nel *Lebor Buide* (Libro Giallo di Lecan). In entrambi troviamo la riproduzione della pianta del banchetto regale di Tara, evento che si posiziona sul duplice registro sociale e cosmologico[6]. L'intera società, attraverso la partecipazione di membri di tutte le sue componenti, viene coinvolta in questo rito di conferma dell'ordine del mondo. I due testi risalgono al secolo XII il primo e al XV il secondo, ma rielaborano materiale certamente più antico – lo si desume, ad esempio, dall'assenza di esponenti della gerarchia religiosa tra i partecipanti. Ciò significa, verosimilmente, che i due documenti non si configurano esattamente come specchio della propria epoca, ma come una riflessione che media tra passato e presente per astrarre un modello ideale. Tale modello è comunque coerente con quanto trasmessoci da altre fonti riguardo alle gerarchie interne alla nobiltà e alla classe dei poeti[7].

La pianta del banchetto propone diversi livelli di rappresentazione mediante un intreccio di relazioni che connettono la disposizione dei commensali e la distribuzione delle porzioni all'ordinamento sociale. Un primo livello è gerarchico, dall'alto al basso della scala sociale, dal sovrano ai calzolai; un secondo, per settori, raggruppa categorie professionali accomunate sulla base di elaborati criteri di classificazione; un terzo livello segue le porzioni di carne distribuite simmetricamente (la pianta è anche una mappa per gli incaricati del taglio e della spartizione della carne) e quindi finisce per associare i destinatari di un medesimo taglio di carne. Si delinea una visione della società che include pienamente gli artigiani – chiaramente liberi e prevedibilmente un gradino sotto gli «intellettuali» di corte e due sotto la nobiltà – e li correla con musicisti e poeti per quanto attiene alla collocazione spaziale-funzionale nella sala-società. Questa associazione riaffiorerà nel seguito della ricerca in fonti della più varia provenienza

[6] Per un'analisi di questi due testi B. Lincoln, *Discourse and the construction of society*, Oxford University Press, New York-Oxford 1989, pp. 75-80; D. Poli, *La distribuzione nel banchetto celtico*, «L'Uomo», IX, 1-2, 1985, pp. 75-98; C. Grottanelli, *Le protocole de la decoupe et du partage de la viande (XII-XV siècles)*, in *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, a cura di Y. Deloye, C. Haroche, O. Ihl, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 125-141.

[7] Ivi, pp. 126-128.

ed è importante perché illumina una delle griglie che sottendono la disposizione dei commensali: i fabbri, gli architetti, i poeti e gli arpisti venivano classificati insieme «in quanto tutti erano *oés dana*, uomini d'arte»[8]. Tra essi i poeti occupano il livello più alto. L'attribuzione della medesima porzione, infine, connette ancor più strettamente fabbro e guaritore, ai quali tocca la spalla anteriore. Ma la simmetria presume davvero una riflessione sulla pertinenza culturale delle correlazioni? È difficile vedere sempre una logica interna nelle corrispondenze delle porzioni, ma ciò potrebbe dipendere dalla scarsità di strumenti disponibili per decodificare le medesime logiche interne al banchetto. Certo è comunque che l'equiparazione di fabbro e guaritore conferma al livello della società il dato mitologico che vede i due ruoli cumulati nella figura di Goibniu.

La presenza degli indovini nel settore occupato dagli *oés dana* apre nuovi interrogativi che si risolvono solo indagando fonti religiose e letterarie. Uno scongiuro altomedievale in antico irlandese invoca san Patrizio affinché protegga dagli incantesimi di donne e fabbri e gli stessi interventi medici di Goibniu sono più magici che farmacologici[9]. Se poi ci si accosta alla narrativa irlandese si constata che il suono dell'arpa e le performance dei bardi non sono semplicemente canto, ma anche «incanto»: l'uditorio ne è magicamente stordito, il sonno si impossessa dei presenti, legati da un laccio invisibile. Nella mitologia musicale irlandese le melodie che inducono al sonno per sortilegio sono classificate come un autentico genere a sé stante, chiamato *suantrai.* Il dato non va trascurato in quanto la comparazione ci ricorda che alcuni fabbri divini o mitici, come il greco Efesto e il nordico Volund, di cui si riparlerà, conoscono e utilizzano incantesimi del sonno.

La buona, seppure ambivalente, considerazione di cui godevano gli artigiani ha una ricaduta significativa nell'agiografia irlandese e scozzese. In essa, infatti, la percentuale di santi provenienti da famiglie di artigiani o essi stessi artefici di talento è sen-

[8] Poli, art. cit.

[9] L. Thorndike, *History of magical and experimental sciences*, I, Columbia University Press, New York 1923, p. 640; E. Campanile, *La religione dei Celti*, in *Storia delle religioni*, a cura di G. Filoramo, I, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 605-633, p. 630.

sibilmente superiore rispetto al resto dell'Europa cristiana, Inghilterra compresa[10]. Alcuni di loro sono soprannominati «fabbro di san Patrizio» o «di santa Brigida». Considerato che gli artigiani irlandesi abbisognano e beneficiano del patronato di un nobile, i due citati appellativi segnalano forse lo spostamento della figura del patrono verso una dimensione ultraterrena. Uno dei primi vescovi nominati da Patrizio sul suolo irlandese fu Assicus, un fabbro che per lui aveva prodotto arredi d'altare. Lo stesso Assicus si ritirò per sette anni in un luogo solitario dedicandosi alla preghiera e ai lavori in cui eccelleva[11].

I Germani

La prima parola sulle genti germaniche tocca naturalmente a Tacito. La sua testimonianza è categorica e, di primo acchito, sconfortante: i suoi Germani disprezzano il lavoro a vantaggio della guerra: «Né a coltivare la terra e a attendere che maturi il raccolto li potresti così facilmente indurre come a provocare il nemico e affrontarne i colpi; che anzi opera di fiacchi e di vili sembra il guadagnarsi con il sudore ciò che si può conquistare con il sangue»[12].

Pur tenendo conto che Tacito forza spesso i termini per contrapporre il coraggio dei Germani al rammollirsi dei compatrioti, non si può non notare che il principio di conquistare con azioni belliche quei premi che i vili si procurano con fatica assomiglia molto allo spirito che anima le invasioni barbariche e poi le incursioni vichinghe del IX e X secolo. E forse questo dato culturale spiega l'eccezione alla regola enunciata dallo storico latino. A smentire, almeno in parte, il disprezzo per il lavoro emerge infatti il prestigio di cui sembrano godere alcune categorie artigia-

[10] Si veda l'abbondante repertorio di J. Neubner, *Die heilige Handwerker in der Darstellung der Acta Sanctorum*, «Münsterische Beitrage zur Thoelogie», 4, 1929, pp. 132-138.

[11] *Bishop Tirechan's Account of Saint Patrick's Journey*, in L. De Paor, *Saint Patrick's World. The Christian Culture of Ireland's Apostolic Age*, Four Courts Press, Dublin 1993, pp. 154-174, p. 162.

[12] Tacito, *Germania*, 14 (trad. di C. Giussani in Tacito, *Opere*, Einaudi, Torino 1968).

ne, orafi e fabbri soprattutto, la cui effettiva grande bravura è ampiamente provata dall'archeologia[13]. Gli artigiani rispettati sarebbero pertanto in primo luogo i costruttori di armi e i cesellatori di metallo prezioso.

Le armi prolungano la persona del guerriero, ne incorporano l'identità individuale, sociale e virile. La legge degli Alamanni, esemplare in questo senso, stabilisce che gli uomini (liberi) giurino sulla spada e le donne appoggiando le mani sul seno, vale a dire ognuno richiamandosi al proprio ruolo sociale[14]. Il prestigio dell'artigianato a scopo bellico potrebbe anche essere adombrato da una lapidaria affermazione di Cesare[15]: i Germani venerano come dei solo quelli ben visibili e dai cui poteri traggono giovamento, vale a dire il sole, la luna e Vulcano. Purtroppo non sappiamo su quali basi Cesare attribuisca ai Germani una speciale devozione per il fabbro divino.

L'obiettivo delle imprese militari, prima dell'espansione territoriale, o insieme ad essa, è la conquista di un bottino, la cui componente più ambita sono appunto l'oro e i gioielli. La presenza di armi e monili nelle sepolture di rango testimonia un profondo legame sacrale tra questi manufatti e il loro possessore. Il sontuoso tesoro di Sutton Hoo, corredo funerario di un sovrano anglico della metà del VII secolo, è forse il più grandioso esempio dell'attribuzione di una valenza sacrale ai gioielli che pone in secondo piano l'aspetto prettamente economico della ricchezza. Se ci spostiamo sul fronte letterario al primo monumento scritto dell'epica germanica, quel *Beowulf* che è conterraneo e non di molto posteriore alla sepoltura di Sutton Hoo, vediamo palesarsi un'autentica ossessione per i gioielli. Il lessico del poema a questo riguardo è di eccezionale ricchezza: «intravvediamo superfici cesellate, laminate, filigranate, damaschinate, intarsiate, niellate, smaltate, sbalzate, lavorate a *cloisonné* e a millefiori»[16]. Infine l'oreficeria sembra essere una delle griglie privilegiate per la lettura dell'azione umana e divina nel mondo, per la definizione stessa del fare creativo. Dio

[13] Cardini, *op. cit.*, pp. 60-61.
[14] Ivi, p. 68.
[15] *De bello gallico*, VI, 21.
[16] L. Koch, *Introduzione* all'edizione da lei curata del poema *Beowulf*, Einaudi, Torino 1992, pp. XXIII e XLIII.

«decora» di fiori, alberi e foglie la superficie della terra; il sole è la «gemma del cielo». Lo stesso lavoro del poeta passa attraverso il filtro terminologico del fare artigianale del fabbro e dell'orafo[17].

Complessivamente i dati archeologici mostrano, in un insieme certo di qualità variabile, un gran numero di gioielli e armi di raffinata fattura. Per ciò che concerne i monili la qualità riguarda soprattutto la lavorazione, poiché è piuttosto raro imbattersi in pezzi di oro massiccio, prevalendo leghe di rame, argento e oro[18]. Si tenga a mente questa triade metallica, in quanto essa riapparirà nell'ultimo capitolo del libro in contesti diversi, ma collegati all'attuale. Al contrario dei gioielli è frequente il ritrovamento di spade non solo di pregevole lavorazione, ma anche di metallo assai puro. La spada lunga delle popolazioni barbariche tecnicamente non ha rapporti con quella romana ponendosi piuttosto come l'evoluzione della spada di La Tène. I riscontri archeologici ci dicono che l'area di massima fioritura delle spade lunghe corrisponde alle zone di confine tra Celti e Germani. Pare che essa sia inizialmente prerogativa dei primi, mentre appare presso i secondi poco prima delle grandi invasioni. Le armi rinvenute nelle torbiere danesi e risalenti ai primi secoli della nostra era esprimono già una tecnica di altissimo livello[19].

La cura e l'abilità nella fabbricazione di spade lunghe damascate dello spessore di pochi millimetri giustifica le iperboliche descrizioni che si possono leggere nelle saghe. Il medesimo linguaggio epico viene impiegato da Teodorico in una lettera, riportata da Cassiodoro, nella quale decanta spade «capaci di troncare armature […], così lustre da riflettere le immagini […] e che potrebbero essere attribuite a Vulcano»[20]. Il tono, così vicino a quello delle (future) saghe, e la menzione del dio fabbro latino lasciano sospettare che Teodorico avesse ben impresse in mente espressioni proprie dell'epica tradizionale tramandata oralmente in cui al posto di Vulcano si incontrerà il nome di Wieland, il leggendario fabbro germanico. E in effetti, quando le saghe giungo-

[17] Ivi, p. XXIII.

[18] E. Salin, *La civilisation merovingienne*, vol. III, *Techniques*, Picard, Paris 1957, pp. 218-219.

[19] Ivi, pp. 109-111.

[20] Cassiodoro, *Variae*, V, 1, M.G.H., A.A., XII, p. 143 (citato in Salin, *op. cit.*, p. 100 e in Cardini, *op. cit.*, pp. 61-62).

no finalmente alla redazione scritta, l'attribuzione a Wieland di un'arma di particolare bellezza ed efficacia vi appare con la frequenza e la ripetitività di un luogo comune. Non trascurabile, ora, è il fatto che attorno alla figura di Wieland si organizzano alcuni dei nessi già individuati in ambito celtico: egli è insieme fabbro, orafo, mago e incantatore[21].

Vale la pena di sottolineare la continuità nei secoli di un atteggiamento nei confronti della spada che va ben oltre il semplice riconoscimento di un prestigio funzionale, ma che costantemente si posiziona dentro i confini della sacralità militare e politica. In alcune saghe scandinave dei secoli XII-XIV spade magiche di proprietà di eroi defunti sono ambite da qualche vivente che se ne impossessa o per furto o per dono da parte del morto. Ad esempio, nella *Hervarar Saga* la donna guerriera Hervor si reca alla tomba del padre e lo chiama insistentemente affinché lui le conceda la sua spada, la magica Tyrfing forgiata dal nano Dvalin (ritroveremo nel terzo capitolo la magia metallurgica dei nani)[22]. Nella *Visio Karoli Magni* (secolo IX) l'imperatore stesso riceve una spada da un misterioso donatore ultraterreno[23]. Ricordiamo infine il gesto del duca longobardo Giselperto di Verona, che a supporto delle sue ambizioni di potere profana la tomba di Alboino al fine di impossessarsi della di lui spada e di presentarsi di conseguenza come ideale successore del condottiero che guidò i Longobardi nella loro maggiore impresa, la conquista dell'Italia[24].

IL TEMPO DELLE TRASFORMAZIONI

La tarda epoca imperiale inaugura una fase di grande scambio culturale tra Roma e i barbari prima assiepati ai confini dell'Impero e poi riversatisi al suo interno. La superiore organizzazione

[21] Su Wieland (Volund) mi permetto di rinviare al terzo capitolo di questo libro.

[22] P.J. Geary, *Living with the dead in the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.)-London 1994, pp. 83-85.

[23] Ivi, pp. 85-86.

[24] Ivi, pp. 64-65.

politica romana includeva anche una maggiore articolazione di professioni. È pertanto comprensibile che anche nel campo dell'artigianato l'influenza reciproca sia più forte nella direzione che va da Roma ai popoli vicini che non viceversa. Ne è prova inoppugnabile l'espansione del suffisso professionale *-arius*, che si diffonde un po' ovunque, con una percentuale di attestazioni decrescente man mano che ci si allontana dal *limes* imperiale. Così, massima tra i Germani meridionali, la diffusione di termini che assumono una desinenza in *-arius* raggiunge gli Anglosassoni e gli Scandinavi, penetra tra gli Slavi e addirittura tra i Balti[25]. Non siamo tuttavia al cospetto di un fenomeno unilaterale: per ciò che concerne la lavorazione del legno e del metallo la tradizione germanica si sovrappone a quella romana riuscendo in qualche caso a sostituirla o almeno a stabilire un rapporto paritario.

La lavorazione dei metalli

Significativamente, il lessico metallurgico degli idiomi germanici si mostra chiuso agli influssi latini. I derivati di *faber ferrarius*, infatti, se si mantengono in tutta la latinità, non riescono però a oltrepassarne i confini, segno della forza innanzitutto culturale delle tradizioni locali in materia. I Germani possedevano un vocabolo specifico corrispondente a *faber*, vale a dire *smidh*, comune all'intero ambito linguistico. Tale termine pare aver designato in origine l'artigiano in generale per poi specializzarsi su colui che appariva l'artigiano per eccellenza, l'artefice che opera sul metallo.

Nella reciproca impermeabilità dei diversi gruppi linguistici nel settore della metallurgia si apre una sola falla, significativamente a vantaggio dei barbari, riguardo alla ferratura dei cavalli. Questa competenza del *ferrarius* si specializza come appannaggio del *mariscalcus*, originariamente il «custode della stalla reale» (antico altotedesco *marah*, cavallo, e *skalk*, servo). Il campo semantico occupato dal vocabolo nella sua evoluzione è emblematico del crescente prestigio sociale di cui si carica il possesso del ca-

[25] C.A. Mastrelli, *La denominazione dei mestieri nell'alto Medioevo*, in *Artigianato e tecnica* cit., pp. 297-328, pp. 309-310.

vallo nel corso del processo che conduce alla formazione di un ceto aristocratico di guerrieri equestri specializzati. Da *mariscalcus* evolvono così due rami distinti: il primo, cui dobbiamo l'attuale «maresciallo», fa per così dire carriera nell'esercito; l'altro rimane ancorato alla cura dei cavalli e, in italiano, si modifica in seguito al significativo condizionamento paretimologico di *manus*[26] per dare maniscalco.

Il *faber*, o lo *smidh*, più prestigioso è naturalmente l'orafo. I termini adottati dalle parlate neolatine hanno per progenitore *aurifex*, con la sola eccezione del francese, il cui *orfèvre*, da *auri faber*, potrebbe essere un calco del corrispondente germanico *goldsmidh*. A riprova dell'alta considerazione conquistata dall'oreficeria dei barbari va segnalato «come già dal III secolo fosse attestata nell'Impero Romano la parola *barbaricarius*; essa non è continuata in nessuna lingua romanza, ma sta a dimostrare quanto rilievo avessero assunto il gusto e la moda dei barbari presso gli stessi Romani. […]. Quindi gli orefici romani dovettero adattarsi ad eseguire anche dei monili alla moda *barbarica* che differivano, come ben sappiamo, dalle caratteristiche estetiche bizantine o romane»[27].

Al contrario di quella barbarica la tradizione romana separava le funzioni dell'*argentarius* e dell'orafo. Nei primi secoli successivi alla fine della potenza romana, segnati dalla despecializzazione, con la scomparsa del frazionamento del lavoro tipico dell'età imperiale la distinzione tende a cadere e l'*aurifex* diviene il solo professionista dei metalli preziosi polarizzando a volte su di sé anche la funzione di *monetarius*.

Carpenteria e muratura

Il contributo dei barbari nel settore della carpenteria e della lavorazione del legno in genere è stato altrettanto rilevante di quello registrato nella metallurgia. D'altronde la carpenteria romana non ha mai realizzato opere memorabili. Al contrario i modelli della carpenteria germanica, oltre a sostituire i corrispettivi

[26] Ivi, pp. 315-316.
[27] Ivi, p. 317.

romani, finiscono per influenzare gli stilemi della scultura su pietra. Al di là di ciò, si nota che la casa romana, essenzialmente fabbricata con muri in laterizio e tetti con tegole ed embrici, tende a lasciare il posto a case in legno. L'incidenza del trapasso diviene meno intensa spostandosi verso sud. Di frequente si constata l'alterazione dello schema classico di planimetria e dalla struttura ad atrio e peristilio si passa a una con grande sala centrale[28].

L'etimologia della parola carpentiere contiene un percorso culturale che anticipa in qualche modo le novità apportate dalle invasioni barbariche. Il latino conosce infatti, accanto a *faber lignarius* o *tignarius*, il quasi sinonimo *carpentarius.* Questo vocabolo deriva da un termine gallico designante il carro, passato in latino già nel III secolo a.C. nella forma *carpentum.* Ancor più significativo è lo slittamento, avvenuto attorno al V secolo, dal significato originario di carro a quello di impalcatura. Parallelamente *carpentarius* da fabbricante di carri passa a designare il falegname e il carpentiere, impiego già attestato in Isidoro di Siviglia. Il centro di diffusione di questa evoluzione semantica è non a caso proprio l'area gallo-iberica[29].

Diverso si presenta il caso dell'edilizia in muratura, dove, anche linguisticamente, è quella romana la tradizione più forte. Basti segnalare che il latino *murus*, oltre a mantenersi in tutte le lingue romanze, sconfina in ambito germanico (antico altotedesco *mura*, antico anglosassone *mur*, antico islandese *murr*), celtico insulare (antico irlandese *mur*), basco (*murru*) e berbero (*muru*)[30]. I Germani non sembrano possedere per il muratore un termine comune sul modello di *smidh.* Quanto al gruppo rappresentato dall'inglese *mason* e dal francese *maçon* (fiammingo *matzen*, bretone *maczon*), il suo etimo, assai discusso, sarebbe secondo Mastrelli di formazione altomedievale e riconducibile al francone *makon*, «fare», modificato sotto l'influenza del suffisso latino *-ion*, caratterizzante a volte i nomi dei mestieri[31].

[28] U. Monneret De Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia longobarda durante l'Alto Medioevo*, «Archivio Storico Lombardo», XLVI, I-II, 1919, pp. 1-83, p. 11.

[29] Mastrelli, *op. cit.*, p. 319.

[30] Ivi, p. 320.

[31] Ivi, p. 321.

NEI REGNI BARBARICI

L'artigiano nel regno franco e nell'Italia longobarda

La collocazione sociale degli artigiani nei nuovi regni barbarici non si connota come continuazione di quella, assolutamente non prestigiosa ma ben regolamentata, di Roma. Anche in Italia, dove la vita urbana non decade del tutto, i frammenti di strutture corporative controllate dal potere pubblico che sopravvivono – accade talvolta per i *monetarii* – cessano comunque di essere il cuore dell'organizzazione del lavoro artigianale. Ad esempio non siamo più in grado di stabilire se la qualifica di *magister* attribuita a un fabbro monzese in un documento del 768 definisca il vertice di una corporazione istituzionalizzata o un semplice responsabile di bottega[32]. Con la disgregazione del vecchio sistema alcuni mestieri scompaiono, in altri casi si cumulano ruoli che prima erano mantenuti distinti. Alla perdita di specializzazione professionale si accompagna, come è logico, una caduta di considerazione agli occhi della collettività.

Fanno eccezione, ancora una volta, benché non in modo univoco, fabbri e orefici. Essi sono di solito servi ministeriali – i più valutati tra i ministeriali –, ma anche liberi, come più spesso avviene presso i Longobardi[33]. Evidentemente il prestigio nella tradizione, mitologica e probabilmente anche sociale, non basta a prevenire cadute nella condizione servile. In questo caso le spinte che hanno condotto alla ristrutturazione dell'intero sistema sociale tendono a prevalere sulle inerzie culturali della tradizione. Queste ultime non scompaiono, ma, ritiratesi e occupato uno spazio minoritario, servono a mantenere il terreno pronto a cogliere e indirizzare nuovi e diversi sviluppi nel momento in cui il contesto socio-economico inizierà a modificarsi.

Un altro dato da segnalare è che nei primi secoli che seguono la fine dell'Impero in Occidente e ancora in epoca carolingia i

[32] G. Rossetti, *I ceti proprietari e professionali: status sociale e prestigio a Milano nei secoli VIII-X*, in *L'età Longobarda*, CISAM, Spoleto 1986, pp. 165-207, pp. 174-176.

[33] Monneret De Villard, *op. cit.*, pp. 12-13; P. Toubert, *Dalla terra ai castelli. Paesaggio, agricoltura e potere nell'Italia medievale*, Einaudi, Torino 1995, pp. 142-146.

fabbri sembrano essere divenuti merce piuttosto rara. Sarebbe interessante verificare con uno studio approfondito se questa penuria corrisponde davvero a una situazione generale e, in caso di risposta affermativa, se esiste una corrispondenza tra la scarsezza di fabbri e il processo di riduzione in servitù, come indurrebbe a pensare un confronto superficiale tra i regni franco e longobardo. Nella corte di Annapes, azienda di un certo peso dove erano allevati circa duecento capi bovini, gli ispettori di Carlo Magno non trovano neppure un ministeriale *ferrarius* e inventariano pochi attrezzi in ferro. Analoghe sono le conclusioni che emergono dai polittici di Prüm e Montier-en-Der. Solo in uno dei numerosi domini di Saint-Germain-des-Près, Boissy-en-Drouais, sono segnalate due fucine che, emblematicamente, rifornivano più di armi che di attrezzi agricoli[34]. A proposito dell'attrezzatura agricola, secondo Duby, alcuni indizi lasciano supporre una certa superiorità tecnica in regioni per molti aspetti marginali. Ermoldo Nigello (secolo IX) osserva che i contadini d'Austrasia, «la provincia più selvaggia della Gallia», utilizzano quei vomeri in ferro che spesso mancano altrove. Per l'Inghilterra, Aelfric (secolo IX) assegna al *ferrarius*, e non al *lignarius*, la fabbricazione dell'aratro, «che a questo lavoratore del metallo deve i suoi accessori più resistenti e la sostanza della sua efficacia»[35].

Il numero di liberi tra gli artigiani longobardi, come del resto le menzioni riguardanti il lavoro dei fabbri, pare superiore rispetto agli altri regni barbarici. La tomba di Gruppignano, nei pressi di Cividale del Friuli, ci ha restituito un libero artigiano sepolto con armi e attrezzi da orafo. L'abbinamento è un fatto socialmente significativo. Gli oggetti che accompagnano un individuo nella tomba costituiscono una sorta di suo prolungamento materiale: la posizione sociale dell'orafo di Gruppignano doveva essere sufficientemente buona da renderlo degno di congedarsi da questo mondo portando per sempre con sé delle armi, un grande onore in una società fondata su valori guerrieri. Nel 792 tre *aurifices* pavesi intervengono come testimoni – sono quindi uomini liberi – a favore di un collega. Tutti e tre, diciotto anni do-

[34] G. Duby, *Le origini dell'economia europea*, Laterza, Roma-Bari 1983, p. 19; Id., *L'economia rurale nell'Europa medievale*, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 30-32.

[35] Id., *Le origini dell'economia europea* cit., p. 21.

po la conquista franca, proclamano di seguire «le leggi della nostra gente longobarda»[36]. Vi si deve verosimilmente vedere una prova della radicata tradizione dell'artigianato longobardo, l'alto livello della cui oreficeria e produzione di armi è documentato dai ritrovamenti riferibili sia al periodo della migrazione sia alla fase italiana. E non deve essere un caso se le prime (sporadiche) attestazioni di autocoscienza artistica provengono dalla Lombardia dell'VIII secolo. Penso all'incisione sull'altare d'oro di Sant'Ambrogio, a Milano: un uomo in ginocchio ai piedi del santo accompagnato dalla scritta *Vuolvinus magister faber*[37]. Per trovare dichiarazioni di questo tipo in numero significativo e disseminate nel territorio europeo bisognerà aspettare il secolo XII[38].

L'artigiano nelle legislazioni barbariche

Il sistema di valutazione del guidrigildo, che calcola il valore economico di una persona in base al suo rango, consente di «drizzare una scala dei valori sociali e dei loro fondamenti ideologici»[39]. Scopriamo senza stupore che i lavoratori – quasi sempre di condizione servile, non scordiamolo – occupano delle posizioni assai basse. La legge dei Burgundi (secolo VII) prevede un risarcimento di 30 soldi per l'uccisione di aratori, porcai, pastori e «altri servi». Quest'ultima sottolineatura è decisiva in quanto sancisce la presenza nella redazione del testo di due discriminanti, il ruolo professionale e lo stato di servitù. E la seconda appare di maggiore peso poiché il testo precisa che il denaro va versato al padrone dell'ucciso e non contempla la possibilità che il lavoratore sia libero. Il prezzo sale a 40 soldi per il carpentiere, a 50 per il fabbro, a 100 per gli argentari (evidentemente non scomparsa del tutto come qualifica) e a 150 per gli orafi. Si osservi anche come il tipo di metallo lavorato introduca una nuova discriminante. Nella legge degli Alamanni i guidrigildi sono inferiori: il prez-

[36] Rossetti, *op. cit.*, p. 176.
[37] A.Ja. Gurevič, *La nascita dell'individuo nell'Europa medievale*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 176.
[38] Ivi, pp. 175-178.
[39] Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante* cit., p. 82.

zo degli artigiani del metallo, i più quotati, varia da 40 a 50 soldi, a seconda che si considerino fabbri semplici, *spatarii*, orafi[40].

Dunque nella maggioranza dei casi nemmeno il valore della loro produzione salva dalla servitù gli artigiani, compresi quelli di maggiore perizia. Ma quando cessano di essere liberi? L'esempio dei Longobardi, dove la libertà degli artigiani sopravvive, induce a pensare che si tratti di un cambiamento recente. È plausibile che il fenomeno della generalizzazione della riduzione in servitù sia conseguenza dello strutturarsi della società in senso più marcatamente gerarchico attorno a un'aristocrazia guerriera in epoca storica. L'evoluzione deve probabilmente molto alla prossimità del modello romano come agente scatenante i cambiamenti degli assetti sociali. In effetti i Germani del nord, lontano dai territori imperiali, hanno conservato meglio la libertà degli artigiani.

Indizi scandinavi

Secondo Paolo Diacono e le altre fonti sulle origini del popolo longobardo la patria originaria della *gens langobardorum* è la penisola scandinava. Pur mancando prove sicure, a favore della testimonianza di Paolo Diacono depongono alcune somiglianze tra la tradizione giuridica longobarda e quella degli antichi Scandinavi nonché certe risonanze nordiche dei frammenti mitologici longobardi in nostro possesso e di alcune genealogie regali[41]. Ora, tra gli Scandinavi gli artigiani rimangono individui liberi e i fenomeni osservabili presso i Germani continentali risultano piuttosto lontani. Non dovrebbe essere un caso, a questo punto, che i Longobardi, Scandinavi migrati fino in Italia e presso i quali la centralizzazione del potere è un fenomeno tardivo e faticoso, segnalino una situazione intermedia in cui la riduzione in servitù è solo parziale.

La valorizzazione nordica dell'artigiano pare aver ricevuto an-

[40] *Lex Alamannorum*, MGH, Leges, 1, III, pp. 40 e 73; *Leges Burgundiorum*, ivi, p. 38.

[41] J. Jarnut, *Storia dei Longobardi*, Einaudi, Torino 1995, pp. 3-4; S.M. Cingolani, *Le storie dei Longobardi. Dalle origini a Paolo Diacono*, Viella, Roma 1995, pp. 43, 117-118.

che un superiore supporto a livello mitologico. Il materiale narrativo appartenente alla tradizione germanica oggetto di redazione scritta include racconti contenenti temi e motivi connessi alla mitologia del fabbro (e dell'orafo: le due figure tendono a coincidere). All'analisi di questi racconti sarà dedicato il terzo capitolo del presente studio. Per il momento è sufficiente porre l'accento su un fatto singolare: indipendentemente dalla lingua e dal luogo di redazione, detti racconti rimandano in qualche modo alla Scandinavia. La *Volundarkvidha*, il carme dedicato a Volund, ovvero Wieland, il mitico fabbro e orafo, è islandese. Norvegese è la *Saga dei Volsunghi*, in cui incontriamo Reginn, il nano fabbro, maestro dell'eroe Sigurdh, il Sigfrido della *Canzone dei Nibelunghi*, opera continentale che narra una vicenda corrispondente alla seconda parte della saga norvegese. Dallo stesso ambiente culturale, la corte dei re di Norvegia all'inizio del secolo XIII, proviene la *Thidrekssaga*, in cui il maestro di Sigurdh è un altro fabbro, Mimir, e in cui Wieland riveste un ruolo di primo piano. Il fabbro leggendario e l'episodio centrale dell'epopea volsunga sono citati nel *Beowulf*, di redazione anglosassone, ma ambientato nel Gøtland, la punta meridionale della Svezia, e nella vicina isola danese di Sjaelland. È infine probabilmente grazie alla francesizzazione dei Normanni che Wieland, con il nome di Galant, entra nelle canzoni di gesta, ovviamente nelle vesti di paradigma di virtuosismo metallurgico.

Un comune denominatore dei testi citati è il popolo dei Goti, che vi interpretano sempre un ruolo fondamentale, con la sola eccezione della *Volundarkvidha*. Anch'essi Scandinavi emigrati, alle terre d'origine hanno lasciato il nome, appunto Gøtland. La coabitazione est-europea dei Goti con gli Unni di Attila ha determinato l'ingresso nell'epica germanica, ivi compreso il gruppo volsungo-nibelungico, del sovrano dalla terribile reputazione. L'eponimo della *Thidrekssaga* non è altro che Teodorico il Grande, sovrano dei Goti, trasfigurato nella leggenda. In passato si è voluto vedere in questa onnipresenza gotica il segno del prestigio delle imprese dei Goti presso gli altri popoli germanici. Oggi si è fatta largo anche una diversa ipotesi: sarebbe il genere stesso del carme eroico ad essere entrato nella tradizione poetica germanica proprio a seguito delle influenze culturali assimilate dai Goti «attorno al quarto secolo come risultato del contatto con i vari

spettacoli offerti nei circhi e nei teatri romani»[42]. A confermare tale supposizione vi è l'evidenza che i principali poemi eroici germanici sono ambientati in un'epoca compresa tra la fine del IV secolo e l'inizio del VI e che protagonisti sono soprattutto Goti e Burgundi, vale a dire due dei gruppi che più profondamente e precocemente hanno subito l'influenza romana[43]. Mi preme sottolineare fin d'ora un'implicazione del suddetto breve accenno, anche in vista dell'importanza di alcune di queste narrazioni nel terzo capitolo di questo volume: la poesia tradizionale dei barbari non conserva un passato protostorico, ma prolunga e filtra a suo modo una realtà dinamica in continua trasformazione.

LA CONDIZIONE SOCIALE DEGLI ARTIGIANI

Non è possibile individuare in modo univoco e unanimemente coerente la posizione sociale degli artigiani nei nuovi regni barbarici, nemmeno delle categorie che godono della maggiore stima. È probabile che disparità di trattamento, di condizione e di considerazione si manifestassero non solo in base all'attività svolta, ma anche al contesto in cui l'opera veniva prestata, ad esempio laico o ecclesiastico.

La *curtis* longobarda, la villa franca e i monasteri maggiori sono organizzati autarchicamente in modo da provvedere, dove possibile, alla produzione dei beni e degli attrezzi di utilità interna. Le botteghe artigiane, con la frequente eccezione della fucina, sorgono nei pressi o all'interno dell'area della residenza nobiliare o cenobitica. Il grado di importanza dell'artigianato all'interno del sistema curtense è tuttora oggetto di discussione. Alcuni studiosi sostengono che si tratta di un ruolo tutto sommato marginale, altri hanno constatato, almeno in qualche caso, «il posto rilevante occupato dalle attività non agricole nella vita della *curtis*»[44]. Nei principali complessi curtensi bavaresi del secolo IX le attività metallurgiche appaiono abbastanza sviluppate. Pierre Toubert ha ri-

[42] J. Opland, *Anglo-Saxon oral poetry. A study of the traditions*, Yale University Press, New Haven-London 1980, p. 63.
[43] Cingolani, *op. cit.*, pp. 147-148.
[44] Toubert, *op. cit.*, p. 142.

levato l'esistenza di un nesso tra le «attività minerarie e metallurgiche e la presenza di foreste curtensi e di mulini, rilevabile, per esempio, nel polittico di Montier-en-Der e in quello di Saint-Remi di Reims»[45]. Lo stesso autore nota che la politica di acquisizioni in terre lontane da parte delle grandi *curtes* è non di rado determinata dalla volontà di garantirsi un approvvigionamento diretto di materie prime, in primo luogo sale e metallo[46].

Le strutture monastiche sono i principali centri di committenza sia per soddisfare le esigenze quotidiane di comunità spesso numerose sia nel caso di opere straordinarie come la costruzione di una nuova cappella. Orderico Vitale riferisce che attorno all'abbazia di Tiron si stabilirono *fabri tam lignarii quam ferrarii, sculptores et aurifabri, pictores et caementarii, vinitores et agricolae*, e abili artigiani di molte professioni diverse[47]. Il responsabile del buon funzionamento della cosiddetta *fabbrica abbatis* era il camerario. La presenza di una figura coordinatrice delle attività artigianali all'interno del monastero è spia quantomeno di una certa attenzione alle problematiche legate alla produzione e al lavoro manuale. Accadeva inevitabilmente che l'artigiano fosse un monaco, un ragazzo di umile condizione affidato al monastero e avviato insieme al noviziato e all'apprendistato oppure un servo affrancato per i suoi meriti che prendeva i voti, evenienza riportata in taluni documenti. In tal caso la considerazione per il ruolo dell'artigiano probabilmente aumentava.

Miglioramenti

Ci sono i segni di una ripresa della condizione economica, e di riflesso del prestigio, degli artigiani specializzati a partire dall'epoca carolingia. Negli elenchi delle persone che presenziano a giudizi comitali troviamo degli orefici, come il piacentino Adalberto nell'agosto 885. Si incontrano fabbri che posseggono degli appezzamenti di terra anche dentro la cinta muraria cittadina – è il caso di un certo Gisederio nel 980 a Milano. In un documento

[45] Ivi, pp. 143-144.
[46] Ivi, p. 145.
[47] Monneret De Villard, *op. cit.*, p. 55 nota 2.

pavese dell'824 tre orafi figurano come possessori delle *mansiones* dove esercitano la professione[48]. Cresce nel contempo la frequenza di testimonianze che mostrano un mercato delle prestazioni artigianali in fase di sviluppo. Accade di frequente che intere maestranze si spostino, richieste dai committenti, per cogliere opportunità di lavoro. Ecco allora che sono segnalati costruttori lombardi nella Francia meridionale e in Catalogna, ma anche *artifices* frisoni a Worms[49]. Sul piano sociale, il fatto che il lavoro dei costruttori sia spesso itinerante comporta tra le altre conseguenze il ritardo con cui si organizzano, rispetto ad altre professioni, le organizzazioni di mestiere[50].

Molti degli esempi appena portati provengono dai territori dell'Italia longobarda, vale a dire da un'area in cui da un lato qualcosa dell'organizzazione romana poteva essere rimasto in piedi e dall'altro durava l'effetto della più forte presenza di artigiani liberi tra i Longobardi. Tuttavia i medesimi fenomeni sono osservabili anche nel resto dell'Europa continentale, sebbene con un lieve ritardo cronologico. Il fiorire dell'edilizia religiosa dopo il Mille, quando, scrive Rodolfo il Glabro esagerando, la terra si copre di un bianco manto di cattedrali, non è estraneo a questo rilancio della professionalità. In Francia si moltiplicano i diplomi di immunità a beneficio di artigiani al fine di agevolarne il lavoro e gli spostamenti. Nel 1091 anche l'arcivescovo di Pisa rilascia un privilegio a favore dei fabbri pisani *ut ad fabrilia negotia libere eant*[51]. Nel *Domesday Book* figurano diversi orafi beneficiari di donazioni di terre da parte del re Edoardo il Confessore (secolo X) né tardano ad apparire diversi orafi possessori di terra[52]. Nel XII secolo non è più eccezionale trovare fabbri, scalpellini e muratori nel ruolo di possessori e acquirenti di terreni. Nell'Italia meridionale personaggi quali *Clemens tallapetra* di Aversa e *Bricius magister ferrarius* di Salpi presso Barletta compaiono ripetutamente in atti di compravendita[53]. Più interessante è constatare

[48] Ivi, p. 67.

[49] Ivi, p. 67 nota 2.

[50] N. Coldstream, *Les artisans du Moyen Age. Les maçons et les sculpteurs*, Brepols, Turnhout 1992, p. 11.

[51] Monneret De Villard, *op. cit.*, pp. 66-67.

[52] D. Whitelock, *The beginning of english society*, Penguin, London 1952, p. 105.

[53] R. Licinio, *L'artigiano*, in G. Musca (a cura di), *Condizione umana e ruoli*

che anche la piccola nobiltà comincia a ricompensare i propri orafi con proprietà terriere. Dunque almeno per gli orafi – sono sempre loro a comparire nei documenti inglesi di questo periodo – è venuto il tempo dell'affrancamento e dell'arricchimento. E infatti in qualche caso essi già appaiono come donatori di beni[54]. Le vicende dei *goldsmiths* inglesi fotografano un'altra tendenza in atto: un po' ovunque la distanza tra i maestri e le categorie professionali meno stimate tende ad accentuarsi. Al pari del prestigio, anche i compensi dei mastri carpentieri e degli architetti – figure non sempre nettamente distinte – sono molto superiori a quelli dei subordinati[55].

Non siamo molto informati su come si diventasse artigiano nei primi secoli dopo la caduta dell'Impero. Solo dal secolo XI l'ereditarietà del mestiere appare certamente come il modello prevalente anche se non esclusivo. In Italia settentrionale i documenti segnalano la presenza di autentiche dinastie di orafi e fabbri già nel secolo X. Per il meridione si conosce un patto stipulato nel 1175 tra il monastero di Conversano e il fabbro Petracca in cui l'artigiano si impegna insieme ai suoi figli a restaurare gratuitamente il forno del monastero in cambio di una vecchia casa; i figli accettano inoltre di versare ai monaci una libbra di cera all'anno solo qualora dovessero cambiare mestiere, eventualità evidentemente considerata meno probabile[56]. Le conoscenze tecniche erano trasmesse all'interno della famiglia oppure con una forma di apprendistato-*fosterage*, vale a dire il trasferimento del giovane presso la famiglia del maestro, dal quale poteva venire adottato, soprattutto in assenza di eredi maschi[57]. Questo secondo modello contiene risonanze iniziatiche, anche in virtù dei suoi paralleli mitologici: in alcuni importanti racconti ritroveremo il soggiorno iniziatico di un eroe di nobile stirpe presso la dimora silvestre del fabbro.

sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo, Atti delle none giornate normanno-sveve, Bari 17-20 ottobre 1989, Dedalo, Bari 1991, pp. 153-185, p. 168; V. Franchetti Pardo, *Il maestro di arte muraria*, ivi, pp. 187-213, p. 209.

[54] Whitelock, *op. cit.*, p. 106.

[55] Coldstream, *op. cit.*, pp. 15-17.

[56] Licinio, *op. cit.*, pp. 179-180.

[57] M. Ryan, *Fine metalworking and the early irish monasteries: an archeological evidence*, in *Settlement and society in medieval Ireland*, a cura di J. Bradley, Boethius, Kilkenny 1988, pp. 33-48, p. 36.

L'arte vetraria

L'editto di Costantino del 337 assimila i vetrai agli orefici e agli artisti di alto rango. Ma, giunta l'epoca dei regni barbarici, l'impressione è che anch'essi si ritrovino ben presto in servitù. Documenti del monastero di San Gallo menzionano uno Stracolfo *vitriario, servi sancti Galli*. In un atto dell'anno 863 si sottoscrive la donazione di due mansi di terreno in ciascuno dei quali, tra i beni oggetto del passaggio di proprietà, è compreso un servo vetraio. L'arte vetraria, direi inevitabilmente, diviene una industria curtense e monastica. Fuori da questi due ambiti era improbabile trovare committenze e, verosimilmente, vetrai. All'inizio del secolo XI all'interno del complesso abbaziale di Cluny esisteva una cella comune in cui vetrai, orafi e smaltisti potevano praticare la loro arte[58].

È a partire dalla fine dell'XI secolo che si assiste a una svolta positiva per ciò che concerne la condizione dei vetrai e, insieme a loro, di tutti quei gruppi necessari alla costruzione delle grandi cattedrali. Insieme alla qualità del loro lavoro migliorano la considerazione nei loro confronti e il trattamento economico. L'abate Sugero di Saint-Dénis (inizio secolo XII) scrive che al cantiere della cattedrale convennero artigiani e maestri «provenienti da diverse nazioni». E in effetti quello che è rimasto delle vetrate di Saint-Dénis conserva le tracce evidenti dell'opera parallela di differenti vetrai ciascuno con un proprio stile. Il caso di Saint-Dénis non è isolato: le medesime prove dell'attività contemporanea di più maestri itineranti sono rinvenibili, ad esempio, a Chartres e a Bourges[59].

La distinzione tra chi fabbrica il vetro e chi lo dipinge non è sempre ovvia, soprattutto al livello professionale più basso. Il termine *magister* è invece di norma riservato agli specialisti della pittura su vetro:

> Chi produce i vetri, chi li taglia e chi monta le finestre può non essere identificabile, e in generale non lo è, con chi le dipinge e con chi le progetta. Ma molto spesso, quando in testi medievali si parla di *vitrea-*

[58] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, Einaudi, Torino 1994, p. 81.
[59] Ivi, pp. 81-82.

rii, può trattarsi volta a volta di persone che avevano la pratica di fare il vetro, di tagliarlo, di dipingerlo, di fare finestre. Con la crescente diffusione della vetrata figurata nel XII secolo si preciserà una distinzione più netta tra le attività. A questo troviamo il maestro, che si considera e si rappresenta come un autentico pittore, e il vetraio, addetto a un'attività di carattere più tecnico e subordinato[60].

Dell'elevarsi della condizione economica dei vetrai nel XII secolo è prova il fenomeno della donazione di una delle vetrate della chiesa da parte dell'esecutore stesso. I maestri Gherlaco e Lamperto si autorappresentano nelle loro vetrate[61], segno che nell'opera si afferma ormai con decisione anche la coscienza di sé del *magister.* Siamo lontani dagli umili gesti del già citato Stracolfo di San Gallo, «cui Lodovico il Pio aveva fatto dono dei propri abiti e che una cronaca diceva appartenente a un infimo grado sociale»[62].

MINIERE E FORESTE, LUCI E OMBRE

La selva e la fucina: luoghi di contraddizione

Una fotografia aerea dell'Europa in un momento scelto a caso precedente il Mille avrebbe fissato un territorio in massima parte coperto di foreste interrotte qua e là da insediamenti umani perlopiù di piccole dimensioni. Ora, smantellata, dove c'era, l'organizzazione romana, in questo contesto così profondamente rurale in cui le comunicazioni sono lente e difficili, l'approvvigionamento di metallo non era certo cosa semplice. Ciò rendeva il ferro un materiale veramente prezioso – il che, di riflesso, conferiva al fabbro un certo valore professionale di base. Nella Regola di san Benedetto è dedicato un articolo specifico all'attenzione scrupolosa che i monaci devono avere per tutta la *ferramenta* del monastero. Che gli strumenti in ferro fossero conside-

[60] Ivi, p. 91.
[61] Ivi, pp. 14 e 92; S. Brown, D. O'Connor, *Les artisans du Moyen Age. Les peintres-verriers*, Brepols, Turnhout 1992, p. 19.
[62] Castelnuovo, *op. cit.*, p. 92.

rati beni preziosi è prova il fatto che alcuni santi – Benedetto compreso – si scomodano per riparare miracolosamente quelli spezzati o per recuperare quelli perduti[63]. Gli inventari carolingi elencano uno ad uno gli attrezzi metallici mentre riassumono sbrigativamente i rimanenti in legno con la formula *utensilia lignea ad ministrandum sufficienter*[64]. Nel *Vilain de Farbu*, Jean Bodel, siamo alla fine del XII secolo, fa dire a un contadino che trovare un pezzo di ferro è sempre una bella fortuna[65]. Sono perciò individuabili più livelli nella qualità del prestigio che circonda gli artigiani del metallo e il loro lavoro. Uno, socialmente più «basso», riguarda essenzialmente la natura del lavoro – una materia grezza estratta dalle viscere della terra viene trasformata con l'ausilio del fuoco – e l'importanza del ferro in sé; l'altro, «alto», tende a coinvolgere piuttosto la natura dell'opera, armi e monili, in una società guerriera avida di gioielli. Il primo sfuma nel secondo, nutrendolo.

Si diceva della foresta. La fucina era posta spesso nei suoi pressi, al limitare o poco all'interno della linea degli alberi. Quando, attorno al 1100, Bernardo di Tiron decide di fondare un monastero, sceglie un'area incolta. Recatovisi, vede venirgli incontro fabbri e taglialegna che escono dal bosco[66]. Le ragioni materiali dell'ubicazione silvestre – approvvigionamento di legna e carbone – trascinano implicazioni culturali con le quali si confondono. Innanzitutto una fucina abbisogna di legname e carbone, i quali si rendono più facilmente disponibili appunto nella foresta. Ma, culturalmente, lo spazio della selva rappresenta anche una sorta di potenziale porta verso l'alterità. Frequentata quotidianamente da boscaioli, ma anche rifugio di banditi, di animali feroci e forze oscure ostili agli uomini, la foresta è un territorio tendenzialmente di passaggio. La narrativa cavalleresca e popolare lo sanno bene, è nel fitto della boscaglia che passa l'invisibile confine che separa questo mondo dai regni fatati dietro i quali si celano le im-

[63] Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante* cit., p. 86.

[64] Duby, *Le origini dell'economia europea* cit., p. 20.

[65] J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino 1981, p. 225.

[66] M. Arnoux, *Forges et forêts au Moyen Ages: l'exemple normand*, in *Forges et forêt. Recherches sur la consommation prot-industrielle du bois*, a cura di D. Woronoff, Ecole Etudes Superieurs, Paris 1990, pp. 213-218, p. 213.

magini del regno dei defunti[67]. Se consideriamo il fabbro non più come semplice figura professionale, ma come operatore culturale, lo vediamo partecipare della natura ambigua e liminale della selva. La rete di correlazioni simboliche in cui si muove la figura del fabbro all'interno della cultura tradizionale è influenzata da questa partecipazione. Non è un caso che nei racconti che saranno analizzati nel terzo capitolo il fabbro sovente interpreti dei ruoli iniziatici. E non solo per la sua prossimità alla foresta egli è figura culturalmente di confine. Ancora di più lo è in virtù della frequentazione quotidiana con il metallo e con il fuoco. Il contatto con questi due elementi è portatore di una duplice sacralità, nel senso ambiguo e a doppio taglio del latino *sacer*. Attenzione, però: se consideriamo il fabbro come operatore di pensiero, immagine che rende visibili e rappresentabili ambiguità e contraddizioni, occorre evitare un eccesso di realismo. Non è strettamente necessario che il suo ruolo sociale, come pure la sua interpretazione comune prevalente, coincidano davvero con l'immagine che funziona da operatore di pensiero. Quest'ultima può aver attraversato cambiamenti ed evoluzioni della posizione dell'artigiano nella società, al limite potrebbe apparire un vero e proprio anacronismo rispetto all'effettivo vissuto quotidiano. Mi pare più verosimile che essa vada considerata una delle rappresentazioni capaci di fondere alcune caratteristiche della figura in oggetto e una tradizione narrativa della cui importanza sono profondamente convinto e che spero di riuscire ad evidenziare nel terzo capitolo. Il tutto avviene in funzione dell'organizzazione, sovente in forma di racconto, di contenuti segnati dall'impossibilità di raggiungere una perfetta chiarezza o che, pur essendo ancora necessari, questa chiarezza la stanno perdendo. È il caso delle esperienze iniziatiche in una società in evoluzione che ha ormai lasciato dietro di sé un sistema organizzato e formalizzato di riti di passaggio.

Più nel dettaglio, l'*interpretatio christiana* dell'ambiguità sceglie non di rado di mettere a fuoco il versante negativo. Il *Chronicon abbatiae de Evesham*, scritto verso il 1200, contiene una leg-

[67] Per una bibliografia mi permetto di rimandare al mio lavoro *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 26-30.

genda che vede protagonista il fondatore, Egwin vescovo di Worcester (morto nel 717), e i fabbri dei dintorni. La località scelta per la fondazione monastica, nei pressi del villaggio di Alnecestre, «soprattutto per i boschi che la circondavano tutt'intorno, era particolarmente adatta alla lavorazione del ferro ed era infatti abitata in preponderanza da fabbri ed estrattori. Questo popolo di miscredenti si comportava in modo ancora più detestabile di quelli che si turarono le orecchie mentre Santo Stefano predicava». Si narra infatti che questi lavoratori selvatici e fuligginosi battessero sulle incudini con tanta forza da impedire l'ascolto della predicazione di Egwin, il quale, per risposta, maledisse il villaggio. Da allora, secondo Tommaso Marleberge, autore della cronaca, nessun fabbro ha più lavorato là e nessuna fucina è rimasta in attività[68]. Sovente i miti di fondazione mettono in scena la vittoria dell'eroe o del santo su una creatura mostruosa signora del luogo, volentieri demoniaca se il contesto è agiografico, successo che drammatizza un trasferimento di potere. Ed è significativo che a Evesham sia la maledizione e la cacciata dei fabbri a sancire il passaggio al santo della signoria sulla zona destinata ad accogliere il monastero. L'ostilità dei fabbri al vescovo Egwin ci dice che l'ambivalenza culturale del lavoro nella fucina poteva presso alcuni risolversi in una lettura demonizzante. Un problema da porsi nell'interpretazione del passo è quello dell'indeterminatezza che accompagna la datazione della leggenda che Tommaso Marleberge riferisce. All'epoca della redazione, infatti, l'opinione diffusa sugli artigiani del metallo non è certamente così radicalmente negativa nemmeno nei monasteri (posto che ci sia stato un momento in cui, anche nei monasteri, l'opinione dominante è stata quella radicalmente negativa: dobbiamo guardarci dall'esagerare con le semplificazioni). È comunque probabile che l'elaborazione della leggenda sia più antica anche di qualche secolo rispetto al *Chronicon* – lo stesso Tommaso adotta uno stile che sembra consapevolmente collocare i fatti in un passato piuttosto lontano ed esplicitamente chiarisce che sta parlando di eventi di cinquecento anni prima. Rimane il fatto che il testo tramanda un assunto non equivoco, vale a dire l'associazione tra fabbri e rifiuto della

[68] A. Borst, *Forme di vita nel Medioevo*, Guida, Napoli 1988, pp. 227-229, che cita dal *Chronicon abbatiae de Evesham*, a cura di W.D. Macray, Rerum Britannicarum Scriptores, 29, London 1863, pp. 24-26.

predicazione cristiana, tra lavoro alla fucina e paganesimo residuo nelle foreste. Nello stesso tempo, se la mia impressione è corretta, la forza del nesso è allentata dalla distanza cronologica evidenziata da Tommaso tra la predicazione di Egwin e il presente. L'immagine dei fabbri è turpe, ma al lettore vengono forniti alcuni strumenti che suggeriscono che non necessariamente essa è ancora attualizzabile per intero.

Il lavoro nella fucina congiunge natura e cultura, ma non in un rapporto di opposizione dialettica bensì costringendone alla coabitazione le contraddittorie tensioni e, infine, letteralmente, fondendole. Ecco allora che l'immagine del fabbro può prestarsi a diventare strumento appropriato nella rappresentazione (soprattutto narrativa) di momenti culturalmente di passaggio, in cui termini fra loro contraddittori – dire solo opposti significherebbe banalizzare – temporaneamente convivono prima di venire di nuovo separati. Tornerò su questo aspetto nel terzo capitolo.

Miniere e alterità, ovvero santità e peccato

Il medesimo velo di sacralità a doppio taglio che avvolge il metallo, la fucina e lo *smidh* – la precisazione dei cui connotati è uno degli obiettivi del mio studio – accompagna come un'ombra la storia delle miniere. Sarebbe certo un errore considerare questo aspetto come prevalente e condizionante rispetto all'esigenza di approvvigionamento di metallo (a questo proposito tra i secoli XII e XIII un ruolo essenziale sembra essere stato svolto dai cistercensi, ma la questione è tuttora oggetto di discussione tra gli specialisti[69]). Non mancano comunque le testimonianze attestanti che «la visione negativa del lavoratore del sottosuolo va al di là della semplice distanza sociale e del disprezzo che si incontrano regolarmente sotto la piuma dei letterati a proposito della gente meccanica»[70]. Più degli altri i minatori erano l'oggetto di dicerie che enfatizzavano la loro presunta vita sregolata e peccaminosa.

[69] P.J. Hesse, *Artistes, artisans ou proletaires: les hommes de la mine au Moyen Age*, in *Artistes, artisans et production artisanale au Moyen Age*, a cura di X. Barral I Altet, Picard, Paris 1986, vol. I, pp. 431-474, p. 436.

[70] Ivi, p. 469.

Da qui all'accusa di inclinazioni eretiche il passo è breve, soprattutto se ai pregiudizi si aggiungeva la constatazione che alcune eresie, quelle catara e valdese in primo luogo, conobbero significativi successi anche in aree ricche di miniere. Nel 1138 una scomunica proveniente da Chartres colpisce i minatori delle cave montane di Bovinant incolpati di intrattenere oscuri e turpi rapporti con il Maligno[71].

Considerate le difficoltà dei trasporti a grande distanza e dunque anche degli approvvigionamenti di ferro, sarà naturalmente nelle zone con abbondanza di giacimenti che si radicherà una tradizione metallurgica. Un caso interessante è rappresentato dalle aree minerarie del Léon e delle Asturie, in particolare la provincia di Ponferrada, dove gli scavi archeologici mostrano fin dall'età del Bronzo una produzione abbondante di fibule e bracciali d'oro. Lo sfruttamento diviene intensissimo soprattutto dopo la conquista romana: Plinio riporta la cifra di ventimila libbre di oro estratte ogni anno dalle squadre di schiavi[72].

Per un lungo periodo questi monti pieni di anfratti e cunicoli appaiono sede privilegiata di vivaci manifestazioni di religiosità. Nel 380 un concilio riunito a Saragozza si pronuncia contro riti celebrati nelle caverne e sulle montagne. Successivamente in quei luoghi si fisseranno alcune tappe del cammino del pellegrinaggio verso Santiago de Compostela. Là, infine, dalla fine del XII secolo, si concentra una serie di possedimenti templari. Nel VII secolo, inoltre, un movimento eremitico si sviluppò intorno alla figura carismatica di san Fruttuoso. Egli, di nobile stirpe visigotica, fissò la sua dimora sulle balze scoscese del monte Aquiana, a poche decine di chilometri da Ponferrada. Nel 646 il re Chindasvindo donò parte di quelle alture al sant'uomo e ai suoi seguaci, si narra numerosissimi. Certi indizi lasciano supporre che lassù la storia della comunità eremitica si intrecci con quella della tradizione metallurgica[73]. In particolare, nel territorio in cui si insediarono san Fruttuoso e i suoi adepti, precisamente a Compludo, sorge anche uno dei più eccezionali esempi di fucina dell'epoca. Nella zona essa non è un esempio isolato: di un edificio

[71] *Ibid.*

[72] J.G. Atienza, *La meta secreta de los templarios*, Martinez Roca, Barcelona 1979, p. 89.

[73] Ivi, pp. 97-99.

avente la medesima destinazione si conservano i resti, di altri la memoria. In più, la datazione maggiormente accreditata della fucina è proprio il VII secolo, vale a dire il periodo del fiorire colà del movimento eremitico. Non esistono prove dirette che consentano di stabilire un rapporto preciso tra la fucina e il santo. Tuttavia, senza spingersi troppo lontano, non è improbabile che si sia verificato un incontro tra la cultura degli occupanti visigoti, cui apparteneva anche san Fruttuoso, e una consolidata tradizione locale. Dei termini di questo incontro non sappiamo purtroppo nulla.

La cultura delle montagne del Léon e delle Asturie ha prodotto altri elementi estremamente peculiari che si inscrivono nell'orizzonte culturale all'interno del quale ci si sta muovendo. Tra gli abitanti di questi luoghi ci sono gruppi umani tradizionalmente considerati dalla maggioranza dei vicini come marginali, diversi e separati, talvolta perfino «maledetti»: i *Maragatos* e i *Vaqueiros.* L'origine leggendaria dei primi viene fatta risalire alla vittoria del signore asturiano Pelagio sugli Arabi ottenuta nella battaglia di Covadonga nel 722. I *Maragatos* sarebbero i discendenti degli sconfitti superstiti dispersi sui monti. L'eziologia popolare ha il pregio di veicolare con estrema chiarezza la percezione di un'alterità culturale, ma trova un solo possibile ed estremamente vago riscontro documentario. Alla fine dell'VIII secolo il trono asturiano viene usurpato da Maurigatus di cui si dice fosse figlio del re e di una schiava, dunque donna di condizione inferiore e probabilmente straniera. È stato ipotizzato che il nome rinvii al senso di «figlio della Mora prigioniera» (*Maurae captae*), ma la consistenza della proposta rimane piuttosto fragile[74]. Malgrado le loro origini siano da considerarsi ancora oscure, quello che sappiamo di queste due popolazioni «maledette» non manca di intrigare. Innanzitutto *Maragatos* e *Vaqueiros* intrattengono rapporti con l'attività metallurgica, in ciò simili ad altri gruppi marginali. Essi si vedono inoltre attribuiti due dei più tipici segni esteriori con i quali i secoli che qui consideriamo hanno bollato e simbolizzato la marginalità, vale a dire la lebbra e i capelli rossi[75]. Si rammen-

[74] *Chroniques asturiennes*, a cura di Y. Bonnaz, CNRS, Paris 1987, pp. 49-50 e 187.

[75] C. Fabre-Vassas, *La bête singulière*, Gallimard, Paris 1994, pp. 124 e 132.

tino i due marchi d'infamia, più avanti mostrerò come essi, così diversi tipologicamente, siano in realtà intimamente connessi tra loro e, il secondo soprattutto, alla mitologia dell'artigiano metallurgo.

L'ARTIGIANO NELLA SOCIETÀ CRISTIANA

Le radici

Le posizioni assunte dall'Antico Testamento a proposito del lavoro sono contraddittorie fin dalle prime pagine. Da un lato Jahvè è un Dio operoso che, a misura d'uomo, lavora e si concede un giorno di riposo; dall'altro il lavoro è presentato come la prima punizione per il peccato. Nella Chiesa convivono in principio diverse tendenze, poi, dietro la spinta del successo degli anacoreti che rifiutano i compromessi con il mondo, si comincia a opporre i benefici della vita contemplativa all'insufficienza della *vita activa*, malgrado san Paolo ne avesse lodato l'utilità[76]. L'enunciato paolino è stato utilizzato soprattutto nelle riflessioni relative al laicato[77]. Ed è significativo che tra i santi che pur esercitano attività manuali il richiamo esplicito al detto «chi non lavora non mangia» compaia di rado. Nei primi secoli della nostra era il problema principale rimane comunque quello del proselitismo, il reclutamento di nuovi adepti. La distribuzione sociale delle conversioni non è misurabile, tuttavia è possibile che gli artigiani non fossero inizialmente tra le categorie più ricettive. Non è anzi da escludere che fossero tra i più duri da convertire a causa del loro legame con divinità specifiche (Vulcano, Efesto, Prometeo). Sappiamo, ad esempio, che gli *argentarii* di Efeso si opposero con una certa violenza alla predicazione di Paolo temendo di venire danneggiati nei loro interessi: il successo degli argomenti paolini avrebbe causato un calo nelle vendite delle figure votive in onore degli dei da loro prodotte[78]. È nella seconda fase, quella del

[76] J. Le Goff, *Le travail dans les systèmes de valeur de l'occident médiéval*, in *Le travail au Moyen Age*, Institut d'études médiévales de l'Université catholique, Louvain 1990, pp. 7-21, pp. 12-13.

[77] Neubner, *op. cit.*, p. 216.

[78] Cracco-Ruggini, *op. cit.*, p. 97.

consolidamento della presenza cristiana attorno al secolo V, che qualche santo comincia a provenire dal ceto artigianale, come san Simproniano che si preoccupa per prima cosa di convertire i colleghi[79]. Un fatto da non sottovalutare è che gli agiografi si premurano spesso di sottolineare che il santo non esercita nessuna arte se non in nome di Cristo o *cum signo crucis*[80]. La precisazione serve a evidenziare che per il beato tutto è preghiera o piuttosto a eliminare eventuali perplessità riguardanti l'abbinamento della santità con le *artes*? Le due ipotesi non si escludono a vicenda, tuttavia confesso di propendere per la seconda.

La maggiore responsabilità delle poche informazioni disponibili sul ruolo, negativo o positivo che fosse, svolto dagli artigiani nella fase di affermazione del cristianesimo va comunque attribuita alla progressiva riduzione del loro peso all'interno della società. Essi erano inquadrati in un sistema, quello imperiale, essenzialmente urbano, la cui crisi ha significato la crisi degli artigiani stessi, delle loro organizzazioni, della loro identità professionale e sociale e, di riflesso, la scarsità di attenzioni specifiche verso di loro in quanto categoria da parte del proselitismo cristiano.

I giochi non sono però fatti fin dall'inizio. Permanevano ambiguità che lasciavano la porta aperta a una possibile diversa evoluzione. Ad esempio, la primitiva simbologia cristiana attinge a piene mani dall'armamentario tecnologico artigianale e strumenti come torchio, aratro, ascia, cazzuola veicolano significati spirituali. Negli affreschi di Doura-Europos (Asia Minore, secolo III), tra le prime opere figurative cristiane, la condanna al lavoro è assente dalla rappresentazione del ciclo della Caduta, mentre nei secoli successivi si farà sempre più frequente[81].

Lavoro e Vangelo: un matrimonio mancato

Al delinearsi di una concezione del lavoro propria della società cristiana, o in via di cristianizzazione, si accompagna quel-

[79] Neubner, *op. cit.*, p. 75.
[80] Ivi, p. 69.
[81] Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante* cit., p. 80.

lo che è, almeno in parte, un paradosso: il fatto che Gesù sia cresciuto nella bottega di un artigiano ha avuto un peso tutto sommato basso in questo processo. La biografia «ordinaria» di Cristo, la sua quotidianità durata i trent'anni precedenti il periodo della predicazione, non ha influenzato in modo decisivo, e dunque in senso positivo, la percezione dell'artigiano da parte della società, né sembra essere stata determinante, come a buon diritto ci si sarebbe aspettato, nella costruzione della coscienza di sé degli artigiani medesimi. A posteriori è facile constatare che altri modelli hanno prevalso e attribuire a tale evidenza i crismi dell'inevitabilità. In questo caso ritengo invece che lo stupore sia metodologicamente utile e necessario: l'occultamento dell'immagine artigianale di Gesù e del suo potere santificante nei confronti del lavoro manuale è sorprendente, soprattutto nella sua radicalità[82]. Radicalità non data fin dall'inizio, è il caso di puntualizzarlo, ma andata precisandosi con il passare dei secoli. Il racconto della vita di Cristo, Dio che si incarna e vive nella bottega di un falegname, porta con sé quantomeno le premesse perché le cose potessero andare in maniera diversa. Ancora più interessante è che talvolta, là dove si incontrano autonome elaborazioni altomedievali del tema evangelico del mestiere di Giuseppe, compaia uno slittamento professionale oltremodo significativo dal carpentiere al fabbro[83]. I tentativi di valorizzare l'artigiano attraverso gli strumenti offerti dalle Sacre Scritture smascherano ancora una volta la superiorità sociale del metallo. Nonostante l'Europa barbarica sia stata più «di legno» che «di ferro» sono il fabbro e l'orafo a polarizzare i discorsi in positivo intorno agli artigiani.

Purtroppo per gli artigiani il pensiero della Chiesa e delle élite della società evolve in senso a loro sfavorevole. Tenendo presente che i percorsi storici non sono mai dei tracciati lineari, ma sempre evoluzioni complesse e contraddittorie, si può riassumere il cammino attraverso il quale si è imposta l'idea che lavoro si-

[82] Altri occultamenti sorprendono meno. Ad esempio il potenziale dirompente dell'affermazione che il potere politico appartiene a Satana ha determinato l'eloquente rimozione di cui il corrispondente passo di Luca (4, 1-13) è ancora oggi oggetto (e non solo tra i credenti).

[83] Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale* cit., p. 226.

gnifichi essenzialmente agricoltura. Il distacco dal lavoro dell'aristocrazia romana getta le fondamenta. Poi, a completare l'opera, viene l'affermazione tra i barbari di un ceto di guerrieri specializzati che si separa via via dagli altri uomini liberi che rimangono legati alle attività produttive e sono progressivamente asserviti. Tra VI e VIII secolo la nozione di *labor* si specializza in attività agricola, gli artigiani cittadini liberi e specializzati si riducono, i centri di potere si spostano nelle aree rurali. Il punto d'arrivo per gli artigiani è un mondo di manodopera despecializzata e di condizione servile. La maggioranza della popolazione si compone di *rustici*, termine che significativamente incorpora tanto la nozione di abitante delle campagne quanto quella di persone sorde al messaggio evangelico.

È mentre questa situazione si delinea che la Chiesa consolida la propria presenza e la propria influenza nella società. L'ideologia ecclesiastica e le tendenze dominanti nella società crescono insieme e si condizionano reciprocamente. E il già manifestatosi disdegno per il *labor* – concetto in cui le attività nobiliari, caccia e guerra, non rientrano[84] – si cristallizza. Studi lessicografici hanno evidenziato che il campo semantico coperto dal termine *labor* oscilla tra i concetti di fatica, tribolazione e penitenza[85]. Di nuovo, vorrei invitare a non dare il fatto per scontato semplicemente perché la storia è andata così. Non solo il Gesù artigiano è stato parzialmente occultato, ma anche l'esplicita dichiarazione di san Paolo nella seconda lettera ai Tessalonicesi, *si quis non vult operari nec manducet*, non è certo stata sviluppata a fondo. La sola autentica valorizzazione del lavoro riguarda il monachesimo benedettino dell'*ora et labora.* Tuttavia, la lettura delle regole monastiche ne svela il senso essenzialmente penitenziale e quindi culturalmente difficile da trasferire all'esterno dei cenobi. Parallelamente penitenziale è la maggior parte dei lavori manuali esercitati da santi. Nel complesso, anche l'agiografia del periodo carolingio quando parla di lavoro insiste sul suo nesso con l'umiltà[86].

[84] Galloni, *op. cit.*, pp. 20-25.

[85] J. Hamesse, *Le travail chez les auteurs philosophiques du XII et XIII siècles*, in *Le travail au Moyen Age* cit., pp. 115-127.

[86] Neubner, *op. cit.*, pp. 157-163.

Un parziale recupero di posizioni

I primi segnali di cambiamento dell'atteggiamento verso il lavoro appartengono al IX secolo. Gli statuti di Adalardo di Corbie mostrano i miglioramenti qualitativi delle attività artigianali nelle proprietà abbaziali e, contemporaneamente, grazie alla crescente disponibilità di servi e salariati, il restringersi degli ambiti del lavoro monastico verso «compiti speciali, più onorevoli e meno faticosi (panetteria, giardinaggio, produzione della birra)»[87]. Alla metà del secolo appare la nozione di *artes mechanicae* a designare le attività artigianali e tecniche. Il concetto è coniato da Giovanni Scoto Eriugena nel commento al *De nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella[88]. Le arti meccaniche si affiancano alle arti liberali, in un rapporto di quasi parità, in quanto concretizzazione dell'ingegnosità umana.

L'autentica svolta si verifica attorno al secolo XII, quando, complice il rifiorire della vita cittadina e una certa ripresa economica, le classi medie cominciano a liberarsi dai ceppi in cui gli schematismi ideologici e sociali le avevano costrette. Ottone di Frisinga, in Italia al seguito del Barbarossa, si sorprende della stima di cui godevano gli artigiani, non solo gli orafi, e i mercanti[89]. Si evolve anche la concezione del lavoro all'interno del pensiero ecclesiastico. Giovanni di Salisbury e Onorio di Autun, tra gli altri, rivalutano l'importanza di tutti i mestieri per la costruzione di una società armoniosa[90]. E l'agiografia, puntualmente, registra i primi segni di questa apertura. San Bennone di Osnabrück (morto nel 1088) viene descritto come eccellente costruttore, architetto e organizzatore di cantieri; in san Tiemone di Salisburgo (morto nel 1102) incontriamo un maestro tanto nelle arti liberali quanto in quelle meccaniche; in san Bernwardo di Hildesheim un *vir Christi* dai multiformi talenti capaci di spaziare dall'artigianato alla medicina. Al di là del dato comune appena sottolineato, un confronto tra questi tre personaggi consente di evidenziare la varietà dell'approccio agiografico alle arti meccaniche anche nel caso

[87] Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante* cit., p. 89.
[88] Ivi, p. 90.
[89] Ivi, p. 68.
[90] Ivi, p. 66.

di una lettura in positivo. Cronologicamente le loro *Vitae* si collocano al principio del processo di parziale recupero delle *artes mechanicae* entro il quadro culturale dell'antropologia religiosa cristiana[91].

L'autore della *Vita Bennoni* si limita a segnalare tra le qualità del santo la sua competenza nell'arte del costruire senza che nel racconto questo talento rivesta un ruolo importante[92]. Il sapere tecnico del santo è qui considerato una qualità pur mancando una discussione intorno ad esso: la presa di posizione è chiara, ma scarna.

La tradizione relativa a san Tiemone ci restituisce invece un approccio più problematico e ricco. Qui la perizia nelle arti *pictoria*, *fusoria* e *sculptoria* interviene al momento cruciale della biografia[93]. Fatto prigioniero da un re pagano, Tiemone si guadagna immediatamente la stima di costui grazie all'abilità di *artifex*. La sua fortuna, però, precipita subito quando il re lo incarica di aggiustare un idolo. Il santo anziché risistemarlo lo distrugge subendo come punizione il taglio degli arti che, pur abili, avevano offeso il sovrano. A questo punto l'agiografo precisa che le mani colpevoli avevano in realtà operato al meglio dal punto di vista del bene celeste. Il fatto significativo è che tale commento si pone al culmine di una serie di metafore desunte dalle arti meccaniche che punteggiano il testo. Fin dal momento della convocazione da parte del sovrano pagano, Tiemone precisa di essere sì un abile artigiano, ma che il suo vero mestiere è l'edificazione delle opere di Cristo. Il taglio delle mani trasforma le arti meccaniche in una tappa, un'esperienza terrena che, come tutte le cose terrene, non può essere in sé del tutto buona – e lo dimostra la possibilità che esse siano messe al servizio degli idoli. Tuttavia, nel superamento della componente mondana, l'insistenza delle me-

[91] Sulle arti meccaniche nella riflessione filosofica e teologica F. Alessio, *La filosofia e le «artes mechanicae» nel secolo XII*, «Studi medievali», II, 1961, pp. 71-161.

[92] *Vita Bennoni episcopi Osnabrugensis*, MGH, Scriptores, XII, pp. 58-84, pp. 64-65.

[93] *Passio Thiemoni archiepiscopi*, MGH, Scriptores, XI, pp. 52-62, p. 59; *Passio Thiemoni archiepiscopi auctore Heinrico*, MGH, Scriptores, XV, 2, pp. 1236-1238; menzione anche nella*Vita beati Gebehardi*, MGH, Scriptores, XI, pp. 35-50, p. 40.

tafore artigianali si pone come elemento di continuità rispetto alla passata esperienza di *artifex*. La metafora artigianale costituisce il modo con cui il compimento dell'esperienza viene rappresentato e pensato. In questo senso essa va vista non tanto come espediente linguistico, ma come mezzo per rappresentare realisticamente la nuova realtà. La metafora rende concretamente visibile il fatto che Tiemone continui ad essere *artifex* delle opere divine e che, anzi, lo sia ancor più compiutamente di prima. L'amputazione delle mani acquista la valenza di rito di passaggio cruento, l'iniziazione suprema del santo al divino, l'estremo perfezionamento dei suoi talenti.

L'esempio di Bernwardo è ancora diverso, a realizzarsi essendo la potenzialità positiva dell'arte al servizio del Signore. L'agiografo si dilunga sui talenti del vescovo di Hildesheim sempre sottolineando che ogni momento della giornata, lavoro artistico compreso, è per lui preghiera e lode a Dio[94]. Bernwardo, grande studioso di testi sacri e codici filosofici, eccelle anche nella pittura, nella *fabrili scientia*, nell'*arte clusoria*, nelle costruzioni e nella posa dei mosaici. Nel testo della *Vita* la lode della sua passione per le arti liberali e meccaniche segue immediatamente quella delle virtù tipicamente cristiane. Non c'è nessuna ambiguità: il suo talento si esprime sempre nell'arte sacra e il suo operare è ripetutamente ed esplicitamente presentato come un atto devozionale, una manifestazione di profonda fede.

I mestieri infami

Anche nella ripresa non è tutto oro quello che luccica. La cristallizzazione della società nelle mani di un'aristocrazia rurale e militare dalla quale provenivano anche le gerarchie ecclesiastiche aveva supportato un'autentica tradizione culturale di mestieri disprezzati. Tale tradizione, solo in parte ammorbidendosi, continua anche dopo il secolo XII. Jacques Le Goff, che ha affrontato il problema in un articolo del 1963, è giunto alla conclusione che pretendere di compilare una lista esauriente delle professio-

[94] *Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis*, MGH, Scriptores, IV, pp. 754-782, pp. 758-762.

ni disprezzate o oggetto di una qualche condanna «significherebbe rischiare di enumerare quasi tutti i mestieri»[95]. Ciò perché, nel corso dei secoli, le motivazioni e le griglie interpretative messe in atto nel valutare la rispettabilità di questo o quel lavoro si sono moltiplicate e sovente sovrapposte. Al primo posto c'è la categoria più generica, ovvero il disprezzo aristocratico per le occupazioni vili. Lo vediamo trapelare in Adalberone, vescovo di Laon a cavallo del Mille, che loda lo stile di vita dei chierici, i quali, immuni dalle sozzure dei macellai, dalla corruzione dei locandieri, non perdono tempo in cucina e si risparmiano i vapori bollenti di una pentola unta[96].

Sfumate dietro la spocchia del prelato si scorgono altre principali griglie culturali operanti nell'orientare scelte di disprezzo sociale e tentativi di marginalizzazione. La categoria dell'impurità compare a due gradi di intensità. Il primo, quello ordinario della sporcizia e del cattivo odore, in Adalberone colpisce cuochi e lavandai, ma di volta in volta, per fare solo qualche esempio, si estendeva a conciatori, calzolai, tintori. Il tabù del sangue macchiava, oltre ai macellai, i carnefici e tutti coloro che praticavano i salassi, vale a dire chirurghi e barbieri. Un discorso a parte va riservato – ed era riservato – ai guerrieri, la cui cultura non certo ostile al versamento di sangue era egemone tra i laici e tollerata dalla Chiesa, ma non senza tensioni e biasimi per i frequenti eccessi. Non essendo questa la sede per approfondire il problema, vorrei solo ricordare un esempio in cui il sangue versato è trattato come causa di impurità per i soldati. Nel *Corrector*, manuale penitenziale di Burcardo di Worms (secoli X-XI), si prevede una penitenza di tre quaresime per coloro che hanno «ucciso in guerra per ordine dell'autorità legittima» che lo ha imposto per ristabilire la pace[97]. Anche per chi uccide combattendo una «guerra giusta» – questo è il concetto cui rimanda la frase di Burcardo – è necessaria una purificazione. Il medesimo testo riprende dal penitenziale di Teodoro un capitolo sull'impurità del sangue:

[95] Le Goff, *Tempo della Chiesa, tempo del mercante* cit., p. 54.

[96] Ivi, p. 56.

[97] Burcardo Di Worms, *Penitenziale*, in *Peccati e penitenze nel Medioevo*, a cura di G. Piana, G. Picasso, G. Motta, Europia, Novara 1986, pp. 55-172, p. 70 (*Corrector*, PL 140, cap. V).

COLORO CHE SI MACCHIANO DI SANGUE O DI ALTRA SOSTANZA IMPURA

Chi si macchia di sangue o di altra sostanza impura e senza saperlo si mette a mangiare, commette una mancanza lieve; se invece lo fa volutamente, farà penitenza come è stabilito per la polluzione[98].

Stabilite le dovute proporzioni, è facile immaginare quale fosse il carico di impurità che poteva venire pensato addosso a coloro le cui professioni comportavano un contatto quotidiano con il sangue.

L'altra categoria fondamentale nel giudicare i mestieri era naturalmente quella di vicinanza al peccato. La riflessione sui peccati capitali genera una lista interminabile di attività potenzialmente adatte a favorire inclinazioni peccaminose. Così si stabilisce un nesso tra i locandieri, infamati da Adalberone, e la lussuria, tra cuochi e golosità, tra mercanti e avarizia, per non fare che pochi nomi.

Fabbri e orefici sono pure inseriti nel novero degli *officia illicita*, ma non credo che le ragioni siano riconducibili a quelle esposte in precedenza. La motivazione va invece ricercata nella stessa ambigua natura del prestigio di cui godevano. Sia i modi sia i frutti del loro operare erano connotabili sacralmente. Un certo alone stregonesco li poteva circondare per il fatto di padroneggiare il fuoco e il metallo – soprattutto in tempi in cui anche quello vile era prezioso – e di produrre oggetti e strumenti portatori di un alto valore materiale e simbolico. Ho già accennato a come le armi, oltre ad esprimere la ricchezza (gli equipaggiamenti erano costosissimi per gli standard dell'epoca), finirono per diventare una sorta di componente estrinseca della personalità individuale e sociale del proprietario.

La Chiesa ha contribuito con le sue commesse a valorizzare l'opera degli artigiani del metallo. Tuttavia, sul fronte delle credenze, dietro l'ambivalente connubio di rispetto e timore reverenziale nei confronti del lavoro metallurgico, affiorano reminescenze di miti e tradizioni pagane – lo si vedrà meglio nel terzo capitolo. Da un punto di vista cristiano, tutto questo, insieme alla stretta connessione con l'ideologia guerriera, costituiva un chiaro punto a sfavore. E in effetti si incontrano, sparse tra le pagine della letteratura agiografica e cronachistica, tracce di una vici-

[98] Ivi, p. 150 (*Corrector*, PL 140, cap. XC).

nanza dei fabbri con il demonio. Nell'agiografia precarolingia sono almeno due i casi in cui il Maligno si impossessa di fabbri: saranno rispettivamente i beati Pandolfo e Germano a scacciarlo[99]. Mattia di Nunemburg – siamo qui già nel secolo XIII – dà notizia di un tale Enrico, figlio di un *faber*, dedito contemporaneamente alla teologia e alla necromanzia[100]. La collocazione culturale e spaziale di confine, una presenza mitologica compromessa con il paganesimo, rende i fabbri sospettabili più di altri di intrattenere rapporti con potenze oscure.

Un episodio della *Navigatio Sancti Brandani*, autentico best-seller tra il XII e il XV secolo, illustra perfettamente tale posizione[101]. Nel corso del viaggio il santo e i suoi compagni giungono a un'isola «desolata, sassosa e cosparsa di detriti, senz'alberi e vegetazione, piena di fucine e di fabbri». Udendo il soffio sordo dei mantici e il frastuono dei martelli sulle incudini i monaci capiscono di essere capitati in un luogo infernale e si proteggono con il segno della croce. Da una fucina esce allora un uomo «che aveva l'aspetto di un selvaggio ed era annerito dal fuoco e dalla fuliggine». Il diabolico fabbro, presto imitato da tutti i suoi orribili colleghi, si precipita verso la riva «brandendo una tenaglia con cui stringeva un enorme blocco incandescente». E così, mentre i monaci si danno alla fuga verso il mare aperto, dietro di loro il mare ribolle «come una pentola piena di carne» a causa dei blocchi infuocati scagliati dai neri abitatori delle fucine. Si è pensato che nell'isola sterile e fumante ci sia il ricordo dell'Islanda, effettivamente visitata da asceti irlandesi. Certamente i fabbri demoniaci risentono dell'influenza letteraria dei ciclopi virgiliani e il luogo nel suo complesso rimanda alla diffusa idea del vulcano come porta sull'inferno[102]. Tra i molti testi che descrivono gli inferi in termini di fucina ricordo anche il racconto di Beda della visione di Drythelm, un laico analfabeta che ha visitato l'aldilà in spirito mentre il suo corpo giaceva come morto[103], e la cosiddet-

[99] MGH, SS. Rer. Mer., VII, pp. 32 e 384.

[100] *Chronica Matthiae De Nunemburg*, MGH, SS. Rer. Ger., IV, p. 28.

[101] *La navigazione di San Brandano*, a cura di A. Magnani, Sellerio, Palermo 1992, pp. 94-97.

[102] C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà*, Ecole Française, Roma 1994, pp. 240-241, 379-380.

[103] Venerabile Beda, *Storia ecclesiastica degli Angli*, V, 12, a cura di G. Simonetti Abbolito, Città Nuova, Roma 1987, pp. 329-335.

ta visione di Carlo il Grosso, secondo la quale nelle *fornaces* soffiano draghi e serpenti[104]. Il dato di maggiore pregnanza rimane l'immagine infernale nitidamente associata ai fabbri. Soprattutto, la rappresentazione diabolica ricorre a dettagli concreti direttamente provenienti dal vissuto quotidiano del lavoro nella fucina: volto annerito, tenaglie, incudini, mantici. Se si pensa alla grande popolarità della *Navigatio*, di cui si conoscono numerosissime versioni, comprese traduzioni in diversi volgari europei, si deve anche immaginare che il brano appena citato abbia un poco contribuito a consolidare il versante negativo delle opinioni sui fabbri.

LE AMBIGUITÀ DELL'ARTISTA

Quanto si è detto finora riguarda in primo luogo gli artigiani ordinari. La posizione degli artigiani di alto profilo, i maestri e i veri e propri artisti, tende a differenziarsi, pur non riuscendo assolutamente a liberarsi da una certa contraddittorietà. Tra il riconoscimento del valore etico dell'opera e il giudizio sull'artista c'è sovente coerenza, ma non è neppure raro che si operi una scissione, a conferma dell'impossibilità di individuare una visione univoca anche all'interno della stessa epoca e dello stesso gruppo sociale. Fornirò tre esempi reciprocamente contraddittori.

Una lettera del XII secolo contiene la richiesta di informazioni riguardo alla ricerca di un architetto e insiste sulla necessità che siano coniugate moralità e competenza: infatti, si afferma, «non ci sarà una costruzione nobile se l'architetto è ignobile» (*nunquam erit structura nobilis cuius erit ignobilis architectus*)[105]. Sull'altro versante è rimasto celebre il giudizio di Matteo Paris sull'architetto Hugo di Goldclif: uomo falso e infido, ma artista eccezionale (*vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praeelectus*)[106].

[104] Carozzi, *op. cit.*, p. 379.

[105] V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architects en France au Moyen Age*, 2 voll., Paris 1911-1929, II, p. 136; G. Coppola, *L'architetto nel Medioevo*, dattiloscritto di prossima pubblicazione, p. 6.

[106] X. Muratova, *Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praeelectus. Remarques sur l'image sociale et litteraire de l'artiste au Moyen Age*, in Barral I Altet, *op. cit.*, pp. 53-72, p. 53.

Il primo esempio lascia intravvedere la possibilità di una identificazione tra l'opera e il suo ideatore. Va in questa direzione una lastra della chiesa di San Nicasio a Reims che ritrae l'architetto Ugo Libergier insieme ai suoi strumenti professionali e al modello dell'edificio[107]. Il secondo esempio disgiunge completamente talento e qualità morali. La terza testimonianza sulla quale propongo di riflettere riguarda la ricostruzione della cattedrale di Canterbury secondo il cronista Gervasio (1185)[108]. Dopo l'incendio del 1174 la direzione dei lavori di riedificazione della cattedrale viene affidata a un architetto francese, Guglielmo di Sens, «uomo calmo e ingegnosissimo nel costruire in legno e in pietra». Guglielmo dimostra di possedere in ugual misura doti umane e tecniche. I lavori procedono bene, pur se lentamente, per quattro anni. Ma un giorno l'architetto è vittima di un grave incidente: «Le travi gli si spezzarono all'improvviso sotto i piedi e insieme a pietre e legnami egli precipitò al suolo dai capitelli della volta superiore». Il maestro rimane gravemente ferito, ma continua per un certo tempo a impartire istruzioni giacendo a letto. Poi, rendendosi conto «che a nulla sarebbero valse le arti e le cure dei medici, rinuncia alla sua opera» e rientra in Francia. Nulla ci viene detto sulle modalità del ritorno di un uomo in condizioni di salute tanto precarie. Ma ancora più strano è il lapidario commento all'incidente da parte del cronista: «nessuno oltre a lui rimase ferito. Solo contro il maestro si scagliò la punizione di Dio o anche l'invidia del diavolo». Perché Dio avrebbe dovuto punirlo? E perché quella frase, «solo contro il maestro», che sembra contenere imbarazzo e disagio, come se la punizione avesse potuto legittimamente colpire anche altri? L'immagine di Guglielmo non è quella di un artista orgoglioso delle proprie qualità, al contrario, lo conferma il richiamo all'invidia del demonio. La reticenza di Gervasio è massima, ma è più probabile che l'orgoglio da punire dimori non tanto nell'animo dello sfortunato architetto quanto nell'eccessiva grandiosità e nell'ostentazione di sfarzo terreno degli imponenti edifici gotici. Negli stessi anni autori come Bernardo di Chiaravalle e Pietro Cantore si pronunciano duramente contro la componente di vanagloria mondana conte-

[107] Coppola, *op. cit.*, p. 8.

[108] Testo citato estesamente in Borst, *op. cit.*, pp. 232-234 (da Gervasius Cantuariensis, *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae*, a cura di W. Stubbs, Rerum Britannicarum Scriptores, 73, London 1879, pp. 19-21).

nuta nelle, e comunicata dalle, cattedrali[109]. È la grande controversia tra i «sobri» cistercensi e i «ricchi» cluniacensi che si riverbera anche sulle concezioni dell'arte.

Se singolare è la virulenza del dibattito, i termini del problema non sono nuovi. Da un lato si riconosce la tendenza ad attribuire all'arte uno statuto simbolico nobile. Secondo sant'Agostino Dio ispira la creazione artistica, mentre sant'Anselmo stabilisce un'analogia con l'opera creatrice dell'Altissimo che riempie di sostanza spirituale la materia. Nel prologo al fondamentale *De diversis artibus* (inizio secolo XII), attorno al quale ruoterà la parte centrale di questa ricerca, Teofilo, monaco e artigiano, scrive che la perizia dell'artigiano esperto e quella dell'artista sostengono il progetto della creazione[110]. Complessivamente, gli epiteti qualificanti moralità utilizzati per lodare l'ingegnosità, la modestia, l'arguzia, la squisitezza di tanti artisti finiscono troppo spesso per suonare convenzionali. All'interno di questa galleria di elogi compaiono tuttavia ritratti che palesano uno scarto con la convenzionalità e non tanto per i toni più realistici quanto piuttosto perché lasciano intravvedere un'immagine più articolata dell'artista. Un passo esemplare è quello che Ekkeardo di San Gallo (inizio secolo XI) dedica a Tuotilo, scultore, pittore, architetto, musicista, cantante, poeta e, attenzione, veggente[111]. Con l'ultima qualità già si comincia a sconfinare verso ambiti inattesi. Ma tutta la correlazione tra arti meccaniche, musica e poesia rimanda a mio avviso a una concezione dei talenti artistici ancora legata a tradizioni diverse da quelle elaborate dal pensiero cristiano. In effetti, come si vedrà meglio più avanti, questo genere di polivalenza che unisce il talento artistico all'ispirazione divinatrice compare nei racconti della tradizione celtica e germanica come prerogativa di alcuni personaggi mitologici di sicura popolarità. L'associazione che torna più spesso a riproporsi è quella tra arti meccaniche e musica. Santa Edith era pittrice e poetessa, fine intagliatrice di gemme, raffinata interprete al canto e alla cetra. Gunzone, l'architetto della terza cattedrale di Cluny, era assai stimato anche come musicista e salmista[112].

[109] Ivi, pp. 237-238.

[110] Teophilus, *De diversis artibus*, a cura di C.R. Dodwell, Nelson, London 1961, pp. 1-4.

[111] Muratova, *op. cit.*, p. 57.

[112] Ivi, p. 58.

È sovente una visione che rivela all'artefice l'immagine che dovrà essere realizzata. Ritengo che la dimensione ispirata, ben evidenziata dall'estensione dei suoi talenti alla musica e al poetare, sia il possibile ponte con il secondo versante, più problematico e contraddittorio, della definizione dell'artista. Il campo semantico del termine *ingenium* copre anche i significati di astuzia e frode rivelando il potenziale fuorviante che sempre l'arte umana cela. Anche un autore attento alla valorizzazione delle arti meccaniche come Ugo di San Vittore riconosce che «il lavoro dell'artista è ingannatore poiché non fa che imitare quello della natura»[113]. Ben più duro, prevedibilmente, è san Bernardo[114]. L'immaginazione visionaria, il dono che conferisce all'artista la sua eccezionalità, è di natura ambivalente e costituisce anche il momento a rischio, quello in cui è massima la vulnerabilità al demoniaco. È quanto capita, nel racconto di Walter Map, a un monaco pittore spinto alla lussuria da Morfeo, un diavoletto beffardo che lo visita nel sonno, sorta di *trickster* che già nel nome ricorda il musico incantatore greco[115]. Il rapporto con l'ispirazione artistica emerge dal fatto che il monaco utilizza l'immagine del demone che gli appare in sogno nelle sue opere. «Lo dipingeva deformandolo assai – e tuttavia in modo fedele – su muri, cortine e vetri di finestre». Si noti che Map scrive alla fine del XII secolo, quando le raffigurazioni di creature strane e mostruose hanno già cominciato a popolare le pareti delle cattedrali. Dopo averlo invano invitato a smettere di deturparlo, Morfeo decide di vendicarsi a suo modo. Il monaco pittore viene dapprima indotto a cedere alla cupidigia e ai piaceri del vino, poi, «ignorando dove lo conducevano i piaceri, dal vino venne a Venere, e si innamorò di una vedova bellissima del villaggio vicino». In breve, il lussurioso finisce in catene e costretto a una penitenza a pane e acqua. Nella sua ultima apparizione Morfeo si fa beffe di lui e gli ricorda che egli non ha alcuna difesa contro i suoi attacchi.

La strada verso l'ambito del peccato è aperta. La visione di un monaco di Eysham (XII secolo) mostra un orafo che, mentre sconta i suoi peccati in purgatorio, è visitato da uno spirito maligno ed è successivamente soccorso da san Nicola. In una diversa

[113] Ivi, p. 60.
[114] Ivi, p. 59.
[115] W. Map, *Svaghi di corte*, a cura di F. Latella, Pratiche, Parma 1990, p. 453.

versione l'*aurifaber* confessa al santo che il suo principale peccato è proprio la frode[116]. Fraudolento è l'esperto artigiano (*artifex subtilis*) che, in un'altra pagina di Walter Map, falsifica il sigillo regio. Il re lo condanna a morte, ma poi, mosso a compassione dai pianti del fratello di lui, lo grazia[117]. Un altro artigiano peccatore è l'orafo lussurioso che, condannato da santa Vulfilda (secolo X), diviene muto[118]. Caso isolato o caso emblematico? Gli episodi dell'agiografia tendono programmaticamente ad assumere significato esemplare e quindi a essere letti come appartenenti al secondo tipo. Ciò non vuol dire che una medesima posizione esemplare non potesse venire occupata anche da racconti di opposto orientamento (è il caso, trattato nel terzo capitolo, delle *Vitae* di san Dunstan). La collocazione culturale del fabbro non è univoca, bensì contraddittoria, e quindi funzionale a strategie che si precisano di volta in volta. È possibile che la sferzata della *Vitae sanctae Vulfildhae* contro l'orafo lussurioso mirasse a colpire alcuni aspetti peccaminosi connessi alla figura dello *smidh* nell'immaginazione popolare. Wieland (Volund in Scandinavia), il prototipo mitico del fabbro, possiede una forte connotazione sessuale, caratteristica che condivide con il collega greco Efesto. Del resto il lavoro del fabbro come metafora erotica evocante prestanza virile è al centro di alcune ballate popolari delle isole britanniche, una delle quali è stata utilizzata da John Bunyan nel poema *To be a pilgrim*.

CERNIERA

La contraddittorietà non è esclusiva prerogativa dell'immagine sociale di certe categorie artigiane, ma si estende ai (pochi) testi che, in qualche misura, raccolgono frammenti di sapere artigianale. Mi riferisco ai cosiddetti ricettari trascritti tra i secoli VIII e XII e in particolare ai più completi tra essi, vale a dire *Mappae Clavicula*, del quale non ci è pervenuta alcuna attribuzione, *De coloribus et artibus romanorum*, attribuito a Eraclio, ma verosi-

[116] Muratova, *op. cit.*, p. 60.
[117] W. Map, *Svaghi di corte* cit., p. 653.
[118] Muratova, *op. cit.*, p. 61.

milmente una miscellanea, e *De diversis artibus* (noto anche come *Schedula diversarum artium*) di Teofilo. La contraddittorietà di questi libri è di natura diversa da quella su cui mi sono appena soffermato. Essa non risiede nella percezione esterna diretta che si ha dei testi, spesso inesistente in una società in larga misura analfabeta, ma nella molteplicità delle provenienze (greca, latina, mediorientale, folklorica) delle informazioni che sono confluite nelle compilazioni acquistando tuttavia una omogeneità formale rivelatrice. A rivelarsi è un'eccezionale capacità di integrazione delle conoscenze da parte del ricevente sistema di organizzazione del sapere. La natura di tale integrazione e i suoi presupposti costituiscono il principale oggetto d'indagine del prossimo capitolo.

Capitolo secondo

RICETTE DI ARTIGIANI

«MAPPAE CLAVICULA»

I manoscritti e la loro diffusione

Il più antico dei manoscritti contenenti le poche e preziose raccolte di ricette artigianali di cui disponiamo è quello relativo alla compilazione conosciuta sotto il nome di *Mappae Clavicula*, pubblicato per la prima volta con il titolo di *Compositiones ad tigenda musiva* da Muratori nel 1739 sulla base di un codice conservato a Lucca[1]. Si tratta di un testo datato tra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo contenente ricette per la preparazione dei colori e per la trasformazione dei metalli. Le medesime ricette si ritrovano in altri due manoscritti, del IX e del XII secolo, noti come Sélestat e Philipps, i quali includono un abbondante materiale aggiuntivo. Il più tardo, Philipps, è anche il più completo[2]. Il fatto che gran parte di questo materiale aggiunto sia di natura analoga alle *Compositiones* di Muratori fa pensare che almeno il gruppo di ricette comuni a Sélestat e Philipps rappresenti la trascrizione di materiale più antico avente in Lucca un'attestazione so-

[1] L.A. Muratori, *Antiquitates italicae Medii Aevi*, Diss. XXIV, II, 1739, coll. 349-396.

[2] Sir T. Philipps, *Letter addressed to Albert Way communicating a transcript of a MS entitled Mappae Clavicula*, «Archaelogia», 32, 1846, pp. 183-244; C.S. Smith, J.G. Hawthorne, *Mappae Clavicula. A little key to medieval painting*, American Philosophical Society, Philadelphia 1974 (traduzione inglese con riproduzione anastatica in corpo ridotto dei manoscritti Philipps e Sélestat). Per la numerazione dei capitoli farò riferimento all'edizione Smith, Hawthorne. Delle ricette contrassegnate con il segno (*) viene data la traduzione in Appendice.

lo parziale. Significativamente in un frammento ritrovato a Klosterneuburg, nei pressi di Vienna, e contemporaneo al Lucca sono presenti diciassette ricette di cui però solo quattro hanno una corrispondenza in Lucca, mentre tutte appaiono nei due manoscritti successivi. Diverso è il caso dei capitoli inclusi nel solo Philipps, un buon numero dei quali è stato certamente incorporato più tardi. Una versione di questa raccolta doveva essere conservata nella biblioteca dell'abbazia benedettina di Reichenau, sul lago di Costanza, poiché nel catalogo dei volumi redatto negli anni 821-822 compare il titolo *Mappae Clavicula de efficiendo auro.* L'attestazione di Reichenau e la conservazione che copre un periodo che va dall'VIII al XII secolo evidenziano una continuità di attenzione e di ricezione nei confronti di questo materiale documentario e di riflesso per le tematiche ivi trattate.

Sulla base delle purtroppo limitate informazioni in nostro possesso si ha l'impressione che le raccolte di ricette abbiano ottenuto i migliori successi nel mondo germanico e in particolare nell'area mosano-renana[3]. La grafia del manoscritto Sélestat, località posta a sud di Strasburgo, pare rimandare a un centro scrittorio situato nel nord del territorio franco. L'origine più probabile del frammento di Klosterneuburg si colloca nella Francia settentrionale o nelle zone limitrofe di Belgio e Germania. Questo per quanto attiene al luogo di redazione dei manoscritti giunti fino a noi. L'effettiva composizione può essere avvenuta ovviamente altrove. È anzi evidente che vi sono non una, ma diverse e non identificabili origini per diversi gruppi di ricette in seguito riuniti in una singola compilazione. Alcuni capitoli, per esempio, implicano un'ascendenza inglese e significativamente sono tutti attestati solo in Philipps, in ciò avvalorando l'ipotesi che si tratti di materiale indipendente confluito successivamente nel corpus già documentato in Sélestat. Per esempio, la ricetta 190 (*Inchiostro verde*) inizia la lista degli ingredienti con i semi del caprifoglio, che, si precisa, corrisponde all'inglese *gatetriu*, appunto «albero della capra». La ricetta successiva (*), poi, menziona l'erba detta *greningpert*, possibile corruzione del sassone *greningwert*, e prevede l'uso della birra là dove altre ricette simili hanno invece l'aceto o il vino. Per finire, i capitoli 288-B e 288-P riportano due tabelle

[3] Ivi, pp. 4-6 (Introduzione).

di segni runici del tipo anglosassone. Benché, come vedremo tra poco, l'origine di tante ricette sia da ricercare altrove, sembra dunque che l'Europa settentrionale abbia avuto un peso maggiore nella loro compilazione e conservazione.

Uno sguardo sui contenuti

L'opera si presenta come una miscellanea redatta da compilatori che non si sono apparentemente preoccupati di conciliare le contraddizioni ed evitare le ripetizioni. La principale conclusione che abitualmente si trae da questa constatazione riguarda la sostanziale estraneità dei compilatori alla disciplina trattata. Il materiale appare in effetti di varia provenienza e sovente disomogeneo, palesando influenze greche e romane (ad esempio Dioscoride e Plinio), bizantine e, in qualche caso limitato al più tardo dei manoscritti, arabe. Un numero considerevole di ricette proviene tuttavia da canali indipendenti dalla letteratura classica e da una trasmissione identificabile come puramente d'élite o comunque libresca. La maggior parte dei capitoli attiene alle arti decorative, ma le eccezioni sono parecchie e di grande varietà tematica: si spazia dall'edilizia (*) alla preparazione di miscele incendiarie (*), dall'ammorbidimento del cristallo in vista dell'incisione a marchingegni illusionistici (*), fino alla trascrizione di segni alfabetici runici e greci.

L'opera nel suo insieme appare come una specie di crocevia, il luogo d'incontro di conoscenze di diversa origine, ma ritenute tra loro compatibili. Il fatto che la raccolta si sia arricchita nel tempo di ricette tra loro così distanti da formare un insieme che oggi si giudica incoerente significa che esse, nella coscienza degli *scriptores*, sono riconducibili in ultima analisi a una percezione unitaria delle tematiche che la caratterizzano. In questa prospettiva non è tanto importante che i compilatori siano o meno degli incompetenti, quanto che l'ampiezza del loro concetto inglobante di arti meccaniche prevalga sul bisogno di discernere e separare tassonomicamente le specializzazioni e le diverse finalità. Parimenti, se essi accolgono credenze proprie della magia naturale accanto a quanto possiede una base empiricamente sperimentabile è solo perché questa distinzione, segno di una cesura pro-

dottasi nella storia, è nostra e non loro. La visione del mondo che sottende l'opera rimanda a un cosmo retto da un unico principio vitale che governa ogni aspetto della natura. Si spiega così come in un paio di ricette venga attribuito un sesso ai minerali.

126. IL DIAMANTE
[…] Esso è più forte di ogni altra cosa. Solo il piombo può vincerlo, e questo è il potere del piombo. Prendete del piombo femmina, morbido e malleabile, fondetelo e immergeteci il diamante che volete frantumare. […]

L'idea che il piombo, questa volta asessuato, sia il metallo preposto alla rottura del diamante si ritrova in Costa ben Luca di Baalbek (IX secolo)[4]. Il piombo femmina riappare tra gli ingredienti della ricetta 142 (*Come ottenere «lithargirum» dal piombo*; il *lithargirum* è altrimenti detto *spumae argenti*). Questa particolare credenza non è poi così anomala. È sufficiente rivolgersi alla tradizione dei lapidari per incontrarla con frequenza ben maggiore.

Digressione: i lapidari

I lapidari sono testi relativi alle virtù delle pietre che conoscono la loro prima fioritura nella tarda epoca ellenistica e un duraturo successo che giunge fino al Rinascimento[5]. Essi costituiscono una novità come genere letterario, mentre le credenze descrittevi affiorano già in alcuni autori dell'antichità greca e romana. Parlando di minerali, Cesare, Plinio, Tacito, Varrone, Strabone e altri utilizzano la terminologia che si applica alla procreazione e alla crescita di vegetali e animali. Origene riferisce che molti suoi contemporanei annoverano i minerali tra gli esseri costituiti di anima e corpo. Anche nei lapidari di epoca successiva – il più celebre è il *De lapidibus* di Marbodo di Rennes (sec. XI) – alle pietre viene attribuita una dimensione organica e culturale.

[4] L. Thorndike, *History of magical and experimental sciences*, I, Columbia University Press, New York 1923, p. 657.
[5] *Le Pietre Mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci*, a cura di L. Bianco, Sellerio, Palermo 1992, pp. 14-17, 22-23.

Nascono, si sviluppano, si distinguono in domestiche e selvagge, in maschi e femmine, al loro interno possono custodire sostanze organiche – è il caso della galattite, che si ritiene contenga un latte capace di sostituire quello materno[6]. Prevedibilmente, il concetto biologico di generazione applicato ai minerali è accettato in *Mappae Clavicula*, dove spesso si incontra. Lo sviluppo delle pietre è dunque ritenuto analogo a quello delle piante, soltanto più lento. Ecco allora che nei lapidari ad alcune pietre si riconoscono le proprietà magico-terapeutiche proprie di certe erbe. A titolo di esempio, consideriamo l'analogia tra la verbena e le cosiddette «pietre del tuono» o «del fulmine». La verbena, il cui status sacrale presso i latini è testimoniato da Plinio, è detta *sacra* in parecchi dialetti italiani e il folklore ne documenta il soprannome di «erba del tuono»: posta sul tetto, protegge la casa dai fulmini – la sua efficacia è massima se raccolta la notte di san Giovanni[7]. Parallelamente, certe piccole pietre silicee appuntite venivano considerate le punte dei fulmini caduti sulla terra. Siccome si credeva che i fulmini non colpissero mai lo stesso punto queste «pietre del tuono» si portavano al collo oppure erano poste sotto i tetti in modo che le saette si dirigessero altrove. Si narra che una pietra del tuono sia stata offerta come amuleto all'imperatore Enrico IV (secolo XI).

Sia i lapidari sia *Mappae Clavicula* sono un esempio di interfaccia tra le culture cosiddette dotte e popolari, nel senso che entrambi si configurano non solo come il frutto di uno scambio reciproco, ma innanzitutto come il prodotto di un sapere che taglia trasversalmente le stratificazioni sociali e culturali della società. Si potrebbe proporre un'analogia con la situazione del latino nei secoli VI-VII. La lingua scritta dalle élites alfabetizzate non era identica al *sermo rusticus* del volgo, ma la comprensione reciproca era possibile senza bisogno di traduzioni: entrambe erano ancora varianti di un medesimo idioma. Così Marbodo conosce i *Lithika* tardoantichi, Plinio, Solino e Isidoro, ma, nello stesso tempo, la sua scienza costituisce la forma erudita e raffinata di un sapere intellegibile a ogni livello della società. Vorrei definire «sa-

[6] Ivi, pp. 73, 107, 176.

[7] M. Alinei, *Dal totemismo al cristianesimo popolare*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1986, p. 95.

pere tradizionale», concetto che utilizzerò a più riprese, questo luogo culturale condiviso, costituito dall'insieme di credenze attorno alle quali si organizzano la percezione del mondo e gli interventi su di esso. All'epoca di Marbodo non si è ancora consumata una rottura tra sapere popolare e scienza colta. Quest'ultima si distingue soprattutto per la tendenza a conferire una certa fissità simbolica a una materia fluida e mutevole. Ed è forse l'inevitabile destino di ogni espressione culturale nello spostamento da un sistema di pensiero prevalentemente orale a un altro organizzato attorno alla scrittura.

RICETTE E TRADIZIONE ALCHEMICA

Parlando di metalli che si sviluppano secondo un modello vegetale rallentato, il pensiero corre spontaneo alle pratiche e alle speculazioni alchemiche in voga a partire dalla fine del XII secolo. L'articolazione storica e filosofica del discorso alchemico è estremamente complessa e non può certo essere approfondita in questa sede. Sicuramente necessario è però cercare di individuare il rapporto che intercorre tra le ricette e l'alchimia propriamente detta, aprendo una sorta di finestra di dialogo che sarà inevitabilmente necessario richiamare di tanto in tanto.

Corrispondenze

Per essere davvero tale l'alchimia prevede che ai progetti di trasformazione tecnica corrisponda un parallelo progetto di trasformazione spirituale integrato in una precisa concezione filosofica e religiosa della natura. Al contrario, alla tradizione artigianale fissata in *Mappae Clavicula* fa difetto il surplus teoretico e l'idea di perfezionamento che contraddistinguono il pensiero alchemico. Contemporaneamente non mancano le corrispondenze, talvolta addirittura lessicali, con frammenti provenienti da testi alchimistici anteriori di alcuni secoli appartenenti al movimento ermetico greco-alessandrino di età tardoellenistica. È stata constatata, ad esempio, un'identità pressoché completa tra alcune ricette senza dubbio parte del nucleo più antico (manoscritto di Lucca)

e altre incluse nel papiro di Leyda, redatto in lingua greca e demotica attorno al IV secolo e di provenienza egiziana[8]. La ricetta 20 riproduce con errori di traduzione che la squalificano chimicamente un passo di un testo tardoantico attribuito all'alchimista Mosè[9]. Al di là delle concordanze letterali, poi, le ricette contengono passi in cui trovano riscontro i principi scientifici messi in opera dagli alchimisti greci. È ad esempio il caso dell'idea, espressa nella ricetta 5 (*), che una data quantità di argento possa con la cottura moltiplicare sia l'argento già presente che l'oro.

È palese che la strada che conduce a *Mappae Clavicula* passa attraverso la letteratura dei primi alchimisti. Affiora insomma l'esistenza di un filo documentario che congiunge aspetti della scienza ermetica e la cultura dei secoli VIII-XII, pur tenendo presente che alcuni elementi propri di entrambe sono indipendenti da questa continuità di trasmissione – è certamente il caso dell'idea della capacità generativa delle pietre. Si impone dunque un approfondimento incrociato: da un lato degli antecedenti alchemici, dall'altro delle ragioni che hanno portato alla scomparsa di alcuni dei loro aspetti qualificanti nel corso del processo di trasmissione.

Il titolo e la prefazione

In latino il significato del titolo appare immediatamente poco appropriato. *Mappa* designa infatti un panno, un tovagliolo, un drappo, a volte una carta o una pianta, mai un disegno o un dipinto. Tutte cose che non saprebbero che farsene di una *clavicula*, «piccola chiave». Per spiegare l'incongruenza è stato ipotizzato che *mappa* sia una traduzione sbagliata dal greco. L'equivoco sarebbe dovuto all'incrocio, per metatesi della k, tra *keiromakton*, corrispettivo greco di *mappa*, e *keirokmeton*, «elaborazione manuale», vocabolo che al plurale figura come titolo di opere variamente connesse alle arti applicate, ivi comprese raccolte di ricette. Quanto alla *clavicula*, la parola «chiave» designa talvolta ope-

[8] R. Halleux, P. Meyvaert, *Les origines de la Mappae Clavicula*, «Archives d'Histoire doctrinale et litteraire du Moyen Age», 1987, pp. 7-58, pp. 23-24.

[9] P. Berthelot, *La chimie au Moyen Age*, Paris 1893, I, p. 39.

re di tipo genericamente esegetico. In questa veste compare effettivamente nella letteratura alchemica: il testo arabo *al-Nadim* (secolo X) attribuisce a Zosimo Panopolitano (secolo IV) una *Chiave delle arti*, mentre una lettera di Psello e un passo di Zosimo Siriaco citano un libro chiamato *La Chiave* attribuendolo a Ermete Trismegisto[10].

All'inizio del manoscritto Sélestat e quasi all'inizio di Philipps (vedremo l'importanza di questo piccolo scarto) è posto un prologo di indubbie affinità ermetiche, che vale la pena citare per intero:

> Poiché molte cose meravigliose sono scritte nei miei libri, divenni ansioso di realizzarne un compendio. Non perché ambisca a usurpare i testi sacri, e di conseguenza a ottenere nulla da un duro lavoro, ma, evitando questa idea che è mortale eresia, per svelare a coloro che desiderano comprenderli quali sono i reali processi usati nella pittura e nelle altre opere. Ho chiamato questa compilazione *Mappae Clavicula* così che tutti quelli che spesso si eserciteranno su di essa penseranno che una sorta di chiave vi è contenuta. Infatti l'accesso a un luogo ben chiuso è impossibile senza una chiave, benché la stessa cosa sia ovviamente agevole a chi se ne sta già all'interno. E senza questo compendio quanto è contenuto nei sacri libri darebbe al lettore un senso di esclusione e di oscurità. Giuro inoltre nel nome di Dio, che ha rivelato queste cose, di non passare questo libro se non nelle mani di mio figlio nel momento in cui egli sarà pronto a decidere se ritenersi in grado di provare un sentimento serio e pio riguardo agli argomenti e mantenere il segreto. Ora, pur avendo molte cose da dire sul valore di quello che è scritto, cominciamo con la lista dei capitoli[11].

Alcune osservazioni si impongono immediatamente. Un soggetto che si dichiara l'autore riconosce nella propria opera una compilazione avente lo scopo di riassumere e rendere accessibile il contenuto di altri misteriosi libri sacri senza però volersi sostituire a loro. Tale proposito è coerente con quanto detto circa il valore del termine *clavicula* nel titolo. L'inaccessibile mistero dei libri sacri nella loro interezza è un ben noto luogo comune nella tradizione dell'alchimia greca. Le valenze iniziatiche vengono e-

[10] Halleux, Meyvaert, art. cit., pp. 11-12.
[11] Smith-Hawthorne, *op. cit.*, p. 28.

splicitate dal passaggio di padre in figlio, ovvero di maestro in discepolo, che ha luogo solo quando questi dimostri di esserne degno. La consegna del libro nelle mani del rappresentante della nuova generazione segnala dunque l'accesso del giovane a una condizione paritaria rispetto alla paterna, il riconoscimento della sua piena maturità. Questo tipo di prologo è caratteristico dei trattati alchemici, «Ermete e Zosimo, ancora loro, ne forniscono i migliori paralleli»[12]. Altrettanto evidenti sono le analogie con l'*incipit* di uno dei più antichi e letti lapidari in latino, il *Liber lapidum* (noto anche come Damigeron-Evax) del secolo IV. La necessità della segretezza vi è affermata con decisione:

> Il tuo desiderio di vedere descritti i segreti di tutte le pietre che per le loro virtù risultano giovevoli al genere umano non è stato respinto. Tu, pertanto, custodisci con la massima cura il segreto del dio grande e supremo. Non rivelare ad altri dotti egiziani o stranieri, né a chicchessia, questo mistero […]. Questo libro non è stato trasmesso ad altri, pertanto, che nessun altro lo possegga e lo trattenga in sua perenne custodia[13].

Quando l'io narrante menziona i sacri libri in suo possesso e dei quali intende fornire una summa facilitata è come se il linguaggio del misticismo, perduto nel corso del processo di trasmissione, lasciasse un frammento, indizio della sua passata esistenza. L'aura di misticismo e di segretezza diventerà un *topos* per molte opere trattanti di un sapere non aperto. Lo testimoniano alcuni passaggi rinvenibili in testi posteriori, come gli slesiani *Walenbücher* (secolo XVI)[14] e il sassone *Bergbuchlein* (secolo XVI)[15], dove il sapere di minatori e cercatori d'oro riceve autorevolezza dal rimando a vecchi libri di antichi saggi e da un linguaggio che si compiace di assumere un carattere segreto e iniziatico in cui si intravvede un'influenza dell'alchimia, questa volta latina.

[12] Halleux-Meyvaert, art. cit., pp. 13-17.

[13] *Le Pietre Mirabili* cit., p. 147.

[14] P. Braunstein, *Leggende «welsche» e itinerari slesiani. La prospezione mineraria nel Quattrocento*, «Quaderni Storici», 70, 1989, pp. 25-55.

[15] A. Daubree, *La generation des mineraux métalliques dans la pratique des mineurs du Moyen Age d'après le Bergbuchlein*, «Journal des Savants», giugno 1890, pp. 379-392, 441-452.

La caduta della componente esoterica

Detto della continuità, è altrettanto importante osservare che essa si accompagna a una perdita decisiva di materiale culturale. Strada facendo, infatti, scompare del tutto la componente filosofica e mistica, o misteriosofica, che caratterizza molta produzione greca e che riapparirà soltanto a partire dal XIII secolo, quando cominceranno a diffondersi in Europa le traduzioni dall'arabo – tutte posteriori sia al manoscritto Philipps sia al *De diversis artibus* di Teofilo. Non è senza significato il fatto che gli autori che per primi si occupano dell'alchimia in Occidente ne parlino come di una novità assoluta e che gli enciclopedisti della prima metà del secolo XII, come Adelardo di Bath e Alessandro Neckham, la trascurino[16]. Insieme alla mistica manca un altro carattere distintivo dell'alchimia occidentale, vale a dire l'inserimento entro un piano culturale organico che di frequente non nasconde pretese egemoniche di leadership su tutte le scienze[17]. D'altra parte il tipo di sapere rappresentato dalla scrittura in forma di ricetta non è in sé nuovo per l'Europa occidentale. Plinio (*Storia Naturale*, XXIII, 9) menziona il procedimento per la coloratura dell'argento di cui riconosce le origini nella pittura religiosa egizia, ma offrendolo al lettore nella veste puramente pratica della trasformazione chimica. Nuova per l'Occidente sarebbe stata proprio l'aura mistica che circonda le ricette nella prima alchimia, ma significativamente è proprio questa componente di potenziale novità a perdersi lungo la strada. Si dovrà invocare la non sovrapponibilità degli aspetti esoterici dell'alchimia con la cultura europea ricevente fino alla svolta verificatasi dopo il 1140. Il fatto che l'espressione delle conoscenze esoteriche assuma la forma e il linguaggio della ricetta evidenzia come la (temporanea) incomunicabilità sia di contenuti e non di modi di trasmissione. Il papiro di Leyda, da cui provengono alcune delle ricette di *Map-*

[16] C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna. Alchimia e filosofia nel Medioevo*, CISAM, Spoleto 1996, pp. 7-8.

[17] C. Crisciani, *Labirinti dell'oro. Specificità e mimesi dell'alchimia latina*, «Aut Aut», 184-185, 1981, pp. 127-151; Id., *Il corpo nella tradizione alchemica*, I: *I discorsi dei corpi*, «Micrologus», 1993, pp. 189-234; B. Obrist, *Cosmology and alchemy*, ivi, pp. 115-160; M. Pereira, *Elixir e prolongatio vitae nell'alchimia del '300*, ivi, pp. 161-188.

pae Clavicula, contiene brani che descrivono come procurare a un bambino esperienze divinatorie. Vi si legge: «Tu andrai in una cella buia che sia pura, e tu scaverai un buco nuovo in un muro orientale, e tu prenderai una lampada bianca, in cui non sia stata messa ocra o acqua di gomma, che abbia il lucignolo pulito [...]. Tu devi compiere il rito a mezzogiorno in un posto senza luce»[18]. Lo stile e le formule sono quelli delle ricette, e, aggiungerei, comprensibilmente, essendo in gioco un sistema di conoscenze percepito come unico e coerente – anche nella forma.

La stessa organizzazione del sapere fino alla metà del secolo XII non è predisposta ad accettare per intero i contenuti dell'alchimia, in quanto contenitore culturale delle ricette è l'ambito delle *artes mechanicae.* Ancora a metà del secolo XIII, Vincenzo di Beauvais (morto nel 1264) classifica l'alchimia nelle arti meccaniche in due sue opere, lo *Speculum Naturale* e lo *Speculum Doctrinale*[19]. Con questo termine si vuole designare soprattutto il terreno culturale di classificazione, poiché, di fatto, non sempre le ricette sono davvero applicabili. Se da un lato si è verificato che certe formule di pigmenti concordano con le analisi chimiche dei campioni prelevati dalle miniature, dall'altro di numerose istruzioni è palese l'inverosimiglianza. Tuttavia a ribadire quale sia la collocazione culturale dei ricettari all'epoca della loro redazione sono soprattutto le aggiunte che si sono accumulate nel corso dei vari passaggi e trascrizioni. In Sélestat già compaiono capitoli dedicati ai materiali da costruzione, in Philipps lo spettro delle conoscenze rappresentate si allarga notevolmente, fino a includere segni runici, tabelle per le moltiplicazioni e nuove ricette impossibili, prive di antecedenti alchemici, che affondano le radici non in un solo terreno, ma in una complessa interazione di tradizioni e di livelli culturali. Tornerò su questo punto più avanti.

Verso l'alchimia latina

In Adamo di Brema si legge che presso l'arcivescovo di Amburgo Adalberto, alla metà dell'XI secolo, viveva un ebreo con-

[18] C. Grottanelli, *Bambini e divinazione*, in *Infanzie. Funzioni di un gruppo liminale dal mondo classico all'Età moderna*, a cura di O. Niccoli, Ponte alle Grazie, Firenze 1993, pp. 23-72, pp. 29-30, 34.

[19] Crisciani, Pereira, *op. cit.*, pp. 36, 137-141.

vertito di nome Paolo, proveniente da Bisanzio, che sosteneva di saper trasformare il rame in oro[20]. Un secolo prima dell'accertato ingresso dell'alchimia in Europa l'atteggiamento di Adamo è significativo: il sedicente alchimista è dichiarato senza mezzi termini un impostore. Dal brano trapela lo sprezzante scetticismo dell'autore cui è evidentemente estranea la cultura dei ricettari e nella cui memoria non dovevano trovare posto racconti credibili in cui si riferisse di artigiani capaci di emulare l'ebreo Paolo. Non si tratta di un fatto ovvio. Non sarebbe anzi stato improbabile il verificarsi del contrario: il folklore professionale, e un capitolo di Eraclio lo testimonia[21], ha prodotto legittimazioni narrative delle ricette impossibili, documenti di un sapere che ha continuato a essere trasmesso benché di inattuabile traduzione pratica. D'altra parte, alla diffidenza di Adamo si contrappone la credulità di Adalberto, pronto a prendere per buone le vanterie del millantatore. Si direbbe dunque che nell'élite ecclesiale – che è poi l'élite culturale del tempo – convivano posizioni contrastanti riguardo alla possibilità di ottenere oro da metalli di minore pregio. Il passo di Adamo di Brema lascia comunque intravvedere la possibilità che tra Oriente greco e Occidente latino non siano venuti del tutto meno gli scambi concernenti la tradizione culturale rappresentata in *Mappae Clavicula.* Direi di più: le pretese dell'ebreo convertito, mai confermate alla prova dei fatti, legittimano il sospetto che talvolta la segretezza di certe ricette continuasse a coprire consapevoli intenti falsificatori. Al contrario nulla di quanto viene detto dal cronista fa supporre che il sapere di questo Paolo sia di natura tale da porsi come ponte tra i ricettari e il pensiero alchemico, vale a dire che anticipi quelle che saranno le evoluzioni future.

L'esordio ufficiale dell'alchimia in Europa viene tradizionalmente fatto risalire al 1144, anno della traduzione dall'arabo, da parte di Roberto di Chester, del *Liber de compositione alchimiae*, in cui il saggio Morieno, erede del sapere di Ermete Trismegisto, ammaestra il re Calid. Questo libro è fortemente caratterizzato da un'impostazione iniziatica legata agli schemi della gnosi ermetica. La trasmutazione dei metalli verso l'oro vi assurge a rappresenta-

[20] Adami Bremensis, *Gesta hammaburgensi episcopi*, MGH, Scriptores, VII, p. 349.

[21] Si veda il paragrafo dedicato a Eraclio nel presente capitolo.

zione di un cammino di perfezionamento spirituale dalle chiare connotazioni ermetiche con sfumature neoplatoniche[22]. È infatti attorno ai secoli III-IV, in ambienti vicini al neoplatonismo, che al gergo degli artigiani – gioiellieri in particolare – e alla descrizione delle loro operazioni meccaniche si sovrappongono rappresentazioni simboliche di morte e risurrezione spirituali che divengono il veicolo di dottrine soteriologiche, e una seconda lettura, mistica, si affianca a quella letterale, tecnica[23]. È comunque la mediazione creatrice del mondo islamico che ha fornito gli strumenti concettuali agli adepti europei. È interessante notare che proprio nella seconda metà del secolo XII Giovanni di Salisbury ci consegni il racconto di un'esperienza di divinazione con un bambino[24] che sembra inserirsi nel movimento di riscoperta della scienza magica greco-araba. In generale, le opere arabe che fanno la loro comparsa in Europa verso il 1200 adottano un linguaggio oscuro contraddistinto dalla commistione tra indicazioni pratiche e dimensione mistica ed esoterica, un linguaggio molto lontano da quello di *Mappae Clavicula*, Eraclio e Teofilo. In un gruppo di ricette del manoscritto Philipps compaiono termini arabi, ma nella loro presenza si deve vedere il segno di una penetrazione ancora agli inizi, frammentaria e non organica, che comunque esclude ancora ambizioni mistiche e filosofiche.

L'impressione è che la conservazione delle ricette artigianali prepari in qualche modo il terreno all'arrivo dell'alchimia in Europa, ma che la cultura che realizza questo lavoro involontariamente preparatorio attivi un filtro che seleziona all'interno delle proprie fonti solo gli aspetti esprimibili attraverso il linguaggio della praticità. Dico il linguaggio, e non necessariamente la praticità vera e propria, poiché sappiamo che di fatto molte ricette non supererebbero la prova sperimentale. Al contrario, l'ingresso in Europa occidentale dell'autentica alchimia avviene attraverso testi che presentano la massima confusione tra le nozioni pratiche e i paralleli referenti mistici e sapienziali. Sarà solo Bacone a

[22] Una traduzione parziale del *Liber* si può leggere in Crisciani, Pereira, *op. cit.*, pp. 119-134; per un commento si veda anche Crisciani, *Labirinti dell'oro* cit., pp. 127-129.

[23] R. Halleux, *Les textes alchimiques*, Brepols (Tipologie des sources du Moyen Age occidental 32), Turnhout 1979, pp. 62-63, 79.

[24] Grottanelli, *Bambini e divinazione* cit., p. 35.

distinguere tra ambiti operativo e speculativo entro i confini dell'alchimia, rivendicando per la nuova disciplina il doppio status di *ars* e *scientia*, che per lui rimangono però integrate[25]. La distinzione baconiana, spia dell'azione di categorie aristoteliche nel processo di ricezione del pensiero alchemico, prelude tuttavia al divorzio, che inizia ad attuarsi nella riflessione degli autori del XIII secolo, tra le teorie sulla trasmutazione dei metalli e la pratica artigianale della metallurgia.

RICETTE E SAPERE ARTIGIANALE

Uno speciale sforzo di riflessione e di approfondimento deve essere orientato alla ricerca dei caratteri distintivi di questa cultura artigianale che rilegge, mediante il linguaggio della praticità, un sapere che evidentemente non era solo pratico e insieme lo arricchisce con l'aggiunta di nuovo materiale che di primo acchito sembrerebbe di diversa natura e finalità. Ritorno innanzitutto al concetto di arti meccaniche come contenitore fondamentale.

Le arti meccaniche

Per Ugo di San Vittore le *artes mechanicae* raggruppano le attività di fabbricazione delle cose e sono dette anche «adulterine», poiché l'opera dell'artigiano prende a prestito le forme dalla natura. A riprova della vastità del contenitore, Ugo vi inserisce anche la caccia, la medicina e il teatro[26]. Il dato che emerge individua nelle arti meccaniche la competenza di ciò che attiene al lavoro manuale e, più in generale, di ciò che concerne il corpo. Stupisce meno, allora, che *Mappae Clavicula*, in cui i composti chimici sono pure chiamati *medicamenta*, contenga capitoli dedicati a giochi illusionistici. La classificazione di Ugo oppone le arti

[25] Pereira, *Elixir e prolongatio vitae* cit., p. 166; Crisciani, Pereira, *op. cit.*, pp. 37, 157-161.

[26] Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, II, 20-27. Ho consultato l'edizione francese a cura di M. Lemoine, Cerf, Paris 1991, pp. 114-121.

meccaniche alle liberali, che presumono un più raffinato uso della ragione e delle facoltà intellettive. Le prime sono prerogativa dei ceti umili, le seconde delle élite. Si potrebbe obiettare che la caccia era una delle attività aristocratiche per eccellenza, veicolo privilegiato della rappresentazione del potere. Tuttavia Ugo, senza dubbio consapevolmente, non coglie nella caccia questa sua valenza, ma la qualifica solo in rapporto al procacciamento del cibo e in tal senso l'associa alla pesca, culturalmente affine alla caccia per gli umili e per i monaci, ma invece antitetica per i nobili. In questa prospettiva è significativo che dall'elenco degli strumenti utili alla pratica venatoria sia esclusa proprio la spada, ovvero l'arma preferita, anche contro l'animale, dall'aristocrazia guerriera.

La mancanza di omogeneità e un certo grado di apparente incoerenza non rappresentano un fattore che impoverisce il valore delle informazioni giunte fino a noi. Al contrario, esse ci dicono molto sul modo con cui una determinata epoca e cultura, e al suo interno una categoria sociale, si è accostata alla conoscenza e alla sua trasmissione. Il compito di chi guarda dall'osservatorio del XX secolo non è quello di pretendere dalle fonti una coerenza facilmente riconoscibile, ma quello di cercare di portare alla luce le ragioni per le quali fosse pensato come coerente ciò che per noi non lo è più. La cosiddetta caoticità e asistematicità del recepimento dei molteplici dati incorporati in *Mappae Clavicula* non è infatti altro che la spia di un sistema di organizzazione del sapere in cui i confini tra le discipline sono tracciati in modo non immediatamente afferrabile dal nostro osservatorio. Ambiti culturali per noi rigorosamente separati, in qualche caso dimenticati, si rivelano qui comunicanti. Lo stesso vocabolo «comunicanti» è viziato da una visione del sapere che non sa e non può prescindere dal suo intimo essere soprattutto di-visione. Mi sembra invece che «integrazione» debba essere il concetto chiave da utilizzare nella storia culturale di un'epoca segnata da sincretismi, sintesi, fusioni e incorporazioni. Un'informazione risalente al papiro di Leyda può così venire integrata nel nuovo sistema culturale non tanto in ragione della sua utilità pratica quanto piuttosto in vista dell'accumulazione di conoscenze percepite come appartenenti all'ambito delle arti meccaniche. I modi della ricezione e della trasmissione delle ricette di provenienza greca si lasciano leggere an-

che alla stregua di un sistema di traduzione. La traduzione si attua inserendo le informazioni all'interno di una nuova rete di correlazioni oppure modificandone la collocazione nella rete preesistente. In entrambi i casi si dà una ricontestualizzazione.

Molte delle ricette di *Mappae Clavicula* descrivono operazioni da compiersi sui metalli, ma quasi mai abbiamo a che fare con una pratica metallurgica diretta, qualcosa di simile al battere con il martello il metallo arroventato nella fornace o alla costruzione degli attrezzi da lavoro e degli oggetti comunemente commissionati a fabbri e orafi. Questo secondo aspetto è prevalente nel *De diversis artibus* di Teofilo (inizio secolo XII). *Mappae Clavicula* raccoglie invece soprattutto istruzioni per la preparazione di colori, dorature, saldature ed esperimenti per la trasformazione dei metalli, dietro i quali, a volte, è facile scorgere l'intenzione falsaria di ottenere l'apparenza esteriore dell'oro. Nella pur grande varietà di discipline trattate, risulta evidente che i principali destinatari dell'opera sono pittori e miniaturisti. Benché numerose ricette di fatto non funzionino, il tema prevalente è la preparazione di colori e dorature.

Ad essere in gioco è primariamente la cultura di artigiani altamente specializzati, non rappresentativi della categoria generica di coloro che esercitano le *artes mechanicae.* Lo stesso accesso alla scrittura costituisce un fattore fondamentale di discriminazione. Va sottolineato che quanto più il sapere tecnico è specializzato tanto più i detentori lo custodiscono gelosamente e orgogliosamente difendono la propria specificità rispetto alla massa dei colleghi meno qualificati. A un attento sondaggio il testo lascia intravvedere che questo atteggiamento ha condizionato i modi attraverso i quali la tradizione delle ricette è stata recepita e incorporata nel microcosmo culturale degli artigiani specializzati.

La prefazione del manoscritto Philipps

La *clavicula* del titolo non è più la chiave simbolica e filosofica per penetrare i segreti dell'universo da un versante sapienziale e mistico. Semmai, come umilmente sottolinea l'uso stesso del diminutivo, «una chiave più piccola», che apre le porte di un sapere, la cui padronanza costituisce il privilegio e l'orgoglio di co-

lui che esercita la professione artigianale. In realtà, lo abbiamo visto analizzando il prologo comune, una componente segreta e iniziatica vi è rintracciabile, ma essa tende a spostarsi dalla tradizione alchemica propriamente detta a quella dei segreti legati all'esercizio delle professioni e all'accesso ad esse da parte dei praticanti. Nel manoscritto Philipps al citato prologo viene anteposto un *incipit* che tende a proporre il libro come immagine del lento cammino che porta dall'apprendistato alla maestria su un versante più schiettamente tecnico:

> Ogni abilità si impara lentamente, passo dopo passo.
> La prima è l'abilità del pittore nella preparazione dei pigmenti.
> Volgi la tua mente alla mistura dei colori
> Poi comincia il lavoro, ma verifica tutto con la punta delle dita
> Affinché il tuo dipinto contenga freschezza e bellezza.
> Dopo, come molti ingegni testimoniano,
> Al lavoro seguirà la maestria, come questo libro insegnerà.

L'introduzione precede undici ricette relative alla preparazione dei colori. Esse sono seguite dal brano citato in precedenza, incluso anche in Sélestat, che fa da prologo al resto dell'opera.

Il contrasto tra il prologo e l'*incipit* che introduce il solo manoscritto Philipps è oltremodo significativo: una professione di fede nel valore dell'operare concreto, un'asserzione profondamente artigianale fondata sulla preminenza del «toccar con mano», precede le allusioni iniziatiche del prologo e, inevitabilmente, le riposiziona culturalmente. E così, anche se l'origine testuale della concezione sacrale della conoscenza trascritta è riconducibile all'esoterismo ermetico, essa finisce però per essere rapportata all'apprendimento dei segreti professionali legati all'esercizio di un mestiere, secondo un percorso formativo concepito come lento cammino di maturazione umana e tecnica, un percorso che conduce da un ambito esterno indifferenziato a uno interno identificato e specializzato. Ciò non toglie, anzi a ben vedere conferma, che l'importanza attribuita alla segretezza delle nozioni acquisite durante il tirocinio professionale sia talmente forte da divenire di per sé fonte di una carica sacrale autonoma: essa garantisce la continuità di una funzione e di una posizione sociale che finiscono per coincidere con l'identità personale dei detentori.

La divulgazione di un segreto può costare la vita. Nel 1099 l'architetto Plebeus accoltella al termine della messa il vescovo Corrado di Utrecht, colpevole di aver reso pubblica la tecnica segreta utilizzata per far defluire l'acqua dalle fondamenta della chiesa di Santa Maria[27]. Poco prima, nel 1094, pare essere accaduto il contrario: l'architetto Lanfredo, costruttore della torre di Ivry, sarebbe stato ucciso onde evitare che comunicasse o ripetesse altrove le segrete conoscenze concretizzate nell'edificio[28]. Ho usato il condizionale perché il fatto assomiglia molto (troppo?) a quelle leggende di costruzione in cui il committente di un edificio decide di sopprimere l'architetto affinché l'opera sia irripetibile. Comunque, che l'evento sia realmente accaduto o che la morte di Lanfredo sia stata incorporata in un modello leggendario, entrambe le risposte confermerebbero la centralità del segreto professionale tanto nella cultura artigianale quanto nella sua percezione pubblica. È assai probabile che tale mentalità fosse condivisa dall'autore dell'*incipit* e che sia questa la direzione verso cui muoversi per comprendere tanto il processo di riposizionamento subito dai riferimenti alla sacralità del sapere fissato sul testo quanto i richiami alla segretezza. Entrambi ricompaiono in forma chiara nella ricetta 14, intitolata *Una coloratura dell'oro che non sbaglia*, che alla fine recita: «Custodisci ciò come cosa sacra, un segreto da non rivelare a nessuno». Analogamente si conclude la ricetta 11: «mescola tutto insieme e osserva quello che succede, un segreto sacro e degno di lode».

Il fatto del 1099 dimostra che affidare alla scrittura particolari conoscenze tecniche, rendendole potenzialmente accessibili all'esterno, poteva venire percepito come un'infrazione grave all'interno della cerchia dei maestri artigiani. Anche alla luce di questo atteggiamento si deve ancora ribadire che lo stesso prologo «alchemico», con la sua premura di precisare che non si sta violando un interdetto, va incontro a un inevitabile riposizionamento, che alchemico non ha più bisogno di essere, nelle coscienze che si accostano al testo.

[27] J. Harvey, *The mediaeval architects*, Wayland, London 1972, p. 103.

[28] V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architects en France au Moyen Age*, 2 voll., Paris 1911-1929, II, pp. 50, 80-83; F. Alessio, *La filosofia e le «artes mechanicae» nel secolo XII*, «Studi medievali», II, 1961, pp. 71-161, p. 92.

Criptolinguaggi

Il gusto, o lo scrupolo, della segretezza spiega il ricorso a parole arabe in un gruppo di ricette che va dalla 195 alla 201, incluse nel solo manoscritto Philipps. Qualcuno si è preoccupato successivamente – la mano è diversa – di aggiungere nelle interlinee la traduzione dei misteriosi vocaboli: *almenbuz* (argento), *atincar* (*al-tinkar*, borace), *arrazgaz* (*al-rasas*, piombo), *alcazir* (*al-qasdir*, stagno), *natronum* (*al-natrun*, sodio), *alquibriz* (*al-kibrit*, zolfo). La translitterazione, come si vede, è curiosamente irregolare: le parole arabe di riferimento vengono prese complete dell'articolo *al-* nella maggior parte dei casi, ma non sempre. La lista presentata qui sopra proviene dalla ricetta 195 (*). Nella 198 compare *tincar*, con la caduta dell'articolo arabo, il quale però, nella 201, ricompare proprio là dove prima mancava, vale a dire nella parola che sta per sodio, divenuto *alatronum.* Questa importante attestazione di influenza araba è comunque del tutto svincolata dalle tortuosità mistico-iniziatiche dei primi testi tradotti in latino qualche decennio dopo.

Poco più avanti, sempre nel solo manoscritto Philipps, si incontra un ulteriore esempio, di natura completamente diversa, della volontà di celare il contenuto della ricetta a eventuali lettori non addetti ai lavori:

212. (ALCOL)
Da una mistura di puro e forte xknk con 3 qbsuf di tbmkt, scaldata negli appositi recipienti, si ricava un liquido che, nel fuoco, produce fiamme lasciando incombusto il materiale sottostante.

Di nuovo il desiderio di segretezza rende conto delle tre strane parole, dietro le quali si cela in realtà un codice criptografico tra i più semplici. È infatti sufficiente sostituire a ogni lettera quella che nell'alfabeto la precede (tranne la «n», già al suo posto) per ottenere, in latino, *vini* (xknk), *parte* (qbsuf) e *salis* (tbmkt). La ricetta spiegherà allora che mescolando e riscaldando del vino forte con tre parti di sale si ottiene alcol, del quale abbiamo qui la prima menzione documentata. Il fatto che il codice utilizzato sia estremamente semplice suggerisce che ci troviamo in presenza di un sapere che certo indulge al mistero e si vuole iniziatico, ma il cui grado di elaborazione è di scarsa raffinatezza, nel senso che all'utente vie-

ne offerto un sistema di decodificazione relativamente facile da apprendere. Se ne desume che a sovrintendere le operazioni c'è sì una mentalità iniziatica, ma calata in un contesto gnoseologico non avvezzo alle dissimulazioni troppo complesse.

TRA CHIMICA E MAGIA

L'applicazione delle ricette

È stato dimostrato che molte ricette per la preparazione dei colori contenute in *Mappae Clavicula* e nel *De coloribus et artibus romanorum* di Eraclio concordano con quanto emerge dalle analisi di laboratorio delle miniature medievali[29]. In numerosi altri casi, tuttavia, il medesimo riscontro si è rivelato impossibile poiché le istruzioni non conducono affatto al risultato promesso. Di fatto, è sovente impresa vana distinguere nelle ricette la chimica dalla magia naturale, ovvero l'esperienza efficace sperimentata dalla credenza fondata sull'autorevolezza di una fonte affidabile – scritta o orale. Entrambi gli aspetti sono contenuti, alla pari, nella fatidica affermazione *probatum est.* Questa concezione della scienza da parte di fruitori e raccoglitori di ricette ha creato i presupposti «favorevoli alla diffusione dei procedimenti alchemici, poiché l'efficacia di una ricetta non vi è mai verificata e non ha, al limite, alcuna importanza»[30]. Risiede qui la ragione di un fatto che appare d'acchito come portatore di una profonda contraddizione, vale a dire che attraverso il linguaggio della praticità vengono espressi contenuti spesso di impossibile concretizzazione. Un'ulteriore evidenza, su cui tornerò ripetutamente, è che la circolazione delle informazioni tecniche in forma di ricetta non ha necessariamente bisogno di una traducibilità operativa, ma nello stesso tempo non arriva a disgiungersi da essa, nel senso che non si conoscono ricettari in cui non si diano insieme possibilità e impossibilità di concretizzare le procedure.

[29] Smith, Hawthorne, *op. cit.*, p. 18; Halleux, *op. cit.*, p. 77; H. Roosen-Runge, *Farbgebung und Technik in fruhmittelalterliche Buchmalerei*, Deutsche Kunstverlag, München 1967.

[30] Halleux, *op. cit.*, p. 79.

Se l'io del prologo rivendica a una ristretta cerchia l'esclusiva delle nozioni, la mentalità che fa della credibilità della fonte una prova affidabile quanto l'esperimento, se non migliore, è invece condivisa a ogni livello della società. La vediamo attiva per secoli (e oggi si è forse soltanto un poco ridotta l'ampiezza del suo raggio d'azione) nei più svariati ambiti: nel valore risolutivo della testimonianza nelle cause giudiziarie al di sopra di altre categorie di prova; nel principio di autorità che tanto ha condizionato le riflessioni di filosofi, teologi e scienziati; nelle meraviglie che affollano i resoconti di trasferte in paesi lontani da parte di viaggiatori che riferiscono di animali fiabeschi come se li avessero ammirati con i loro propri occhi senza curarsi di precisare che (inevitabilmente) di tali creature hanno solo udito narrare.

Minerali e cicli naturali

Elementi o forze, di natura apparentemente molto diversa, possono venire considerati interagenti solo a patto di essere pensati come aventi caratteristiche reciprocamente associabili. Il frequente utilizzo di materiale organico nei processi di lavorazione e trasformazione dei metalli, con modalità che vanno ben oltre le proprietà chimiche accertate, presuppone che il minerale e l'organico siano ritenuti ambiti comunicanti retti da regole comuni. Alcune prescrizioni lasciano intravvedere un'apertura all'influenza di determinati passaggi stagionali e implicano dunque l'allargamento della comunicazione all'ambito meteorologico e astrale. Esaminiamo una ricetta particolarmente interessante, una tra le tante a prefiggersi l'ottenimento dell'oro a partire da combinazioni di metalli e sostanze organiche.

6. UNA RICETTA PER L'ORO

Prendi due parti di bile di capra, una parte di bile di bue e tre volte tanto *elidrium* e macinali con aceto per dieci giorni (questa è la prima composizione [nota dell'editore]).

Prendi poi dello zafferano di Licia o di Arabia e macinalo in un mortaio sotto il sole durante il periodo della Canicola; aggiungi aceto molto forte e continua a macinare fino a quando lo zafferano scompare ed è consumato. Poni il tutto in un sesto di aceto, un po' di più è meglio, e lascia asciugare. Poi prendi il minerale di colore verde come la pelle del-

la rana, vale a dire il rame, macinalo fine e mescolalo con lo zafferano (questa è la seconda composizione [nota dell'editore]).

Poi prendi il *crisantinum*, che i pittori usano e chiamano *pesa* – cioè l'oro. Macina nello stesso modo e sarà pronto per l'uso (questa è la terza composizione [nota dell'editore]).

Ora usalo nel seguente modo. Prendi quanto argento vuoi e fondilo; aggiungi sale fino e agita continuamente finché l'argento non si amalgama. Poi lascialo coagulare e mentre è ancora caldo versalo in acqua di mare. Dopo fondilo ancora e dentro una libbra di argento versa due once della prima composizione, agita vigorosamente e lascia coagulare. Poi fondi di nuovo e aggiungi un'oncia della seconda composizione. Agita bene nello stesso modo e ancora versalo fuori. Fondi un'altra volta, aggiungi un sesto della terza composizione e lo otterrai. Ora agita con una bacchetta di ferro nuova. Osserva mentre agiti e quando ti sembra che sia diventato uniforme mescola ancora in argento finché non ti pare buono.

Queste sono le ricette. Prima questa: Prendi due parti di bile di capra, una di bile di bue, tre volte tanto *elidrium*, cioè nove parti, e macina con aceto per dieci giorni.

La ricetta che abbiamo appena letto, con le sue astrusità e commistioni, il suo lasciare (intenzionalmente) impliciti i risultati di alcuni passaggi, è un esempio di come il sapere trasmesso sfugga alle (nostre) categorie consuete, ma si allontani ugualmente dall'immagine trita della magia popolare. Verrebbe da pensare a un alchimista privo della componente filosofica, ma siccome a fare l'alchimista è esattamente la sublimazione dell'operazione pratica in sostanza spirituale, mistica e sapienziale, l'idea finirebbe per essere fuorviante risultando in ultima analisi più dannosa che utile. Ci troviamo di fronte ad una procedura che promette di produrre oro al termine di una serie di passaggi in cui entrano via via metalli e sostanze di origine minerale (sale), vegetale (aceto) e animale (bile). Balza all'occhio che gli ingredienti riassumono i diversi aspetti della vita sulla terra – ribadendo che una forma di vita viene attribuita anche ai minerali –, i quali, tutti insieme, interagiscono al fine di ottenere il metallo più prezioso.

Digressione: sulla canicola

Insieme alla successiva (*), che ne costituisce una versione abbreviata, la 6 è la sola ricetta a fissare anche un orizzonte calen-

dariale, per la precisione il periodo della canicola, o giorni del cane, considerato come il momento più caldo dell'anno. Esso inizia con il sorgere di Sirio nella costellazione del Cane, il 25 luglio, festa di San Cristoforo, e si conclude con il tramonto della stella dalla medesima costellazione il 24 agosto. Le testimonianze coeve attestano la significativa attrazione di una simbologia legata alla canicola sulla cultura popolare. Assai alta, soprattutto, è la percentuale di santi in qualche modo associati al cane festeggiati in questo periodo, tra i quali il celebre Guinefort, il santo cane, rappresenta solo il caso più eclatante[31]. Il calore della canicola non è ritenuto eccezionale semplicemente per la sua intensità – sarebbe altrimenti banalmente omologabile a ogni situazione di alta temperatura e la stessa ricetta probabilmente si limiterebbe a consigliare di compiere le operazioni in un giorno caldo. L'unicità risiede nell'abbinamento del caldo con una congiuntura astrale che ne è causa, ma nel contempo lo trascende. Secondo Vincenzo di Beauvais (secolo XIII) Sirio viene a trovarsi in piena estate nel mezzo del cielo e il suo calore si somma a quello solare[32]. Questo doppio effetto combinato è non poco temuto in quanto responsabile di alterazioni mentali e fisiologiche, come l'eccessivo surriscaldamento del sangue[33]. La canicola è il periodo del caldo soffocante e delle acque malsane, fenomeni ritenuti favorevoli allo sviluppo della rabbia dei cani e delle epidemie. L'apogeo di Sirio ha quindi risvolti malefici. Ma quello che qui più conta è l'evidenza della credenza nel potere di condizionare i fatti di questo mondo esercitato da questa fase calendariale, una potenza, dunque, in grado di influire sui processi di trasformazione descritti nella ricetta. Così come agisce sul sangue e sulle acque, modificandone lo stato, il calore canicolare è in grado di esercitare un influsso su altre sostanze organiche, alterandole o esaltandone i poteri. Ad essere direttamente associati alla canicola nella ricetta 6 sono lo zafferano e l'aceto ed è probabile che sia soprattutto l'efficacia di quest'ultimo la destinataria dell'ambigua attrazione della stella estiva, visto che a risentirne al massimo grado sono di norma i liquidi e in particolar modo vino e derivati. L'au-

[31] J.C. Schmitt, *Il santo levriero*, Einaudi, Torino 1982, pp. 197-203.
[32] Ivi, p. 201.
[33] P. Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, SEDES, Paris 1988, pp. 154-164.

torità di Aristotele fonda a livello scientifico la connessione tra vino e furore melanconico, mentre secondo il tardoimperiale *Astronomicon* il vino accresce la propensione a crisi di rabbia in persone nate nel periodo canicolare[34].

Aceto e dintorni

Nel complesso della raccolta l'aceto è l'ingrediente extra-minerale presente in maggior misura. Se ne deduce obbligatoriamente che doveva essere considerato carico delle qualità necessarie alle trasformazioni dei materiali. In effetti l'aceto emerge per la molteplicità dei suoi utilizzi. Non a caso la fabbricazione dell'aceto rientra nel novero dei saperi professionali segreti, gelosamente custoditi. Da un documento del 1394[35] – ma non credo che l'uso sia una novità del XIV secolo – sappiamo che l'ingresso nella corporazione dei *vinaigriers* parigini comporta un giuramento di riservatezza simile a quello pronunciato nell'esordio di *Mappae Clavicula.* L'aceto è portatore di un'ambivalenza che diviene, operativamente, polivalenza. In quanto forma degenerata del vino, ne acquista l'opposta natura senza perdere del tutto la precedente. È un efficace riequilibratore di umori poiché è a un tempo caldo come il vino e, suo contrario, freddo. La scuola salernitana indica nell'aceto il miglior disinfettante in caso di peste[36].

Nelle ricette artigianali si constata che l'aceto opera essenzialmente in due contesti, riassumibili in «macinatura e amalgama» e «estrazione dei colori». Il sistema di più frequente impiego lo vede attivo come coadiuvante nella macinatura di vari elementi allo scopo di favorirne il miscuglio. In qualche caso la mutazione è immediata, in altri, invece, si tratta soltanto della prima tappa di un processo. Le ragioni chimiche dell'impiego dell'aceto non sono mai esplicitamente specificate e vanno dedotte dall'uso. Il suo primo contributo appare quello di rendere gli ingredienti meglio macinabili e di contribuire alla formazione di nuovi composti, quasi lo si ritenesse ammorbidente e insieme catalizzatore. Nella preparazione dei colori le proprietà di cui gode l'aceto si

[34] B. Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du sauvage en Europe*, Flammarion, Paris 1994, pp. 133-140.

[35] M. Godard, *Il gusto dell'agro*, Slow Food, Bra 1994, p. 49.

[36] Ivi, pp. 179-181.

precisano ulteriormente. È sufficiente mescolarlo in un vaso con un partner appropriato e tenerlo al caldo perché agisca, come nelle ricette seguenti.

III. ANCORA AZZURRO

Se desideri fare un diverso azzurro, prendi un fiasco del rame più puro e riempilo fino a metà con della calce e poi colmalo con aceto molto forte. Chiudilo e sigillalo. Poi metti il fiasco sotto terra o in un altro posto caldo e lascialo lì per un mese. Infine apri il fiasco. Questo azzurro non è buono come l'altro; è adatto al legno e agli intonaci.

V. VERDE

Se desideri fare il verde detto Bizantino, prendi un recipiente nuovo e mettici delle foglie di rame; poi riempilo di aceto forte, chiudilo e sigillalo. Metti il recipiente in un posto caldo, oppure sotto terra, e lasciacelo per sei mesi. Infine apri il recipiente e metti quello che ci troverai dentro su un'assa di legno e esponilo al sole per farlo asciugare.

Se l'immersione del rame nell'aceto dura solo quindici giorni – processo estrattivo più breve – si ottiene un verde diverso. In un paio di casi – ricette 20 (*) e 52 (*) – il coadiuvante nella macinazione e trasformazione dei reagenti è il vino, che non ha le stesse proprietà dell'aceto, ma è comunque il suo parente più prossimo e quindi predisposto ad esserne l'alternativa. In generale, sembra che tutti i prodotti derivati dalla fermentazione dell'uva possiedano qualità eccezionali. Questa opinione è forse corroborata dagli effetti inebrianti del vino. In una visione olistica del cosmo non stupirebbe che dal potere di modificare lo stato della mente fosse fatta conseguire la medesima predisposizione applicata alla trasformazione della materia, anche al di là dell'efficacia chimicamente sperimentabile. Una conferma viene dalla ricetta II, in cui le considerazioni precedenti si estendono al mosto.

II. AZZURRO

Se desideri ottenere il miglior azzurro, prendi un contenitore nuovo che non è mai stato usato prima per nessun tipo di lavoro e riponi in esso foglie di argento purissimo, quante ne vuoi, e poi chiudilo e sigillalo. Metti il recipiente nel mosto e tiencelo ben immerso per quindici giorni. Poi aprilo e scrolla dentro un vaso luccicante l'efflorescenza che circonda le foglie d'argento. Se ne vuoi ancora, ripeti quello che è stato scritto sopra.

Il mosto rimane all'esterno del recipiente, il che significa che l'azione è supposta essere indiretta, con il contenitore «vergine» che si limita a svolgere la funzione di veicolo dell'influsso del mosto sull'argento. Smith e Hawthorne, autori dell'utilissima edizione commentata e tradotta in inglese, si sono dovuti arrendere di fronte all'impossibilità di decodificare «scientificamente» questa ricetta:

> La chimica di questo processo ci sfugge, a meno che l'argento non contenesse abbastanza rame da produrre acetato basico di rame nella reazione con l'aceto contenuto nel mosto, come nella ricetta successiva. La sigillatura del recipiente avrebbe dovuto essere imperfetta per consentire l'ossidazione[37].

Per essere chimicamente spiegabile la ricetta dovrebbe dunque essere diversa da quello che è, l'argento non essere puro e il contenitore non sigillato, come invece è prescritto. La ricetta successiva cui si riferiscono Smith e Hawthorne è la numero III (*Ancora azzurro*) citata in precedenza. Se a contatto con il rame per un lungo periodo l'aceto è effettivamente in grado di estrarre colore tramite una reazione chimica, l'azione senza contatto del mosto sull'argento è palesemente di natura dissimile. Si intrecciano qui le azioni di due forze, una prima chimica, e una seconda che potremmo chiamare potere della metafora sulla realtà, o, purché non ci si faccia fuorviare dal termine, magia. Ma è chiaro che nella coscienza dei fruitori esse sono una forza sola. Non esiste una giustificazione nel nostro linguaggio classificatorio: per i compilatori di *Mappae Clavicula* i due ambiti che denominiamo chimica e magia tendono ad appartenere a un'unica esperienza cognitiva[38]. Luogo caldo, terra, mosto, tutti ricoprono recipienti favorendo il compiersi dei processi al loro interno, accomunati nel ruolo, a gradazione variabile, di incubatrici naturali. A essi è associabile il letame, impiegato con destinazioni d'uso simili. In particolare sono le ricette per la preparazione delle varie tonalità di azzurro che, senza pretenderne l'esclusiva, prediligono il mo-

[37] Smith, Hawthorne, *op. cit.*, p. 26 nota 4.

[38] Sulla difficoltà di circoscrivere con chiarezza gli ambiti della cosiddetta magia R. Kieckhefer, *La magia nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 3-21.

mento dell'«incubazione» (oltre a quelle citate sopra: 167-A, 167-B, 168, 171, tutte con il letame).

Un problema: l'intercambiabilità tra sostanze diverse

I contesti d'impiego attribuiscono alla bile animale funzioni simili a quella dell'aceto. La si trova abbinata all'aceto (6, 14), o in alternativa (8*), o infine in un successivo passaggio in ricette che lo includono (11, 12). Essa interviene come coadiuvante nella macinazione (11, 12, 14), nell'estrazione del colore (13), nella liquefazione del metallo (49) e come parte di un composto da fondere al fine di ottenere un preparato che dopo ulteriori trasformazioni darà oro (8*). Ogni ricetta prevede senza eccezione l'uso di bile di un animale specifico, che sia capra, bue, toro, volpe, porco o sparviero. Per ora è preferibile lasciare in sospeso ogni tentativo di fornire una risposta al bisogno di precisare questo dettaglio zoologico, evidentemente non giustificato da ragioni chimiche.

Nei processi di liquefazione e fusione dei metalli a sostegno dell'azione dell'aceto, talvolta in alternativa, compaiono il sale e il mercurio.

33. COME RENDERE LIQUIDO L'ORO COSÌ CHE ESCA MEGLIO DAL FUOCO

Lima dell'oro fino con una lima adatta e sminuzzalo completamente. Mettilo in un mortaio di serpentino o di porfido grezzo, dove possa essere ben macinato. Aggiungi aceto molto forte e macina tutto insieme. Inzuppalo finché non diventa nero e versalo fuori. Ma se l'aceto conserva il suo colore, allora aggiungi un grano di sale, o almeno dell'*afronitrum.* In tal modo viene reso liquido, abbastanza da poterci scrivere. Poi riponilo, come in una miniera, in un ampio vaso di vetro con un po' di resina per tenerlo ben chiuso. Con questo sistema possono essere liquefatti anche argento, ottone e ferro. Ora, per far brillare l'oro dopo averlo usato per scrivere, strofina le lettere con il guscio di una lumaca di mare o con una zanna di cinghiale.

34. LIQUEFAZIONE DELL'ORO

Prendi una parte di miele, tre parti di pigmento dorato e una parte di oro. Ma lavora l'oro il più possibile con un martello e infine spezzettalo. Aggiungi una parte di mercurio e una di aceto molto forte, mischia

il tutto e macinalo in un mortaio e aggiungi resina, e scrivi con questo inchiostro e lucidalo con un dente.

Registriamo l'uso di strofinare con un dente allo scopo di accrescere la lucentezza dei caratteri dorati nella pagina. Dovrebbe ormai risultare evidente che l'orizzonte culturale che ha prodotto *Mappae Clavicula* accoglie una sconcertante intercambiabilità funzionale tra materiali di provenienze apparentemente non sovrapponibili o comunque, in un'ottica moderna, spesso difficili da conciliare. Proseguiamo nella rassegna.

37. LIQUEFAZIONE DELL'ORO

Fondi dello stagno insieme a del mercurio e conserva al freddo. Macina minuziosamente in un mortaio con allume fissile e copri il tutto con urina di ragazzo. In questa maniera diventerà liquido e quando sarà della consistenza dell'inchiostro degli scribi, usalo per scrivere. Quando le lettere sono asciutte, macina a parte zafferano di Licia con della colla pura e con questo ripassa sopra a ciò che hai già scritto, e quando asciuga strofina con un dente. Ma se lo stagno si solidifica durante la macinatura fondilo ancora con una maggiore quantità di mercurio.

Malgrado il titolo, è chiaro che questa non è una ricetta per ottenere la liquefazione dell'oro, ma un metodo per preparare un inchiostro avente l'aspetto esteriore dell'oro. Non è un caso isolato. A volte il titolo della ricetta omette di precisare la sostanziale distinzione tra oro e ciò che ne ha il colore. Il testo stesso, peraltro, è destinato a palesare subito e al di là di ogni dubbio la differenza. Veniamo però all'elemento nuovo, vale a dire al fatto che il posto dell'aceto è preso da urina di ragazzo.

L'intercambiabilità tra aceto e urina – se non in generale almeno nella macerazione di fiori e foglie – emerge dalle ricette 167-A e 167-B (due tipi di azzurro), in cui la prima parte è sostanzialmente identica per entrambe con la sola variante appunto dell'urina (167-A) e dell'aceto (167-B). Da un punto di vista empirico, gli amidi presenti nell'urina ne giustificano l'impiego nella fabbricazione dei colori. Tuttavia il problema rimane aperto. Infatti non l'urina qualsiasi è ritenuta efficace, ma, particolare non spiegabile ribadito in una ventina di ricette, solo quella senza schiuma. Ritorna, già notato nel caso della bile, il bisogno di aggiungere dettagli chimicamente, e operativamente, inutili. Perché, nel-

la ricetta 37, l'urina deve essere proprio di ragazzo? Perché per ottenere un inchiostro color oro bisogna macinare mercurio con feci, ma solo di donna (50)? E perché invece è esclusivamente l'urina di un uomo ad essere utile per rimuovere il mercurio rimasto attaccato a un oggetto d'oro (263*)? La citazione più pittoresca per pignoleria proviene dalla ricetta per un tipo di porpora che tende al giallo, tra i cui ingredienti compare «urina pura di un uomo in buona salute che abbia bevuto vino di ottima qualità» (128).

La passione per il dettaglio e la tendenza ad aggiungere particolari agli ingredienti costituiscono un tratto distintivo delle nostre ricette. La constatazione equivale all'invito a prestare maggiore attenzione a questo fatto. Scartata la soluzione più semplice – vale a dire liquidare il tutto come l'espressione di una mentalità rozza sottomessa all'ignoranza e alla confusione – e non essendo ancora venuto il tempo delle conclusioni, non mi rimane che proseguire. L'apertura di un dialogo tra le fonti a nostra disposizione ci aiuterà a progredire verso un tentativo di interpretazione. Prima, però, occorre introdurre Eraclio e Teofilo.

ERACLIO

Il trattato *De coloribus et artibus romanorum*, attribuito a Eraclio[39], in realtà opera non di un solo autore, è un trattato in tre libri, due in versi e uno in prosa, che, coerentemente con quanto si recita nel titolo, presta un'attenzione particolare alle ricette per la preparazione dei colori, senza però trascurare le altre arti applicate. La datazione del testo ha sollevato pareri discordi. La più antica attestazione dell'opera integrale proviene da un manoscritto datato tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII. Esiste però un frammento in minuscola carolina tedesca dell'XI secolo

[39] Ho utilizzato l'edizione Eraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, contenuta in M. Merrifield, *Original treatises dating from the XII to XVIII centuries on the arts of painting*, 2 voll., Murray, London 1849, I, pp. 166-257. Ho inoltre visionato l'edizione a cura di A. Ilg, *Quellenschriften fur Kunstgeschichte und Kunstechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1888. La numerazione dei capitoli segue quella riportata concordemente in queste due edizioni.

che contiene sedici ricette in prosa e in versi, quindici delle quali riappaiono nelle più ricche edizioni posteriori[40]. Per ciò che concerne la composizione, si tende a separare i libri in versi dal terzo in prosa. L'ipotesi che pare meglio accreditata colloca i primi nel X secolo e l'ultimo nel XII. Varie sono pure le supposizioni relative all'area geografica in cui il testo avrebbe visto la luce e, forse, non solo varie, ma vane. Altrettanto importante è la verificata ampia diffusione dell'opera e la sua appartenenza a una tradizione di portata certamente più vasta rispetto alla semplice storia del testo. Esistono infatti, provenienti da manoscritti che risalgono fino al IX secolo, piccoli gruppi di ricette non identiche a quelle raccolte sotto il nome di Eraclio, ma assai simili nel contenuto. Alcune ricette trovano parziali o completi riscontri in Vitruvio, Plinio e Isidoro di Siviglia, ma non sempre la continuità della trasmissione corrisponde alla continuità della pratica. A questo proposito è esemplare in Eraclio la menzione di colori quali il blu egiziano e la porpora di Tiro, che da tempo non si usavano più. Il tipo più frequente di modifica cui le istruzioni sono andate incontro è l'aumento del numero degli ingredienti che talvolta riduce la ricetta a puro testo, inutile a fini pratici. Questa inflazione tende ad amplificarsi con l'aumentare delle copie[41]. Ha certamente ragione Oppenheim quando rimarca che le ricette artigianali non vanno considerate solo come istruzioni tecniche, ma soprattutto come «creazioni letterarie, all'interno di una complessa tradizione letteraria»[42]. Lo stesso occorre pensare dei lapidari e degli erbari. Ciò è vero al punto che Ruteboeuf scrisse una *Erberie*, testo giullaresco incentrato su ricette apertamente impossibili che si affianca ad altre opere anonime di argomento analogo. Tutte hanno in comune il riconoscimento di un legame, sia pure carnevalizzato, tra l'efficacia della ricetta e la sua enunciazione in forma teatrale, performativa[43]. Il dato trascende la dimensione comica per inserirsi coerentemente nella classificazione

[40] J.C. Richards, *A new manuscript of Heraclius*, «Speculum», XV, 1940, pp. 255-271.

[41] Halleux, *op. cit.*, p. 78.

[42] Ivi, p. 78, che cita A.L. Oppenheim, *Glass and glassmaking in ancient Mesopotamia*, Corning, 1970, p. 4.

[43] R. Brusegan, *La medicina dell'impossibile*, «Paragone», 380, 1981, pp. 5-25.

delle arti meccaniche: lo stesso Ugo di San Vittore conclude la sua enumerazione con le *artes medica* e *theatrica*. Nel caso di Eraclio l'evidenza di una dimensione letteraria è rafforzata dall'essere una parte delle ricette in forma versificata.

Malgrado le complessivamente minori inclinazioni chimiche di Eraclio, le similitudini di contenuto con *Mappae Clavicula* sono notevoli. Ad esempio, le ricette IX e X del libro terzo presentano forti somiglianze con *Mappae Clavicula* 289 e 290, delle quali mi occuperò dettagliatamente, che si differenziano però per alcune significative aggiunte. La numero III, XXXIX (*) illustra la preparazione del rame mediante la già incontrata interazione del rame e dell'aceto con la richiesta aggiuntiva che l'aceto sia di vino bianco. In generale si nota in Eraclio un impiego meno esteso dello stesso aceto, dell'urina e dei liquidi organici di origine animale. In *De coloribus et artibus romanorum* è invece maggiore l'attenzione alle attività artistiche applicate al vetro. Anche lo stile espositivo appare più curato, e non soltanto nelle sezioni in versi. Quasi in omaggio a una certa raffinatezza, la raccolta si apre con le indicazioni per preparare con i fiori di campo dei colori buoni per essere utilizzati nella scrittura (*).

Nella prospettiva di questa ricerca i capitoli V (*) e VI del terzo libro rivestono un interesse particolarissimo. Essi provano che nella trasmissione del sapere tradizionale degli artigiani accanto alle ricette trovano posto racconti di carattere storico e aneddotico legati all'esercizio delle *artes mechanicae.* Il primo dei due narra di come, dove e quando in Medio Oriente fu scoperto il vetro. Il secondo racconta la storia di un geniale, ma sfortunato maestro vetraio fatto decapitare dall'imperatore Tiberio.

III, VI. DI COME L'UOMO CHE AVEVA SCOPERTO IL MODO DI FABBRICARE VETRO FLESSIBILE FU DECAPITATO PER ORDINE DELL'IMPERATORE

Si narra che al tempo dell'imperatore Tiberio un maestro artigiano scoprì il modo per fabbricare un vetro flessibile e duttile. Quando fu ammesso alla presenza dell'imperatore egli porse una fiala di sua fabbricazione a Tiberio, che, indignato, la scagliò sul pavimento. La fiala non si ruppe, ma si piegò come un vaso di ottone, così che l'artigiano, estratto un martello da una tasca, poté ripararla. Al che l'imperatore gli chiese se altre persone conoscessero il segreto. Dopo che l'artigiano ebbe negato con un giuramento, Tiberio ordinò che fosse decapitato, affinché il prezzo di oro e argento e di tutti i metalli non crollasse a cau-

sa della nuova invenzione. Ed effettivamente se il vetro non si rompesse sarebbe migliore dell'oro e dell'argento.

La fabbricazione di vetro flessibile, e quindi elastico e resistente agli urti, è il limite estremo contro cui si scontra la perizia del vetraio. Il racconto qui riportato dice che l'impossibile è tale perché la conoscenza che lo avrebbe reso attuabile è andata perduta a causa della malvagità di un potente. Alla storia delle origini del vetro e della sua lavorazione, il testo fa dunque seguire un mito che fonda l'esistenza di confini operativi invalicabili a chi esercita il mestiere. I due racconti sono inseriti tra le ricette senza soluzione di continuità. Ne consegue obbligatoriamente che il loro contenuto è pensato come parte coerente della raccolta. La costruzione della coscienza di sé dell'artigiano avviene mediante l'apprendimento di tecniche, ma si rafforza con la trasmissione e la conoscenza di quelle che si possono chiamare leggende professionali. Entrambi gli aspetti sono costitutivi del sapere tradizionale dell'artigiano.

TEOFILO

Il trattato conosciuto come *De diversis artibus*, o *Schedula diversarum artium*, è stato considerato, si può ben dire fin dal momento della sua redazione, come una sorta di enciclopedia dell'artigianato e dell'arte cristiana medievale[44]. Rispetto a *Mappae Clavicula* e anche a *De coloribus et artibus romanorum*, il suo contenuto si caratterizza per un indirizzo più marcatamente realistico, per le scrupolose descrizioni dei procedimenti che compongono l'esecuzione di un lavoro.

L'autore si presenta al lettore dichiarando di essere un monaco che scrive per coloro che sono desiderosi di vincere con il lavoro le insidie della pigrizia: «Teofilo, umile prete, servo dei servi di Dio, indegno del nome e della professione di monaco, a tutti quelli che bramano allontanare lo spirito dall'indolenza con uti-

[44] Teophilus, *De diversis artibus*, a cura di C.R. Dodwell, Nelson, London 1961, cui faccio riferimento anche per la numerazione dei capitoli.

li occupazioni e con l'osservazione di piacevoli novità, augura in premio la celeste ricompensa!»[45].

Il riconoscimento dato alle virtù dell'attività manuale, unitamente ad altri interventi contro l'avarizia e la pigrizia disseminati qua e là nel testo, nonché un riferimento all'abito monacale di colore nero, avvalorano l'ipotesi che l'ordine di Teofilo sia il benedettino[46]. In ogni caso l'autore si dimostra in grado di padroneggiare tanto la cultura materiale – e non solo – degli artigiani quanto quella monastica, spiritualmente «alta». I prologhi ai tre libri costituiscono un'introduzione più teologica e morale che tecnica e sono proprio questi contenuti extra-professionali – divagazioni filosofiche e teologiche – che hanno consentito di collocare cronologicamente la redazione originale dell'opera all'inizio del XII secolo. I richiami ai doni dello Spirito Santo – qui in rapporto al lavoro dell'artista – e alla meditazione sulle sofferenze della passione di Cristo, tratti peculiari della riflessione teologica a cavallo tra XI e XII secolo, sono riconducibili ai nomi di Bernardo di Clairvaux e Ugo di San Vittore. Più in particolare, è stata dimostrata un'influenza diretta degli scritti di Rupert di Deutz (morto nel 1129), il primo a inserire le arti meccaniche nell'ambito delle scienze (*illiteralem et illiberalem scientiam esse docemur*) e il solo, prima di Teofilo, ad estendere il senso del concetto di talento all'abilità nel lavoro manuale[47]. Quanto alla provenienza geografica, le evidenze linguistiche e paleografiche hanno orientato gli studiosi a suggerire (ancora) la regione renana come la localizzazione più credibile[48]. Il prologo al primo libro contiene una lode delle tradizioni artistiche sviluppatesi nelle varie nazioni e la Germania è l'unico tra i paesi menzionati il cui nome sia accompagnato da un aggettivo che ne enfatizzi i talenti. La Grecia eccelle nei colori, la Russia nell'ambra, l'Arabia nella fusione e nell'incisione in rilievo, l'Italia nella decorazione delle pietre preziose, la Francia nella decorazione delle finestre; infine l'abile (*sollers*) Germania emerge nella lavorazione dei metalli.

[45] Ivi, p. 1.

[46] Discussione nell'*Introduzione* di Dodwell, ivi, pp. XXXIII-XXXIV.

[47] Ivi, pp. XX-XXIII; P. Skubiszewski, *L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane*, in *Le travail au Moyen Age*, Institut d'études médiévales de l'Université catholique, Louvain 1990, pp. 263-321, pp. 302-303; J. Van Engen, *Teophilus and Rupert of Deutz*, «Viator», II, 1980, pp. 147-163, pp. 159-163.

[48] Dodwell, *op. cit.*, pp. XXXIV-XXXV.

Nel titolo di uno dei manoscritti, probabilmente il più antico, si legge che l'autore era noto anche come Ruggero (*Teophilus qui est Rugerus*). Questa precisazione ha permesso di ipotizzare che dietro lo pseudonimo di Teofilo si celi quel frate Ruggero di Helmarshausen citato in un atto datato 15 agosto 1100 come l'autore di una croce d'oro e di un reliquiario per la cattedrale di Paderborn[49]. Si sa anche che nel XII secolo Helmarshausen era uno dei principali centri di produzione artistica del nord-ovest della Germania. Malgrado l'assenza di prove definitive questa proposta di identificazione è molto interessante e su di essa si dovrà ritornare in un momento successivo.

TEOFILO E LA SVOLTA CULTURALE DEL SECOLO XII

Ivan Illich ha recentemente formulato un'ipotesi che merita di essere discussa. Nella forma a me nota l'idea è poco più di un suggerimento, anche se lo studioso ha annunciato l'intenzione di lavorare a un approfondimento[50].

Secondo Illich il trattato di Teofilo contiene una novità fondamentale nella storia della cultura europea: è il primo testo a occuparsi direttamente degli strumenti del lavoro, il primo a concepire l'idea che lo strumento si possa concettualmente separare dalle mani di coloro che ne fanno uso. In effetti parecchi capitoli della *Schedula* sono consacrati alla fabbricazione degli strumenti che a loro volta serviranno a fabbricare oggetti. Lo strumento viene pertanto trattato come un'entità autonoma dotata di un intrinseco significato e valore, segno della consapevolezza che «la fabbricazione presuppone qualcosa di già fabbricato, il mezzo di produzione è sempre esso stesso già prodotto». Il fare l'utensile riceve la medesima attenzione, pratica e tassonomica, del fare *con* l'utensile. Illich sostiene che deve esistere un legame profondo tra questa innovazione – ribadisco: concettuale, non tecnica – e la componente più avanzata della speculazione filosofica dell'epoca, con particolare riferimento alle riflessioni di Ugo di San Vittore,

[49] Ivi, pp. XXXIX-XLIV.

[50] I. Illich, D. Cayley, *Conversazioni con Ivan Illich*, Eleuthera, Milano 1994, pp. 63-65.

non a caso uno dei padri fondatori di quella valorizzazione della «critica» cui Latour riconduce quella che chiama «Costituzione dei Moderni»[51].

Nel *Didascalicon* Ugo teorizza una forma di interazione simbolica tra tecnologia e cultura. In tal modo si ridefinisce il rapporto tra i materiali, gli attrezzi e le norme per il loro utilizzo. Nel capitolo dedicato alle arti meccaniche, ad esempio, la fabbricazione della lana è scomposta nelle sue varie fasi e definita attraverso gli strumenti impiegati (ago, fuso, pettine, ecc.) e non solo mediante l'ovvio rimando alla materia prima[52]. In altri termini, e ciò avviene in altri passaggi dell'analisi delle arti meccaniche, il fare dell'artigiano viene concepito come un rapporto tra materiali e strumenti che si instaura grazie alla volontà dell'operatore. Lo strumento diviene a sua volta mediatore sensibile tra l'intenzione dell'artigiano e i suoi fini. Ne consegue che fabbricare strumenti è un modo di portare ordine nel mondo, di migliorarlo. Con Teofilo il sapere pratico si riveste esplicitamente di una dignità nuova e si fa autonomo dono di Dio, il sommo *artifex*[53]. E viene da chiedersi se questa rivalutazione in chiave teologica non contenga, altro elemento di novità, la consapevole presa di distanza dalla cultura dei segreti artigianali. Teofilo, infatti, affida le sue conoscenze pratiche allo strumento della scrittura, rompendo così con la tradizione che voleva che fosse il laboratorio il luogo della trasmissione del sapere specialistico. La *Schedula* si presenta come un libro aperto all'insegna della chiarezza, senza ermetismi, volto appunto a rendere accessibili e visibili le *artes* al di fuori dei laboratori. La completa riabilitazione del sapere artigianale deve passare attraverso una ridefinizione e un allargamento dei suoi canali di trasmissione. Si tratta, a ben vedere, di una rottura profonda, pensabile addirittura come un tradimento dal punto di vista di quei «colleghi» cui era in massima parte negato l'accesso alla lettura e alla scrittura.

L'autonomia concettuale dello strumento all'interno della riflessione su tecnologia e cultura appare come un fenomeno pa-

[51] Latour, *op. cit.*, non menziona mai Ugo, ma il *Didascalicon* contiene pagine che rappresentano un autentico esperimento di modernità nella prospettiva scelta da Latour.

[52] Ugo di San Vittore, *Didascalicon*, II, 21-22.

[53] Si veda anche Alessio, *op. cit.*, pp. 89-93.

rallelo all'autonomia concettuale che la singola parola acquisisce all'interno del testo proprio a partire da Ugo di San Vittore. La pagina scritta, luogo di lavoro di colui che cerca la sapienza, subisce nel secolo XII una decisiva riorganizzazione. È con Ugo che si completa l'organizzazione del testo, fatta di spaziature, punteggiatura, divisione in capitoli, indici alfabetici. Ogni parola si separa dalle altre e diventa segno, autonomo contenitore di senso. Le implicazioni tecnologico-culturali sono numerose. Si migliorano innanzitutto le prospettive per lo sviluppo della lettura silenziosa e quindi per un diverso modo di riflettere e di interiorizzare. Infine si creano le condizioni perché l'autore da dettatore di pensieri si faccia creatore di un testo. La riflessione del linguaggio su se stesso, fenomeno fondamentale della filosofia del secolo XII (e, a partire da qui, della filosofia «moderna»), è resa possibile da questa conquista dell'indipendenza da parte della parola.

Da parte sua Teofilo non si limita a trasmettere tecniche di esecuzione, ma riorganizza il sapere artigianale secondo principi che ricordano quelli messi in atto da Ugo di San Vittore. Il materiale è suddiviso tematicamente in tre capitoli e un'attenzione speciale è assegnata allo spazio del lavoro, il laboratorio, e agli utensili, che vengono pensati ciascuno nella sua autonomia e sempre catalogati minuziosamente, anche quando non vengono fornite le istruzioni per costruirli. Se né il laboratorio né gli strumenti sono più dati per scontati è perché, come la parola in Ugo, essi si configurano come segni autonomamente significanti, contenitori della coscienza di sé dell'artigiano. Poiché, come si è visto, Teofilo rinnova i modi di trasmissione del sapere affidandoli al libro, ne consegue che per lui è la stessa autocoscienza artigianale che almeno in parte ha bisogno di rinnovarsi.

Ugo di San Vittore è il primo che nella gran massa di azioni rituali (benedizioni, scongiuri, esorcismi, ecc.) isola i sacramenti. La selezione di Ugo assurgerà a dogma della Chiesa con il Concilio Laterano del 1215. Ivan Illich scorge un nesso tra la nuova posizione culturale e tecnologica dello strumento e la contemporanea individuazione di uno speciale statuto del sacramento. Come lo strumento è il mediatore sensibile tra l'intenzione di un uomo e la sua realizzazione, così il sacramento è lo strumento attraverso il quale l'intenzione divina, la grazia, si rende operativa presso gli uomini.

Per quanto le riflessioni qui abbozzate necessitino di ulteriori approfondimenti, mi pare che almeno un dato generale emerga con chiarezza: l'integrazione di Teofilo nella cultura del suo tempo si realizza a più livelli. *De diversis artibus* è un'opera che partecipa delle espressioni più innovative della cultura del XII secolo, ma, nello stesso tempo, rimane intimamente ancorata al sapere tradizionale. La nuova relazione tra tecnologia e cultura delineata nel *Didascalicon* convive con la trasmissione di informazioni che, come spero di dimostrare nelle pagine che seguiranno, ancora si reggono su di un'intesa tra tecnologia e mito.

PRATICITÀ

L'indubbia maggiore praticità del trattato di Teofilo rispetto ai suoi predecessori ricade dunque sotto una luce nuova, con profondi fondamenti concettuali. L'emergenza di una dimensione empirica più spiccata non dipende tanto, banalmente, dall'indole dell'autore quanto, invece, proprio dall'influenza degli aspetti meno «artigianali» della sua cultura. La migliore organizzazione del lavoro si configura come fenomeno parallelo alla riorganizzazione del testo scritto. In breve, l'impressione di praticità lasciata dal testo è solo in parte la conseguenza della probabile perizia tecnica dell'autore. Essa non esisterebbe se la perizia non fosse diretta da una razionalità già in parte ristrutturata dalla riflessione sulla scrittura. Non si dimentichi che il senso di concretezza che Teofilo ci trasmette deriva essenzialmente da come la sua esperienza viene organizzata e comunicata attraverso la scrittura.

La struttura del trattato organizza razionalmente le materie in tre libri. Il primo è dedicato alla pittura: la preparazione di colori, vernici e colle, le tecniche per decorare i manoscritti, le pareti e i pannelli. Il secondo libro tratta del lavoro su vetro. Il terzo si occupa di metallurgia, spaziando dall'oreficeria alle istruzioni per fabbricare tutto quello che serve nella bottega di un fabbro. Basta una rapida occhiata agli indici per rendersi conto dell'impostazione dell'opera: prevalgono voci come *La preparazione dei colori per i corpi nudi* (I, I*), *Il colore grigio da applicare agli occhi* (I, VI*), *La costruzione del laboratorio* (III, I*), *La fornace* (III,

III*), *I martelli* (III, VI*), *La fusione di una campana* (III, LXXXV). In generale abbondano ricette che individuano un'operazione precisa. Ad esempio, la preparazione di un colore si preferisce finalizzarla a una destinazione pittorica mirata. Non solo l'ottenimento di una certa tinta, dunque, ma, meglio, la ricerca della giusta tinta per i capelli di una giovane, per la barba di un anziano. Molto spesso, quindi, ciò che leggiamo descrive fedelmente l'attività degli artisti.

Vetrate e cultura al tempo di Teofilo

Il capitolo dedicato alla pittura monocroma su vetro illustra con esemplare chiarezza i procedimenti impiegati dai decoratori delle vetrate gotiche.

> II, XX. TRE TONI DI COLORE PER DARE LUMINOSITÀ AL VETRO
> Se sarai diligente in questo lavoro potrai dipingere le luci e le ombre delle vesti come si fa nella pittura che impiega i colori. Quando, con il colore di cui si è detto, avrai ritoccato le vesti stendi il colore con il pennello in modo che il vetro resti trasparente dove di solito in pittura faresti la luce. Il tuo tocco sia denso in una parte, in un'altra leggero e altrove ancora più lieve e distinto con tanta cura come se avessi steso tre colori. Devi osservare questa procedura anche sotto le sopracciglia e intorno agli occhi, alle narici e al mento, e intorno al volto dei giovani, intorno ai piedi nudi, alle mani e alle altre membra del corpo nudo. In tal modo la tua pittura apparirà fatta con una varietà di colori.

Nel XII secolo le vetrate vengono concepite come un vettore privilegiato del sacro cristiano, il cui mezzo di comunicazione è il variopinto linguaggio della luce e dei colori. Ricchezza di colori e luminosità: un nesso profondo unisce lo splendore delle vetrate alle meraviglie delle pietre preziose cantate dai lapidari. Sugero di Saint-Dénis, uno dei maggiori committenti di opere d'arte del tempo, quasi un ideologo della vetrata intesa come discorso cristiano coniugante etica e bellezza, mutua dal profeta Ezechiele le parole per esaltare le gemme del tesoro della sua abbazia[54].

[54] E. Castelnuovo, *Vetrate medievali*, Einaudi, Torino 1994, p. 230.

A partire dagli anni Settanta del secolo nella letteratura in volgare – soprattutto, significativamente, in area germanica – appaiono descrizioni che trattano vetrata e pietra preziosa come una cosa sola. Nell'*Eneit* di Heinrich von Veldecke si fa menzione di quattro finestre con granati, zaffiri, smeraldi, rubini, topazi e berilli «che Dama Camilla aveva raccolto in abbondanza prima che l'opera cominciasse»[55]. Wolfram von Eschembach, nel suo celebre *Parzival*, descrive una magica sala con le finestre chiuse da fantastiche vetrate incastonate di diamanti, ametiste, smeraldi, topazi e rubini[56]. La polivalenza di Teofilo, esperto del taglio delle gemme e della preparazione dei colori, conoscitore sia delle tecniche di fusione che di quelle di verniciatura del vetro, riflette un effettivo intreccio di funzioni che si riscontra nella sua epoca tra chi fabbrica i vetri e li taglia, chi monta le finestre e chi le dipinge. Solo in alcuni casi è la specializzazione a prevalere, ma si tratta di eccezioni, come quella del già ricordato Gherlaco, che si autorappresenta in un pannello del monastero di Arnstein (oggi al museo di Münster).

Nella *Schedula* è frequente il rimando esplicito all'arte religiosa. Ciò non stupisce per due ragioni. Innanzitutto chi scrive è un esperto artigiano, ma anche, e soprattutto, un monaco, come egli stesso ricorda in un prologo che è pure una professione di fede. Inoltre è noto che le principali commesse che giungono alle migliori botteghe artigiane provengono dalla Chiesa. È normale che l'apprendistato venga orientato nella direzione culturalmente e professionalmente primaria. In Teofilo l'esito a livello di testo può allora essere il riferimento diretto di uno specifico problema tecnico a un arredo sacro. È il caso della ricetta *I pannelli di altari e porte e la colla di formaggio* (I, XVII*), in cui la differenza con il tono dell'esposizione di *Mappae Clavicula* è palese.

Sulla natura dell'esperienza

Lontano da una dimensione compilatoria, il trattato si presenta come il tentativo di un esperto di riassumere – in modo in-

[55] Ivi, p. 167.
[56] *Ibid.*

sieme tradizionale (la forma della ricetta) e nuovo (l'attenzione agli strumenti) – le proprie conoscenze e competenze a beneficio di giovani praticanti. Mancano riferimenti alla segretezza e al versante magico-chimico delle ricette è concesso uno spazio minore che altrove, benché anch'esso faccia palesemente parte del bagaglio culturale di Teofilo – e gli esempi che lo dimostrano sono di enorme importanza.

Teofilo dichiara di aver fatto riferimento alla sua esperienza diretta. Ma cosa si deve intendere per esperienza? Leggiamo la sua dichiarazione nel prologo al secondo libro: «Comprendo la natura del vetro per essermici dedicato personalmente e ritengo che questo scopo possa essere conseguito solo con la pratica; ho avuto cura di renderti comprensibile quest'arte, così come io l'ho appresa in base a quanto ho visto e sentito».

Come va interpretata l'equiparazione di vista e udito? Ognuno di noi sa che i due sensi non sono affatto analoghi. La vista constata «di persona» un'evidenza, mentre l'udito ci porta ancora una volta verso un mondo di comunicazione orale, verso la fiducia nei confronti di evidenze che si presumono verificate da altri. E se fossimo propensi a considerare le parole di Teofilo come pura retorica, una semplice ellissi rafforzativa con lo scopo di rassicurare i lettori riguardo alla competenza di chi scrive, il contenuto del trattato è lì a dirci che non è così. Accanto alla descrizione di operazioni tecnicamente ripetibili – la maggior parte – anche il praticissimo Teofilo accetta e trascrive alcune ricette inattuabili, la validità delle quali, in mancanza di un'impossibile verifica sperimentale, non può che riposare sulla continuità della trasmissione (che mostrerò essere principalmente orale). «Visto» e «sentito» definiscono davvero due distinte modalità di apprendimento di cui il testo sancisce l'equivalenza.

Va da sé che al di là di queste considerazioni rimane un'indubbia differenza di atteggiamento rispetto alla circospezione e al vago senso di mistero del prologo di *Mappae Clavicula.* Tale scarto d'esordio riflette l'impianto generale dei due testi, più controllata e meglio organizzata la *Schedula*, simile a un collage *Mappae Clavicula.*

Consideriamo, a titolo di esempio, l'utilizzo dell'uovo. In *De diversis artibus* lo incontriamo trattato in modo da fungere da collante nell'applicazione delle dorature sui codici miniati (I,

XXIX*). In *Mappae Clavicula* il chiaro d'uovo appare sovente, insieme allo zafferano, nella preparazione di un colore dorato (43, 45, 52, 112, 199, 219-B, 250) e ritengo che questo primo gruppo di ricette sia in sostanza accostabile al passo di Teofilo, benché, forse a causa dell'orientamento meno pratico dell'opera, il ruolo specifico dell'uovo all'interno delle composizioni non venga definito con chiarezza. In altre due ricette, però, la funzione dell'uovo è di natura radicalmente diversa. Nel primo caso (69), del quale mi occuperò più avanti, l'albume cotto insieme al vischio dà origine a un preparato, che il testo chiama «sangue», capace di indurire il vetro. Nel secondo (251*) l'uovo va mischiato alla calce per migliorarne l'efficacia della presa.

Digressione: sacrifici di fondazione

A un primo sguardo l'impasto di uovo e calce potrebbe far pensare a un'estensione delle proprietà di collante. Pur non negando un valore a tale aspetto, l'uovo nella malta va soprattutto rapportato all'impiego di sostanze organiche negli impasti dei costruttori. La lista delle spese per il rivestimento di un pozzo a Silverstone nel 1279 cita l'acquisto di uova da mischiare al cemento. Un verso del *Roman de la rose* consiglia l'aceto:

> Li murs ne doit pas faire faute
> Por engin qui sache lancier,
> Car l'en destempa le mortier
> De fort vinaigre et chauz vive[57].

In questo campo il maggior numero di attestazioni è comunque riservato al sangue, cui *Mappae Clavicula* 69 riconosce una sorta di similitudine funzionale con l'uovo. La credenza nell'efficacia delle virtù magico-organiche del sangue trova un prototipo

[57] G. De Lorris, J. De Meung, *Roman de la Rose*, vv. 3838-3842. Sul sangue nella calce F. Deshouiers, *Le sang employé dans les anciens mortiers*, «Bulletin Monumental», 91, 1932, p. 147. Sulle uova nelle fondazioni di edifici medievali e moderni V. Newall, *Easter eggs*, «Folklore», 79, 1968, pp. 257-278, pp. 262-265; L.F. Salzman, *Building in England*, Oxford 1907, p. 154 (che cita l'acquisto di uova per il cemento di un pozzo a Silverstone nel 1279).

esasperato, ma legittimante, nelle numerose leggende incentrate sul tema del sacrificio di fondazione. L'etimologia dell'inglese *to bless*, «benedire», derivato probabilmente da un arcaico *blodison*, «spruzzare con sangue», testimonia come il sangue possa addirittura divenire parte del concetto stesso di sacrificio. La storia del latino *sanguis* potrebbe invece seguire il percorso inverso: un'ipotesi recente lo connette a un'antichissima voce accadica avente il significato di «sacrificare»[58]. Alla pratica del *blodison* in occasione della fondazione di un nuovo edificio potrebbe alludere un capitolare di Carlo Magno che recita: *cum aedificaveris domum novum, facies murum tecti per circuitum, ne effundetur sanguis in domum tuum*[59].

Il motivo della vittima, umana o animale, immolata per rafforzare le fondamenta di un edificio conosce una diffusione amplissima ed è documentato anche in fonti del periodo che ci interessa. L'*Historia Brittonum* di Nennio (secolo X) racconta che dei druidi consigliarono al re Vortigern di bagnare con il sangue di un bambino le fondamenta di una fortezza le cui mura, costruite di giorno, di notte crollavano[60]. Qui l'attenzione è focalizzata non tanto sulla vittima quanto proprio sul suo sangue. Secondo la *Vita Columbani*, scritta da Adamnan, un compagno del santo si sarebbe immolato per consentire la consacrazione del suolo prima che fossero gettate le fondamenta di una chiesa[61]. Leggende e credenze imperniate sul motivo dell'edificio che crolla fino a che un essere umano non viene murato nelle fondamenta conoscono un'enorme fortuna e diffusione dall'antichità fino al secolo scorso. Cocchiara ricorda che «nel 1843, dovendosi costruire ad Halle un nuovo ponte, si diffuse la notizia che il popolo cercava un bimbo per sotterrarlo nelle sue fondamenta»[62].

Sono infine distribuiti ovunque in Europa i «ponti del diavo-

[58] G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, II, 2 (*Dizionario etimologico della lingua latina*), Olschki, Firenze 1994, p. 554 (s.v. *sanguis*).

[59] F. Canadè Sautman, *La religion du quotidien. Rites et croyances populaires de la fin du Moyen Age*, Olschki, Firenze 1995, p. 8 nota 34, che cita da *Capitularia Regum Francorum, Capitularia Karoli Magni et Ludovici Pii Libri VIII*, MGH, Leges, sectio II: Capitularia, VI, 43.

[60] G. Cocchiara, *Il paese di cuccagna*, Boringhieri, Torino 1980, p. 103; A. Seppilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Sellerio, Palermo 1990, p. 238.

[61] Cocchiara, *op. cit.*, p. 104; Seppilli, *op. cit.*, p. 238.

[62] Cocchiara, *op. cit.*, pp. 102-103.

lo», sovente connessi a leggende in cui il diavolo-architetto edifica la costruzione in un tempo straordinariamente breve, ad esempio una sola notte, richiedendo in pagamento un'anima (il più delle volte finendo beffato)[63]. Nel tributo di un'anima si riconosce una forma debole e una variante narrativa del sacrificio di fondazione. Affinché la costruzione di un ponte, luogo di tensione culturale in quanto spazio oggettivamente di passaggio e insieme opera sempre di difficile realizzazione tecnica, possa andare a buon fine, l'intervento di un aiuto superiore è facilmente invocabile. Quando la comunità dispera di riuscire a completare il ponte a causa delle difficoltà tecniche, il diavolo compare e si offre di finire il lavoro in cambio dell'anima della prima persona che passerà sulla struttura completata. Se di frequente si postula un contributo diabolico anche il contrario può verificarsi. Si ha allora una sacralizzazione dell'opera che viene messa sotto la protezione di Dio o di un santo. In questa seconda eventualità il Maligno riappare come aggressore del ponte, la cui stessa presenza e stabilità diviene segno della grazia divina[64].

Ritengo che il potere stabilizzante dell'uovo nella calce, altrimenti di difficile spiegazione, trovi una sua legittimazione nei racconti di fondazione, del cui estremismo costituisce una versione attenuata. Per comprenderlo è necessario pensare alla collocazione di ciò che narra una voce degna di fede – e la vita di un santo ne è un esempio – sullo stesso piano del puro dato di esperienza: *probatum est.* La connessione tra stabilità della costruzione e presenza di sostanze organiche nella calce si appoggia in sostanza sulla circolazione della leggenda. Dalle narrazioni la credenza riceve sostegno e linfa. Siamo di fronte a un fenomeno di interferenza di racconti della tradizione orale con sapere e pratiche artigianali. Più sbrigativamente si potrebbero considerare i racconti come semplice testimonianza dell'esistenza, nei fatti, della credenza. Sono persuaso che ciò significherebbe autoimporsi una prospettiva limitata. Il racconto non si limita a riprodurre, bensì legittima e orienta, suggerisce l'apertura di correlazioni e condiziona l'eventuale tendenza a un movimento di deriva.

[63] Un'abbondante lista di esempi in V. Galliazzo, *I ponti romani*, Canova, Treviso 1995, pp. 140-141, note 196 e 207.

[64] J. Mesqui, *Le pont en France avant le temps des ingenieurs*, Picard, Paris 1986, pp. 115-116.

Nella prassi, una statua o delle ossa potevano fungere da sostituti operativi delle sostanze organiche. L'archeologo Giuseppe Bellucci riferisce che una «pietra del fulmine»

> fu rinvenuta con ossa umane nelle fondazioni di un muro dell'edificio del Manicomio di Perugia, anticamente monastero di religiose. Le ossa umane rappresentavano quasi l'intero scheletro e furono comprese nella costruzione del muro per uno scopo superstizioso. La cuspide di freccia vi era collocata per preservare l'edificio dalla fulminazione. […] Ho verificato in Perugia un altro caso di seppellimento di ossa umane con un fine superstizioso, nell'anno 1863 allorché si demoliva il muro del bastione occidentale del forte detto Tenaglia, collegato con la fortezza Paolina, eretta in Perugia per ordine e volere di Paolo III, *ad reprimendam perusinorum audacia.* La prima pietra di tale costruzione fu collocata il 28 giugno 1540. Le ossa umane dissepolte trovavansi compresse nelle mura di fondazione del bastione suddetto[65].

Ricordiamo che la funzione della pietra del fulmine era di tenere lontane le saette dall'edificio. È importante segnalare che i metalli preziosi possono subire la stessa sorte, a testimoniare che una continuità organica lega oro e argento con sangue, aceto e uova. Ad esempio si tramanda che papa Paolo II (1464-1471) abbia fatto calare oro nelle fondamenta degli edifici da lui commissionati. In costruzioni più umili ci si accontentava di gettare una moneta[66]. I disegni di ossa che a volte interrompono la regolarità dei pavimenti delle chiese fino a epoche relativamente recenti sono l'ultima vestigia di queste credenze, ormai ridotte a sporadico motivo iconografico.

Dall'empiria alla logica dell'eccedenza narrativa

Nonostante le rispettive tendenze di fondo, non c'è vera contraddizione tra *Mappae Clavicula*, Eraclio e *De diversis artibus.* Non a caso alcuni manoscritti tendono ad accorparli, a concepirli o a ricomporli come un'unica opera. La presenza in Teofilo di alcune ricette non derivate direttamente, ma certo strettamente

[65] Citato in Seppilli, *op. cit.*, pp. 236-237 nota 22.
[66] Ivi, p. 236.

imparentate con Eraclio e *Mappae Clavicula*, mostra con altrettanta evidenza che i tre testi riflettono un approccio alla materia assolutamente unitario, pur dedicando il maggiore spazio ciascuno ad aspetti diversi del sapere professionale. Ad esempio, la ricetta I, XXXVI (*Verde spagnolo*) ripropone l'estrazione del colore verde dal rame per mezzo dell'aceto, mentre la I, XXXV (*Verde-sale*) ricalca una pagina di Eraclio e si sofferma sull'intercambiabilità, più volte incontrata, tra aceto e urina. Altrove, ancora, si accoglie l'uso di lucidare sottili fogli metallici con un dente (I, XXIX). In alternativa al dente si può ricorrere a una pietra chiamata «pietra di sangue» (*polies illud dente vel lapide sanguinario*), citata per medesimo impiego in *Mappae Clavicula* 99 (*).

Dobbiamo sforzarci di concepire una presenza della parola talmente concreta da permettere lo sconfinamento nel terreno empirico della parola stessa in quanto tale e non solo in quanto rimando alla cosa significata. A questo proposito è emblematico il trattamento riservato alla preghiera del Padre Nostro nell'antico poema anglosassone *Salomone e Saturno* (I), in cui le parole sono considerate alla stregua di esseri materiali dotati di potere[67]. All'interno di un sistema di pensiero in cui la parola tende a possedere una capacità di designazione realisticamente sovradeterminata, il fatto che *lapis sanguinarius* sia in fondo solo la traduzione latina del greco ematite non intacca il valore del dato: ematite non significa appunto altro che «pietra di sangue». Non bisogna sottovalutare la pregnanza dei nomi. Alla roccia che si ritiene abbia il sangue tra i suoi componenti si attribuisce un surplus di materiale organico che la rende più facilmente associabile alla parte «minerale» (o comunque leggibile in quanto tale, il che in questa sede è esattamente la stessa cosa) del corpo umano, ovvero i denti, anch'essi pietre dentro alle quali è presente del sangue. Sappiamo che la storia della trasformazione in pietra del sangue di Zaccaria, padre del Battista, contenuta nel Vangelo apocrifo di Giacomo, veniva utilizzata in incantesimi per fermare le emorragie[68]. L'esistenza non messa in dubbio della «pietra di sangue»,

[67] K. O'Brien O'Keeffe, *Visible songs. Transitional literacy in old english verse*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 50-51.

[68] M. Centini, *Le schiave di Diana. Stregoneria e sciamanismo tra superstizione e demonizzazione*, ECIG, Genova 1994, p. 268.

sorta di sintesi litico-ematica, avverte che nella pietrificazione del sangue di Zaccaria va visto molto più di una semplice metafora della coagulazione. Quello che si scorge è la reciproca dipendenza di efficacia e racconto. Un secondo incantesimo antiemorragico, attestato in un documento del X secolo, utilizza il racconto apocrifo di Gesù che arresta il corso di un fiume per poterlo attraversare[69]. L'enunciazione del racconto agisce sul reale, essa è, nel senso più pieno, un fatto.

L'eccedenza narrativa che spesso caratterizza le istruzioni operative diviene parte integrante della loro realtà. Non si potrebbe altrimenti nemmeno cominciare a spiegare, per esempio, il fatto che le qualità terapeutiche di certe erbe siano vincolate dalle modalità della raccolta: se si vuole che la *britannica* agisca contro il morso dei serpenti occorre necessariamente coglierla prima che si oda il tuono; l'erba *senecion* apre e purga le piaghe se colta *ad horam sexta*, mentre le cicatrizza *post meridiem*[70]. Quella che è una sovrabbondanza di racconto nell'enunciato della conoscenza da trasmettere si fa condizione indispensabile per l'efficacia dell'azione che le istruzioni anticipano. L'inflazione narrativa moltiplica, fondendosi con essa, un'altra tradizionale componente dell'efficacia, vale a dire il suo vincolarsi al rispetto di tabù comportamentali (sessuali, alimentari, gestuali) e cronologici. Certe erbe vanno raccolte a piedi nudi, altre senza impiegare oggetti di ferro, altre ancora in precise condizioni climatiche o in determinati momenti del giorno o dell'anno; se si vuole che le ceneri dei corvi servano nella preparazione di farmaci che curano gotta ed epilessia gli uccelli devono essere prelevati vivi dal nido e bruciati in una pentola nuova senza che abbiano mai toccato terra[71]. Vedremo tra poco come il sangue di caprone possa ammorbidire il diamante, ma solo se l'animale è vergine e ha digiunato tre giorni – quasi la richiesta di una purezza rituale prima del sacrificio.

Le caratteristiche del *lapis sanguinarius*, pertanto, si collocano a metà strada tra le virtù dei minerali e quelle del sangue. Anche quest'ultimo ricorre nelle ricette. L'azione combinata di sangue di maiale e urina di uomo sano compare nella preparazione di una

[69] Kieckhefer, *op. cit.*, p. 90.

[70] G. Orofino, *Gli erbari di età sveva*, «Schede Medievali», 19, 1990, pp. 325-346, p. 340.

[71] Kieckhefer, *op. cit.*, p. 86.

varietà di colore porpora (*Mappae Clavicula* 128). L'alchimia posteriore valorizzerà l'essenzialità vitale del sangue sul duplice piano chimico e concettuale. In Ruggero Bacone il sangue umano diventerà l'ingrediente principale da cui estrarre la matrice della sostanza perfetta, l'elixir capace di prolungare la vita, riequilibrare e perfino ringiovanire i corpi[72].

IL DIAMANTE E IL SANGUE CAPRINO

Temprare il ferro e ammorbidire il cristallo

Come *Mappae Clavicula* ed Eraclio, e Plinio prima di loro, Teofilo riconosce le speciali virtù del sangue e dei liquidi organici del caprone nella tempratura del ferro e nell'ammorbidimento del cristallo allo scopo di migliorare la qualità dell'incisione. Egli accetta con pari dignità, nel proprio patrimonio di conoscenze, ricette manifestamente fondate sull'esperienza pratica e altre in cui chimica e magia si confondono. Si confrontino due capitoli sulla tempratura del ferro, posti in successione ed esplicitamente presentati come equivalenti:

III, XX. TEMPRATURA DEL FERRO

Gli attrezzi di ferro si temprano nel modo seguente. Dopo essere stati limati e fissati alle loro impugnature, se ne pongano le estremità nel fuoco. Non appena diventa rovente va ritirato e immerso nell'acqua.

III, XXI. IDEM

C'è anche un secondo sistema per temprare gli attrezzi di ferro usati per il taglio del vetro e delle pietre preziose meno dure; eccolo.

Prendi un caprone di tre anni e tienilo legato e a digiuno per tre giorni in un luogo chiuso. Il quarto giorno nutrilo con della felce e null'altro. Trascorsi due giorni a questa dieta, la notte successiva chiudilo in una botte con un foro in basso attraverso il quale raccogliere la sua urina. Quando, dopo due o tre notti, avrai raccolto sufficiente urina, lascia libero il capro e tempra i tuoi ferri nell'urina.

[72] Pereira, *Elixir e prolongatio vitae* cit., pp. 167-168.

Gli attrezzi ricevono una tempratura più robusta che nell'acqua semplice anche nell'urina di un ragazzino dai capelli rossi.

Morfologicamente Teofilo III, XXI presenta analogie evidenti con *Mappae Claviculae* 290, il cui oggetto è però l'ammorbidimento del cristallo, la confusione del quale con il diamante, data la rarità di quest'ultimo, non era un fatto inconsueto. In particolare nella prima parte i due testi paiono gemelli.

290. MODELLARE IL CRISTALLO

Prendete un caprone che sia ancora vergine e rinchiudetelo per tre giorni in una botte fino a che tutto quello che aveva nello stomaco è stato evacuato. Poi nutritelo per quattro giorni solo con edera. Poi pulite un recipiente per raccogliere la sua urina. Dopodiché uccidete l'animale e mischiate il suo sangue con l'urina, tenete il cristallo immerso nel liquido per un'intera notte. Al termine modellate il cristallo o, se preferite, incidetelo. Per migliorarne l'aspetto costruitevi una lastra di piombo e cospargetela di selce bianca macinata come pepe e strofinateci sopra il cristallo onde renderlo perfettamente liscio. Dopo, avvolgete un poco della polvere di selce in un panno di lana e sfregate con essa gli angoli che non siete riusciti a smussare con la lastra. Infine, affinché ritrovi la sua lucentezza originaria strofinatelo con olio di nocciola. Inoltre, lo si dovrebbe ungere con un panno cerato in modo che diventi brillante e smetta di sudare.

Si veda invece il brano immediatamente precedente:

289. TAGLIARE IL VETRO

I Saraceni pungono i capezzoli di una capra con dell'ortica e li colpiscono con i palmi delle mani per far uscire il latte. Il latte viene raccolto in un recipiente nel quale rimane immerso per tutta la notte il vetro da tagliare insieme con la lama destinata a fenderlo. L'attrezzo sarà irrobustito nel latte o nell'urina di una fanciulla dai capelli rossi raccolta prima dell'alba. Quando necessario il latte dovrebbe essere riscaldato fino a raggiungere la stessa temperatura del momento della mungitura e anche il vetro dovrebbe essere scaldato affinché si ammorbidisca e possa essere tagliato. Lo stesso vale per altre gemme. La capra andrebbe nutrita con edera.

Nuove intercambiabilità funzionali

Ho già accennato all'identità delle due ricette appena tradotte con Eraclio III, IX e III, X – dove però l'alternativa dell'urina di fanciulla rossa di capelli è riportata in un solo manoscritto. I due brani sono seguiti da una ricetta (*) in cui l'ammorbidimento del cristallo è ottenuto grazie all'azione del sudore di capra, mentre nel capitolo XIII del libro I (*) per un'efficace tempratura del ferro occorre il grasso di un caprone in amore. Notiamo preliminarmente una serie di slittamenti funzionali. Da un lato si passa, con il medesimo ingrediente, dall'ammorbidimento di una materia all'indurimento dell'attrezzo usato per l'incisione, dall'altro il potere del sangue si estende anche a latte, urina e grasso caprini.

L'allargamento della comparazione fornisce nuovi spunti. Si confrontino ora le precedenti ricette con il capitolo di Eraclio *De preciosorum lapidum incisione*:

I, VI. L'INCISIONE DELLE PIETRE PREZIOSE
Chi desidera incidere con il ferro le preziose pietre
che i re della città di Roma dagli eccelsi archi
amarono anche più dell'oro
accolga la scoperta che io ho fatto con profondo intelletto
poiché è di grande valore.
Mi sono procurato l'urina e il sangue
di un caprone nutrito solo con un po' di erba
fatto questo, immerse le gemme nel caldo sangue
le ho incise, così come ha insegnato Plinio […].

Un capoverso del capitolo III, XCV di Teofilo è in chiaro rapporto con il brano citato qui sopra:

III, XCV. LA PULITURA DELLE GEMME
[…]
Se vuoi scolpire il cristallo prendi un caprone di due o tre anni, legagli le zampe, squarciagli il petto all'altezza del cuore e poni in quella posizione il cristallo. Lascia che si bagni nel sangue che fuoriesce fino a quando diventa caldo. Allora estrailo e incidilo mentre è caldo. Quando si è raffreddato riimmergilo nel sangue per scaldarlo. Ripeti l'operazione fino al completamento del lavoro di incisione. […]

Riassumendo, notiamo che esistono forti corrispondenze tra alcune ricette provenienti dalle tre opere in esame e aventi come oggetto il taglio del cristallo e la tempratura del ferro. Particolare essenziale, in Teofilo e in Eraclio non si tratta di temprare ogni tipo di ferro, ma specificamente le lame usate per il taglio di vetro e pietre preziose, del cui ammorbidimento in vista dell'incisione si occupa *Mappae Clavicula.* C'è quindi uno spostamento di attenzione, di enfasi, da un elemento a un altro dell'operazione da compiere, il che finisce però per rovesciare la funzione degli ingredienti. La ricetta 289 è illuminante a questo proposito: il latte di capra (non più il sangue: nuovo spostamento) serve contemporaneamente a entrambi gli scopi. Quanto all'intercambiabilità tra latte e sangue, che le ricette sottintendono, essa viene illuminata da un passo di Isidoro di Siviglia. Il grande erudito del VII secolo scrive che, durante l'allattamento, il sangue destinato al nutrimento dell'utero sale alle mammelle e diviene latte. Certo, Isidoro sta parlando di fisiologia della donna e non di capre, ma è la ricetta stessa a fondare una comparabilità là dove contempla l'impiego di urina di fanciulla in alternativa al latte caprino. Inoltre, come mostrerò più avanti, il sapere medico associava strettamente i capelli rossi a un eccesso di sangue nonché a un concepimento avvenuto durante le mestruazioni.

Con l'apparentemente bizzarro tramite dei poteri dei liquidi caprini affiora un nesso tra cristallo e metallo che pare oltrepassare l'ovvio rapporto «professionale» per radicarsi a un diverso livello. Anticipo che questo nesso appena intravisto ritornerà nell'ultimo capitolo del presente lavoro, là dove discuterò del motivo narrativo della montagna (o isola) di cristallo (o di metallo). In una delle ricette l'oggetto da incidere e lo strumento preposto allo scopo coabitano nel liquido che rende morbido il primo e robusto il secondo: essi trascorrono insieme una sorta di notte nuziale che li prepara magicamente al successivo incontro, che avrà luogo per mano dell'artigiano. La singolare ricorrente corrispondenza tra liquidi organici di capre e di giovinetti/e dai capelli rossi non è evidentemente casuale. Essa presume infatti anche un'identità di sesso: l'urina di una fanciulla compare quando il protagonista della ricetta è l'animale femmina, quella di un ragazzo accompagna il caprone maschio. C'è inoltre un altro elemento degno di nota: la ricetta III, XXI di Teofilo riprende sì l'inizio da

Mappae Clavicula 290, ma è con 289 che condivide il particolare – con l'inversione del sesso – della persona rossa di giovane età. Le corrispondenze non sono speculari, ma per frazioni di testo. Questi strani fenomeni di intercambiabilità, tanto testuale quanto funzionale, orientano la ricerca di ipotesi interpretative in una nuova direzione.

RICETTE E CULTURA ORALE

Una variabilità orale per le ricette?

L'ipotesi che vorrei esplorare è quella che tra una ricetta e le altre ci sia un trasferimento di motivi di natura simile a quello, protagonisti i motivi narrativi, che si riscontra nel racconto orale. Nelle ballate popolari è tipica l'intercambiabilità di inizi e/o finali tra i quali si collocano storie che variano, possono somigliarsi molto o per niente, di volta in volta si avvicinano e poi divergono, si influenzano, mutuano l'una dall'altra per fenomeni di reciproca attrazione formule o mitemi. Un funzionamento interno aperto alle influenze dell'orale, anche se mutevole è il grado d'intensità, è riscontrabile ovunque, dalle canzoni di gesta all'agiografia, dai poemi epici alla cronachistica – che dall'ambito orale accolgono principalmente temi e storie – fino alle *Fatrasies*, composizioni poetiche arditamente *nonsense* – cui l'oralità presta espressioni colorite nonché, soprattutto, formule e schemi. La serie di ricette imperniate sui poteri del sangue di caprone potrebbe possedere insomma una logica di tipo «narrativo» (le virgolette vengono utilizzate in questo caso per la prima e ultima volta) che pare accostabile a quella del racconto orale, caratterizzato dal proliferare di varianti di una medesima storia come pure dall'apparizione di elementi ricorrenti all'interno di trame profondamente diverse. Se l'analisi dimostrerà la bontà dell'ipotesi, le medesime considerazioni varranno in realtà per molti altri gruppi di ricette meno suggestive, rappresentate soprattutto in *Mappae Clavicula.* Questa analogia di funzionamento potrebbe essere, ad esempio, una delle cause del proliferare di varianti e dettagli su una determinata formula operativa, come l'impiego di bile o sterco di ani-

mali che di volta in volta, senza che ne sia chiara la ragione, devono provenire da capra, bue, tartaruga, volpe, e così via.

Un racconto orale, vale a dire l'insieme delle sue varianti, consta di momenti stabili, poniamo il fatto centrale della vicenda e alcuni particolari, e di momenti instabili soggetti a variabilità. Similmente, all'interno della ricetta vi sono elementi, come per esempio l'ingrediente bile, che si configurano come punti fermi della struttura testuale – l'elemento stabile – attorno alla quale si producono le varianti, mentre il ruolo di elemento instabile è in questo caso ricoperto dal differenziarsi della specie animale. A render conto del fatto che la bile sia di animali diversi nelle varie ricette non sarebbe perciò una logica interna al processo di trasformazione in se stesso, ma una logica narrativa analoga o affine a quella che sovrintende la produzione e la diffusione del racconto orale. Gli spostamenti funzionali di alcuni elementi, che escono dall'ambito nel quale la loro posizione è empiricamente fondata, trovano ragion d'essere nella struttura e nei modi di funzionamento propri del sistema di rappresentazione e di trasmissione della cultura che li ha prodotti. Le medesime strutture formali si ritrovano ad esempio negli scritti medici di Hildegarda di Bingen[73]. Ma se, almeno in certi casi, la produzione delle ricette si modella sugli schemi dell'oralità, ciò dovrebbe lasciare tracce a un livello ancora più profondo.

Altre versioni della procedura di ammorbidimento del cristallo

Come dichiarato apertamente da Eraclio, il motivo del sangue di caprone (*hircinus sanguis*) coadiuvante nel taglio di certi materiali è già presente in Plinio (*Storia Naturale*, XXXVII, 59). Tra i due si collocano gli accenni all'argomento da parte di sant'Agostino e Isidoro di Siviglia, che riprendono la *Storia Naturale*, così come faranno successivamente Marbodo e Bartolomeo Anglico[74]. Più dell'individuazione dell'origine di un'informazione con-

[73] Thorndike, *op. cit.*, I, p. 726 e II, pp. 144-145.

[74] M.E. Herrera, *La historia del diamante desde Plinio a Bartolomé el Anglès*, in AA.VV., *Comprendre et maitriser la nature au Moyen Age*, Droz, Genève 1994, pp. 139-153.

ta verificarne la fruizione, vale a dire, nel nostro caso, come essa sia stata incorporata nel sapere degli artigiani. Ora, l'affermazione di Plinio è assai sobria rispetto alle successive attestazioni: «Se davvero la forza [del diamante] resiste alla violenta natura del ferro e del fuoco, essa può essere vinta dal sangue di caprone». L'autore latino riferisce quella che doveva essere una convinzione diffusa, ma il suo scritto, al pari delle pagine degli autori che a lui si rifanno direttamente, manca dello sviluppo narrativo peculiare delle nostre ricette. Queste si distinguono per l'abbondanza di istruzioni operative su come e dove estrarre il sangue, nonché di alternative al sangue o al caprone stessi. Il sangue può essere sostituito da urina e latte, il caprone e la capra da un ragazzo o da una giovinetta purché dai capelli rossi. Dalle pietre preziose si passa al cristallo e al vetro, da questi l'enfasi si trasferisce sugli attrezzi preposti al taglio. L'erudito romano non si sofferma sull'età dell'animale né sul suo nutrimento, mentre le ricette prevedono che la bestia abbia due o tre anni, che mangi solo edera o solo felce o genericamente un poco d'erba o sia tenuta a digiuno, in un caso si prescrive addirittura che sia vergine.

Già nel IV secolo era apparsa una versione farmacologica della ricetta ridondante di eccedenze narrative. Il *De medicamentis* di Marcello Empirico (secolo V)[75] contiene una terapia per la cura dei calcoli che appare come una variante del medesimo tema in cui però, a causa delle troppe discordanze, è impossibile vedere un nesso filologico con altri testi tematicamente correlati. Si consiglia di tenere un caprone in un posto asciutto per tre giorni nel mese di agosto – dobbiamo forse vedervi un riferimento implicito all'influenza della canicola – nutrendolo solo con lauro. L'ideale è che il caprone sia di un anno e selvaggio. Il terzo giorno, che dovrebbe cadere di giovedì o di domenica, la bestia deve essere uccisa da due uomini casti. Il suo sangue, meglio se raccolto da un ragazzo nudo, va seccato per divenire la base di un preparato da somministrare al malato. Questa versione non ha continuatori diretti e non è citata da nessuno degli autori posteriori. Le differenze testuali e di finalità con il gruppo di ricette di cui mi sto occupando sono tali da escludere legami genetici con Marcello. Lo stesso vale per quanto si legge in un manoscritto dell'XI secolo: per spezzare un sasso oc-

[75] Thorndike, *op. cit.*, I, p. 588.

corre sangue di caprone raccolto in un vaso di vetro in una notte di luna calante, asciugato otto giorni al sole insieme alla pelle, polverizzata e bruciata sul marmo, di un coniglio preso sempre in una notte di luna calante[76].

Alcune considerazioni si impongono. In primo luogo, mancando una pista testuale plausibile, si deve ritenere quantomeno probabile che le versioni incluse nei ricettari abbiano subito una lunga incubazione orale prima di approdare alla redazione scritta. In secondo luogo abbiamo qui la prova sicura che ambiti del sapere distinti e addirittura lontani – in questo caso medicina e lavoro dell'intagliatore – potessero funzionare effettivamente come sistemi aperti e comunicanti. Mi sembra di poter dire, infine, che tali meccanismi presumono necessariamente un sistema di pensiero modellato almeno in parte dall'oralità.

Il ricorso alla fonte Plinio e al canale pliniano che arriva fino a Bartolomeo Anglico è quindi largamente insufficiente alla comprensione del contenuto delle ricette. Si prospettano due possibilità interpretative, che sono in realtà due diversi punti di partenza destinati a condurre alla medesima meta. Primo: se si assume la stringata annotazione pliniana come unica origine, allora essa non viene semplicemente recepita, ma, già dal secolo IV, si arricchisce di nuovi nessi e sviluppi alternativi. Entrata in contatto con un nuovo sistema di pensiero e di rappresentazione del sapere, essa, senza snaturarsi, si trasforma e produce inedite ramificazioni. Secondo (e forse più probabile): Plinio riferisce di una credenza diffusa – da lui stesso non messa in discussione, ma forse depurata da certe ridondanze – che, lungo le inafferrabili vie della trasmissione orale, è rimasta viva, ovvero funzionante nel modo del racconto orale, la cui struttura è aperta allo scambio e alla trasformazione. A essa, comunque presente indipendentemente da lui, Plinio non avrebbe fornito che il supporto della sua autorevolezza. Le corrispondenze tra lo scrittore latino e le ricette sono sostanziali, ma parziali. Pertanto è impossibile soltanto sulla base di esse postulare per l'intero contenuto delle ricette cugine un'antichità anteriore alla variante di Marcello Empirico. Questa è certo un'eventualità tutt'altro che lontana, ma indimostrabile. Possiamo affermare che c'è una stretta relazione e una

[76] Ivi, p. 729.

continuità rispetto a credenze che affiorano in Plinio, ma non che fosse presente l'intera serie di correlazioni verificata secoli dopo. È anzi probabile, forse inevitabile, che l'intervallo di tempo che separa la *Storia Naturale* da *Mappae Clavicula* abbia visto la chiusura di alcune correlazioni e l'apertura di nuove.

Il rimando a Plinio è in ogni caso assente in un'altra ricetta dal primo libro di Eraclio (I, IV, *Quomodo sculpatur vitrum*), che si presenta come una variante di quella citata in precedenza sulla tempratura del ferro.

I, IV. COME SI SCOLPISCE IL VETRO
O voi artigiani che con onestà volete scolpire
Il vetro, ora vi mostrerò come fare.
Ho cercato dei grossi vermi che l'aratro fa uscire
Dalla terra, e parimenti ho trovato dell'aceto.
Pure è necessario il caldo sangue
Di un caprone, per un breve tempo tenuto
Legato in luogo chiuso, per lui solo edera.
Poi il sangue caldo ho mischiato ai vermi e all'aceto
E ho unto per bene il refrattario materiale;
Fatto ciò ho cominciato a scolpire il vetro
Con quella dura pietra chiamata pirite.

Rispetto alla ricetta sorella (I, VI), in questa che abbiamo appena letto manca il riferimento alla città di Roma e a Plinio e si aggiunge il particolare dei vermi. Inoltre l'aceto si sostituisce all'urina. L'essere entrambi ingredienti a reazione acida di frequente e vario utilizzo ha certamente contribuito a far sì che fossero pensati come associabili attraverso un procedimento mentale ruotante intorno all'efficacia dell'acidità. L'acidità dell'urina tende però ad aumentare nel digiuno e nell'alimentazione carnea e a diminuire nelle diete vegetariane. Dal punto di vista «scientifico» affiorerebbe allora una contraddizione nel consiglio, presente in *Mappae Clavicula* e Teofilo, di tenere il caprone a digiuno e poi di sfamarlo con vegetali. Tuttavia, abbiamo visto che il criterio di pertinenza scientifica (sperimentale) non è predominante e convive con altre forme di associazione di idee. In Eraclio I, VI la bestia deve essere nutrita genericamente con un poco d'erba, mentre in I, IV riappare l'edera, come già in *Mappae Clavicula* 290. Ritorna inoltre la prescrizione che impone di tenere l'animale in

un luogo chiuso, dettaglio che trova una corrispondenza di nuovo in *Mappae Clavicula* 290 e in Teofilo III, XXI, dove però la felce sostituisce l'edera. Incidentalmente va ricordato che l'attribuzione all'aceto di prerogative ammorbidenti, analoghe a quelle del sangue di caprone, è documentata in un passo di Tito Livio (*Historiae*, XXI, 37): dovendo aprirsi una via attraverso le balze rocciose delle Alpi, Annibale ordina di bagnare le pietre con aceto per ammorbidirle prima di colpirle con i cunei[77].

La compenetrazione dell'oralità nella scrittura

Constatato che vi sono ricette che nella relazione che le unisce si comportano secondo modalità che ricordano quelle delle trasformazioni del racconto orale, occorre esaminare brevemente la peculiarità delle nostre fonti. Esse non sono orali, ma scritte e perdipiù in latino, vale a dire non la lingua della comunicazione verbale, ma l'idioma dell'élite culturale. E se tanti testi latini mostrano di ricalcare uno schema mentale vernacolare, non possiamo dimenticare che la traduzione nella lingua colta comporta una selezione di ciò che ad essa non compete e, dunque, irrimediabili perdite. Le ragioni sono ben espresse nel *De eruditione praedicatorum* di Umberto di Romans. L'autore sostiene che all'adolescente si prospettano due tipi di apprendistato: lo studio delle lettere, paragonato all'anima, e l'apprendimento di un'arte meccanica, corrispondente al corpo. Dalla prima relazione gerarchica ne vien fatta derivare una seconda che afferma l'inferiorità del volgare, lingua del corpo e della comunicazione, appunto, del volgo. Da questi squilibri del modello diglossico (anima *vs* corpo) conseguono, come ha mostrato Serge Lusignan, «le debolezze semantiche della lingua latina nella designazione di realtà extra-mentali», ivi compresa una serie di difficoltà nel cogliere l'interezza e la complessità del sapere artigianale[78]. Non di rado, e non a caso, l'influenza del volgare appare tanto più forte quanto più è alta la preoccupazione di entrare nei dettagli tecnici[79]. Il

[77] L'episodio è ricordato anche da Godard, *op. cit.*, p. 200.

[78] S. Lusignan, *La lettre et le travail: l'impossible point de rencontre des arts mécaniques au Moyen Age*, in *Le travail au Moyen Age* cit., pp. 129-139.

[79] N. Coldstream, *Les artisans du Moyen Age. Les maçons et les sculpteurs*, Brepols, Turnhout 1992, p. 21.

passaggio da una certa lingua parlata a una seconda lingua scritta comporta, infine, la ristrutturazione delle modalità espressive del testo. Il traduttore-redattore si configura inevitabilmente come un mediatore culturale anche sotto il profilo strettamente testuale.

La natura di alcune corrispondenze tra Eraclio I, IV e I, VI induce a pensare che l'autore, nel metterle per iscritto, abbia realizzato un esempio di interazione tra tecniche poetiche colte e strutture di variazione vicine al racconto orale. La stesura in versi accresce la sensazione di affrontare un testo che oscilla tra il compiacimento stilistico del compilatore e il trasferimento alla scrittura latina di un procedimento poetico proprio della dimensione orale.

I, IV
[…]
Utilis ars istis rebus calidumque cruorem
Ex hirco ingenti, quem sollers tempore parvo
Ex hedera forti pavi tecto religatum.
[…]

I, VI
[…]
Urinam mihi quaesivi pariterque cruorem
Ex hirco ingenti modico sub tempore pasti
Herba; quo facto calefacto sanguine gemmas
[…]

La presenza di espressioni formulari, frequenti negli *incipit* delle ricette, insieme a quella di sequenze allitterative, viene spesso considerata uno dei principali segni dell'interferenza dell'oralità nello scritto[80]. Occorre chiarire: formule e allitterazioni non sono assumibili come indici certi di un'origine orale (a parte il fatto che non è rilevante tanto il problema delle origini quanto quello delle dinamiche della trasmissione) e non necessariamente ri-

[80] J. Ziolkowski, *Cultural diglossia and the nature of medieval latin literature*, in J. Harris (a cura di), *The ballad and oral literature*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991, pp. 193-213, pp. 200-204, 209, 212; in generale è da consultare O'Brien O'Keeffe, *op. cit.*

velano un'influenza diretta dell'oralità[81] (in effetti non credo che si dia qui il caso). Esse segnalano piuttosto un gusto vernacolare che nei secoli XI-XII, non in generale, implica un'apertura all'oralità. Un indicatore molto più importante e decisivo va individuato nelle modalità di variazione delle diverse versioni. La posizione costante di certi significanti, resi però a gradi diversi di precisione – come «edera» al posto del più vago «erba» (stessa funzione, stessa collocazione) –, legittima il sospetto che i due testi si siano sviluppati come varianti di un unico tema seguendo schemi di alterazione non del tutto letterari e non del tutto orali. Non si può pensare che una delle versioni sia copia dell'altra, ma nel medesimo tempo è palese che non si tratta di testi indipendenti. La collocazione in posizioni-chiave, iniziale e finale, di alcune parole-chiave che resistono alle variazioni suggerisce una prima interferenza da parte dei modi della trasmissione orale[82]. Si notano tuttavia anche corrispondenze sillabiche – il *…que* prima di *cruorem*, e il *pa…* che segue *tempore* – che sembrano spostarsi verso l'attenzione dello scrittore al ritmo interno alla propria opera, secondo stilemi influenzati dai modi propri della versificazione latina. Gli studiosi di letteratura mediolatina hanno individuato il fenomeno delle cosiddette «riprese associative», in virtù delle quali gli autori organizzano il proprio periodare attorno a frasi mutuate da fonti classiche a loro disposizione di cui il testo finale conserverà tracce lessicali[83]. È come se, nel gusto poetico del compilatore, alcuni versi delle due ricette avessero esercitato una attrazione reciproca e l'esempio dell'una avesse suggerito riprese associative adatte anche all'altra. Se le cose stanno così si deve pensare che due varianti filologicamente autonome non sono state solo trascritte, ma anche riscritte esercitando un reciproco condizionamento stilistico.

Come si è in parte già visto, alcuni passaggi delle ricette in pro-

[81] Ivi, pp. 7-8; F. Chiusaroli, *Storia, memoria e conoscenza nell'Inghilterra medievale*, Il Calamo, Roma 1995, pp. 199-218.

[82] Sull'importanza delle parole-chiave O'Brien O'Keeffe, *op. cit.*, pp. 40-41.

[83] G. Brugnoli, *Gli auctores di Saxo*, in *Saxo Grammaticus tra storiografia e letteratura*, a cura di C. Santini, Il Calamo, Roma 1992, pp. 27-45, con decine di esempi. Mi limito a riportare una ripresa di Sassone Grammatico da Virgilio (p. 42): il verso «*ipsi in defossis specubus secura sub alta otia agunt terra*», viene ripreso da Sassone in «*…equos paene frigore extinctos defossis humi specubus conderent*».

sa imparentate con le due di Eraclio risultano a loro volta comparabili. In particolare, *Mappae Clavicula* 290 (molto simile, come si è detto, a Eraclio III, X) e Teofilo III, XXI, hanno il pregio di provenire da due raccolte distinte e di essere, nella similitudine, sufficientemente diverse da escludere, ancora, una derivazione di tipo testuale dell'una dall'altra. In altre parole, le somiglianze non sono di natura filologica. Di nuovo prevale l'impressione che siano state trascritte due versioni di una ricetta sulla lavorazione del cristallo e delle pietre preziose non completamente indipendenti, ma autonomamente circolanti nell'ambiente degli artigiani.

MAPPAE CLAVICULA 290
Sume hircum qui numquam coierit et pone in cuppa per tres dies quousque totum digerat quod in ventre habet. Postea hederam da ei edere per IIII dies. Post haec purgabit dolium ut urinam eius accipias. Post haec occides hircum et sanguinem eius urinae commiscebis.

TEOFILO, III, XXI
[…] Tolle hyrcum triennem et liga eum intus tribus diebus sine cibo; quarta da ei filicem comedere et nihil aliud. Quem cum duobus diebus comederit, sequenti nocte cooperi eum in dolio inferius perforato sub quibus foraminibus pone aliud vas integrum, in quo colligas urinam eius. Qua duabus vel tribus noctibus tali modo sufficienter collecta emitte hyrcum et in ipsa urina ferramenta tua tempera. […]

Le identità risultano evidentemente profonde. Esse non sono però lessicali, ma di frammenti tematici e narrativi. Dopo l'inizio comune, i testi divergono temporaneamente riguardo alle caratteristiche dell'animale (età da una parte, verginità dall'altra). Subito si ricongiungono e con parole diverse, dettaglio fondamentale, esprimono la medesima prescrizione: il caprone deve essere tenuto al chiuso e a digiuno per tre giorni e poi nutrito con un solo tipo di erba, edera o felce. Infine bisogna raccogliere la sua urina – nei due brani le tecniche sono leggermente diverse. A questo punto si compie una divaricazione decisiva. Dove Teofilo dice di lasciar libera la bestia, *Mappae Clavicula* ordina invece di uc-

ciderla e di mischiare il sangue all'urina. Di non trascurabile importanza, infine, è il fatto che *Mappae Clavicula* 290, proprio nei momenti in cui si allontana da Teofilo, si avvicina alla variante I, VI di Eraclio, con la quale ha in comune, oltre alla scelta dell'edera come nutrimento, il trattamento riservato al povero *hyrcum*, essendo richiesto in entrambi i casi l'uso congiunto del sangue e dell'urina. Inoltre, è notevole che il compilatore di *Mappae Clavicula* 290 si lasci scappare una sequenza allitterativa all'interno della prosa latina: *hederam da ei edere.* L'osservazione è ancor più rilevante se consideriamo che questa ricetta appare solo nel manoscritto Philipps, di possibile redazione anglosassone, essendo invece assente in Lucca e Sélestat, e che proprio la frase comprendente l'allitterazione costituisce l'elemento differenziante rispetto alla corrispondente ricetta III, X di Eraclio, per il resto pressoché identica. Si direbbe che lo scriba abbia quasi copiato da Eraclio la ricetta, aggiungendo però di sua iniziativa l'allitterazione *hederam da ei edere*.

Quella che vediamo all'opera non è ancora la coscienza strutturata sulla scrittura che distingue il precursore Ugo di San Vittore. È meglio pensare a un grado di transizione, già avanzato ma non concluso, probabilmente finale, verso la letterarietà. I testi qui considerati non si limitano ad accettare informazioni provenienti dal mondo della comunicazione orale. L'oralità pare talvolta ancora capace di interferire al livello più profondo dell'organizzazione del discorso. In conclusione, sulla base di quanto è emerso finora le ricette in esame possono essere considerate l'esito testuale dell'intreccio tra due livelli di cultura nella coscienza mediatrice del compilatore.

Riassumo ora la mia visione del problema. Il gruppo di ricette «del sangue di caprone» è composto da varianti indipendenti, ovvero non riconducibili a un comune archetipo libresco, le cui redazioni tendono sia a variare secondo una morfologia orale sia a seguire dei modelli testuali, quasi degli stampi incompleti, messi a disposizione dalla tradizione scritta delle ricette. Le varianti appaiono perciò come simili e autonome, mentre un'influenza unificante supplementare la forniscono i modelli dai quali esse ricevono la morfologia che si offre alla nostra lettura. Al loro interno si riscontra dunque l'interazione e la reciproca interferenza di una doppia tradizione, scritta e orale, operativa sia sotto il profilo formale che contenutistico.

Ricette e narrativa orale

Un confronto tra la mobilità dei principali motivi e le loro combinazioni all'interno delle ricette con un piccolo gruppo di ballate tradizionali chiarisce ulteriormente come le ricette possano variare l'una in rapporto alle altre secondo modalità affini a quelle riscontrabili nelle ballate, nei racconti e nelle leggende appartenenti alla tradizione orale. Per focalizzare l'attenzione sulle combinazioni dei motivi riassumerò schematicamente le varianti, identificando ognuno dei motivi principali mediante segni grafici. Si ottiene il seguente quadro:

E. (I) IV	{ v a (s e1) }	
E. (I) VI	< s u e >	
MC 289	{< l e1 >}	con l = u2
MC 290	{ (s u e1) }	
T. XXI	< (u e2) >	con uc = u1
T. XCV	{ s }	

dove: { } = il fine è l'ammorbidimento della materia da scolpire; < > = il fine è la tempratura del ferro con cui scolpire; a = aceto; s = sangue di caprone; l = latte di capra; v = vermi; u = urina di caprone; u1 = urina di ragazzo dai capelli rossi; u2 = urina di ragazza dai capelli rossi; e = nutrimento a base di erba; e1 = edera; e2 = felce; () = l'animale va tenuto in luogo chiuso.

L'attenzione agli spostamenti, alle corrispondenze, alla comparsa e alla scomparsa di elementi del testo è estendibile ad altri particolari. Ad esempio, alla condizione di verginità del caprone in *Mappae Clavicula* 289 e 290 corrisponde l'illibatezza della fanciulla e del ragazzo, non esplicitata, ma implicitamente evocata dalle parole *puer* e *parva puella*. Si potrebbero poi aggiungere nuove varianti allargando la comparazione ad altri ricettari minori come quello del manoscritto Sloane MS 1754 del British Museum (fine secolo XIII)[84]: una ricetta consiglia di mischiare sangue di oca a quello di caprone per ammorbidire il vetro; un'altra, il cui oggetto è la tempratura del colore azzurro, stabilisce un'omolo-

[84] D.V. Thompson, *Liber de coloribus illuminatiorum sive pictorum from Sloane MS 1754*, «Speculum», 3, 1926, pp. 280-307, pp. 298-299.

gia tra latte di capra, latte di donna e chiaro d'uovo. La comparazione con le combinazioni dei motivi narrativi in una serie di varianti di una medesima ballata consente di evidenziare le analogie nei modi di trasformazione.

Le ballate in questione, tre britanniche[85], una piemontese[86] e una francese[87] – che chiameremo per comodità B1, B2, B3, P e F – appartengono a uno dei tipi più noti e diffusi in Europa. Una fanciulla, perlopiù inizialmente consenziente (in B1 e B3 la donna è sedotta da un suono magico, di corno o di arpa), è condotta via da un uomo (sposo, rapitore o amante) le cui intenzioni da erotiche che sembravano si volgono (con l'eccezione di B2, coerentemente erotico) a omicide. «Serial killer» ante litteram, il malintenzionato, raggiunta la meta (B1: bosco; B2: fiume; B3: lago; P: castello; F: fiume nel bosco), annuncia alla sventurata di aver già trucidato numerose ragazze in quello stesso luogo e di essere sul punto di aggiungerla alla lista. In B2 e F alla ragazza viene intimato di spogliarsi. A questo punto lei con uno stratagemma determina un rovesciamento della situazione. B1: comincia a carezzargli la testa, riesce a sfilargli la spada e a ucciderlo; B2: lo prega di girarsi verso un albero e lo spinge in acqua, affogandolo; B3: lo trae a sé per baciarlo e riesce a gettarlo in acqua, affogandolo; P: gli chiede la spada per tagliare un ramo e lo trafigge; F: gli chiede di chiudere gli occhi, essendo indegno di un cavaliere guardare una ragazza spogliarsi, e lo spinge nel fiume. È da notare, in F, che una volta annegato il cavaliere la fanciulla taglia comunque un ramo con la spada: il senso del gesto, immotivabile nell'economia del racconto, si spiega invece come interpolazione da altre varianti della medesima ballata – in particolare il taglio del ramo compare in P, geograficamente vicina a F.

Rimanendo in entrambi i casi costante una struttura di fondo, i motivi delle ricette e delle ballate si muovono e si ricombinano

[85] *Ballate popolari d'Inghilterra e di Scozia*, a cura di S. Baldi, Sansoni, Firenze 1946, pp. 212-223.

[86] La ballata è la numero 13 della classificazione di C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Einaudi, Torino 1957. Qui, come nella nota successiva, mi piace rimandare a un disco, anziché a un libro. Una bella versione di questa ballata può essere ascoltata nell'incisione del gruppo La Lionetta, *Canti e danze dell'area celtica italiana*, Shirak Records SNL 3304.

[87] G. Dell'Armellina, *La rosa sboccia dolcemente. Antologia di antiche ballate europee*, Oscar OSD 902.

con modalità comparabili. Ci si soffermi, come esempio, sui motivi del /sangue di caprone/ nelle ricette e della /spada/ nelle ballate. Il primo compare associato a /edera-ammorbidimento/, a /urina-erba-tempratura/, a /urina-edera-ammorbidimento/ e semplicemente a /ammorbidimento/. Là dove manca, /sangue di caprone/ è sostituito da /urina/ (l'equivalenza tra le urine di capre e giovinetti dai capelli rossi è esplicitamente riconosciuta), già suo partner altrove, o da /latte di capra/, figura omologa di /urina/, entrambi a loro volta associati a /edera-ammorbidimento-tempratura/ o a /felce-tempratura/. La /spada/, dal canto suo, è associata a /falsa tenerezza-morte del malvagio/, a /albero-morte del malvagio/ e a /sve- stizione-morte del malvagio/. Il sostituto di /spada/ come causa di morte è /acqua/, associato a /svestizione-albero-morte del malvagio/ e a /falsa tenerezza-morte del malvagio/.

Entrambi i gruppi di testi sembrano seguire le stesse regole, le quali presiedono agli spostamenti e all'interazione dei motivi, che generano varie combinazioni senza che si alteri la struttura fondamentale del racconto. Entrambi sono soggetti ad arricchimenti o a semplificazioni, le cui ragioni, nel caso dei testi artigianali, esulano da fattori meramente tecnici. Teofilo III, XCV (*), per esempio, è chiaramente una versione stringata delle ricette sopra citate, come a suo modo B1 lo è di B2 e B3. Analogo è il rapporto tra *Mappae Clavicula* 6 (*Una ricetta per l'oro*) e 7 (*La seconda ricetta*), citate in precedenza. Malgrado il titolo faccia pensare a qualcosa di distinto, la seconda è solo una versione abbreviata della prima, con alcuni ingredienti che scompaiono senza che l'esito ne venga intaccato. Ora, che la mancanza di certi ingredienti non modifichi di una virgola il risultato mal si addice a una ricetta retta da una motivazione puramente pratica. Al contrario calza benissimo in un racconto, nel quale è perfettamente ammissibile che la cancellazione o la sostituzione di un motivo possa verificarsi senza alterare l'esito della storia. Mi pare dunque ancora una volta confermato che la trasmissione delle ricette e del patrimonio di canti e racconti orali sia sottoposta alle stesse leggi «inflazionarie». Nelle ricette si riscontra, insomma, come è già stato notato per la narrativa mitologica greca, «l'onnipresenza della narratività nel costruire e articolare un sapere tradizionale cu-

mulativo, nel quale la nozione di verità sembra essere secondaria e gerarchicamente inferiore rispetto alla categoria del credibile»[88].

Nella serie di ricette si osserva la produzione di altri fenomeni tipici della fiaba. Il primo è quello che Greimas e Courtès chiamano «scomposizione morfologica»[89]. Essa si ha quando le articolazioni di un determinato tema fisso si presentano a diverse gradazioni di precisione e variabili nei dettagli specifici. Nel nostro caso l'esemplificazione è costituita dal tema del nutrimento del caprone, reso sia dal generico «erba» sia specificato da «edera» e da «felce». Inoltre, secondo fenomeno tipico, figure contestualmente equivalenti possono comparire tanto affiancate quanto alternative l'una rispetto alle altre. Si pensi al magico contenitore dei vestiti e della carrozza di Cenerentola. In alcune versioni è una nocciola, in altre il suo posto è preso da una bacchetta magica, da una noce o da una mandorla. Ma capita anche di incontrare la medesima funzione ripartita in modo tale che all'eroina sono necessari tutti e tre i frutti insieme[90]. Il comportamento degli ingredienti delle cinque ricette è assai simile: il sangue di caprone compare da solo oppure si accompagna a vermi, aceto e urina (sempre di capro o in alternativa di ragazzo rosso), ma può anche cedere il posto al latte di capra, a sua volta sostituibile da urina di fanciulla dai capelli rossi.

Per concludere e riassumere le argomentazioni sopra esposte, vorrei segnalare l'applicabilità alle ricette di alcune delle quindici voci con cui Stith Thompson ha riassunto i «modi di cambiamento» della narrativa orale (la numerazione mantiene quella originale)[91]:

1. Omissione di un dettaglio.
2. Aggiunta di un dettaglio.
3. L'allacciamento di due o più racconti.
4. La moltiplicazione dei dettagli – di solito per tre.

[88] E. Pellizer, *Le peripezie dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Sellerio, Palermo 1991, p. 112.

[89] J. Courtès, *La fiaba: poetica e mitologia*, Centro Scientifico Editrice, Torino 1992, p. 82.

[90] Ivi, pp. 75-77.

[91] S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano 1994, pp. 586-587.

6. La specializzazione di un carattere generale o la generalizzazione di un carattere speciale.

8. Lo scambio delle parti fra personaggi di carattere opposto (nel nostro caso non personaggi, ma materiali: il cristallo e il metallo si scambiano il ruolo di oggetto del trattamento).

9. La sostituzione di animali con esseri umani.

CULTURA ARTIGIANA E AMBITI DEL SAPERE

Ritornando ora a Teofilo, va detto che relativamente all'incisione del cristallo egli si dimostra altrove (II, XVIII*) campione di praticità e consiglia di lavorarlo semplicemente arroventando lo scalpello. Diversi livelli di conoscenza e di operatività convivono senza che nessuno di essi metta in dubbio gli altri. Nel complesso, all'interno di *De diversis artibus*, il contrasto tra i brani contenenti pure istruzioni pratiche o comunque razionalmente giustificabili (la maggioranza) e quelli dalle sfumature magico-orali ci appare più forte rispetto ai testi precedenti. Ciò è a maggior ragione altamente significativo. Infatti, se nelle fonti anteriori l'impressione di incoerenza e caoticità può essere legittimata dalla loro dimensione compilatoria, l'indubbia unitarietà complessiva ravvisabile in Teofilo rafforza l'evidenza che nelle coscienze degli artigiani, o per meglio dire nel sapere che ne costituisce l'identità professionale e sociale, confluissero, essendo parte di un'unica realtà culturale e psicologica, non solo elementi strettamente tecnici, ma anche altri di natura più ambigua.

Di chi sono le ricette?

La coabitazione di ricette tecnicamente inutilizzabili con altre, al contrario, certamente impiegate è un tratto comune dei ricettari. Delle istruzioni di impossibile applicazione sarebbe soprattutto importante conoscere le fonti, di quelle di effettivo impiego, invece, è forse più interessante individuare i fruitori. In questi ultimi sono riconoscibili gli artigiani specializzati, decoratori, mastri vetrai, pittori, orafi, incisori. Quanto alle fonti, bisogna distinguere. In parte, ho già avuto modo di segnalarlo, si deve risa-

lire a materiale di epoca greco-ellenistica. Di un nutrito numero di ricette impossibili occorre però rintracciare un'origine diversa. A mio parere l'unica opzione accettabile è che anche per ciò che concerne questo aspetto del sapere artigianale le fonti siano i fruitori stessi. La prova è proprio Teofilo. Quando una raccolta è ascrivibile a un compilatore ignorante in materia è legittimo il dubbio che, fatte salve le eccezioni dimostrabili, le conoscenze trascritte possano non appartenere più al sapere circolante tra gli artigiani contemporanei – e questo a maggior ragione là dove il testo si presenta inverosimile. Il dubbio è assai meno fondato in riferimento al monaco renano. Il gruppo di ricette del sangue di caprone compare in tutte e tre le raccolte principali, da *Mappae Clavicula* (compilatore incompetente) a Teofilo (autore esperto) passando per Eraclio. Il sapere «vissuto» di Teofilo comprende le tecniche di tempratura del ferro e di ammorbidimento del cristallo mediante immersione nel sangue di capro. I corrispondenti capitoli del manoscritto Philipps provengono certamente dall'ambito culturale artigianale cui appartiene Teofilo – che dal punto di vista testuale non può esserne la fonte diretta. In generale le corrispondenze tra la *Schedula* e gli altri trattati mostrano che, qualunque sia la loro origine, e in molti casi sappiamo di dover risalire all'alchimia greca, anche le ricette tecnicamente inattuabili sono parte integrante del patrimonio culturale dei maestri artigiani.

Tassonomie del sapere

Un'ulteriore precisazione riguardo alla collocazione culturale del materiale contenuto in *De diversis artibus* viene dalle discipline con le quali questo lavoro è associato nei manoscritti che ce lo hanno tramandato. In questo caso i compilatori non si rapportano a noi in veste di mediatori del sapere artigianale, ma come testimoni diretti. Essi compivano un'importante operazione di classificazione scegliendo quali opere raccogliere in un unico volume. Il presupposto da cui parto si basa sulla constatazione che in un manoscritto vengono tendenzialmente raccolte opere tra le quali, da parte dei redattori, è stata ravvisata una qualche forma di affinità. Questa non è certo una regola assolutizzabile, tuttavia mi

pare un criterio utile alla raccolta di indizi da supportare strada facendo con ulteriori prove. Vorrei comunque citare un caso, al di fuori dell'ambito di cui mi sto occupando, che mostra bene come l'accorpamento di testi dentro un manoscritto segua una logica meditata. Abelardo ed Eloisa scelsero nella loro comunicazione epistolare due registri di riferimento, le lettere di Seneca e di Girolamo. Il compilatore del manoscritto MS 872 della Biblioteca Municipale di Reims pone la corrispondenza tra i due amanti appunto dopo una raccolta di lettere di Seneca a Lucilio[92]. L'associazione non è quindi semplicemente tra testi appartenenti al genere dell'*epistula*, ma sa anche tenere conto di una precisa cifra stilistica all'interno del genere medesimo.

Il manoscritto Wolfenbüttel (inizio secolo XII) include il *De architectura* di Vitruvio e i tre libri di Teofilo. Nel MS Harley 3915 (inizio secolo XIII, conservato al British Museum) alla più completa copia di Teofilo si aggiungono estratti da Vitruvio, Eraclio e *Mappae Clavicula*, seguiti da *De unguentis.* Quest'ultimo trattato contiene ricette mediche mescolate a informazioni di varia natura, dalla lavorazione del metallo, ai sistemi per allontanare i diavoli, dalla fabbricazione di saponi e cosmetici ai suggerimenti per diminuire il desiderio sessuale e per far crescere i capelli, fino al modo per riconoscere una vergine e garantirsi la fedeltà di una donna. Occorre infine rimarcare che il lettore incontra tutti i suddetti testi senza autentiche divisioni, come se si trattasse di un unico trattato. Nel manoscritto di Cambridge (secolo XIII) Teofilo è preceduto da *Opus Agricolturae* di Palladio e da *De Viribus Herbarum.* L'indice segnala, dopo *De diversis artibus*, cui sono incorporati frammenti di *Mappae Clavicula*, altri cinque titoli, oggi scomparsi: *Speculum penitentis*, *Lapidarium*, *Glose super antidotarium*, *Alexander de arte predicandi*, *Tropus magistri W. de montibus.* Il MS 1157 di Lipsia (secolo XIV) abbina al nostro testo *De gradibus medicinarum* di Jacobus Alchindus, *De mineralibus* di Alberto Magno, il *Liber metricus de pulsibus* di Egidio e un'opera di Galeno. In MS R 15-5 di Cambridge (secolo XIII) – poi in parte trasferito al British Museum – un'edizione incompleta di Teofilo comprendente cinque capitoli da altre fonti, dei quali uno

[92] M. Irvine, *Heloise and the gendering of the literate subject*, in *Criticism and dissent in the Middle Ages*, a cura di R. Copeland, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 87-114, p. 95.

da *Mappae Clavicula*, precede Eraclio e segue *De constructione et usu Spherae et Astrolabii.* La lista qui fornita[93] comprende solo i manoscritti principali e non è assolutamente completa. A testimoniare il successo di Teofilo ci sono poi numerose edizioni più o meno parziali che sovente gli attribuiscono la paternità di ricette di diversa provenienza, di frequente, e significativamente, riconducibili a *Mappae Clavicula.*

A parte l'eccezione dei due dedicati rispettivamente alla penitenza e alla predicazione, i titoli con i quali *De diversis artibus* si trova ad essere associato forniscono delle indicazioni credibili sulle compatibilità culturali tra il suo contenuto e altre discipline. Non dovrebbe stupire l'abbinamento – e quindi l'ipotizzata affinità – con materie che stanno tra la scienza e le arti meccaniche, semmai è degno di nota l'ampio raggio da esse occupato. Si va da Vitruvio e Palladio per l'architettura all'enciclopedia mineraria di Alberto Magno, dalla pittura alla costruzione dell'astrolabio, dagli unguenti agli incantesimi. Si tratta tutto sommato di quegli ambiti già occupati nel complesso da *Mappae Clavicula*, la quale, come è noto, riporta anche qualche paragrafo dedicato alla preparazione di materiale da costruzione. Un po' meno ovvia, a prima vista, potrebbe risultare l'associazione con la medicina e le erbe curative. Il primo dato da tenere a mente è che non di rado per definire i composti ottenuti mescolando i metalli tra loro e con altre sostanze, quali aceto, sale e zafferano, si utilizza il termine inequivocabile di *medicamentum*, spia linguistica di un'osmosi tra la conoscenza dei metalli, la botanica e la medicina. La percezione da parte degli uomini dell'epoca di una natura comune, di un filo capace di legare, ad esempio, la metallurgia con la farmacopea, la cura e il controllo del corpo con la magia, si palesa soprattutto nel trattato *De unguentis* del manoscritto Harley. In un unico contenitore – e, quel che più conta, concepito come tale – trovano spazio nozioni di medicina e di cosmesi, gli scongiuri e gli esorcismi convivono con la trasformazione dei metalli. Ribadiamolo: quello che si presenta come una compilazione di stranezze riflette invece la natura del sapere tradizionale, non divisa in comparti, ma intimamente aperta. In essa esperienza diretta ed

[93] Dodwell, *op. cit.*, pp. LVII-LXIX.

esperienza riferita mantengono ostinatamente una pari dignità, come si evince dalla curiosa ricetta 265 di *Mappae Clavicula*:

> 265. UN'ALTRA SOSTANZA TOSSICA CON LA QUALE UNA FRECCIA PUÒ ESSERE AVVELENATA DURANTE LA BATTAGLIA
> Prendete il sudore che si forma tra i fianchi di un cavallo sul lato destro e immergetevi la punta della freccia. Ciò è stato provato.

Essendo assai improbabile che il sudore della coscia destra di un cavallo contenga poteri venefici riscontrabili nel corso di una verifica sperimentale, l'ultima frase dovrebbe in realtà essere letta così: «ciò è stato narrato e trasmesso da una fonte degna di fede». Essa illumina da sola il funzionamento della mentalità che sta dietro quest'opera. Una prova sperimentale e una testimonianza ritenuta credibile sono assimilabili in quanto fonte di uguale legittimità, esse possiedono un medesimo grado di affidabilità. *Sicut visu et auditu didici*, scrive Teofilo, «così come ho appreso da ciò che ho visto e da ciò che ho udito dire».

Infine, malgrado il forte sbilanciamento del suo trattato verso il versante prettamente pratico dell'attività dell'artigiano, Teofilo assurgerà al ruolo di autorità cui far risalire convinzioni che provengono invece dal capace calderone del sapere magico-tecnico. Lo mostra quanto viene sostenuto ancora nel *Lumen animae* (secolo XV) relativamente all'idea secondo la quale la presenza di oro e argento nelle campane ne rende il suono più potente e insieme più dolce, oppure ai metodi per ammorbidire l'avorio mediante immersione nell'aceto o nell'olio benedetto[94]. Il primo dei due sistemi compare effettivamente in un manoscritto di Eraclio, nessuno dei due in Teofilo. Lo scopo di queste osservazioni non è quello di tracciare una linea di demarcazione tra il «vero» Teofilo e i suoi epigoni spuri, né di screditare i secondi rispetto al primo. È invece vero il contrario: la promozione di Teofilo ad *auctoritas* del settore, cui far risalire una serie di idee che si collocano a metà strada tra la tecnica e la superstizione, è resa possibile dalla profonda e chiaramente percepita appartenenza del sapere da lui trasmesso alla cultura tradizionale. Nella redazione scritta delle ricette depositarie del sapere artigianale affiora il lavoro di

[94] Ivi, pp. XLVIII-XLIX.

un sistema di pensiero ancora in parte organizzato attorno all'oralità in cui si confondono – o piuttosto cooperano – logiche narrative e memoria tecnica. Le ricette sono il luogo di confluenza di numerosi canali che affluiscono da ogni direzione, dall'Oriente greco, dall'antichità latina, dalla tradizione barbarica e infine da un'interferenza tra le varie direttrici che rende inservibile la dicotomia tra cultura «alta» e «bassa». Ciò vale non solo per i ricettari artigianali, ma anche per quelli medici, valga l'esempio del *Leechbook* e del *Lacnunga*, due compilazioni anglosassoni dei secoli X-XI, che mescolano, o meglio integrano, materiale classico con ricette impossibili, tecniche per scacciare i folletti apportatori di infermità con incantesimi fortemente influenzati dal rituale cristiano[95]. Al fine di spingere la comprensione della natura del sapere tradizionale ancor più in profondità, propongo l'adozione del concetto di «interferenza culturale» per definire i fenomeni sopra descritti.

TRADIZIONE ALCHEMICA E (O) TRADIZIONE POPOLARE

Tu quoque, Teofilo?

Il terreno di esercitazione pratica dell'approfondimento delle interferenze sarà la più misteriosa, complessa e incomprensibile tra le ricette di Teofilo, *De auro hyspanico*, troppo spesso considerata in passato dai commentatori come una caduta nel basso folklore da parte di un autore il cui orientamento pratico è dichiaratamente apprezzato. L'erroneità dell'opinione di coloro che vi vedono un'entità estranea al corpo dell'opera è dimostrata dalla lettura che di Teofilo ci restituiscono le epoche a lui vicine, segnalate nel capitolo precedente. L'impressione di un passo falso, di una inopportuna concessione alla superstizione deriva da un pregiudizio e dalla sovrapposizione di schemi mentali e di categorie interpretative estranei alla *Schedula* da parte degli studiosi. Di fatto, la tendenza dei pur benemeriti moderni esegeti è stata quella di applaudire in Teofilo la preziosa fonte per la storia del-

[95] Kieckhefer, *op. cit.*, pp. 80-81.

le tecnologie perdonandogli, in virtù dei suoi meriti, le rare deviazioni dalla strada maestra, vale a dire il parziale scivolone sul sangue di caprone e, soprattutto, lo sconcertante capitolo XLVIII del terzo libro, di cui vado ad occuparmi.

III, XLVIII. L'ORO SPAGNOLO

C'è anche un oro, detto spagnolo, che si ottiene da rame rosso, polvere di basilisco, sangue umano e aceto. I pagani, ritenuti esperti in quest'arte creano il basilisco per i propri scopi nel seguente modo.

Essi fabbricano una cella sotterranea rivestita di pietre da ogni lato, con solo due finestrelle, tanto piccole che la luce vi filtra appena. Lì pongono due galli di dodici o quindici anni e danno loro cibo a sufficienza. Una volta ingrassati, a causa del calore della pinguedine copulano e depongono uova. Allora i galli vengono tolti e sostituiti da rospi che, nutriti con pane, covano le uova. Quando le uova si schiudono ne escono dei pulcini maschi uguali a quelli generati da galline, ai quali, però, dopo sette giorni spuntano delle code di serpente. Se la cella non fosse pavimentata essi entrerebbero immediatamente nella terra. Preoccupati di ciò i maestri tengono pronti grandi vasi rotondi in bronzo, pieni di buchi dalla stretta imboccatura, nei quali mettono i pulcini. Poi chiudono i buchi con tappi di rame, seppelliscono i vasi sotto terra e per sei mesi le creature si nutrono della terra che filtra dai forellini. Trascorso questo periodo scoprono i recipienti e li mettono nel fuoco finché le bestie dentro non sono completamente bruciate. Fatto ciò e lasciato raffreddare, li estraggono e li macinano, aggiungendo una terza parte di sangue di uomo dai capelli rossi, sangue che in precedenza era stato essiccato e ridotto in polvere.

Queste due sostanze sono temprate con aceto molto forte in un recipiente pulito. Poi prendono foglie sottili di rame rosso purissimo e sopra stendono il preparato e infine le mettono nel fuoco. Quando sono rese bianche dal calore le tolgono dalla fiamma, le immergono di nuovo nel medesimo composto e le lavano. Ripetono l'operazione numerose volte finché il composto ha divorato il rame, che acquista il peso e il colore dell'oro. Quest'oro è adatto ad ogni genere di opera.

L'eccezionalità di questa pagina è fuori da ogni dubbio. Si può perfino comprendere che essa sia stata spesso considerata alla stregua di un'inspiegabile, e dunque non bisognosa di spiegazioni, irruzione del favolistico[96]. Certo pare fatta apposta per mette-

[96] Tra gli altri, si lasciano scappare un giudizio sdegnoso (e superficiale) C.S. Smith e J.G. Hawthorne nella loro edizione a Teophilus, *On divers arts*, Dover,

re in crisi le comode categorie chiare e distinte di cui amiamo servirci. Un autore ha sostenuto che dietro l'immaginoso racconto si celerebbe la descrizione della pulizia di un minerale aurifero espressa nel linguaggio cifrato dell'alchimia. Il rospo corrisponderebbe al nitrato di potassio, il sangue al nitrato di ammonio, la terra al sale semplice, il gallo al solfato di ferro o di rame[97]. Tale ipotesi, che ben fotografa l'imbarazzo di fronte all'impossibilità di tradurre il brano in linguaggio razionale, porta all'eccesso le assonanze con la tradizione alchemica, che, come vedremo, esistono, ma sono lungi dallo spiegare tutto. Insufficientemente fondata è pure da considerarsi l'ipotesi che Teofilo abbia *sic et simpliciter* accolto una tradizione che affonda le radici nella cultura della Spagna musulmana. L'idea si fonda esclusivamente sulla presenza dell'aggettivo «spagnolo» e sulla menzione dei *gentiles* nelle prime righe. In realtà, abbiamo già visto *Mappae Clavicula* 289 attribuire un'origine saracena a quella che si è invece rivelata una variazione sul tema tutto occidentale dell'ammorbidimento della pietra preziosa nel sangue di caprone, che ha già in Plinio una sua prima sintetica attestazione. Semmai il rimando a un'esperienza non cristiana svolge la funzione di moderata presa di distanza culturale, non evidentemente dalla pertinenza della ricetta, ma piuttosto dalle sue origini. Va considerato che in altri testi contemporanei a Teofilo – anche, come il *Roman de Renard*, in qualche misura connessi alla cultura popolare – la Spagna musulmana appare come luogo d'origine delle pratiche magiche[98]. Verosimilmente, né Teofilo né il compilatore del manoscritto Philipps esprimono un parere solamente personale. Se nelle loro pagine affiorano i primi segni della percezione di qualcosa non di falso, ma di strano e bizzarro, o quantomeno di eccessivo, allora è probabile che questa sensazione fosse, per così dire, parte dell'atmosfera culturale in cui il racconto è stato recepito e trasmesso. Non dimentichiamo che i nostri autori sono dei mediatori nelle

New York 1963, p. 119 (edizione di qualità assai inferiore a quella di Dodwell, cui ho sempre fatto riferimento).

[97] Per una breve rassegna delle interpretazioni della ricetta D. Kharitonovich, *Le combat contre le basilic*, in Y. Bessmertny, A.Ja. Gurevič (a cura di), *L'homme et l'histoire*, Naouka, Moskwa-Paris 1990, pp. 157-189, p. 165.

[98] A. Leupin, *Fictione et incarnation. Litterature et théologie au Moyen Age*, Flammarion, Paris 1993, p. 160.

cui coscienze convivono, più che in altre, livelli di sapere storicamente in lento ma inesorabile allontanamento. Inoltre, entrambi vivono nel XII secolo, epoca di svolta che ha visto da un lato i letterati – e di conseguenza il testo scritto – aprire al folklorico, dall'altro il radicarsi presso più larghi strati della società di un sentimento di identità fondato sulla fede cristiana, con conseguente spostamento verso l'estraneità di quanto apparteneva a un retaggio indipendente dalla fede.

Nonostante la sua unicità, *De auro hyspanico* contiene elementi tipici ricorrenti nelle ricette di *Mappae Clavicula.* Basta pensare alla macinatura e all'impiego dell'aceto forte e del recipiente pulito, al seppellimento sotto terra del vaso contenente alcuni ingredienti (qui i basilischi), all'uso del fuoco. La novità risiede nell'inserimento della procedura all'interno di un contesto che presenta uno sviluppo narrativo e un'abbondanza di motivi del tutto straordinaria. Teofilo non si limita a fornire istruzioni sulle operazioni da compiere, ma inserisce un racconto sulle origini del basilisco che assomiglia alle meraviglie zoologiche dei bestiari. E non a caso anche i bestiari rappresentano un crocevia culturale nel quale tradizioni popolari e colte, direttrici latine e orientali confluiscono per dare luogo a una sintesi originale.

Riflessione forse metodologica

Nelle *Note sul Ramo d'oro* Wittgenstein ha rimproverato a Frazer di aver cercato solo di rendere plausibili usanze straniere a chi la pensa come lui[99]. Tale critica – di enorme portata nella sua disarmante semplicità e che ogni studioso dovrebbe sempre tenere a mente – è estendibile alla maggior parte dei commentari dedicati a *Mappae Clavicula*, Eraclio e Teofilo. Facendo tesoro della lezione dobbiamo accettare un maggiore rischio e cercare di spiegare invece in che modo una determinata usanza o credenza sia plausibile per coloro che la accolgono. Vorrei partire dall'ipotesi che una ricetta – e *De auro hyspanico* in special modo – possa funzionare anche come un mito[100], ovvero un racconto che fonda un

[99] L. Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi, Milano 1975, p. 18.
[100] È l'ipotesi di Kharitonovich, *op. cit.*, ma riveduta, corretta e ampliata.

sapere a sua volta fondante – in questo caso di un'identità professionale. Ed è in quanto mito che essa è in grado di rielaborare una pluralità di informazioni quasi certamente provenienti da ambiti culturali tra loro lontani e li riduce a un'unica forma, a un unico racconto e a un unico linguaggio.

Il linguaggio, anche quando dice il non-sperimentabile, è quello della praticità: fabbricare una cella e mettervi i galli, tappare fori, macinare, temprare… In *De auro hyspanico* Teofilo apre una finestra sulle credenze professionali di coloro il cui lavoro ha descritto e ci offre l'occasione di osservare in profondità quanto tutto il sapere artigianale – di cui la concretezza e la praticità non rappresentano necessariamente la parte migliore, ma solo la più facilmente comprensibile – affondi le proprie radici nella cultura tradizionale, intesa non semplicemente come insieme di nozioni, ma soprattutto come modo di elaborazione della conoscenza. Il metodo che seguirò consisterà nel trasferimento della ricetta nel sistema operativo del pensiero mitologico e delle correlazioni ad esso inerenti. Come conseguenza gli ingredienti diventano leggibili anche come mitogrammi, ovvero segni che trovano una collocabilità e una possibilità di interpretazione nel mito. Ciò significa che è da considerarsi legittimo un allargamento della comparazione a racconti mitici e leggendari e al complesso di fatti culturali prodotti all'interno del sistema cui il mito appartiene.

Tra gli appunti di Wittgenstein in margine al monumentale lavoro di Frazer si legge che comprendere significa innanzitutto vedere le connessioni[101]. Ancora, parafrasando il grande viennese, delle connessioni bisognerebbe riuscire a mantenere la profondità[102]. Chi scrive fa proprio questo pensiero, pur sapendo che molte connessioni e molto della profondità è destinato a sfuggirgli. Resta un obiettivo fondamentale: lo sforzo di rendere conto della complessità dei fatti culturali indagati deve prevalere sull'imperativo della chiarezza cartesiana a ogni costo, compreso quello della semplificazione. «È sempre possibile sostituire vantaggiosamente un'immagine sfuocata con una nitida? Spesso non è proprio l'immagine sfuocata ciò di cui abbiamo bisogno?»[103] (se

[101] Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro di Frazer* cit., p. 29.
[102] Ivi, p. 39.
[103] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974, p. 49; si ve-

vogliamo almeno provare ad afferrare la complessità che costituisce il mondo).

IL BASILISCO

Come si è appena letto, fondamentale per ottenere l'oro è il basilisco, l'animale fantastico mezzo gallinaceo e mezzo rettile che la ricetta fa nascere dall'amplesso omosessuale di due galli. Tanto i racconti relativi alla sua generazione quanto le descrizioni delle sue principali caratteristiche risentono di quella variabilità orale di trasmissione del sapere che abbiamo già visto all'opera in precedenza. Quella di Teofilo è una delle versioni più articolate riguardo alle origini e presenta una ricchezza di particolari superiore alla media.

Varianti classiche

Plinio e Solino rilevano che il basilisco mette in fuga gli altri serpenti con il sibilo, uccide con lo sguardo e «secca gli arbusti non solo toccandoli, ma col suo soffio»[104]. Il basilisco teme fondamentalmente tre cose: la donnola, l'unica creatura in grado di sopraffarlo, il proprio sguardo riflesso in uno specchio e, solo secondo Eliano, il canto del gallo. Plinio è la fonte principale di Isidoro di Siviglia, che definisce l'animale «re dei serpenti» (*basiliscus*, reuccio), i quali lo temono a causa del suo soffio velenoso e del suo sguardo terribile[105]. In Alessandro Neckham (nato nel 1157), che per il resto si richiama a Isidoro, compare il primo accenno alla teoria, che sarà esposta in forma compiuta da Pietro d'Abano un secolo dopo, per la quale l'occhiata del basilisco non

dano anche le riflessioni di F. Remotti, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 24-25.

[104] Plinio, *Storia Naturale*, II, 33.

[105] Eliano, *De Natura animalium*, III, 31, citato in C. Lecouteux, *Les monstres dans la pensée médievale européenne*, Presse de l'Université de la Sorbonne, Paris 1993, p. 46; Isidori Hispaliensis, *Etymologiarum libri*, XII, IV, PL, 82, col. 443. Il passo viene ripreso da Rabano Mauro nel libro VIII del *De Universo*, PL, 111, col. 231.

uccide direttamente, ma attraverso la corruzione dell'aria[106]. Onorio di Autun lo classifica come simbolo della morte e si limita a segnalare i poteri malefici del suo fiato[107]. La prima attestazione nota del motivo dell'uovo di gallo risale invece a Beda: accade che talvolta, nella vecchiaia, un gallo faccia un uovo dal quale, se covato da un serpente velenoso nei giorni della canicola, nasce il basilisco[108]. Nel XIII secolo Bartolomeo Anglico, Tommaso di Cantimpré, Vincenzo di Beauvais e Pietro il Piccardo coniugano Isidoro e Beda[109]. Riguardo al concepimento della bestia, tutti mantengono l'uovo di gallo escludendo però l'omosessualità, che sembra un tratto peculiare della versione di Teofilo. Semplicemente, a volte un uovo cresce spontaneamente nel ventre di un gallo di sette anni che, depostolo, lascia al serpente o al rospo il compito di covarlo. Alberto Magno (*De animalibus*) crede allo sguardo assassino del re dei rettili, ma nega, contro Plinio, che questi muoia se l'uomo lo vede per primo e rigetta come inverosimile l'idea che possa nascere dall'uovo di un gallo. La giustificazione che adduce alla credulità dei suoi contemporanei è oltremodo significativa: essi si fiderebbero dell'autorità di Ermete Trismegisto, il quale sostiene anche che strofinando con le ceneri del basilisco l'argento lo si trasforma in oro[110]. L'attribuzione a Ermete è infondata, ma attesta che alla metà del XIII secolo l'interpretazione alchemica è ormai in voga.

Aspetti originali in Teofilo (e dintorni)

De auro hyspanico differisce dalle opere testé citate in diversi dettagli. È l'unica a trascurare avvertimenti sulla natura perniciosa del basilisco – forse, però, adombrati dalla cura con cui ci si premura di tenerlo sempre in luogo chiuso e buio (dove il suo sguardo non può nuocere) – e l'unica a contemplare il coito so-

[106] Thorndike, *op. cit.*, II, pp. 201 e 901.

[107] Honorii Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, PL, 172, col. 915.

[108] R. Halleux, C. Opsomer, *L'alchimie de Téophile et l'abbaye de Stavelot*, in AA.VV., *Comprendre et maitriser la nature au Moyen Age* cit., pp. 437-460, pp. 443-444.

[109] Ivi, pp. 443-445.

[110] Thorndike, *op. cit.*, II, p. 562.

domitico dei galli in opposizione alla generazione spontanea. È il solo testo in cui compare la necessità di praticare dei fori nel recipiente che contiene il basilisco e la sua spontanea attitudine a scavare un buco con la coda. Insomma, tra Teofilo e gli altri testi che dissertano sul basilisco intercorre una parentela generale, ma non una relazione diretta di tipo testuale, quale invece è individuabile tra i lavori che si collocano nella linea che va da Plinio ad Alberto Magno. Anche per ciò che concerne l'uovo di gallo il rapporto con Beda è palesemente non letterario, come se i due avessero trascritto delle varianti di un motivo circolante oralmente. Esiste un terzo racconto, di pochi anni posteriore a Teofilo e assolutamente indipendente, che si inscrive nella medesima e assai fluida tradizione a base parzialmente orale. Si tratta di una descrizione contenuta nella *Physica* di Hildegarda di Bingen[111]. Il diabolico rettile nasce da un uovo di serpente o di gallina covato da una rana. Allo schiudersi del guscio il soffio mefitico del basilisco causa un terremoto che fende la terra, al cui interno la bestia si rifugia. Il seguito della trattazione segue la tradizione pliniana. Il valore della testimonianza di Hildegarda è duplice. Fornisce infatti una ulteriore prova della circolazione di leggende che associano basilisco, uovo di gallo e rospo (o rana) all'epoca di Teofilo e proprio nella zona renana, vale a dire l'area geografica che ha visto la redazione della *Schedula.*

Alla fine del XII secolo la scuola salernitana accoglie e supporta con la propria autorevolezza la teoria della generazione dei rettili per putrefazione causata dal calore esterno. Le alte temperature del periodo estivo sono massimamente propizie ai serpenti che escono allora in massa dalle loro tane sotterranee e si riversano sulla superficie terrestre. La forza dell'associazione tra serpente e calura asfissiante è tale da invertire la catena causale dei fenomeni: i rettili e i mostri che abitano le profondità della terra diventano essi stessi i responsabili diretti della corruzione mortifera dell'aria e dell'imputridimento delle acque causa di epidemie malariche. Se a questo punto accostiamo l'interpretazione di Alessandro Neckham e Pietro d'Abano che vedono nel basilisco il più pericoloso corruttore d'aria all'idea che gli effetti pesti-

[111] Halleux, Opsomer, *op. cit.*, p. 446.

lenziali del caldo estivo si raggiungano durante la canicola[112], ci ritroviamo di colpo molto vicini all'isolata testimonianza di Beda relativa alle origini canicolari del re dei rettili. Il saggio britannico non documenta la presenza già nell'VIII secolo dell'elaborata teoria che si affermerà circa quattrocento anni più tardi, ma, provando che fin da allora esisteva una correlazione tra la generazione del basilisco e il periodo più caldo dell'anno, fornisce un importante contributo all'archeologia di una credenza. La correlazione sembra insomma precedere la teoria ben organizzata.

TEOFILO E L'ALCHIMIA

Il tipo di legame che unisce *De auro hyspanico* al pensiero alchemico, ovvero il suo ruolo nella penetrazione e diffusione dell'alchimia in Europa, rappresenta un problema tanto centrale quanto difficilmente risolvibile. Secondo Halleux e Opsomer Teofilo avrebbe unificato due distinti filoni accorpando una leggenda certamente popolare in Renania all'idea che le ceneri di basilisco siano utili nei processi di trasformazione volti all'ottenimento dell'oro[113], idea che però riceve tutti i crismi dell'ufficialità solo nel secolo successivo, testimoni Alberto Magno e Bartolomeo Anglico. Sarebbe soltanto la seconda parte della ricetta ad avere origini alchemiche. La ricostruzione dei due studiosi belgi merita attenzione. In effetti, ricette somiglianti, a partire dal punto in cui il rettile viene ridotto in cenere, compaiono di frequente in testi alchemici a partire dalla fine del XIII secolo. Ci troviamo tuttavia almeno centocinquant'anni dopo Teofilo, al cui esclusivo appannaggio rimane la prima porzione di racconto, dalla costruzione della cella sotterranea ai fori praticati nel recipiente di metallo. Nei trattati posteriori l'integrazione nel quadro alchemico sembra delinearsi con maggior precisione. Il processo descritto nella seconda parte della ricetta si accompagna a procedimenti che sono ben attestati nell'alchimia greca e araba, in particolare da teorie sulla trasformazione a partire dalle uova – le cui quat-

[112] Thorndike, *op. cit.*, II, p. 901; A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Einaudi, Torino 1994, pp. 262-266.

[113] È la tesi centrale di Halleux, Opsomer, *op. cit.*

tro componenti, guscio, albume, tuorlo e aria, corrisponderebbero ai quattro elementi – e sulla generazione spontanea di animali inferiori a partire da fenomeni di putrefazione[114]. Tuttavia, rimane il fatto che nelle opere tradotte dall'arabo e negli antecedenti greci il basilisco è assente, il che potrebbe significare che questo motivo è un'innovazione del XII secolo di cui Teofilo è il primo testimone, se non addirittura il principale responsabile.

Il problema del sangue del ragazzo dai capelli rossi si presenta in termini leggermente differenti. L'impiego alchimistico del sangue umano è centrale in uno dei più autorevoli testi dell'alchimia araba, e tra i primi ad essere tradotti in latino, il *De anima* dello pseudo-Avicenna[115]. Manca sempre, però, il riferimento ai capelli rossi, il quale compare solo in opere posteriori alla *Schedula.* Inoltre, a partire dall'*Ars alchimiae* di Michele Scoto[116], conformemente alla tradizione pseudo-avicenniana, le menzioni del *sanguis hominis rufi* non si pongono in rapporto con la fabbricazione dell'oro, ma dell'elixir. In alcuni casi il sangue va inteso alla lettera, in altre come metafora di un qualche minerale: *sanguis in Morieno est auripigmentum*, glossa un manoscritto del XIV secolo, mentre il contemporaneo *Novum testamentum* dello pseudo-Arnaldo di Villanova definisce il basilisco *lapis philosophorum animalis*[117].

Un'ipotesi di ricostruzione

Le interpretazioni puramente alchemiche della ricetta si fondano sulla presunzione della retrodatabilità di dati posteriori, mentre è un fatto che alcuni motivi di *De auro hyspanico* appaiono in Teofilo per la prima volta inseriti in un contesto che richiama l'alchimia. Si aprono allora due possibilità: Teofilo potrebbe essere stato la fonte di autori che hanno incorporato la ricetta tra i procedimenti alchemici, oppure, primo in Europa, aver attinto a fonti alchemiche andate perdute. Secondo Halleux e Opsomer,

[114] Ivi, p. 448.

[115] M. Pereira, *Teorie dell'elixir nell'alchimia latina medievale*, «Micrologus», III (*Le crisi dell'alchimia*), 1995, pp. 103-148, pp. 112-113.

[116] Ivi, p. 117.

[117] Halleux, Opsomer, *op. cit.*, p. 449.

che propendono per la seconda soluzione, Teofilo avrebbe raccolto un frammento alchemico, avanguardia di una penetrazione culturale compiutasi parecchi decenni dopo. A sostegno della loro tesi portano anche un'ipotesi plausibile di percorso seguito dal frammento[118].

L'ipotesi ha come punto di partenza l'identificazione di Teofilo con il maestro Ruggero di Helmarshausen, nella parrocchia di Paderborn. Oltre che in quello della sede che lo identifica, Ruggero viene ricordato anche nei necrologi di san Pantaleone a Colonia – da cui provengono i due più antichi manoscritti della *Schedula* – e di san Willibrord a Echternach, dove si cita *Rugerus sacerdos monachus Sancti Remacli.* Ruggero avrebbe cioè soggiornato anche al monastero di San Remaclo a Stavelot, in Vallonia, di cui sono noti gli stretti rapporti con Helmarshausen. Al principio del XII secolo l'abate di Stavelot è Wibaldo, discepolo di quel Rupert di Deutz che sembra aver ispirato il prologo di Teofilo. Nel 1137 Wibaldo diventa abate di Montecassino, per passare a Corvey nel 1146. Dalla sua corrispondenza emergono forti interessi scientifici, soprattutto per la medicina. Non scordiamo che il suo periodo cassinese coincide con la fioritura della scuola medica salernitana. Da Salerno provengono due menzioni del basilisco pressappoco contemporanee di Teofilo. Il farmacista Plateario afferma che vi è un'erba, la ruta, che protegge dal basilisco, mentre Bernardo Provinciale ricorda un evento di qualche decennio prima: l'arcivescovo Alfano, già monaco a Montecassino, avrebbe ucciso con la ruta un basilisco nato da un uovo di gallo. «Tutto ciò che era sfregato con la polvere di basilisco si trasformava in oro», aggiunge Bernardo. Riassumendo, per Halleux e Opsomer la seconda parte della ricetta *De auro hyspanico* sarebbe giunta dall'Italia meridionale con il tramite dell'abate Wibaldo. Essa sarebbe stata recepita da Teofilo e arricchita con un racconto mitico di sua conoscenza attinente al basilisco.

Questioni che rimangono aperte

Questa proposta non conduce a una definitiva certezza, ma ha indubbiamente alcuni buoni indizi dalla sua. Dobbiamo perciò

[118] Ivi, pp. 451-455.

considerarla come un'ipotesi plausibile con cui confrontarsi, ma che comunque, qualora fosse accettata, non sarebbe esaustiva. Personalmente, pur attratto da questa affascinante pista, non me la sento di eliminare il punto interrogativo. Una delle ragioni è che la cultura dell'epoca di Teofilo considera il basilisco stretto parente del drago, il quale, come vedremo, intrattiene uno strettissimo rapporto con l'oro in contesti del tutto indipendenti dall'alchimia. Il mio obiettivo è peraltro diverso e mira a evidenziare un più vasto campo di correlazioni coinvolgenti l'artigiano e il suo sapere all'interno della cultura tradizionale. La ricetta di Teofilo non è il centro del lavoro, ma un eccezionale trampolino di partenza.

Anche sottoscrivendo in pieno l'ipotesi cassinese, resta il fatto che Teofilo incorpora le virtù delle ceneri del basilisco in un racconto che non è alchemico né per struttura né per linguaggio. In effetti non è ancora propriamente alchemico neppure l'unico dato certo giuntoci dall'area salernitana, poiché la magia dorata delle ceneri del basilisco ucciso da Alfano si applica a qualsiasi oggetto e non solo ai metalli predisposti – come invece accade in Teofilo e come accadrà in Alberto Magno. Se ne dovrebbe allora desumere che un racconto avente radici alchemiche, perduto in una sorta di deriva, ha preceduto la cultura dell'alchimia e, accolto da un terreno impreparato, ha spontaneamente smarrito la sua sostanza. Vorrei ora sottolineare il dato che inevitabilmente ne consegue e che nella prospettiva da me adottata riveste la massima importanza: qualunque idea ci si sia fatti e ci si farà delle origini della ricetta o di parte di essa, divenendo il seguito di una leggenda del patrimonio orale l'informazione ricevuta subisce un riposizionamento culturale che la inserisce in un nuovo sistema di nessi.

Bisogna sottolineare infine che il testo di Teofilo possiede una spiccata originalità per ciò che concerne dettagli tecnici quali le caratteristiche della cella e del recipiente. Se poi si considera il sangue del giovane rosso di capelli, la difficoltà di decidere in quale versante collocarlo è ancora maggiore. Le attestazioni di un impiego alchemico di questo sangue sono numerose, ma, come si è detto, tutte posteriori a Teofilo, che è il primo a metterlo in relazione con i procedimenti per la fabbricazione dell'oro. Inoltre, altrove nella *Schedula*, il sangue del ragazzo dai capelli rossi com-

pare come omologo del sangue di caprone in ricette di provata estraneità alla tradizione alchemica propriamente detta. Questa constatazione implica la possibilità di una moltiplicazione delle piste esplorabili verso altre direzioni, di un allargamento del campo di indagine. In generale, la particolare pregnanza simbolica dei capelli rossi rappresenta un dato culturale indipendente, anteriore e di più vasta localizzazione rispetto all'alchimia, e soprattutto capace di intrattenere un ambiguo dialogo anche con il mondo dell'artigiano.

CAPELLI ROSSI

Anche i colori hanno una storia e possiedono una pregnanza ideologica, nella cui individuazione il periodo che va, grossolanamente, dal 1000 al 1300, merita una speciale enfasi. Il colore che simbolicamente rappresenta il tradimento, la fellonia, l'inganno diabolico si situa a metà tra il rosso e il giallo. Non è il nostro arancione, «ma piuttosto la sua versione oscura e satura»[119]: il rosso dei capelli. L'immagine di Giuda è neutra fino al secolo XI, ma a partire da allora si comincia a rappresentarlo coperto da una fulva peluria[120]. Pochi decenni dopo, fa la sua comparsa una leggenda in cui Giuda attrae su di sé motivi edipici. Nel XII secolo si afferma definitivamente l'opinione che Giuda non sia solo rosso, ma anche incestuoso[121]. Questo particolare andrà tenuto a mente quando, più avanti, si incontrerà un nesso mitologico tra l'oro e la pratica endogamica spinta fino all'incesto. Ora ritorniamo alla tradizione iconografica, che sembra nascere proprio nella regione del Reno e della Mosa, quella che dovrebbe essere anche la patria di Teofilo, per diffondersi a macchia d'olio in tutto l'Occidente.

[119] M. Pastoreau, *Tutti i mancini hanno i capelli rossi*, «Il Corpo», I, 1993, pp. 28-40, p. 28 (questo articolo riprende pagine da Id., *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'antropologie*, Le Léopard d'Or, Paris 1989, pp. 69-83).

[120] Pastoreau, *Tutti i mancini hanno i capelli rossi* cit., p. 29.

[121] A. Boureau, *L'evenement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Les Belles Lettres, Paris 1993, pp. 209-230.

Giuda non ne ha il monopolio. Nell'arte della fine del medioevo, molti traditori, felloni o ribelli hanno i capelli rossi. Così Caino che, nella simbologia tipologica che mette in parallelo i due testamenti, è sempre presentato come una prefigurazione di Giuda. Così Gano, il traditore de *La chanson de Roland*, che per vendetta non esita ad inviare al massacro Orlando (benché suo parente) e i suoi compagni. Così Mordred, il traditore della leggenda arturiana: figlio incestuoso di re Artù, egli tradisce il padre, e questo tradimento provoca il crollo del regno di Logres e il crepuscolo dell'intero universo arturiano. Così ancora i cavalieri ribelli delle leggende epiche o dei romanzi cortesi. Così siniscalchi, prevosti e balivi che cercano di prendere il posto del loro signore. Così i figli ribelli, i fratelli spergiuri, le donne adultere. Così infine tutti coloro che, nei racconti agiografici o nelle tradizioni folcloriche, si danno ad un'attività disonesta o illecita e in questo modo tradiscono l'ordine sociale: boia, prostitute, usurai, cambiavalute, falsari, giocolieri, buffoni, chirurghi, ai quali bisogna aggiungere i numerosi fabbri stregoni, mugnai affamatori e macellai sanguinari (come quello della leggenda di San Nicola) che popolano i racconti e le tradizioni orali[122].

Questa proliferazione si estende a ogni genere di reietto, escluso e deviante, a chiunque sia socialmente pericoloso o sospetto, dall'eretico all'ebreo, dall'infedele al lebbroso. I fabbri, almeno quando sono associati agli stregoni e ai rossi di capelli, si collocano nel campo semantico dell'asocialità, o nei suoi pressi, o comunque sono esposti alla contaminazione culturale di ciò che partecipa di un'inquietante alterità[123]. Il poema *Aymeri de Narbonne* ricorre ai capelli rossi per marchiare d'infamia uno dei sette figli di Aymeri, il gradasso e spergiuro Hernaut:

> Si vantò di una grande follia, ma mancò di parola su tutti i fronti;
> disse infatti alla presenza di tutti i suoi baroni,
> che non avrebbe mai avuto donne dai capelli rossi in vita sua,
> e poi ne ebbe una, poco tempo dopo,
> la più brutta che si possa trovare in una grande città,
> zoppicava, per di più era guercia,
> ed era proprio rossa come lui[124].

[122] Pastoreau, *Tutti i mancini hanno i capelli rossi* cit., p. 29.
[123] Ivi, p. 30.
[124] Citato in C. Grottanelli, *Ideologie, miti, massacri. Indoeuropei di Georges Dumézil*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 108-109.

Dopo aver presentato la donna rossa come il più laido dei tipi umani, il poeta rincara la dose e svela che rosso è pure Hernaut, incapace di tenere fede a una promessa e lussurioso al punto da unirsi con la bruttezza in persona.

All'interno dell'ordine sociale i rossi sono sospettati di portare il germe del disordine. *Non tibi sit rufus unquam specialis amicus*, non diventare mai amico di un uomo rosso, consiglia una frase del *Ruotlieb* (secolo XI)[125]. Da un punto di vista sociologico questo proverbio fa il paio con un altro, del medesimo tenore, enunciato in un carme scandinavo: «non ti fidare di chi viene dalla foresta»[126], ovvero dallo spazio che i delinquenti eleggono a rifugio, ma anche luogo del carbone necessario alla fucina. Nei romanzi arturiani ogni volta che appare un cavaliere rosso è per opporsi all'eroe. Yvain, nell'omonima opera di Chrétien de Troyes, incontra presso una fonte meravigliosa – uno dei luoghi che marcano il limitare dell'altro mondo ferico – un selvaggio cavaliere che gli si oppone, Esclados il Rosso, crudele guerriero e mago[127]. Del fatto che le persone di pelo fulvo possano ritrovarsi cucita addosso un'ambiguità sacrale è prova una leggenda delle Highlands scozzesi, la quale narra di una fanciulla dai capelli rossi immolata nelle fondamenta di un castello[128].

Molti dei motivi ruotanti attorno al rossore del crine si ritrovano nel racconto popolare *Der Eisenhans* (*L'uomo di ferro*), raccolto dai fratelli Grimm[129]. Vi si narra di un re che possiede una foresta dalla quale nessun cacciatore ritorna. Per anni nessuno osa più inoltrarcisi, finché giunge uno straniero che ottiene il permesso di avventurarsi da solo nella selva maledetta. In fondo a uno specchio d'acqua scopre un uomo selvatico rosso come il ferro arrugginito con barba e capelli che ricadono fino alle ginocchia. Condotto a corte e liberato, lo strano essere stringe amicizia con il figlio del re e gli affida la custodia di una fontana fatata la cui acqua trasforma in oro ciò che tocca. Emerge dunque un legame tra la creatura, la sorgente (come per Esclados) e l'oro

[125] Walter, *Canicule* cit., p. 74.
[126] *Volundarkvidha*, in *Edda. Carmi norreni*, a cura di C.A. Mastrelli, Sansoni, Firenze 1951, pp. 97-104, p. 99.
[127] Walter, *Canicule* cit., pp. 73-74.
[128] Cocchiara, *op. cit.*, p. 104.
[129] Thompson, *op. cit.*, pp. 97-98.

(come per il *rufus* di Teofilo). Successivamente Eisenhans si dimostra signore del metallo: con il ferro egli forgia per il giovane protetto non solo armi, ma addirittura una piccola truppa di soldati equipaggiati. Il fatto che anche i nani, provetti fabbri e minatori nelle tradizioni germaniche, abbiano talvolta chiome dello stesso colore rafforza il nesso tra capelli rossi e metallurgia. Naturalmente non è infrequente che sia rosso il pelo dell'Uomo Selvaggio.

Il rosso dei capelli porta in dote dei connotati di asocialità ancor più che di animalità. Si ritiene che si accompagni a un desiderio sessuale eccessivo e sregolato ed è spesso interpretato come uno dei segni smascheranti un concepimento contro natura o macchiato dalla degenerazione morale. Tra le risposte fornite al perché gli ebrei abbiano la barba rossa c'è un intreccio di credenze relative alle turpitudini sessuali e agli eccessi di sangue. Secondo leggende diffuse un tempo in molte parti d'Europa, i giudei soffrirebbero di una troppo abbondante circolazione sanguigna, presunta causa di uno smodato e indifferenziato desiderio sessuale e perfino di periodiche perdite di sangue – sorta di corrispettivo maschile del ciclo mestruale. Per secoli di pregiudizi simili sono vittima anche i lebbrosi, misera incarnazione dei mali e delle angosce della società. Lebbrosi e rossi di capelli hanno una caratteristica comune: entrambi sono ritenuti l'immondo frutto di illeciti coiti perpetuati durante le mestruazioni[130]. Nel *Prothese-laus* di Hue de Rotelande, l'eroe arriva in una foresta abitata da orribili creature e si misura con il signore della regione, un cavaliere dai capelli rossi e coperto di pustole che trasmette la lebbra a coloro che sconfigge in duello. Vediamo delinearsi una connessione tra le caratteristiche del basilisco, anch'esso figlio di rapporti contro natura, e le persone in qualche modo marcate dall'eccesso di sangue, tra le quali bisogna includere i rossi. L'affinità più eclatante è costituita dall'opinione diffusa nel folklore europeo e accolta anche dai più misogini tra i canonisti dei secoli XII-XIV, che si rifanno in parte al solito Plinio, secondo la qua-

[130] D. Jacquart, C. Thomasset, *Sexualité et savoir médicale au Moyen Age*, PUF, Paris 1985, pp. 102, 253-254; Walter, *Canicule* cit., pp. 38-39; O. Niccoli, *Menstruum quasi monstrum*, «Quaderni Storici», 44, 1980, pp. 402-428, p. 411 (tra gli autori ricordati c'è anche Rupert di Deutz, ispiratore «teologico» di Teofilo); J. Delumeau, *La paura in Occidente*, SEI, Torino 1979, p. 483.

le lo sguardo e il cattivo alito delle ragazze mestruate farebbe seccare le piante e arrugginire il ferro. Isidoro e Bartolomeo Anglico, invece, attribuiscono questo potere mortifero soltanto al sangue mestruale stesso.

All'osservazione dello strano nesso tra basilisco e cicli femminili si è giunti con la mediazione dei capelli rossi, la quale, però, non spiega quali basi consentano l'instaurazione di un rapporto a prima vista sconcertante. Il problema sarebbe risolto se ci trovassimo in Oceania, dove le origini mitiche delle mestruazioni sono spesso direttamente associate all'intervento del serpente. In Europa è invece preferibile rivolgersi al sapere medico e in particolare alla fisiologia.

IMPURITÀ

Il *De secretis mulierum*, dopo aver illustrato in linea con la tradizione pliniana la pericolosità del basilisco, conclude lapidario che le stesse malefiche prerogative si applicano alla donna mestruata: *Et sic similiter dicendum de muliere menstruosa*[131]. Questa pesante affermazione si appoggia sull'idea che la donna sia fisiologicamente velenosa.

> Nei testi di volgarizzazione è operativa nella maniera più evidente una convinzione latente nei testi di un più alto livello scientifico: l'attitudine dell'organismo femminile a produrre del veleno, vale a dire la malattia o la morte. Il periodo che segue la menopausa rende evidentemente la donna ancora più pericolosa, poiché ella è divenuta incapace di eliminare il superfluo dal suo organismo[132].

È chiara la ragione della speciale impurità che colpisce, fisicamente ma anche socialmente, il corpo femminile durante le mestruazioni: in quel momento è massima la produzione di scorie nocive in grado addirittura di contaminare l'ambiente circostante. Secondo Jacquart e Thomasset la generazione del basilisco è interpretabile proprio come l'esito eccezionalmente perverso del-

[131] Jacquart, Thomasset, *op. cit.*, p. 104.
[132] Ivi, p. 105.

l'accumulo nell'organismo del gallo di scorie che sarebbero da eliminare, vale a dire di un fenomeno analogo al disturbo di cui soffrirebbero le donne in menopausa. Non a caso è nel corpo di un gallo vecchio che di solito si forma l'uovo mostruoso. Secondo un'interpretazione rigorosamente medica, l'uovo si sviluppa a partire dalle scorie prodotte dai reni e dai genitali non espulse a causa della mancanza di umore. Si riteneva infatti che negli animali la scarsa efficacia di quei sistemi di purificazione messi in atto dal corpo umano, ad esempio sudore e mestruazioni, facesse sì che le scorie tendessero ad accumularsi in artigli, corna, fitta peluria e altre manifestazioni solide[133]. È naturale che da una matrice velenosa si origini una creatura che riassume in sé la massima velenosità. Quanto alla trasmissione del veleno attraverso lo sguardo, Alberto Magno la attribuisce al seguente fenomeno: essendo l'occhio un organo passivo, esso, durante il ciclo, riceve parte del sangue mestruale, ne viene impregnato e contaminato divenendo a sua volta veicolo d'infezione[134]. La versione di Teofilo si discosta eccentricamente dalla linea medico-scientifica. Essa mantiene la senescenza dei galli, ma modifica la causa della generazione dell'uovo: i due pennuti, malgrado il comune sesso e l'età, si accoppiano perché l'eccesso di nutrimento comporta un eccezionale ritorno di ardore. La portata dell'aberrazione del basilisco si allarga per abbracciare, oltre a quello fisiologico, gli ambiti della legge morale e naturale.

Interfacce tra fisiologia e racconto leggendario

Resta aperta la possibilità che le correlazioni tra sangue corrotto, sguardo malefico e serpente affondino le loro radici in un terreno mitologico che precede la sistematizzazione entro il più lineare quadro della teoria scientifica che sembra raggiungere la piena organizzazione nel XIII secolo. Nel medesimo periodo la diffusione e il successo della storia orientale della fanciulla velenosa[135] mostra l'esistenza di un picco di attenzione per le problematiche legate all'impurità. Un re, rivale di Alessandro Magno,

[133] Ivi, pp. 104-105.
[134] Ivi, p. 104.
[135] Ivi, pp. 105, 261-262.

alleva una bellissima ragazza nutrendola con del veleno e la manda ad Alessandro come dono sapendo che questi sarebbe morto non appena ne avesse fatto la sua amante. Per fortuna due sapienti d'eccezione, Socrate e Aristotele, onorano la corte della loro presenza. Essi si insospettiscono e convincono Alessandro a cautelarsi con un esperimento prudenziale: due servi vengono indotti a unirsi con lei e muoiono sul colpo. Come il basilisco di Teofilo, la fanciulla velenosa finisce bruciata.

Questo veleno al quale questa creatura è capace di abituarsi è la secrezione del suo stesso organismo; la morte che dà a chiunque l'avvicini è l'espressione più pura, più brutale, ma anche più sincera, di una paura interiorizzata della donna. Questa paura è quella della contaminazione, sotto le diverse forme di cui abbiamo parlato[136].

Della fragilità dei confini tra finzione e racconto (ritenuto) veritiero è prova un passo del *De animalibus* di Alberto Magno. L'autore, una delle più alte intelligenze dell'epoca, tutto il contrario di un credulone, riferisce il caso di una bambina di Colonia che si cibava solo di ragni velenosi senza ricavarne alcun danno[137].

L'esistenza di un nesso tra l'impurità femminile e il serpente è suggerita, non esplicitamente dichiarata, da una serie di racconti che approdano alla redazione scritta negli ultimi decenni del XII secolo: si tratta delle storie incentrate sul personaggio di Melusina o su altre donne feriche sue omologhe aventi simili caratteristiche[138]. Nella struttura di base della trama un giovane si smarrisce nella foresta di notte e vi incontra delle donne meravigliose che fanno il bagno, ne conduce una con sé e la sposa giurando di rispettare una proibizione, che spesso concerne il divieto di spiarla mentre fa il bagno. Naturalmente il giuramento viene infranto e il marito scopre che la moglie, una volta nell'acqua, assume fattezze di serpente dalla cintola in giù. Nulla viene detto esplicitamente, ma è forte il sospetto che l'interdizione di guardare la sposa con la parte bassa del corpo immersa nell'acqua – dunque mentre si purifica – rappresenti la forma narrativa di un tabù legato

[136] Ivi, p. 262.
[137] Ivi, p. 263.
[138] Panorama generale in L. Harf-Lancner, *Morgana e Melusina*, Einaudi, Torino 1989, pp. 93-195.

alla pericolosità della donna impura. La parziale metamorfosi in rettile rafforza iconograficamente, attraverso una suggestione analogica, la percezione di orrore inscritta nell'evento proibito agli occhi maschili: tra due corpi veicolo di veleno si postula un'identità simbolica. Due autorità come Adelardo di Bath e Guglielmo di Conches accettano e precisano scientificamente la credenza che la convivenza fisiologica con il veleno renda molte donne immuni dalla lebbra e dalle malattie veneree così come i serpenti sono immuni dal proprio morso[139].

La scoperta di più ampi e profondi legami tra gli ingredienti della ricetta all'interno della cultura tradizionale non termina qui. Da testimonianze folkloriche più tardive sappiamo che le preferenze delle fanciulle nei giorni del ciclo sono ritenute orientarsi verso alimenti dal gusto aspro tendente all'acido, quali l'acetosa selvatica (detta in alcune zone della Francia *vinaigrette*, da *vinaigre*, aceto), il succo del viticcio e, inevitabilmente, l'aceto stesso[140].

Esiti chimici dell'impurità

Si ricorderà che un raffronto tra pagine di Plinio e Tito Livio ha evidenziato un'omologia funzionale tra l'aceto e il sangue di caprone, che riapparirà nel *Lumen animae* del secolo XVI. L'aceto sta al vino come il sangue di un rosso di capelli (spesso alternativo a quello caprino) sta a un sangue normale: entrambi, rispetto al referente di base, assumono dei connotati di degenerazione, ma anche di maggiore potenza connessa almeno in parte all'impurità medesima. Quanto al parallelo tra vino e sangue, esso, già così comune da sconfinare nell'ovvio, è reso più profondo dal racconto dell'ultima cena di Gesù e dalle formule eucaristiche derivate.

Il nodo che unisce il sangue del rosso di capelli con quello del caprone e con l'aceto mi pare conseguire dalla razionalizzazione di processi analogici. La forza corrosiva del sangue di caprone e dell'aceto è, o è ritenuta essere, efficace in determinati procedimenti che vanno dall'ammorbidimento della pietra, alla tempra-

[139] Jacquart, Thomasset, *op. cit.*, pp. 258-264.
[140] C. Fabre-Vassas, *La bête singulière*, Gallimard, Paris 1994, pp. 61-62.

tura dei metalli, all'estrazione dei colori, all'ottenimento di leghe aventi l'apparenza dell'oro. Il sangue di un individuo dai capelli rossi è associabile alle due sostanze appena menzionate in virtù dei poteri che derivano dalle caratteristiche degenerative che condivide con loro. Se consideriamo che le ricette confondono la produzione di leghe simili all'oro con la trasformazione da un metallo vile a quello più prezioso – *Mappae Clavicula* lo documenta di frequente – diventa meglio comprensibile l'estensione della credenza nell'efficacia del sangue dal primo al secondo tipo di intervento, entro il cui insieme è classificabile *De auro hyspanico*.

Ancora sulla canicola

Nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes il motivo del selvaggio cavaliere dai capelli rossi è strettamente connesso alla fase calendariale della canicola. I giorni del cane compaiono nelle ricette 6 e 7 di *Mappae Clavicula* come periodo ideale per l'azione dell'aceto nel processo di fabbricazione dell'oro. Si rammenterà, inoltre, che per Beda il basilisco nasce soltanto durante la canicola. In effetti, le conseguenze del calore canicolare sulla natura ricordano quelle dello sguardo del basilisco: la vegetazione brucia, l'erba e la terra si seccano. Gli antichi Romani sacrificavano allora un cane rossiccio a Sirio[141]. Inoltre, il 23 agosto, alla fine dei giorni del cane, si festeggiavano a Roma i *Vulcanalia.* A Vulcano, fabbro divino, si immolava un vitello rosso[142]. La malefica influenza dell'arsura canicolare colpisce con uguale furia gli animali – si pensi ai cani arrabbiati – e gli uomini. Le vittime cadono preda della follia e, come accade a Yvain, regrediscono allo stato bestiale. La sintomatologia di questo inselvatichimento finisce per evocare da vicino il licantropico furore del *berserkr*, il guerriero belva della mitologia scandinava, al quale si accennerà nel prossimo capitolo. La medicina contemporanea al poema conosce poi la *melancholia* detta *canina*, parente stretta della licantropia, così descritta da Vincenzo di Beauvais, che la considera una sindrome ereditaria:

[141] Walter, *Canicule* cit., p. 159.

[142] M. Delcourt, *Hephaistos, ou la légende du magicien*, Les Belles Lettres, Paris 1982, p. 210.

C'è una forma di malinconia che pare trasformare in cane o gallo coloro di cui si impossessa; da là deriva il fatto che essi gridano come il gallo e come cani latrano. Si aggirano di notte presso le tombe e vi restano fino al levar del sole. I sintomi sono un colorito giallastro, gli occhi cupi, secchi e incavati, e la bocca anche secca e sempre divorata dalla sete; poiché spesso si feriscono cadendo, hanno i piedi e il volto pieni di piaghe e pustole. Mai guariscono da questa malattia trasmessa dai genitori ai figli[143].

La più illustre vittima del terribile male è il re di Francia Carlo VI, la cui follia esplode in un giorno di caldo soffocante dell'agosto 1392, in piena canicola[144]. Da allora la condotta dello sventurato sovrano sembra conformarsi al peggior modello di uomo selvaggio. Lo sconcertante fenomeno di inselvatichimento viene attribuito dai contemporanei a un eccesso di bile nera, secrezione tossica che secondo Plinio è anche componente essenziale del veleno dei serpenti e i cui poteri corrosivi e contaminanti sono descritti da Galeno e da Costantino Africano (secolo XI)[145].

IL MAGO ROSPO

L'immagine di rospi che covano un uovo è altrettanto straordinaria di quella di due galli che si accoppiano e partoriscono. Essa costituisce un eccezionale anello di congiunzione con altri aspetti della cultura tradizionale. Il rospo che cova compie un'azione femminile all'interno di un discorso – quello delle origini del basilisco – in cui l'elemento femminile è bandito. Ma proprio il rospo si rivela adatto a evocare simbolicamente un fattore materno in questo quadro tutto maschile (nelle lingue latine e germaniche il rospo è maschile o neutro). Lo spunto interpretativo viene da certi curiosi ex-voto ritrovati nei santuari dell'area alpina di lingua tedesca: si tratta di rospi-utero offerti per chiedere guarigioni da malattie uterine o un felice esito della gravidanza[146].

[143] Walter, *Canicule* cit., pp. 161-162.
[144] Hell, *op. cit.*, p. 131.
[145] Ivi, p. 132.
[146] G. Vidossi, *Il rospo-utero nel folklore*, «Quaderni Semantici», VIII, 2, 1987, pp. 219-222.

Naturalmente questa associazione si presenta anche in veste demonizzata. Ecco allora che l'iconografia dei vizi capitali conosce l'immagine del rospo che succhia la vagina[147]. Nel portale romanico della chiesa di Moissac lo scultore ha raffigurato, accanto al diavolo, una donna i cui seni si prolungano in due serpi e con un rospo al posto della vulva[148]. Pur nella negatività demoniaca dell'immagine, la collocazione del rospo mi pare significativa. Si è supposto che l'identificazione con l'utero rappresenti la specializzazione di un motivo arcaico più generale, il rospo come rappresentazione zoomorfa della fecondità, attestato da reperti archeologici databili tra i secoli XI e IV a.C.[149].

Un cugino del basilisco

La posizione del rospo, però, non si esaurisce qui; essa è assai più complessa e ricca. Tra gli antidoti che la farmacopea popolare del periodo che ci interessa suggerisce contro i morsi dei serpenti compaiono sia il sangue del basilisco (tradizione pliniana) sia la carne di gallo sia le corna incenerite e il sangue del caprone, che abbiamo visto essere omologo di quello dell'uomo dai capelli rossi[150]. Ebbene, anche il rospo rientra nel novero. Secondo una tradizione ricordata da Bartolomeo Anglico, infatti, nella testa del rospo si trova una pietra preziosa, la bufonite, essa pure raccomandata per combattere gli effetti del veleno di un rettile[151]. Ricordiamo che già in Plinio il basilisco ha una macchia in fronte che evoca un diadema, mentre una vera gemma in capo ce l'avrebbe il drago. Il motivo del magico gioiello nella o sulla testa si muove dunque tra basilisco, drago e rospo, rafforzando l'idea di una loro affinità. Un altro motivo, centralissimo, condivide il medesimo destino: da Eliano fino a Tommaso di Cantimpré (secolo

[147] G.L. Beccaria, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Einaudi, Torino 1995, p. 82.

[148] J. Caro Baroja, *Le streghe e il loro mondo*, Pratiche, Parma 1994, p. 106.

[149] M. Alinei, *Rospo aruspice rospo antenato*, «Quaderni Semantici», VIII, 2, 1987, pp. 265-296, pp. 269-273.

[150] Thorndike, *op. cit.*, II, p. 70; Alinei, *Rospo aruspice rospo antenato* cit., pp. 276-277.

[151] Bartolomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Toronto 1979.

XIII) è documentata la credenza nell'esistenza di rospi dotati di uno sguardo omicida e di un soffio mortalmente velenoso[152]. Proprio in quanto velenoso il rospo è ritenuto un potenziale fornitore di antidoti. Nel 1145, a Le Mans, un rospo con al collo una catenella d'oro viene murato in un blocco di pietra allo scopo di ottenere protezione contro i serpenti velenosi, che si presumeva non si sarebbero avvicinati a quel luogo[153]. L'essere contenitori di veleno significa automaticamente esserne immuni. I moderni vaccini si fondano sul principio che l'introduzione nell'organismo di una quantità controllata di agente patogeno mette il soggetto in condizione di generare gli opportuni anticorpi. La parziale interiorizzazione dell'avversario – qui trasferita da un piano iniziatico a uno farmacologico – non può, in fondo, illustrare la traduzione nel linguaggio del mito di un concetto analogo? Si tratterebbe dell'applicazione di un medesimo modello di rappresentazione del sapere a un diverso ambito operativo.

Il rospo sacro

In francese la bufonite si chiama *crapaudine*, parola derivata appunto dal nome del rospo (*crapaud*) e attestata già all'epoca in cui scrive Bartolomeo. Volto al maschile (*crapaudin*), il medesimo vocabolo è il soprannome di un fungo allucinogeno, l'*amanita muscaria*, la cui apparizione in scena apre nuove porte alla comparazione. Innanzitutto, particolarmente evidente in francese, l'associazione del rospo ai funghi, indifferente alle barriere linguistiche, è attestata in un'area di eccezionale vastità.

In Cina l'*amanita muscaria* si chiama «fungo rospo» [...]. «Pane del rospo», *pin d' crapâ*, è il nome con cui vengono indicati in Normandia i funghi agarici (compresa l'*amanita*). In Veneto il *rosper zalo* designa l'*Amanita mappa*; a Treviso, in particolare, il *fongo rospèr*, è l'*Amanita*

[152] O. Keller, *Rana e rospo*, «Quaderni Semantici», VIII, 2, 1987, pp. 207-218, pp. 207-208; Thorndike, *op. cit.*, II, p. 386; Beccaria, *I nomi del mondo* cit., p. 83, che ricorda, tra l'altro, che la credenza è ripresa da Boccaccio nella novella di Simona e Pasquino (*Decameron*, IV, 7), dove i due protagonisti muoiono per essersi puliti i denti con foglie di salvia infettate dal fiato mortifero di un rospo.

[153] E.P. Evans, *Animali al rogo*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 114.

pantherina. «Funghi rospi» (*zabacy huby*) o «simili ai rospi» (*zhabjachyi hryb*) sono chiamati i funghi non mangerecci, rispettivamente in Slovacchia e in Ucraina. Inoltre, termini come «sedia del rospo», «cappello del rospo» e così via sono usati per designare i funghi in inglese, irlandese, gallese, bretone, frisone, danese, basso tedesco, norvegese[154].

Altrettanto estesa è la diffusione degli zoonimi che connettono il rospo alle arti divinatorie e alla stregoneria. Si va dalla *fata* di alcuni dialetti italiani alla «strega» dei dialetti tedeschi (*Hexe*), ucraini (*bosorka*) e polacchi (*czarownica*), fino al giapponese *gama-sennis*, «rospo-mago». Lo stesso italiano «rospo» deriva con grande probabilità da *haruspex*, «aruspice», l'indovino di origine etrusca. Concetti analoghi sono attestati nell'America precolombiana, in particolare tra gli Olmechi del Messico[155].

Il legame tra il rospo-mago e il rospo-fungo è da ricercarsi verosimilmente nelle pratiche genericamente definibili di tipo sciamanico, nelle quali uno specialista della trance, per il benessere della comunità, comunica con l'oltretomba, con il regno degli spiriti, con livelli superiori di realtà. Il viaggio estatico è spesso un'esperienza indotta dall'assunzione di sostanze allucinogene; delle numerose presenti in natura, per quanto attiene a questo studio, ce ne interessano due: i funghi come l'*amanita muscaria* e le secrezioni della pelle e delle ghiandole del rospo, di cui qualcuno, ogni tanto, si ricorda anche ai giorni nostri[156]. Volendo proseguire seguendo questa strada ci si deve inoltrare per un tratto in territori nebbiosi dove, per la natura stessa della materia, le ipotesi guadagnano forse in fascino, ma vedono diminuire, se non la bontà, almeno la quantità delle prove documentarie a loro sostegno.

Molto distanti nel tempo e nello spazio da Teofilo, i più antichi poemi indiani e iranici – i Veda e l'*Avesta* – conservano il ricordo entusiasta di una bevanda inebriante, *Soma* in sanscrito e *Haoma* in iranico, al cui proposito i testi non sono però mai trop-

[154] C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1991, p. 287.

[155] Alinei, *Rospo aruspice rospo antenato* cit., pp. 265, 273-275, 285-286.

[156] Un trafiletto del quotidiano «La Voce» del 20 aprile 1994 riferisce di giovani in cerca di emozioni che si aggirano nel deserto dell'Arizona alla ricerca di rospi da leccare al fine di sperimentare allucinazioni simili a quelle prodotte dall'ingestione del più celebre acido lisergico (LSD).

po precisi. Delle innumerevoli proposte di identificazione avanzate dagli studiosi, quella che pare corrispondere meglio alle indicazioni delle fonti riguarda proprio l'*amanita muscaria*:

un fungo che fa entrare in uno stato simile all'ebbrezza chi lo mangia, o ne beve il succo spremuto, eventualmente mescolato con acqua, oppure beve l'orina di chi lo abbia mangiato (in quest'ultimo caso l'effetto sembra essere particolarmente intenso). Di questo fungo le popolazioni siberiane (ad eccezione di quelle altaiche) fanno largo uso: soprattutto gli sciamani per raggiungere l'estasi. [...]. L'uso dell'*amanita muscaria* per raggiungere una condizione estatica è certo antichissimo. Ragioni linguistiche fanno pensare che esso risalga ad almeno 4000 anni prima di Cristo, quando ancora esisteva una lingua uralica comune. Inoltre, un gruppo di parole che designano l'*amanita muscaria*, i funghi in generale, la perdita della coscienza, il tamburo (sciamanico) nelle lingue ugrofinniche e samojede deriverebbe da un'unica radice, *pong.* A parole connesse con questa radice le popolazioni indo-iraniche avrebbero sostituito, per ragioni di tabu, *Soma* e *Haoma.* Ma la radice rimossa affiora forse in una parola sanscrita, a quanto pare di origine non aria, legata a un ipotetico sanscrito **paggala* (folle, follia), da cui deriverebbero vari termini dialettali indiani. La parola sanscrita in questione è *pangù*, che significa «zoppo, storpio»[157].

L'evocazione della zoppaggine non è fine a se stessa. Vedremo fra poco come essa sia uno dei segni ricorrenti nelle mitologie dei fabbri. Per ora restiamo in compagnia del rospo. Come sappiamo, l'associazione di questo animale al basilisco proviene da un canale distinto sia da quello pliniano sia da quello, forse, alchemico, un canale che, stando alle testimonianze, pare risalire alla cultura popolare di aree di lingua germanica. In una bolla del 1232 Gregorio IX condanna dei riti satanici che sarebbero celebrati in una zona ormai familiare, la Renania – e tra i destinatari della missiva c'è anche il vescovo di Paderborn. Il Maligno, vi si legge, si manifesta ai convenuti in forma di rospo:

Quando viene ricevuto un novizio e lo si introduce per la prima volta nell'assemblea dei dannati, gli appare una specie di rana; altri dicono si tratti di un rospo. Alcuni danno all'animale un ignobile bacio sul se-

[157] Ginzburg, *op. cit.*, p. 286.

dere, altri in bocca, succhiando con la propria la lingua e la bava dell'animale[158].

D'accordo, dietro questo testo feroce ci sono le pressioni politiche dei prelati della zona, cui i presunti eretici rifiutano la decima, e le fobie di una Chiesa che si è appena misurata con la minaccia catara. Tuttavia, di fronte a un dettaglio come l'ingestione della bava del rospo, il pensiero non può evitare di correre al ricordo di reali pratiche allucinogene, che confermerebbero l'esistenza di un fondamento rituale dell'affinità tra rospo e *amanita muscaria.* Nel complesso, si vede bene come, nella tradizione popolare di aree vicine a quelle che hanno visto la redazione di *De auro hyspanico*, il rospo abbia a lungo goduto di un'investitura di ambigua sacralità. Siccome il più importante dei rapporti che dovrebbero instaurarsi grazie a una ricerca storica non è tra noi e le fonti, ma, con il tramite delle fonti, tra noi e le persone che ci hanno preceduto, questo dato va letto con la mente rivolta ai primi destinatari e fruitori della ricetta di Teofilo, gli artigiani a lui coevi e limitrofi. Nella coscienza di questi individui la presenza del rospo non è verosimilmente una stranezza, né tantomeno un elemento isolato, ma si riconnette invece a un sapere e a un complesso sistema di credenze la cui ricchezza ci è difficilmente afferrabile.

PAUSA

Da quanto emerso fino ad ora si può trarre un primo bilancio. Una parte della ricetta di Teofilo possiede forse origini alchemiche. Di questa componente né Teofilo né i suoi contemporanei sono comunque consapevoli: si tratta di un'informazione alla deriva rispetto al presunto contesto originario. Essa si trova ad essere accorpata a un racconto certamente estraneo a qualsiasi contesto alchemico e che invece rimanda alla fitta rete di interferenze delle intricate articolazioni di quello che ho chiamato sapere tradizionale. Gli artigiani per i quali Teofilo scrive non sono aspiranti alchimisti e pertanto non è all'alchimia latina che biso-

[158] Baroja, *op. cit.*, p. 111.

gna rivolgersi per analizzare la posizione della figura dell'artigiano all'interno del sapere tradizionale. Quest'ultimo, come ho già avuto modo di notare, si esprime attraverso un sistema di correlazioni che connette nozioni tecniche a racconti mitici. Se il mito non spiega (più) il mondo, esso però dialoga (ancora) con la realtà sociale e culturale, che rifornisce di storie ritenute veritiere che si confondono a loro volta con la narrazione di eventi accaduti. In tale prospettiva – e questa è l'ipotesi di lavoro che intendo seguire – la relazione tra incenerimento del basilisco e ottenimento dell'oro può essere osservata in un'ottica più vasta e ricollocata all'interno del vasto insieme di racconti in cui l'uccisione di un rettile è il passo necessario verso la conquista del metallo più prezioso. La presenza del tema nel corpus alchemico dei secoli XIII-XV non costituirebbe allora che la specializzazione – in verità estremamente peculiare – di un motivo ampiamente diffuso in altra forma. Vorrei ripartire da questo punto ed esplorare un territorio mitologico a partire dalla messa a fuoco dei due motivi principali incarnati dal basilisco. Il primo è l'uccisione del rettile come premessa necessaria alla conquista dell'oro, il secondo è lo sguardo che uccide. Benché gli oggetti centrali dell'analisi non saranno più Teofilo e le ricette artigianali, essi rimarranno, in controluce, gli interlocutori privilegiati per un dialogo che resterà comunque continuamente aperto.

Capitolo terzo

IL DUELLO NELLA FUCINA

L'ORO DEL SERPENTE

Un giovane eroe, al termine di una strenua lotta, uccide un essere mostruoso e si impadronisce di un tesoro. Quante volte abbiamo letto o – i più fortunati – udito narrare una variante di questa fiaba? Questo motivo è appunto il luogo in cui si comincerà a scavare. Esso ha numerosi punti di contatto con fiabe note, ma non è nel nostro caso la conclusione di una favola, bensì è parte di un racconto fosco e tragico, di un discorso complesso, intricato, pieno di deviazioni, privo di un'autentica strada maestra. Questo discorso, nel suo articolarsi tortuoso, connette l'opera degli artigiani che padroneggiano il fuoco, fabbri, orafi, vetrai, le loro conoscenze, con un sistema mitologico, quindi con un'immagine del mondo e della società, appropriandosene e con esso interagendo. Come sempre quando si tratta dei meandri della mitologia, i punti di partenza possibili sono innumerevoli. Ne sceglierò uno, non migliore di altri, in omaggio al detto di Parmenide: «non importa dove comincio, perché tornerò lì».

> Da solo tu ucciderai il serpe splendente
> che avido vive in Gnithaeidh;
> tu toglierai la vita ad entrambi:
> a Reginn ed a Fafnir; Gripir dice il vero.
> [...]
> Tu troverai la dimora di Fafnir
> e gli prenderai il tesoro splendente

A parlare è Gripir, saggio e veggente, zio materno di Sigurdh

figlio di Sigmund[1]. Egli predice al nipote i fatti che ne segneranno la vita, lungo una linea tracciata da un fato inevitabile, nel corso della quale si accumuleranno imprese di ineguagliabile eroismo e immense tragedie. Tanto l'eccezionale eroismo quanto la tragedia sono inscritti da principio nelle vicende della stirpe cui Sigurdh appartiene, i Volsunghi, variamente narrate nel grandioso omonimo ciclo norreno, di cui una parte, in ambito germanico continentale, costituisce l'ancora più celebre *Canzone dei Nibelunghi* (dove, come è noto, il nome del protagonista è Sigfrido). Nucleo centrale della biografia di Sigurdh, chiave di volta del suo destino, è l'uccisione del mostruoso Fafnir, che in forma di enorme serpente custodisce un favoloso tesoro, quello stesso tesoro, a lungo conteso, destinato un giorno a giacere irraggiungibile nel fondo del Reno[2]. Tornerò ripetutamente sui dettagli che ruotano intorno a questo episodio, le sue motivazioni, le sue conseguenze. Per il momento concentriamoci sul combattimento.

Sigurdh è istigato a compiere l'impresa da colui che viene definito il suo istruttore e maestro, ovvero Reginn, il fratello di Fafnir, bramoso di vendetta nei confronti di quest'ultimo, colpevole di aver tenuto tutte per sé le ricchezze che sarebbero dovute toccare a entrambi. Reginn non è solo l'educatore di Sigurdh, è anche il fabbro del re, «il più abile di tutti gli uomini, un nano di statura, saggio, feroce ed esperto nei sortilegi»[3]. Costui forgia per il suo pupillo una spada dalla tempra unica al mondo, in grado di tagliare in due un'incudine senza perdere il filo. Dopo aver guidato Sigurdh alla tana di Fafnir, Reginn gli suggerisce di scavare una buca nel sentiero che conduce alla fonte, lì nascondersi e, non appena il mostro fosse uscito per abbeverarsi, da lì colpirlo. Su consiglio di un misterioso vecchio barbuto (come vedremo, si tratta di Odino) l'eroe scava poi altre fosse per fare defluire il venefico sangue del drago. Le cose vanno per il verso giusto: Fafnir esce per dissetarsi, striscia sopra il nascondiglio di Sigurdh e soccombe agli attacchi del giovane guerriero.

[1] *Gripispa*, in *Edda. Carmi norreni*, a cura di C.A. Mastrelli, Sansoni, Firenze 1951, pp. 145-154, p. 147.

[2] *Saga dei Volsunghi*, a cura di M. Meli, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993; versione breve in *Edda di Snorri*, a cura di G. Chiesa Isnardi, Rusconi, Milano 1975, pp. 181-192.

[3] *Reginsmal*, in *Edda* cit., pp. 155-161, p. 155.

Fermiamoci un istante e facciamo un primo riordino delle informazioni a nostra disposizione, lasciando da parte, perché ancora premature, le problematiche connesse ai conflitti di parentela. Questo frammento del mito associa chiaramente un mostruoso serpente-drago all'oro: il rettile vive in simbiosi con il metallo prezioso in una tana sotterranea, lo avvolge con le sue spire, non esiste che per esso. Come l'inquietante re del bosco di Nemi di frazeriana memoria, egli finisce per identificarsi con ciò che custodisce (anche nel lessico: al pari del tesoro, il serpente è, nelle parole di Gripir, splendente). C'è di più: Fafnir si trasforma in serpe solo nel momento in cui si appropria dell'oro uccidendo il proprio padre. Si intravvede subito la forza del legame che intercorre tra il tesoro e il rettile in prima istanza e in seconda tra un tesoro e il suo possessore, il cui omicidio è condizione del passaggio di proprietà. Inoltre, in quanto fratello di Reginn, nano di statura, fabbro e orafo, il mostro custode dell'oro entra in rapporto con queste categorie di persone. Se confermata, questa relazione mitologica del fabbro e dell'orafo con il serpente in termini di rivalità tra fratelli, vale a dire di opposizione-identità, potrebbe essere portatrice di implicazioni decisive.

IL BASILISCO, IL SERPENTE, IL FABBRO E L'EROE

Omologie tra rettili

Numerosi testi dei secoli XII-XIII operano un avvicinamento a livello di immaginario tra alcune categorie di rettili dotati di caratteristiche eccezionali, alcune delle quali, in seguito a un'influenza reciproca, inclinano all'intercambiabilità. In particolare, proprio la velenosità e lo sguardo omicida sono tra le temute qualità dei grandi serpenti antagonisti dell'eroe nella mitologia nordica. Fafnir stesso possiede un elmo magico e tremendo la cui vista non può essere sopportata. Naturalmente c'è bisogno di corrispondenze più precise che permettano di fondare una qualche forma di comparabilità tra il basilisco e il gigantesco serpente della saga.

Allo spuntare della coda, ovvero al primo manifestarsi delle caratteristiche del rettile, immediatamente il basilisco comincia a scavare un buco. Ma, nota Teofilo, il mastro artigiano lo avrà pre-

venuto praticando non uno ma molti fori in un grande recipiente di bronzo in cui rinchiudere la creatura. Ora, lo scavare buche è un momento decisivo nella strategia che consente a Sigurdh di sopraffare Fafnir. Ma, attenzione, secondo Reginn occorre una sola fossa, mentre il misterioso vecchio consigliere ne suggerisce saggiamente molte. Il basilisco e Reginn praticano un foro, Teofilo e Sigurdh tanti: siamo forse di fronte a un ulteriore segno della duplice natura di Reginn, fratello del serpente, maestro, ma anche, come si vedrà, rivale di Sigurdh? Non sarebbe forse questo dato coerente con l'ambivalente status culturale del fabbro e, in generale, di chi padroneggia i metalli e il fuoco? Il fuoco, appunto. Occorre bruciare il basilisco per poter addomesticare i suoi poteri negativi e sfruttarli – ancora un'ambivalenza – nella lavorazione dei metalli. E nella mitologia germanica, almeno in un caso, capita effettivamente che il serpente-drago, una volta ucciso dall'eroe, finisca bruciato. Mi riferisco proprio a una variante del racconto da cui siamo partiti.

Nel *Beowulf*, l'impresa che nelle fonti scandinave appartiene a Sigurdh è invece attribuita a suo padre Sigmund, le cui gesta vengono narrate dal poeta di corte nel corso della festa in onore della vittoria di Beowulf sul mostruoso Grendel. Il poeta vuole stabilire un'equivalenza tra le due prodezze. Si ha qui il segno che per l'auditorio del *Beowulf* l'impresa del volsungo costituiva un modello noto ed esemplare di serpenticida cui fare riferimento. Il testo presume dunque che il pubblico fruitore, anglosassone, conoscesse una versione della leggenda documentata nella scandinava *Saga dei Volsunghi* e nella germanica-continentale *Canzone dei Nibelunghi*. Si deve concludere che versioni del racconto di cui mi sto occupando facevano parte del repertorio dei cantori tradizionali e godevano di grande popolarità e vasta diffusione. Leggiamo ora per intero il fondamentale passo del poema:

> A volte un vassallo del re, un uomo carico
> di frasi superbe, di canzoni a memoria,
> che rievocava a stormi lontane leggende
> di ogni tipo possibile, inventava parole
> nuove, legate a norma. Poi l'uomo prese a dire
> dell'avventura di Beowulf con perizia, e a comporre
> rapidamente un racconto sapiente, a variare le frasi.
> Poi fece versi su tutto quello che aveva sentito

raccontare su Sigemund: di fatti valorosi,
di molte ignote cose, degli scontri del Waelsing,
di avventure remote di cui i figli degli uomini
non sapevano a fondo, di faide e di violenze.
Fuorché Fitela: lui c'era quando lo zio
usava raccontare queste storie al nipote,
dato che si trovavano sempre, in qualunque attacco,
compagni di pericolo (avevano abbattuto
con le spade un'intera famiglia di giganti).
Ne nacque per Sigemund, dopo il suo giorno di morte
non poca gloria, perché, duro in battaglia,
aveva ucciso un serpente custode di un tesoro.
Sotto le rocce canute si era azzardato da solo,
il figlio di principi, il temerario, all'impresa:
non c'era con lui Fitela. Pure gli fu concesso
di trafiggere con la spada il drago meraviglioso:
che l'inchiodasse al muro, il ferro del principe.
Il drago morì di quel colpo. L'eroe lo aveva aggredito
valorosamente perché voleva
godersi a suo genio il tesoro di anelli.
Ne caricò la nave: nel ventre della barca
portò gli ori lucenti, il figlio di Wels.
Il serpe si fuse nel fuoco[4].

Dunque anche in una variante del racconto del volsungo serpenticida (e, non lo si trascuri, giganticida) compare il rettile arso dal fuoco. Si tratta di un altro valido nesso con la ricetta di Teofilo – ovviamente senza che se ne debba dedurre un improbabile rapporto diretto. Ciò che importa evidenziare è che il rogo del serpente e la «liberazione» dell'oro, il suo rendersi disponibile a un nuovo possessore umano, sono strettamente associati sia all'interno del sistema di relazioni del racconto mitico sia nel processo di trasformazione dei metalli descritto in *De auro hyspanico*. Comincia a diventare quantomeno plausibile l'idea che,

[4] *Beowulf*, a cura di L. Koch, Einaudi, Torino 1992, p. 77 (vv. 884-897). In questo passo la punteggiatura è modernizzata e si distacca non poco da quella usata dal compilatore del manoscritto originale, in cui una matrice orale è riconoscibile anche da un impiego della punteggiatura stessa assai limitato rispetto ai contemporanei codici in latino, lingua invece appresa attraverso una pratica più direttamente testuale (K. O'Brien O'Keeffe, *Visible songs. Transitional literacy in old english verse*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 172-179).

nella loro ricchezza polisemica, le narrazioni che qui si discutono contengano anche richiami all'attività e alla cultura dei maestri del fuoco e del metallo.

Tre serpenticidi

Le tradizioni germaniche forniscono altri racconti che confermano la profonda affinità simbolica tra fucina e antro del serpente – viscere della terra in cui si cela il metallo prezioso – suggerendo spunti per ulteriori approfondimenti. Alla fine del secolo XII Sassone Grammatico scrive le *Gesta Danorum*, un grandioso intreccio di storia e leggenda, sulla cui scena, tra centinaia di personaggi, transitano tre importanti serpenticidi: Frothone, Fridlevo e Regnero. Il primo è dipinto come il più grande sovrano dei Danesi, capace, lui contemporaneo di Cristo, di garantire ai suoi sudditi trenta anni di pace così perfetta che i gioielli potevano essere lasciati alla portata di tutti senza che nessuno pensasse di rubarli. Figlio di quell'Hadingus di cui si dovrà riparlare, Frothone, essendosi il tesoro del padre esaurito per finanziare le operazioni militari, si ritrova privo dei beni necessari al mantenimento dei suoi soldati. Allora viene a sapere di un'isola dove giace sepolto un tesoro e di come fare per appropriarsene. Per l'interesse che il passo riveste e anche per tributare un meritato riconoscimento all'alto valore del suo lavoro, vale la pena porgere l'orecchio direttamente alle parole di Sassone:

> Non lontano di qui sorge un'isola, tutta fatta di dolci declivi
> che nasconde nei colli un tesoro, che sa di un prezioso bottino.
> Guardiano del monte, sorveglia la massa mirabile
> un serpente attorto in spirali, avvolto in fitte girandole,
> che trascina una coda sinuosa di anelli e squassando le innumeri
> spire sputa veleno. Stendi pelli di toro, per vincerlo,
> sullo scudo, che ti è necessario, e proteggiti il corpo di cuoi
> bovini; all'amaro veleno non esporre la carne indifesa:
> brucia la bava che vomita [...].
> Per quanto le squame durissime
> sfidino i colpi, ricordati che in fondo al suo ventre c'è un punto
> dove è possibile immergere il ferro; là punta la spada
> e sonda il serpe alle viscere. Poi sali tranquillo sul monte

> e scava a colpi di zappa delle fosse, esplorale: presto
> potrai caricarti le borse d'oro, riempirne la nave
> e riportarla a riva[5].

Frothone non trascura alcun particolare, prende ogni precauzione, e porta a termine vittoriosamente l'impresa attaccando il mostro mentre rientra alla tana dopo essersi dissetato a una sorgente. Quest'ultimo dettaglio si riconnette al combattimento di Sigurdh, anche se là l'avversario strisciava verso la fonte e non viceversa: è il richiamo dell'acqua che costringe il serpente a uscire dal rifugio, ed è quando si allontana momentaneamente dall'oro su cui vive adagiato, con cui si identifica, che può essere ucciso.

Fridlevo è il figlio di Frothone e la sua impresa, sotto molti aspetti, replica quella paterna: addormentato su un'isola sconosciuta, un'apparizione onirica gli rivela l'esistenza di un tesoro sotterraneo custodito da un drago, gli raccomanda di affrontarlo coperto da una pelle di bue per difendersi dal veleno e di tirare sopra lo scudo una pelle coriacea. Infine, anche Fridlevo, dopo avere sperimentato l'invulnerabilità della corazza del drago, trova il punto debole in cui trapassarlo con la spada. Saremmo forse di fronte al riassunto frettoloso del duello di Frothone se non fosse per un paio di significative variazioni: qui l'orribile rettile prima balza fuori dalle acque, non da una cavità, e poi «dimenando incessantemente il corpo, scava la terra fino alla roccia»[6], qualificandosi così come una sorta di doppio gigantesco del basilisco di Teofilo e, ancor di più, di quello di Hildegarda di Bingen.

Nelle pagine di Sassone l'impresa di Regnero[7] si discosta dalle due precedenti. Egli, infatti, riesce a uccidere una coppia di serpi che il re di Svezia aveva regalato alla figlia e, cresciuti a dismisura, erano diventati il flagello della regione, poiché con il loro fiato pestilenziale bruciavano le zone circostanti. Per ripararsi dal veleno e dai morsi dei mostri Regnero si copre con un mantello di lana e con due cosciali pelosi, poi si immerge nell'acqua e lascia che gli abiti si solidifichino a causa del gelo. Non c'è men-

[5] Sassone Grammatico, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, II, I, 2, Einaudi, Torino 1993, pp. 71-72.
[6] Ivi, VI, IV, 10, p. 276.
[7] Ivi, IX, IV, pp. 461-463.

zione di un tesoro. In un'altra versione del medesimo racconto, tuttavia, ritroviamo l'oro insieme a maggiori punti di contatto con le misure protettive utilizzate da Frothone e Fridlevo. Parlo della *Saga di Ragnarr brache-di-cuoio*, un testo norreno che si propone come ideale continuazione della *Saga dei Volsunghi*. Il protagonista vi prende in sposa Aslaug, figlia di Sigurdh e Brunilde, scampata alla tragedia che ha travolto i genitori grazie alla protezione di Heimir, già tutore della madre. Ancora più che altrove, in questa saga il serpente appare nelle vesti di gemello vivente dell'oro. Un potente nobile dona alla figlia un serpentello e lei, poiché l'animale sembra innocuo, lo chiude in una cassapanca dopo aver posto sotto di lui un po' di oro. Accade invece che il rettile cresce a dismisura di pari passo al metallo prezioso sotto di lui. Nel volgere di un breve periodo entrambi raggiungono dimensioni così spropositate da occupare l'intero palazzo. L'immonda creatura non permette a nessuno di aggirarsi nei paraggi, fatta eccezione per l'uomo autorizzato a portarle il pasto che essa reclama quotidianamente, ovvero un grosso bue (il particolare è presente anche in Sassone, ma lì è la principessa stessa, ignara delle conseguenze, a nutrire ingenuamente la bestia). Per affrontare il combattimento Ragnarr si fa preparare delle vesti di cuoio, successivamente le rinforza prima facendole bollire nella pece e infine, una volta indossate, rotolandosi nella sabbia[8].

Riepiloghiamo: al dossier aperto con il combattimento di Sigurdh contro Fafnir si sono aggiunti tre nuovi racconti in cui l'eroe entra in possesso di un tesoro prevalendo su un mostruoso serpente dotato di caratteristiche che lo accomunano al basilisco. Ora dobbiamo proseguire un promettente cammino di approfondimento arricchendo la discussione di nuovi argomenti.

INVULNERABILITÀ

L'equipaggiamento del serpenticida

Nelle imprese di Frothone, Fridlevo e Ragnarr viene enfatizzata la funzione protettiva dal veleno e dal calore sprigionati dal

[8] *Saga di Ragnarr*, a cura di M. Meli, Iperborea, Milano 1993, pp. 37-38.

serpente svolta dalle pelli e dai cuoi bovini: questi devono essere considerati degli antagonisti privilegiati delle esalazioni mortifere e dei vapori roventi dei mostruosi rettili, cui apparentemente nessun altro materiale è in grado di opporsi. Non si spiegherebbe altrimenti il fatto che non solo il corpo umano, ma anche lo scudo sia da ricoprire con la pelle indurita. Si scorge qui il riflesso dell'impiego protettivo che del cuoio talvolta si faceva negli equipaggiamenti militari. Tuttavia si va oltre: il testo della saga è infatti esplicito nel sottolineare che gli indumenti di Ragnarr sono fuori dal comune. È pertanto all'eccezionalità, e non all'ordinarietà, che il lettore-ascoltatore viene rimandato. Se davvero ci troviamo davanti a un sistema di variazioni mitologiche, allora il significato stesso non può essere un'affermazione conclusiva, ma piuttosto un discorso aperto da ricostruire.

Frothone, Fridlevo e Ragnarr indossano pelli e cuoi per acquistare una forma di protezione totale nei confronti del serpente, vale a dire per divenire più simili a lui e potersi misurare alla pari. Infatti la maggior parte del corpo dell'avversario è ricoperta di scaglie insensibili ai fendenti e ai dardi, benché, per fortuna, ci sia sempre anche una piccola area perforabile. In due casi su tre, pelli e cuoio sono esplicitamente bovini e, in due casi su tre, il mostro si nutre di bovini. Il circolo comparativo dei nessi autorizza ad avanzare l'ipotesi che esista un'equivalenza simbolica tra la protezione dell'eroe, la corazza del serpente e le preferenze gastronomiche del rettile, vale a dire, in ultima analisi, tra cuoio e pelle del mostro. Ora, se pensiamo che proprio il cuoio è il materiale più frequentemente impiegato per la fabbricazione degli indumenti con cui i fabbri si proteggevano il corpo durante il lavoro nella fucina, almeno due considerazioni, certo entrambe da verificare, immediatamente si impongono. Per prima cosa, si comincia a percepire quanto e a quale livello di profondità e complessità usi della cultura materiale apparentemente di significato scontato – il cuoio e il suo utilizzo – possano interagire con le intricate ragnatele del sistema mitologico di rappresentazione e trasmissione del sapere. In secondo luogo, con il tramite dell'eroe, si precisa – il che non significa che le cose si facciano meno complicate – la natura della parentela tra fabbro e serpente che si era profilata dietro la consanguineità di Reginn e Fafnir. Essa sembra partecipare dell'affinità, appena affiorata, tra ser-

penticida e serpente sulla base di una speculare quasi-invulnerabilità, in un caso acquisita, nell'altro connaturata. Questa impressione ha bisogno di una dimostrazione più solida. Per questa ragione ritorniamo ai Volsunghi.

È noto che il Sigfrido della *Canzone dei Nibelunghi* non può essere ferito da nessuna arma perché dopo aver ucciso il drago si è immerso nel suo sangue ardente. Tuttavia rimane un punto vulnerabile tra le scapole a causa di una foglia di tiglio che lì era caduta mentre si bagnava[9]. Il sangue ardente del drago morto non uccide più, ma dà l'invulnerabilità. Questo rovesciamento ricorda le annotazioni di Bartolomeo Anglico riguardo al basilisco che, mortale in ogni sua parte (compreso lo sguardo) da vivo, diviene utile da morto, così come avviene in Teofilo. Nel poema il sangue è il tramite dell'assimilazione delle qualità dell'ucciso all'uccisore: la pelle di Sigfrido diventa inattaccabile come le scaglie del drago, ma come il drago ha un punto debole che gli sarà fatale. D'altronde, in un modo che può variare nelle diverse fonti, coloro nelle cui vene scorre il sangue dei Volsunghi sono dotati di una qualche caratteristica che rimanda direttamente al serpente. Secondo Snorri Sturlusson, «si dice che Sigmund figlio di Volsung fosse così potente che beveva veleno senza danno e che Sinfjötli, suo figlio, e Sigurdh avessero la pelle così dura che anche nudi erano invulnerabili al veleno»[10]. In un certo senso essi hanno già il cuoio addosso, non devono dunque proteggersi come gli altri serpenticidi. Insensibili al veleno, essi sono già un po' serpenti.

Lo sguardo che uccide

Si ricorderà che la peculiarità del basilisco è lo sguardo terribile, omicida, così pericoloso che perfino gli altri rettili ne sono atterriti. Ebbene, nella *Saga di Ragnarr brache-di-cuoio* il protagonista si unisce ad Aslaug, figlia di Sigurdh, e lei rimane incinta. Siccome Aslaug, orfana, era cresciuta presso dei miseri contadini, Ragnarr stenta a credere che lei sia davvero la figlia dell'uccisore di Fafnir. Allora, prima del parto, la ragazza lo avverte che

[9] *I Nibelunghi*, a cura di L. Mancinelli, Einaudi, Torino 1972, p. 126 (v. 904).
[10] *Edda di Snorri* cit., pp. 191-192.

il bambino recherà impresso su di sé un segno che rivelerà la sua appartenenza alla stirpe dei Volsunghi: chi lo fisserà negli occhi vedrà un serpente riflesso nelle sue pupille. Al neonato viene imposto il nome di Sigurdh-occhi-di-serpe[11].

Questo dato non è isolato. La medesima tradizione è infatti presente in Sassone. Nel libro IX delle *Gesta Danorum* Sivardo (latinizzazione di Sigurdh) è figlio naturale di Regnero. Il nome della madre non viene specificato, tuttavia il nesso con i Volsunghi diventa evidente quando Sivardo, gravemente ferito, è guarito da un individuo di altezza eccezionale il quale chiede come ricompensa che il guerriero gli dedichi tutti i nemici che in battaglia cadranno sotto i suoi colpi. Poi gli sparge una strana polvere sugli occhi e nelle pupille diventano visibili le sagome di due serpenti[12]. Allo stato attuale della documentazione non dovrebbero ormai sussistere dubbi sull'esistenza di una misteriosa affinità, ulteriormente approfondibile, tra il serpente e l'eroe suo nemico.

ODINO

L'apparizione del misterioso e imponente guaritore al capezzale di Sivardo ricorda quella del vecchio con la barba fluente che suggerisce a Sigurdh di scavare tante buche e non una sola come vorrebbe Reginn. L'accostamento è in realtà obbligato perché in entrambi i casi si tratta di Odino, il dio supremo del pantheon scandinavo, il dio del furore guerriero e dell'ispirazione poetica, della sapienza e della vittoria in guerra, il dio cui appartengono i morti in battaglia che vanno a costituire la sua schiera, il suo esercito. In epoca cristiana Odino non è importante come oggetto di culto, ma come elemento fondamentale in una rete di correlazioni mitologiche. Il suo ruolo non è più inscrivibile in un quadro religioso e va visto piuttosto nel suo essere figura significante all'interno di una tradizione narrativa ancora capace di rappresentare problematicamente dei valori. Il patto che Sivardo si vede proporre in cambio della vita non è poi dunque troppo strano.

[11] *Saga di Ragnarr* cit., p. 58.
[12] Sassone Grammatico, *op. cit.*, IX, IV, 12, p. 464.

Le vicende dei Volsunghi sono scandite dalle periodiche comparse di Odino, quasi sempre in incognito, nel ruolo di consigliere o aiutante. Ciò accade per l'ottima ragione che i Volsunghi sono la sua stirpe. Egli si colloca al vertice del loro albero genealogico, essendo padre di Sigi, bisnonno di Sigmund.

Durante il banchetto di nozze di Signy, sorella di Sigmund, entra nel salone un vecchio incappucciato, assai alto e orbo da un occhio. È naturalmente il dio, di cui si narra che abbia ceduto un occhio in cambio di un'accresciuta sapienza. Davanti ai commensali stupiti il vecchio conficca una spada nel tronco dell'albero che cresce al centro della stanza. Nessuno riesce ad estrarla tranne Sigmund. È così che egli entra in possesso di Gram, la miglior spada del mondo, l'arma con cui Sigurdh ucciderà Fafnir[13]. Nella *Saga dei Volsunghi* Reginn riforgia per Sigurdh la spada rotta in due pezzi, nel riassunto fornito da Snorri e nel carme eddico *Reginsmal*, invece, la paternità di Gram è interamente attribuita al nano[14].

Attraverso Gram si profila un rapporto tra Odino e il nano in quanto fabbro. Questa relazione trova un curioso sviluppo nella figura di Rübezhal, tardiva incarnazione di Wotan-Odino nel folklore della Slesia, «la carriera e gli attributi del quale sono strettamente legati all'estrazione mineraria»[15]. In rapporto all'eroe sia Odino sia Reginn rivestono la funzione che Propp avrebbe definito di donatori. In primo luogo donatori della spada, ma anche di conoscenze utili al conseguimento del successo finale. Odino è veggente, signore della sapienza, Reginn è a sua volta definito come un grande saggio, esperto di molte arti, e Fafnir, il serpe suo fratello, possiede doti di preveggenza. Su queste basi è allora possibile individuare una relazione tra il dio e il serpente, confermata dal fatto che in Sassone il serpente negli occhi è un segno odinico. Va anche tenuto presente che l'essere orbo da un occhio lo avvicina a certi guerrieri della mitologia cosiddetta indoeuropea che, al culmine del loro furore incontrollabile, ritirano un occhio all'interno dell'orbita e aprono l'altro a dismisura con un effetto terrorizzante sugli avversari. Odino padroneggia inoltre la magia in grado di paralizzare dalla paura i nemici in battaglia. E se il dio

[13] *Saga dei Volsunghi* cit., pp. 139-141.

[14] *Edda di Snorri* cit., p. 184; *Reginsmal* cit., p. 158 (v. 109).

[15] P. Braunstein, *Leggende «welsche» e itinerari slesiani. La prospezione mineraria nel Quattrocento*, «Quaderni Storici», 70, 1989, pp. 25-55, p. 44 nota 12.

diviene guercio per conquistarsi l'onniscienza[16] e non per atterrire, è pur tuttavia vero che il suo nome (*Othinn-Wotan*) è etimologicamente imparentato sia con il concetto di furore sia con quello di saggezza e ispirazione poetica[17]. La tradizione scandinava conosce personaggi, come lo Starcathero di Sassone Grammatico o lo scaldo-guerriero Egill Skallagrimsson, i quali abbinano il dono della poesia a una *vis* bellica incontrollabile ai limiti del bestiale[18].

Non vorrei apparire ripetitivo, ma, evocando esempi di occhiate fulminanti, non si può non tornare col pensiero, ancora una volta, al basilisco. I serpenti lo temono perché egli li uccide con il suo sguardo. Il basilisco non è dunque solamente un rettile dotato di pupille assassine, è anche un serpenticida. Il motivo dello sguardo assassino, o paralizzante, è uno di quei temi rivelatori (e lo si appurerà ancora meglio più avanti) delle necessarie affinità intimamente sussistenti tra figure opposte per ruoli e funzioni come l'eroe e i suoi avversari. Nella *Saga di Grettir* lo sguardo paralizzante è prerogativa di Glamr, un feroce orco (*draugr*, sorta di vampiro o morto che ritorna)[19]. Lo stesso Beowulf, giunto al cospetto della madre di Grendel, è colpito da un'improvvisa debolezza che ricorda gli effetti dello sguardo di Glamr su Grettir (tra i significati del cui nome c'è, si noti, quello di «serpente»)[20]. Anche Thorr combatte contro un gigante capace non proprio di uccidere, ma almeno di spezzare travi e colonne con lo sguardo[21].

Ogni chiarimento trascina uno sviluppo e una complicazione e via via si infittisce la ragnatela di correlazioni tra i vari elementi costitutivi del sistema mitologico di rappresentazione che, par-

[16] *Volospa*, in *Edda* cit., pp. 1-10, p. 5 (vv. 116-117).

[17] G. Dumézil, *Gli Dei dei Germani*, Adelphi, Milano 1974, p. 71.

[18] Sassone Grammatico, *op. cit.*, VI, pp. 280-325.

[19] I. Signorini, *Monsters, the Gaze, Death and the Hero*, in *La funzione dell'eroe germanico*, a cura di T. Paroli, Il Calamo, Roma 1995, pp. 27-39, pp. 32-35; M.E. Ruggerini, *L'eroe germanico contro avversari mostruosi*, ivi, pp. 201-258, pp. 215-217. Il nome del mostro Glamr è strettissimamente connesso all'islandese *glamur*, «cavallo con una stella sulla fronte»; compiendo un ardito balzo spazio-temporale segnalo una intrigante coincidenza: un proverbio lucano associa il cavallo con la stella ai capelli rossi come segno di malaugurio. Il proverbio suona più o meno così: «capelli rossi e cavalli stellati, tagliategli la testa appena nati». Non so spiegare la presenza del *glamur* ai capi opposti dell'Europa. Sarebbe bello se i Normanni ci avessero messo lo zampino.

[20] *Beowulf* cit., pp. 133-134 (vv. 1497-1544); Signorini, *op. cit.*, pp. 35-36.

[21] *Hymiskvidha*, in *Edda* cit., p. 74 (vv. 46-47).

tito dalle botteghe del fabbro e dell'orafo, sto cercando di delineare. Naturalmente un nesso diretto con *De auro hyspanico* non è proponibile. Ciò che vorrei dimostrare è che l'accostamento tra certi motivi inerenti alla ricetta, alcuni miti e leggende e l'ambigua posizione del fabbro possiede una sua pertinenza culturale. La prossima tappa sarà dedicata all'esplorazione di un altro nesso, quello tra lavoro nella fucina e furore guerriero.

IL SANGUE DEL DRAGO

Belve in un corpo umano

La tradizione scandinava ci ha consegnato numerosi esempi di guerrieri di ferocia inaudita, invasati, posseduti da due forze che si fondono in una, dall'alto l'estasi odinica, dal basso l'istinto aggressivo della belva. Le loro stesse denominazioni – *berserkr*, *ulfhednar* (pelle d'orso, manto di lupo) – rinviano all'interiorizzazione delle caratteristiche di orsi e lupi. Essi costituiscono il prototipo mitico di una violenza che è ben lungi dall'essere prerogativa nordica è comunque modello di riferimento per i vikinghi. Per convincersene basta leggere un poco di materiale cronachistico e soffermarsi sulla brutalità delle azioni militari e delle razzie dei Normanni. Combattenti eccezionali, ma indisciplinati fino all'incontrollabilità, culturalmente affini ai banditi e a tutti coloro che vivono all'esterno della società degli uomini, i *berserkr* compaiono spesso (di frequente in gruppi di dodici) al seguito di un qualche re, quasi una guardia personale. Tra le loro caratteristiche, da leggersi ovviamente nel registro del mito, la durezza della pelle, l'insensibilità al ferro e al fuoco. Ecco la celebre descrizione contenuta nell'*Ynglingasaga*:

> Andavano senza corazza, selvatici come cani o come lupi. Mordevano gli scudi ed erano forti come orsi o tori. Massacravano gli uomini e né il ferro né l'acciaio potevano nulla contro di loro. Tutto questo si chiamava furore di berserkr[22].

[22] M. Eliade, *La nascita mistica. Riti e simboli di iniziazione*, Morcelliana, Brescia 1974, p. 125.

Snorri ricorda un episodio, parte della leggenda di Hrolf Kraki, in cui Hrolf e i suoi *berserkr* si recano alla corte del di lui patrigno, re Athils, dove vengono così provocati:

vennero gli uomini di Athils recando legna per il fuoco, che fecero divampare così forte che le vesti bruciavano addosso a Hrolf e ai suoi. Dissero: «è vero che Hrolf e i suoi berserkr non temono né il ferro né il fuoco?». Allora Hrolf Kraki e i suoi balzarono in piedi. Egli disse: «aumentiamo il fuoco nella casa di Athils». Prese lo scudo e lo gettò nel fuoco poi saltò sul rogo mentre lo scudo bruciava e disse: «non teme il fuoco chi ci salta sopra»[23].

Hrolf possiede evidentemente le qualità del *berserkr* benché altrove dimostri anche buone doti di equilibrio. La sua stessa origine lo mette in rapporto con l'orso. In Sassone egli (il nome latinizzato è Rolvone) è infatti il frutto della relazione incestuosa tra una fanciulla, dal nome inequivocabile di Ursa, e suo padre, ignaro di giacere con la figlia[24]. Snorri elenca i nomi di sette dei dodici *berserkr* che lo accompagnano. Nella lista compaiono Bodhvar Bjarki e Hjalto il coraggioso, protagonisti in Sassone di un episodio di iniziazione guerriera: Hjaltone diventa degno del soprannome che porta solo dopo aver bevuto il sangue di un enorme orso ucciso da Bjarcone[25]. Nella *Saga di Hrolfs Kraki*, conservata in un manoscritto posteriore a Sassone di almeno un secolo e mezzo, la bestia uccisa da Bodhvar Bjarki è invece una mostruosa creatura alata, e Hjalto non si limita a berne il sangue, ma ne divora anche il cuore. In tal modo diviene un temerario e temibile guerriero, un *berserkr*[26]. La più completa descrizione di un'iniziazione guerriera è però rappresentata dal soggiorno nella foresta di Sigmund e di Sinfjötli, suo figlio incestuoso – ma in quel momento della narrazione i due pensano ancora di essere zio e nipote. Sigmund da tempo viveva nascosto nella foresta per sfuggire al cognato e si era costruito una «casa nella terra» (una tana, un rifugio ctonio? Si annuncia già Fafnir?). Sinfjötli va ad abitare con lui. Un giorno i due trovano delle pelli di lupo in una ca-

[23] *Edda di Snorri* cit., p. 196.
[24] Sassone Grammatico, *op. cit.*, II, V, 4, p. 91.
[25] Ivi, II, VI, 11, p. 97.
[26] Eliade, *op. cit.*, p. 127.

panna, le indossano e si trasformano. A lungo essi conducono l'esistenza dei lupi. Così si compie l'educazione di Sinfjötli, il quale è definito «lupo» anche nei carmi eddici[27].

Il potere magico del sangue

Dopo aver trionfato su Fafnir, Sigurdh si vede richiedere da parte di Reginn una riparazione per avergli ucciso il fratello (la legge della faida va applicata indipendentemente dai cattivi rapporti tra i due fratelli):

> disse che per rifar pace avrebbe dovuto prendere il cuore di Fafnir e arrostirlo sul fuoco. Poi Reginn si sdraiò, bevve il sangue di Fafnir e si pose a dormire. Quando Sigurdh pensò che il cuore che stava arrostendo fosse cotto, lo toccò con un dito per sentire se era ancora duro. Il sangue del cuore gli colò sulla pelle, egli si scottò e si mise il dito in bocca. Quando il sangue del cuore gli toccò la lingua egli divenne capace di comprendere il linguaggio degli uccelli[28].

Allora intende due cince parlare proprio di lui. Lo chiamano sciocco perché obbedisce a Reginn, mentre farebbe bene a tagliare la testa al nano – che in realtà ha intenzione di ucciderlo – e tenersi l'oro. Inoltre apprende la cosa più importante, che mangiando il cuore della sua vittima acquisterebbe una immensa sapienza. Innanzitutto qui, diversamente dalla versione nibelungica, bere il sangue del serpente e mangiarne il cuore non dà invulnerabilità né tantomeno la forza selvaggia e l'ardimento toccati a Hjalto (peraltro Sigurdh è l'ultimo ad averne bisogno), ma consente di acquisire una superiore capacità di comprendere il mondo. Al di là del già individuato legame odinico tra il furore bellico e un livello superiore di conoscenza, siamo di fronte a due aspetti diversi del medesimo fenomeno di trasferimento di qualità dalla vittima all'uccisore attraverso l'ingestione del sangue e il consumo del cuore: misurarsi con un avversario terribile, dargli la morte e, infine, interiorizzarlo, divorarlo, diventare lui o

[27] *Saga dei Volsunghi* cit., pp. 59, 68-81; *Helgakvidha Hundingsbana I*, in *Edda* cit., pp. 111-119, p. 116.
[28] *Edda di Snorri* cit., pp. 184-185.

quantomeno il suo erede. Anche materialmente: l'eroe, infatti, si appropria dell'oro, quell'oro con cui il serpente si identificava, che era in qualche modo il suo prolungamento minerale. Come accade al basilisco di Teofilo, l'antagonista defunto si tramuta in donatore.

Affinità tra guerriero-belva ed eroe serpenticida

La figura del *berserkr* e quella del serpenticida sono distinte, ma si toccano in alcuni decisivi particolari. Ragnarr, Frothone e Fridlevo non sono guerrieri bestiali, tuttavia, dopo aver indossato le protezioni di cuoio, ovvero dopo essersi vestiti da fabbro, finiscono per somigliare ai *berserkr* per quanto riguarda la resistenza al fuoco e ai colpi di arma da taglio. Le parentele tra gli artigiani della fucina e i *berserkr* sembrano riguardare non un insieme di caratteristiche bellicose – e ciò per un'evidente differenza di ruoli –, ma soprattutto ciò che c'è di comune in entrambi con le immagini del serpente-drago. Una conferma mi pare giungere dalla constatazione che, se la funzione produttiva di fornitore di armi farebbe pensare a un rapporto immediato tra il fabbro e i guerrieri in generale, la mitologia tende ad associare in via preferenziale l'artigiano al serpenticida. Il principale rappresentante di quest'ultima categoria è il dio Thorr, la cui arma è – ormai non la definirei una coincidenza – la speciale versione di uno strumento di lavoro: il martello Mjolnir, forgiato dai nani Eitni e Brokk[29].

Nella *Thidrekssaga* si può leggere un'ennesima variante della leggenda di Sigurdh-Sigfrido: l'eroe, abbandonato nella foresta, è prima nutrito da una cerva e successivamente adottato e cresciuto dal fabbro Mimir. Un giorno questi decide di risolvere malignamente l'ambivalenza dei suoi sentimenti nei confronti del giovane e trama di farlo uccidere da suo fratello, il drago Reginn (non c'è bisogno di commento). Ambedue soccomberanno di fronte alla forza dell'eroe[30]. Di fatto l'uccisione dell'ambiguo fabbro-educatore si configura come il culmine di un percorso iniziatico in

[29] Ivi, pp. 178-179.

[30] *Thidrekssaga*, a cura di H. Reuschel, Halle 1934. Riassunto in O. Rank, *Il mito della nascita dell'eroe*, Sugarco, Milano 1987, pp. 67-68.

cui la completa trasmissione del sapere presume una conflittualità e si realizza con la definitiva assimilazione del maestro da parte del discepolo. Come? Uccidendo lui o un suo equivalente simbolico – mostro o belva –, bevendone il sangue, divorandone il cuore o comunque assimilandone le caratteristiche. Mi premuro di precisare, qualora ce ne fosse bisogno, che sto parlando di rappresentazioni culturali in un contesto mitologico, non di riti. È proprio per questa ragione che diventa possibile rintracciare alcune sorprendenti affinità tra racconti relativi all'uccisione del serpente e ricette artigianali, fino a poter leggere le seconde in termini di mitologie. Alcune di esse vanno interpretate come sviluppi dell'intricato sistema di trasmissione del sapere tradizionale dal cui pozzo affiorano solo i frammenti occasionalmente consegnati alla scrittura.

Un caso di interferenza tra mito e ricette

I poteri del sangue sono molteplici, in esso è superiore la concentrazione di vita, di forza, di quanto nel cosmo trascende la biologia rendendola possibile e che per convenzione tentiamo di afferrare con la parola sacralità. Nella ricetta di Teofilo alle ceneri del basilisco occorre mischiare il sangue secco e ridotto in polvere di un uomo rosso di capelli. Lo stesso Teofilo insegna che per meglio praticare incisioni sulle pietre preziose è consigliabile ammorbidirne la superficie squarciando la cassa toracica di un caprone e immergendo subito le pietre nel sangue vivo. Da *Mappae Claviculae* si apprende invece che per rendere infrangibile il vetro bisogna temprarlo nella cenere inumidita con sangue di drago e di gallo, una parentela tra i quali è attestata proprio dai racconti sull'origine del basilisco, e urina umana.

69. (RENDERE IL VETRO DURO COME IL METALLO)

Prendi un vaso di vetro solido e incavato, della forma di un mortaio, smeriglialo e raschia via tutte le sue irregolarità. Metti nella fornace le ceneri dalle quali il vetro deve essere fuso e spruzzale con sangue fresco di drago. Se non hai sangue di drago sostituiscilo con una composizione preparata con chiaro d'uovo e succo di vischio e bagna la cenere in questo sangue e cuoci. Dopo la cottura, quando è il momento di produrre il vaso nella forma voluta, cospargilo ancora con lo stesso sangue.

Quando avrai fatto questo dovresti verificare che il fragile vetro possiede la natura del più forte metallo. Tuttavia lo si può spezzare nel seguente modo. Prendi il sangue di un gallo e macinalo insieme a pietra celidonia e mischialo con urina, ma non usare l'urina di un solo uomo. Poi aggiungi gomma draganto e quando sono ben mischiati tra loro versali nel vaso di vetro. Vedrai che l'arte e l'immaginazione sconfiggono le difficoltà. Inoltre, se metti questo stesso vetro in un recipiente di piombo o di latta, esso diventa solido come rame o ferro, anche se non usi il sangue di gallo.

Bisogna precisare che con il nome di «sangue di drago» fin dall'antichità si designava anche la resina prodotta dal frutto del rampicante *calamus draco*, utilizzata nella preparazione delle vernici rosse e che anche in *Mappae Clavicula* questa denominazione compare tre volte (VIII, IX, 159) riferita chiaramente a un pigmento. Nella ricetta 69, che si distanzia nettamente sotto ogni aspetto dalle altre tre, il sangue di drago è però evidentemente un'altra cosa: al di là della funzione non certo colorante, esso deve essere «fresco» (*crudus*) ed è sostituibile da un miscuglio ugualmente chiamato sangue. Nulla nel contesto lascia supporre che il compilatore parlando di «sangue di drago» avesse in mente il pigmento. Al contrario l'utilizzo della sostanza è coerente con il potere di rendere invulnerabile che possiede il sangue del serpente all'interno dei racconti del ciclo di Sigurdh-Sigfrido, racconti di ampia diffusione e grande popolarità. In *Mappae Clavicula* 69 va pertanto riconosciuto un esempio di motivazione mitica di un'azione pratica. Il racconto registra e insieme legittima una credenza – in senso esteso, la credenza che il sangue di drago renda una superficie indistruttibile –, la quale si sposta autonomamente sul terreno delle arti applicate. L'apertura di una comunicazione tra i due ambiti è tanto più plausibile quando si constata che, come si è letto e si leggerà, la mitologia nordica, e l'intero ciclo volsungo-nibelungico in particolare, palesa numerose interferenze con il mondo dell'artigiano.

Alcuni passaggi della ricetta sono oscuri e non si capisce bene se il sangue di gallo rispetto a quello di drago interpreti una parte antagonista o collaborativa. D'altronde, l'esempio del sangue di caprone dimostra che al sangue si addicono entrambi i ruoli. Il sangue ammorbidisce la materia dura e irrobustisce quella fragile o non sufficientemente temprata. La sua duplice funzione

è tecnicamente simile a quella del fuoco, la molteplicità delle cui prerogative è esaltata da Isidoro di Siviglia: il fuoco rende molle ciò che è duro, duro ciò che è molle, chiaro lo scuro, nero il bianco[31]. Nel caso del sangue, questo potere si trova ribadito nei racconti mitologici. In questo senso il sangue di drago rappresenta ciò che in precedenza è stato definito mitogramma. Sigfrido acquista l'invulnerabilità – come il vetro l'infrangibilità – bagnandosi nel sangue del mostruoso serpente. Per contro, la spada con cui Beowulf riesce a uccidere l'orribile orco della Laguna – la madre della sua precedente vittima Grendel – fonde a causa del contatto con il rovente e corrosivo sangue del mostro. Questa repellente creatura presenta caratteristiche che rendono pertinente il suo accostamento al serpente-antagonista: essa custodisce un tesoro nella sua tana, il suo sangue è bollente, la sua forza sovrumana[32].

Questo episodio del *Beowulf* suggerisce che fosse pensata una speciale affinità tra il ferro e il sangue, o il veleno, del mostro. Si nota, infatti, che mentre la lama della spada si liquefa l'oro dell'elsa non viene minimamente intaccato. Il fenomeno potrebbe essere in relazione con alcune dinamiche mitologiche riguardanti ferro e oro: il primo è l'arma del serpenticida, il secondo proprietà del serpente. Il rettile, o il mostro, si oppone al ferro proprio in quanto non si oppone all'oro. Va infine rilevato che il motivo della spada che fonde al contatto con le viscere bollenti e venefiche di certi animali ritorna in diverse occasioni in testi di ambito insulare, come la *Cosmographia* dello pseudo-Etico e il *Liber Monstrorum* (VIII-IX secolo)[33]. Si tratta di due testi marcati dalle interferenze tra culture latina e folklorica, così come lo è il Codice Nowell che conserva il *Beowulf*[34]. Nella *Cosmographia* vengono

[31] Isidori Hispaliensis, *Etymologiarum libri*, XIX, VI, col. 670.

[32] *Beowulf* cit., p. 143 (vv. 1615-1618).

[33] G. Princi Braccini, *Tra folclore germanico e latinità insulare. Presenze del «Liber Monstrorum» e della «Cosmographia» dello Pseudo-Etico nel «Beowulf» e nel codice Nowell*, «Studi Medievali», III serie, XXV, II, 1984, pp. 680-719. Il motivo compare anche nel racconto epico irlandese *Battaglia di Magh Learna* che ci è noto però solo da un tardivo manoscritto del secolo XV.

[34] Si veda la dimostrazione di O'Brien O'Keeffe, *op. cit.*, pp. 172-179. Se in *Cosmographia* e *Liber Monstrorum* l'interferenza si pone a livello di contenuti, nel Codice Nowell essa è riscontrabile, per usare un'espressione dell'autrice, nella formattazione della pagina e nella gestione della punteggiatura.

menzionate creature il cui veleno fonde sì il ferro, ma che sono poi destinate a perire bruciate dal calore da esse generato. È stato perfino ipotizzato che il serpente ucciso da Sigmund nel canto in onore di Beowulf sia implicitamente dato come vittima del medesimo fenomeno[35]. Ciò è plausibile, ma non dimostrabile definitivamente, poiché il testo si limita a dire che il serpe bruciò, anzi fuse (*wyrm hat gemealt*), senza aggiungere dettagli. Va comunque sottolineato che il poema ricorre alla medesima formula per la fusione della spada (*Sweord aer gemealt*): ancora una significativa associazione.

RIORDINO DI ALCUNE IDEE E CORRELAZIONI

Teoria delle reti e degli intrecci

È azzardato affermare che le roventi viscere del serpente-drago possano in alcuni casi evocare la fucina, il lavoro di tempratura e di fusione? Nel caso in cui si accetti l'ipotesi di lavoro affermativa occorre fare uno sforzo per sfuggire alla semplificazione, al raffreddamento razionalistico di una materia che invece ribolle, in cui ogni interpretazione genera nuove complicazioni. Rivolgo al lettore un invito: considerare la conoscenza in primo luogo come *esperienza della complessità*, esperienza dell'irriducibilità delle culture e delle coscienze rispetto alle equazioni unificatrici. La complessità da cui non si può e assolutamente non si deve sfuggire è innanzitutto quella che concerne il funzionamento delle reti di connessioni e dei sistemi di traduzione del significato di un oggetto culturale a seconda del suo (variabile) posizionamento nella predetta rete. Le informazioni sono soggette a trasferimenti da un sistema-società a un altro, in senso sia sincronico-spaziale (da un luogo a un altro in un dato momento storico) che diacronico-temporale (da un'epoca a un'altra all'interno dello stesso sistema); ma i trasferimenti interni a uno stesso sistema culturale in una certa fase da un ambito di sapere a un secondo sono altrettanto rilevanti. Abbiamo così il costante riposizionamento di

[35] Princi Braccini, art. cit., p. 698.

informazioni provenienti dal proprio e dall'altrui passato (esemplari le ricette greche in *Mappae Clavicula*) insieme agli scambi di dati e alle compenetrazioni tra gli ambiti della narrativa orale, della medicina, delle arti meccaniche, per limitarsi solo a qualche nome. A ciò si aggiunge un terzo intreccio che coinvolge quelle che Marshall Sahlins ha definito «strutture prescrittive» e «strutture performative» a seconda del loro grado di apertura alla storia e al cambiamento. «Gli ordini performativi tendono ad assimilarsi alle circostanze contingenti; quelli prescrittivi, invece, assimilano le circostanze a se stessi, attraverso una sorta di negazione del loro carattere contingente [...]. Da ciò deriva anche che in ogni società esisteranno certi luoghi strategici dell'azione storica, zone calde dal punto di vista *événementiel*, e altri che invece risulteranno relativamente chiusi»[36]. Ciò che voglio sostenere è che qualsiasi informazione o oggetto culturale partecipa di volta in volta di un diverso grado di apertura alla storia, di prescrittività o di performatività, in relazione al variabile luogo di posizionamento nella rete di connessioni che ne precede la decodifica e la lettura da parte degli attori culturali.

L'interno del serpente è una fucina, ma una fucina organica, vivente. Lo sviluppo stesso dell'oro nelle viscere della terra può essere – ed è stato – concepito come coincidente con quello della vita animale e vegetale. Ecco perché nelle operazioni sui minerali trovano posto gli escrementi, coadiuvanti o magari sostituti del sangue anche in quanto residui organici. Secondo Teofilo ideale per temprare delle piccole lime è l'urina di un caprone tenuto a digiuno tre giorni, sostituibile, in alternativa, da quella di un giovane dai capelli rossi[37]. Il procedimento è ormai tutt'altro che nuovo. L'omologia tra sangue e urina di caprone e uomo rosso di capelli, già palesatasi in diverse ricette, riceve nuova forza nel contesto mitico. Thorr, il dio serpenticida, viene talvolta descritto come rosso di capelli[38], mentre i caproni che abitualmente lo accompagnano potrebbero essere interpretabili come una

[36] M. Sahlins, *Isole di storia*, Einaudi, Torino 1986, pp. XIII-XIV; F. Remotti, *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 221-222, riprende e sviluppa il discorso di Sahlins saldandolo (si vedano anche le pp. 197-202) al contributo del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*.

[37] Ricetta III, XXI, citata in precedenza.

[38] M. Pastoreau, *Tutti i mancini hanno i capelli rossi*, «Il Corpo», I, 1993, pp. 28-40, p. 32.

sorta di suo doppio animale. Ricordo infine il circolo di correlazioni che unisce il colore fulvo dei capelli a un sangue degenerato, ma dotato di maggiori poteri. In *De auro hyspanico* dell'*homo rufus* si impiega appunto il sangue. I serpenti custodi dell'oro non possiedono solo uno sguardo omicida, ma anche un sangue magico, eccezionalmente potente ed efficace in processi di trasformazione dall'umano al superumano, dal vulnerabile all'invulnerabile.

Tubalcain

Non ci sono dubbi che i capelli rossi tendono a connotare figure sovradeterminate, culturalmente temibili, minacciose, spesso addirittura degenerate e diaboliche. In perfetta coerenza con tale principio i capelli rossi sono tipici dei reprobi e dei mancini. La sinistra è la mano del diavolo: con la sinistra si ritiene che Caino abbia ucciso Abele, con la sinistra combattono Gano e Mordred, prototipi del traditore nelle canzoni di gesta e nel ciclo arturiano[39]. Simbolicamente e culturalmente, dunque, i discendenti di Caino hanno maggiori probabilità di essere mancini e rossi. Nella stirpe di Caino spicca Tubalcain, il primo fabbro, che una tradizione avallata da Isidoro di Siviglia vuole anche inventore della musica[40]. Tuttavia la frequenza delle rappresentazioni del fabbro biblico nell'iconografia parietale romanica e gotica[41] apre un altro fronte del problema, o meglio illumina una diversa localizzazione nella rete di nessi che corregge gli orientamenti negativi appena rilevati. L'iconografia si fa sovente strumento di comunicazione di tradizioni trascurate dal testo scritto, soprattutto se appartenenti a un ambito culturale tipologicamente inadatto ad esprimersi attraverso la scrittura latina (non è un caso se il patrimonio delle tradizioni orali sarà accolto in primo luogo dalla scrittura vernacolare). È probabile che per mezzo della rappresentazione di Tubalcain gli artigiani e gli artisti abbozzassero un

[39] Ivi, p. 28.

[40] Isidori Hispaliensis, *op. cit.*, III, XVI, col. 163.

[41] Fatto ricordato da J. Le Goff, *Le travail dans les systèmes de valeur de l'occident médiéval*, in *Le travail au Moyen Age*, Institut d'études médiévales de l'Université catholique, Louvain 1990, pp. 7-21, p. 12.

discorso autonomo e autolegittimante utilizzando questa e altre immagini nei termini che definirei di *visualizzazione primaria dell'oralità*.

Il discorso su Tubalcain è oltremodo importante, poiché l'immagine del fabbro ispirato al canto ci guida al di là della pura perizia tecnica e professionale e, sommata alla familiarità con la stregoneria e al ruolo di iniziatore dell'eroe, rimanda a una serie di correlazioni illuminanti. Scoto Eriugena, commentando Marziano Capella, paragona l'ubriachezza di Sileno all'ebbrezza dei poeti[42]. Nell'indovinello sull'alfabeto di Aldelmo (secolo IX) le lettere, che parlano in prima persona, dichiarano di essere nate dal ferro (*nascimur ex ferro*)[43]. Lavoro del fabbro e musica compaiono ancora associati in un carme della raccolta dei *Carmina Cantabrigensia*[44]. Il nesso che si stabilisce è tutt'altro che una semplice analogia poetica poiché tra i secoli V e X numerosi autori si servono della parola *artifex* per definire un eccellente musicista[45]. Sono tentato di inserire in questo quadro interpretativo anche l'affascinante figura del cantore-guerriero Taillefer («*que moult bien chantout* [...] *de Karlemagne et de Rollant* [...]»), citato in canzoni di gesta e cronache, il cui nome suggerisce coinvolgimenti metallurgici. In particolare nel *Carmine de Hastingae proelio* il nome è reso con il più eloquente latino *Incisor-ferri*[46]. Un nobile vichingo vissuto nelle Orcadi nel XII secolo, Rognvaldr Kali, ha lasciato una poesia in cui si vanta di essere esperto di rune, provetto *smidhr* e insigne arpista[47]. Hrafn Sveinbjarnarson, protagonista di una saga del XIII secolo, è insieme un poeta e «un Volund in fatto di artigianato»[48]. Nel complesso la poesia degli scaldi scandinavi ha una forte connotazione concreta: è un dire pensato come un fare[49]. Infine, l'immagine dell'autore come *artifex*, priva ormai di risonanze magico-estatiche, compare anche in

[42] A. Leupin, *Fictione et incarnation. Litterature et théologie au Moyen Age*, Flammarion, Paris 1993, p. 90.

[43] O'Brien O'Keeffe, *op. cit.*, p. 52.

[44] *Carmina Cantabrigensia*, 45, MGH, SS. Rer. Ger. in us. schol., XL, p. 103.

[45] M. Richter, *Formation of medieval west. Studies in the oral culture of the barbarians*, Four Courts Press, Dublin 1994, pp. 113 e 147.

[46] Ivi, pp. 169-170.

[47] R. Boyer, *La vita quotidiana dei Vikinghi*, Rizzoli, Milano 1994, p. 236.

[48] Ivi, p. 62.

[49] R. Boyer, *La poésie scaldique*, Brepols (Typologie des sources du Moyen Age occidental 62), Tournhout 1992, p. 39.

testi latini che puntualizzano quanto il lavoro del musicista e del poeta, classificati tra i *mechanici*, potesse essere percepito come connesso al corpo in misura non più pensabile oggi a causa della nostra diminuita percezione della fisicità della performance vocale. È questo, per esempio, il senso delle parole che si leggono nel *De orto scientiarum* di Robert Kilwardby: *musici autem mechanici et poetae est cantare vocaliter et carmina facere*[50]. Ricordo che, nell'accezione più generale, le arti meccaniche «designano l'insieme delle conoscenze che presiedono alla motricità produttiva del corpo, sia essa manuale o boccale»[51].

IL FABBRO MITICO

Caratteristiche del fabbro mitico

L'importanza decisiva delle scorie organiche nella lavorazione del metallo riappare in uno dei più popolari racconti dedicati a Wieland, o Volund, il fabbro e orafo per eccellenza delle letterature germaniche. Il brano, tratto dalla *Thidrekssaga*, benché inserito in un contesto esplicitamente narrativo, se estrapolato potrebbe figurare in un ricettario.

Incaricato dal re di costruirgli una spada, Wieland si mette al lavoro. Il risultato soddisfa il committente, ma non l'artefice che con una lima riduce in trucioli la spada e mescola il tutto con della farina. Poi con il miscuglio ottenuto nutre degli uccelli precedentemente tenuti, al pari del caprone di Teofilo, a digiuno per tre giorni, mette gli escrementi nella fucina e fonde una nuova spada, minore per dimensioni. Il fabbro ripete l'intera sequenza tre volte. La lama così ottenuta viene messa alla prova. Wieland getta nel fiume un fiocco di lana, immerge la lama nell'acqua e lascia che la corrente vi spinga la lana contro. «La spada tagliò il fiocco in maniera così netta come la corrente stessa»[52]. Nella *Sa-*

[50] S. Lusignan, *La lettre et le travail: l'impossible point de rencontre des arts mécaniques au Moyen Age*, in *Le travail au Moyen Age* cit., pp. 129-139, p. 132.

[51] *Ibid*.

[52] *Thidrekssaga* cit., pp. 19-21; una traduzione integrale del passo si può leggere in J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino 1981, pp.

ga dei Volsunghi la medesima verifica viene attuata quando, al terzo tentativo, Reginn consegna a Sigurdh una spada che ne appaga finalmente le esigenze. La ripresa del motivo – fosse pure giustificata dalle esigenze letterarie del compilatore o semplicemente dal desiderio di richiamare alla mente dell'ascoltatore una scena nota – vale a stabilire una nitida omologia tra i due fabbri mitici.

Il carme norreno a lui intitolato, la *Volundarkvidha*[53], ci consegna un ritratto completo del personaggio di Wieland-Volund in cui scopriamo delle ulteriori peculiarità che egli condivide con il serpente. Prigioniero del re Nidhudh, Volund vive da solo incatenato all'interno di una fucina posta sopra un'isoletta (si ricordi l'episodio di Frothone in Sassone Grammatico) e fabbrica gioielli. La sua prigione è a chiare lettere considerata come il luogo in cui è custodito l'oro. Inoltre a Volund vengono tagliati i tendini delle caviglie e una delle ragioni addotte è la paura che incute il suo *sguardo di serpente*. Il fabbro si vendicherà seducendo Bodhvild, la figlia del re, prima di fuggire librandosi magicamente in volo.

Nella *Thidrekssaga* Wieland è padre di Wittich, uno dei campioni del seguito di Teodorico (Thidrek). Nel narrare la genealogia di Wittich la saga si dilunga sulle vicende del di lui genitore, fornendoci una versione che diverge in parte da quella eddica. Wieland – figlio del re dei Finni nella *Volundarkvidha* – nel testo continentale è figlio di un gigante di nome Wade e ha come maestri nell'arte del fabbro prima quel Mimir che sarà anche maestro di Sigfrido e poi alcuni nani[54]. La sua biografia connette il fabbro mitico geneticamente ai giganti e culturalmente ai nani, vale a dire alle creature mitologicamente (e cosmologicamente) custodi dell'oro, depositarie dei segreti della metallurgia e avverse al serpenticida – con il quale egli mantiene alcuni significativi punti in comune. A conferma di quanto il fabbro sia lungi dall'essere percepito come un semplice specialista di arti meccaniche, Wieland-Volund

225-226, e in F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, La Nuova Italia, Firenze 1981, pp. 62-63.

[53] *Volundarkvidha*, in *Edda* cit.

[54] H.R. Ellis Davidson, *Weland the smith*, «Folklore», 69, 1958, pp. 145-159, pp. 150-154; C.B. Depping, F. Michel, *Véland le forgeron. Dissertation sur une tradition du Moyen Age*, Typographie Firmin Didot imprimeur de l'Institut de France, Paris 1833, pp. 28-36.

è anche mago. Oltre a possedere la prodigiosa capacità di volare, egli conosce un incantesimo del sonno e, in un poema del XIV secolo, una radice che rende invisibile chi la porta con sé[55].

Wieland, Weland, Volund, Galant: popolarità di un artigiano inarrivabile

La fortuna di Wieland si prolunga nella letteratura cavalleresca francese, dove, con il nome di Galant, compare soprattutto in veste di inarrivabile forgiatore di spade – la stessa leggendaria Durendal viene sovente attribuita alla sua perizia. Nelle *Chansons de geste* l'espressione *Galant la fist* è quasi un *topos* letterario che definisce la perfezione di un'arma[56]. In molti casi la menzione di Galant è di almeno un secolo anteriore ai testi germanici che lo vedono protagonista. Questa è una constatazione importante poiché mostra che la sua presenza precede l'eventuale diffusione in ambito colto di poemi come la *Thidrekssaga* e da essi è indipendente. L'ipotesi che sia stato seguito il percorso inverso è filologicamente insostenibile, poiché la parola Galant rivela un adattamento fonetico dal germanico al francese e non viceversa. È di gran lunga più probabile che la figura del fabbro mitico facesse già parte del patrimonio orale delle popolazioni franche e burgunde che occuparono i territori della Gallia romana oppure che sia giunta dalla Scandinavia con i Normanni. L'ampio raggio della sua diffusione è la prima prova dell'appartenenza della leggenda di Volund a un nucleo arcaico comune a numerose popolazioni germaniche. Oltre che in Scandinavia, Germania e Francia, la ritroviamo infatti anche in Inghilterra.

Nel *Beowulf* un'armatura particolarmente bella è detta «opera di Weland»[57]. Una scena del mito di Wieland è raffigurata su di un osso di balena lavorato, noto come Franks Casket, proveniente dalla Northumbria e risalente all'VIII secolo. Vi si osserva un fabbro con una gamba storpia che porge una coppa a una donna[58]. Va poi segnalata la curiosa scelta di re Alfredo del Wessex

[55] Ivi, p. 34.
[56] Ivi, pp. 80-95, presenta una serie di esempi tratti dalle canzoni di gesta.
[57] *Beowulf* cit., p. 41 (v. 445).
[58] Ellis Davidson, art. cit., p. 146.

(secolo IX), traduttore in antico inglese del *De consolatione philosophiae* di Boezio, di rendere il nome latino Fabricius con Weland. Dove Boezio scrive «*Ubi nunc fidelis ossa Fabricii iaciunt?*», Alfredo traduce, anzi, meglio, adatta «Dove sono ora le ossa del saggio Weland, dell'orafo che un tempo era così famoso?»[59]. La motivazione dell'illustre traduttore va palesemente ravvisata nella derivazione del nome proprio Fabricius da *faber*, sostantivo professionalmente collegabile a Weland. E ancor più evidente è che Alfredo, le cui intenzioni sono di rendere l'opera latina accessibile a un pubblico più vasto, non dubita che il nome del fabbro sia famigliare a tutti i potenziali lettori. Parecchi indizi fanno supporre che il saggio sovrano pensasse giusto. Alcune strofe rimaste di un poema in anglosassone antico, di cui purtroppo si è conservato solo uno scarno frammento, narrano della seduzione di Beadohilde, figlia di Nidhhad, da parte di Weland[60]. Il poema *Deor*, scritto intorno al Mille, allude alla prigionia di Weland e alla tristezza della principessa che scopre di essere incinta[61]. Un altro frammento poetico anglosassone, *Waldere*, attribuisce il nome di Widia (corrispondente a Wade) al bambino nato dopo la fuga del padre, mentre in lastre tombali del Berkshire si menzionano Beahhild e Hwittuc, che suona più simile al Wittich della*Thidrekssaga.* Sempre nel Berkshire si trova una pietra tombale tradizionalmente nota come Wayland's Smithy, *Welandes smitthe* in un documento datato 855. Una lettera del 1738 riferisce che secondo gli abitanti del luogo nella zona viveva un fabbro invisibile. Toponimi riferiti al fabbro mitico e ai suoi famigliari sono attestati in tutto il mondo anglosassone, dall'Inghilterra alla Germania alla Danimarca. Particolarmente interessante è uno stagno di Wayland, sito in un bosco del Somerset, cui la tradizione folklorica associava il racconto di un fabbro che ferra il cavallo del diavolo e la leggenda di un drago che viveva nello stesso bosco[62].

La diffusione del mito di Wieland era tale da sconfinare involontariamente nella cronachistica storica: la *Cronica* di Ademaro

[59] Ivi, p. 145.
[60] Depping, Michel, *op. cit.*, pp. 28-29, 74.
[61] Ellis Davidson, art. cit., p. 146.
[62] Ivi, pp. 146-148. Per uno spoglio delle leggende sui fabbri invisibili A.H. Krappe, *Zur Wielendsage*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CLVIII, 1930.

di Chabannes (morto nel 1034) riferisce che Guglielmo detto Tagliaferro, conte di Angouleme, affronta e vince un capo normanno con la spada forgiata dal provetto fabbro Walander, di cui si nota la dizione non francesizzata, ascrivibile ai Normanni[63]. Un secolo dopo, in un'altra cronaca, il nome appare «normalizzato». Giovanni di Marmoutier, riferendo della fastosa cerimonia organizzata per l'investitura a cavaliere di Goffredo d'Angiò, afferma che al giovane duca venne offerta una splendida spada proveniente dal tesoro regale. La paternità dell'arma, «da lungo tempo rinomata», è attribuita a Galannus *fabrorum superlativus*[64]. Sempre nel XII secolo Goffredo di Montmouth scrive *La follia di Merlino* e vi racconta che il re del Cumberland, Ridderico, per distrarre Merlino in preda alla follia, gli mostra dei meravigliosi gioielli lavorati da Guielandus[65].

IL SEGNO DEL FABBRO

Volund è dunque zoppo e in questa sua disgrazia non è isolato tra i fabbri mitologici. Il parallelo più celebre è con il collega greco Efesto, con il quale ha altri punti in comune. Ad esempio, se Volund addormenta la figlia del re sulla sedia, Efesto fabbrica un trono da cui è impossibile alzarsi. In entrambi è inoltre marcata la connotazione sessuale. Volund fugge volando dal palazzo del re. Questa azione ricorda da vicino quella di Dedalo, il quale è spesso messo in relazione diretta con Efesto del quale rappresenta una sorta di doppio umano – si direbbe che l'uno sia il paradigma dell'altro: se Efesto fabbrica uomini animati, Dedalo fa parlare le statue[66], mirabilia che nelle fonti scandinave è prerogativa di Odino. Non stupisce allora che il fabbro divino dei Greci condivida con Volund un handicap al piede, tratto che contraddistingue anche alcune apparizioni del dio supremo del pantheon scandinavo.

[63] Depping, Michel, *op. cit.*, pp. 81-82.
[64] Ivi, p. 82.
[65] Goffredo di Montmouth, *La follia del mago Merlino*, a cura di A. Magnani, Sellerio, Palermo 1993, p. 47.
[66] M. Delcourt, *Hephaistos, ou la légende du magicien*, Les Belles Lettres, Paris 1982, p. 158.

La zoppaggine di Efesto è decodificabile in segno iniziatico. Scagliato giù dal cielo da Zeus finisce in fondo al mare, dove – ormai menomato ai piedi – per nove anni apprende l'arte magica e metallurgica. Fabbro e mago, la sua stregoneria non è generica: egli è signore dei legami invisibili, come Odino, la cui iniziazione, durata nove giorni, comprende la perdita di un occhio. I due diversi pegni corporali scambiati con l'acquisizione di conoscenze superiori riappaiono ancor più strettamente associati in una leggenda irlandese. La regina Medb, nemica di Cu Culainn, vuole che i suoi sei figli diventino maghi. Perché ciò sia possibile, ai maschi taglia il piede destro e la mano sinistra, alle femmine cava l'occhio sinistro. Dopo di allora essi girano il mondo per apprendere la stregoneria e l'arte di forgiare lance magiche (armi odiniche, tra l'altro)[67]. Anche i secoli che ci interessano conoscono l'associazione efestiana tra piedi torti e poteri stregoneschi. In alcuni testi celtici la torsione appare come prodezza iniziatica druidica, mentre nel canto XX dell'*Inferno* di Dante, mutata di segno, è la punizione di maghi e indovini. Efesto, infine, condivide qualcosa anche con il basilisco. Si tratta dell'origine anomala, contro le leggi di natura: in una versione del mito della sua nascita Hera lo concepisce da sola.

Nel *Perceval* di Gerbert de Montreuil (inizio XIII secolo) Perceval deve far riparare una spada rotta in due pezzi – come la Gram di Sigurdh – che possono essere rifusi insieme soltanto da un vecchio fabbro il cui nome, Trebouchet o Trebouet, sembra rinviare a un'andatura claudicante o difficoltosa (francese moderno: *trébucher*, inciampare). Egli abita in un castello il cui ingresso è protetto da due enormi, ferocissimi serpi, contro i quali l'eroe è costretto a misurarsi. Dai corpi dei serpenti uccisi dai fendenti esce un vapore nerastro che fa pensare ancora una volta all'interno del mostro nei termini di evocatore della fucina. Trebouchet aggiusta la spada e, come Fafnir a Sigurdh, predice un glorioso futuro a Perceval. Come Fafnir, infine, dopo aver pronunciato la profezia, il vecchio, avendo evidentemente esaurito il suo compito mondano, muore[68]. La sua dipartita, nel contesto

[67] Ivi, p. 121.

[68] Gerbert de Montreuil, *Perceval*, a cura di L. Cocito, Jaca Book, Milano 1984, pp. 33-38.

pervaso da una certa aura mistica, si configura come un trasferimento di potenza dall'anziano al giovane predestinato. Siamo perciò nuovamente di fronte a una rielaborazione, in parte spiritualizzata, del tema iniziatico in cui il maestro cede al discepolo la sua forza e le sue conoscenze, i suoi poteri, vale a dire, in sostanza, se stesso e il proprio posto nel mondo. Il luogo assegnato all'iniziazione è di solito uno spazio non socializzato, selvaggio, una terra di nessuno, simbolicamente identificato con il regno dei morti in virtù della sua alterità. Dopo gli studi di Ginzburg è dimostrato che un filo invisibile, tanto profondo quanto misterioso, unisce la zoppaggine mitica e l'attraversamento dei confini con l'aldilà[69]. Dalla lista interminabile di esempi ne citerò uno: in un altro *Perceval*, quello di Chrétien de Troyes, Sir Gauvain incontra un uomo con una sola gamba che veglia in silenzio sulla soglia di un castello in cui risiedono persone credute morte ormai da lungo tempo[70]. Incidentalmente ricordo che nella narrativa arturiana ai draghi vengono assegnati ruoli diversi da quello di custodi del tesoro, con l'eccezione di un testo minore, *Fergus*[71].

La zoppaggine è infine anche segno del demonio: il diavolo zoppo è infatti una costante nel folklore europeo[72]. Questa valenza diabolica non fa che corroborare l'aspetto più inquietante e tenebroso dell'ambigua immagine del fabbro, la cui forma, peraltro, è volentieri assunta dal Maligno. L'esempio che maggiormente illumina la sovrapposizione tra le due figure si trova nella *Visio Tungdali*, una delle più celebri visioni dell'oltremondo. L'inferno vi appare popolato di diavoli-fabbri che incessantemente martellano sulle incudini le anime (molto corporee) dei dannati[73].

[69] C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1991, pp. 207-240; G.L. Beccaria, *I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e le parole perdute*, Einaudi, Torino 1995, pp. 123-125.

[70] Questo e altri esempi in Ginzburg, *op. cit.*, pp. 223 sgg.

[71] Guillaume Le Clerc, *The Romance of Fergus*, a cura di W. Frescoln, Philadelphia 1983, vv. 4056-4350; non avendo avuto modo di consultare il volume ho ricavato l'indicazione bibliografica da A. Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII-XIII siècles)*, Droz, Genève 1992, pp. 24 e 303.

[72] Beccaria, *op. cit.*, pp. 121-122.

[73] Ivi, p. 129.

LO ZOPPO E GLI INCESTUOSI

L'eroe zoppo

Uno dei più celebri passi di Sassone Grammatico, grazie soprattutto al libro che Dumézil ha dedicato all'argomento nel 1953[74], è il racconto delle gesta di Hadingus. Questi, rimasto orfano, viene affidato alle cure e all'educazione di due giganti, Vagnhofto e Haflio. La figlia del primo, Harthgrepa, che gli aveva fatto da madre («lei lo aveva curato e confortato con straordinaria devozione durante la sua infanzia e per prima gli aveva regalato un sonaglino»), lo seduce e i due divengono amanti. La gigantessa usa i suoi poteri eccezionali per proteggerlo, ma finisce uccisa e dilaniata da due della sua stessa specie. È a questo punto che entra in scena un uomo orbo da un occhio, ovvero Odino, dotato della capacità di soggiogare gli uomini con il sonno, che lo prende sotto la sua tutela. Egli aiuta Hadingus con i suoi consigli, tra i quali emerge il seguente, espresso in forma di canto profetico:

> affronta con tutte le forze un leone furioso, consueto
> a fare a pezzi i cadaveri dei prigionieri, e confronta
> la forza dei tuoi muscoli con i suoi artigli feroci,
> snuda la spada a frugargli le fibbre del cuore. Poi subito
> accosta la bocca a succhiargli il sangue fumante e a sbranarlo
> a morsi, neanche tu fossi a un banchetto. Allora il tuo corpo
> assumerà nuova forza e nei tendini correrà un vigore inatteso[75].

Hadingus appartiene al gruppo degli eroi che acquisiscono nuove qualità bevendo il sangue di un terribile avversario. Egli non uccide serpenti, ma è invece – lui, figlio adottivo di giganti – un giganticida. Anche i giganti intrattengono uno stretto rapporto con l'oro e con la metallurgia: è loro opera, ad esempio, la spada con cui Beowulf uccide la madre di Grendel. Inoltre, Hadingus è il capostipite di una stirpe di serpenticidi, essendo padre di Frothone e nonno di Fridhlevo. Infine, la ferita riportata in un

[74] G. Dumézil, *Du mythe au roman. La saga de Hadingus*, PUF, Paris 1953.
[75] Sassone Grammatico, *op. cit.*, I, VI, 7-8, pp. 45-46.

duello lo rende permanentemente zoppo. Nessuno stupore, ora, che egli sia anche protagonista di uno straordinario viaggio nell'oltretomba. Una donna venuta fuori da sotto la terra lo avvolge nella sua veste e lo conduce con sé là da dove ella era venuta, negli inferi. Si tratta di un'azione coerente con quanto è stato rilevato da Ginzburg, vale a dire che gli involucri di origine animale, e più in generale ciò che avvolge e avviluppa, presso varie culture sono associati al viaggio nel mondo dei morti, un viaggio dalle connotazioni sciamaniche[76]. Nel romanzo *Seifrid von Ardemont*, scritto nel secolo XIII, il protagonista raggiunge un regno fatato posto oltre il mare facendosi cucire dentro la pelle del suo cavallo. L'involucro sarà poi trasportato da un grifone. In precedenza Seifrid aveva superato una prova che consisteva nell'estrarre un rospo dalla gola di un serpente[77]. Viene da chiedersi – ma allo stato delle mie conoscenze non posso andare oltre la domanda – se non ci sia un rapporto, un nesso mitologico, tra queste implicazioni degli involucri animali e le pelli bovine con cui si proteggono gli eredi di Hadingus. Fabbri, guerrieri e sciamani?

Gli incestuosi

Il pantheon scandinavo è formato da due gruppi di divinità alleatesi dopo una guerra estenuante, durante la quale nessuna delle due parti è riuscita a prevalere: gli Asi e i Vani. Schematizzando, l'ambito in cui operano i primi è soprattutto politico e militare, quello dei secondi (che comunque in guerra si dimostrano validi) erotico e produttivo. Dal punto di vista dei sistemi di parentela gli Asi sono esogamici, i Vani ammettono il matrimonio tra consanguinei, tra fratello e sorella[78]. La relazione praticamente incestuosa che Hadingus intrattiene con Harthgrepa, un po' nutrice, un po' sorellastra, un po' matrigna, pone gli esordi della sua carriera dalla parte dei Vani. La gigantessa in effetti oppone esplicitamente alla morale guerriera i piaceri d'amore di cui è portatrice. Dumézil ha notato che gli incantesimi operati da Harth-

[76] Ginzburg, *op. cit.*, pp. 247-248.
[77] C. Lecouteux, *Lohengrin e Melusina*, Xenia, Milano 1989, pp. 87-89.
[78] B. Sergent, *L'or et la mauvaise femme*, «L'Homme», 113, 1990, pp. 13-42, pp. 26-27.

grepa appartengono tipologicamente al *seidhr*, la magia «bassa» (per Dumézil ciò significa né guerriera né sapienziale) propria dei Vani e antitetica alla magia odinica[79]. Alla morte dell'amante incestuosa è lo stesso Odino che adotta Hadingus e lo avvia alla piena realizzazione di quelle ambizioni guerriere che il giovane già sentiva ardere dentro di sé.

All'interno della biografia di Hadingus, l'uccisione della belva e l'assimilazione della sua forza attraverso il sangue appaiono come il trapasso simbolico da un contesto culturale tipico dei Vani a un altro collocato sotto il segno di Odino. Il racconto dell'iniziazione virile drammatizza il distacco dal mondo infantile, materno, verso il conseguimento della nuova condizione di maschio adulto. Si fa largo l'impressione che le situazioni endogamiche interpretino e proiettino, nelle rappresentazioni mitologiche dei rapporti di parentela, il ruolo dello spazio femminile dal quale il giovane deve forzatamente sganciarsi per accedere al mondo maschile dell'adulto. Il ruolo virile presume anche il passaggio all'esogamia, vale a dire all'accettazione di un sistema di alleanze aperto al rapporto quantomeno contraddittorio (in realtà spesso pericolosamente conflittuale) con altre stirpi. In quest'ottica si spiega bene il ruolo fondamentale svolto dallo zio materno, ricordato già da Tacito[80] («gli zii materni tengono in onore, quasi ne fossero padri, i figli delle sorelle; presso alcuni popoli, anzi, codesto vincolo di sangue è considerato ancor più santo e stretto»): maschio nelle cui vene scorre il sangue della madre, lo zio materno è per il ragazzo l'ideale mediatore tra interno (femminile-endogamia) ed esterno (virile-esogamia) nella decisiva fase di passaggio verso l'età adulta.

È interessante verificare ora su quali basi si confermi una corrispondenza tra Vani e giganti. Il primo tratto va ravvisato negli appetiti sessuali: se la voluttà è l'autentico marchio di fabbrica dei Vani, i principali conflitti tra dei e giganti trovano origine nelle pretese erotiche dei secondi. È poi esclusivamente tra giganti e Vani che si instaurano talvolta delle stabili unioni matrimoniali, mentre in nessun caso ciò si verifica tra giganti e Asi. Inoltre, il tipo di magia praticato dai Vani è avvertito come «finnico», culturalmente e geo-

[79] Ivi, p. 19.
[80] Tacito, *Germania*, 20.

graficamente legato ai confini settentrionali della società. Parallelamente le terre dei giganti sono quelle estreme, ai confini del mondo. Recita il carme eddico intitolato *Hyndloliodh*:

> Nell'alba dei tempi nacque un essere
> della stirpe dei giganti, assai robusto;
> nove donne dei giganti lo generarono,
> quel guerriero, all'orlo della terra[81].

Per inciso, è non poco significativo che nella *Volundarkvidha* Volund il fabbro sia figlio del re dei Finni e per giunta seduttore[82]. Ma la principale caratteristica che accomuna Vani e giganti è la ricchezza. I giganti compaiono ripetutamente come possessori di oro. Il nonno della colossale Skadhi, seconda moglie del dio Njordhr (con cui Dumézil ha riconosciuto alcune omologie con Hadingus), era un gigante incommensurabilmente ricco di oro. La stessa opulenza è segnalata per altri suoi simili. L'espressione «lacrime di Freyja» è una metafora per oro. Freyja, la Venere del nord, è, come Njordhr, una dei Vani. Nelle saghe l'espressione «ricco come Njordhr» connota i personaggi particolarmente benestanti[83].

I nemici dell'umanità

Giganti, nani, serpenti sono creature apparentemente diverse, ma unite da un comune denominatore: essi sono custodi tanto dell'oro quanto di una sapienza profetica. I primi e i secondi eccellono nell'arte del fabbro, mentre nei terzi si è qui potuto riconoscere una sorta di doppio vivente della fucina, un'incarnazione delle magmatiche viscere della terra cui i metalli vanno faticosamente strappati. Essi sono intercambiabili: nel carme *Alvismal* Thorr incontra Alvis, un saggio onnisciente pallido come i morti, che dall'aspetto pare un gigante; egli abita sotto terra e tra le rocce, vale a dire le medesime dimore del serpente, e lungo il poe-

[81] *Hyndloliodh*, in *Edda* cit., pp. 271-278, p. 276 (vv. 140-143).
[82] *Volundarkvidha* cit., p. 97.
[83] Sergent, art. cit., p. 25; Dumézil, *Gli Dei dei Germani* cit., pp. 14-25; *Thrymskvidha*, in *Edda* cit., pp. 91-95, p. 94 (v. 91).

ma viene poi chiamato nano[84]. Tutti loro possiedono qualcosa di utile agli uomini, con i quali in qualche occasione, pur se in modo contraddittorio, possono collaborare. Tuttavia essi si qualificano essenzialmente, intimamente, come antagonisti, come rappresentazioni delle forze oscure, negative, caotiche, che dalle lande di confine incombono minacciose sulle società umane. La depravazione dei giganti è ben riassunta dal loro cannibalismo: così Harthgrepa è dilaniata dai suoi simili. La migliore descrizione della natura di queste creature, dell'orrore che ispirano e incarnano, si trova certamente nei versi irregolari e possenti del *Beowulf.* In questo poema i tre successivi avversari dell'eroe sono prima Grendel e la di lui madre – mostri giganteschi – e poi un devastante serpente-drago:

> La gente di corte viveva di gioie e di musiche,
> fin quando Uno si mise a commettere crimini:
> un Nemico Infernale. Aveva nome Grendel,
> quell'orco feroce: infame vagabondo
> della marca, infestava putrescenti acquitrini,
> terraferma e paludi. Per un certo periodo
> quel personaggio nefasto si tenne nella regione
> della razza dei mostri, da che il Signore
> l'aveva proscritto con la razza di Caino[85].

Lo spazio di Grendel è (iper)selvaggio, una *wilderness* esasperata dai connotati apertamente inumani: «teneva a notte eterna gli acquitrini nebbiosi». Avido divoratore di carne umana, egli è un essere solitario e notturno, manifestazione, quasi parte integrante, della notte, al punto che non si ha di lui una visione che non sia indistinta e frammentaria.

I tratti non solo asociali, ma antisociali di Grendel sono (come al solito) conclamati. Grendel non ha né patria né padre, i due connotati canonici dell'identificazione. Non partecipa alla cultura (non sa usare le armi). Calpesta il diritto. Non accetta le regole della convivenza (non paga il *wergild*). È incapace di entrare nel sistema politico-economico degli scambi (non può avvicinarsi al trono, simbolo del patto di dedizione reciproca dei vassalli e del re). E soprattutto è «amputato» (prima di es-

[84] *Alvismal*, in *Edda* cit., pp. 105-109, pp. 105-106 (vv. 5-10, 32-42).
[85] *Beowulf* cit., p. 13 (vv. 100-107).

serlo di un braccio) della parte più importante dell'esperienza, l'unica che renda la vita degna di essere vissuta. Del *dream*: che è un complesso concetto di *civitas* festante (piaceri rituali condivisi, musica, conversazione, luce, riscaldamento, affetti), più esteso della futura categoria cavalleresca, la *joie de la cort*[86].

Sua madre, detta significativamente «Mostro di Fuori», vive in una tana sotterranea e subacquea, in una regione orrida, così terrificante che anche gli animali la fuggono, eccettuati gli «alleati», quelli che partecipano della natura ripugnante del luogo, ovvero, non a caso, «serpenti, strani draghi marini». Nuotando sotto la superficie di un lago che assomiglia a una macabra pozza di sangue si accede all'imboccatura della caverna dimora della gigantessa, un antro illuminato da bagliori di fiamme, in cui si trovano sia «un mucchio di arnesi», sia una superba spada, opera dei giganti. Non mi sembra fantasioso ipotizzare che agli occhi degli ascoltatori si presentasse l'immagine di una fucina infernale.

Per ultimo l'eroe affronta il drago in una battaglia fatale a entrambi. Il lessico del poema associa indiscutibilmente i tre antagonisti di Beowulf. Quanto detto di Grendel e di sua madre andrebbe ripetuto in riferimento al drago a imitazione della tecnica adottata dall'anonimo poeta. Tutti e tre sono feroci e devastatori, notturni e stranieri, oseremmo affermare ontologicamente stranieri, mossi da un ancestrale desiderio di vendetta. Sì, perché nel sincretismo pagano-cristiano del poema queste creature maledette, discendenti di Caino, sono impegnate in un'eterna faida contro Dio e di conseguenza contro gli uomini. E ancora più inquietanti sono le assonanze lessicali tra detti esseri e l'eroe difensore della società dai loro attacchi. Beowulf è un super-uomo, ma anche un semi-mostro. Se interroghiamo le armi degli eroi sentiamo parlare la medesima lingua: Sigurdh prevale su Fafnir armato della spada forgiata dal fratello della vittima, Beowulf uccide la madre di Grendel con la spada forgiata dai giganti. L'arma, concreto e simbolico prolungamento del guerriero, penetra anche simbolicamente nel nemico. Il racconto celebrativo che segue la vittoria su Grendel viene fuso con l'evocazione delle imprese di Sigemund. Si stabilisce così una duplice omologia: tra il cannibale

[86] Ivi, p. XIX.

vagabondo delle paludi e Fafnir, tra i Volsunghi e Beowulf. Serpenticida e serpente finiscono di nuovo per somigliarsi. O forse si assomigliano da sempre?

I LADRI DEL TESORO

Come ho già anticipato, il prototipo del serpenticida e del giganticida (le due funzioni coincidono) è Thorr. «Uccisore del serpe», «annientatore di giganti» sono due dei suoi soprannomi. Un terzo epiteto, corollario degli altri due, è motivato dallo speciale rapporto di vicinanza tra Thorr e gli umani: «difensore degli uomini»[87]. C'è una esatta corrispondenza con i ruoli toccati in sorte a Beowulf. Ancora una volta nulla di casuale: come alle origini dei Volsunghi c'è Odino, numerose genealogie riportano proprio lui, Thorr, in posizione di capostipite degli Scyldingas, la stirpe di Beowulf[88]. È ormai chiaro che se i Vani intrattengono a vari livelli semantici relazioni di parentela con i minacciosi abitatori dei confini della terra, gli Asi ne sono invece gli antagonisti. In quanto opposti ai custodi dei tesori, nessuna sorpresa, gli Asi sono ladri di oro. Odino, grazie alla sua magia, è in grado di scovare i nascondigli del prezioso metallo e di impossessarsene. I suoi pronipoti, i Volsunghi, non faranno che continuare una tradizione di famiglia. A questo punto il problema acquista però una dimensione cosmologica. La posta in gioco nell'eterna ostilità che oppone gli Asi ai giganti e ai loro colleghi distruttori è infatti il mondo stesso. Tutto è già scritto e i bastioni difensivi opposti alle informi forze del caos sono destinati a crollare alla fine dei tempi. Fino ad allora Sigmund, Sigurdh, Beowulf e i loro epigoni potranno prevalere sui draghi, sui vari Grendel, incarnazione degli incubi generati dalle tenebre. Fino ad allora Thorr ucciderà inevitabilmente serpenti e giganti. Ma il dio sa che il grande serpente di Midgard sorgerà dagli abissi per il duello finale in cui i due nemici si distruggeranno a vicenda. Allora il lupo Fenrir spezzerà le catene e si lancerà con le fauci spalancate verso la residenza de-

[87] *Hymiskvidha* cit., pp. 73-78 (vv. 67, 87); Dumézil, *Gli Dei dei Germani* cit., pp. 129-130.
[88] Lecouteux, *Lohengrin e Melusina* cit., p. 143.

gli dei, il gigante Surt incendierà la terra e Nidhhogg, insieme drago e lupo, sbranerà selvaggiamente i cadaveri[89].

Il duello dell'eroe con il serpente è quindi anche la riproduzione di un dramma cosmologico. Il medesimo fato di Thorr incombe sugli eroi. Beowulf e il drago si uccidono a vicenda dopo che lo stesso linguaggio del poeta li ha confusi. Ragnarr muore in una fossa di serpenti, mentre Sigurdh viene trafitto dal «serpe del sangue», metafora della spada utilizzata nella scena della sua morte dall'autore della *Saga dei Volsunghi*[90]. Nella *Canzone dei Nibelunghi* Hagen trafigge Sigfrido a tradimento sotto un tiglio. Sempre di tiglio è la foglia responsabile della presenza nel corpo dell'eroe di un punto vulnerabile. Ma il nome del tiglio, *Linde*, è associato nell'etimologia popolare al *Lindwurm*, il drago (antico nordico: *linnr*, serpente)[91]. L'identificazione con l'antagonista non ha dunque solo implicazioni iniziatiche. Per meglio dire, l'identificazione iniziatica contiene valenze cosmologiche. Sigmund e Sinfjötli, si ricorderà, vivono per un certo periodo nella foresta in forma di lupi e Sinfjötli è ripetutamente chiamato lupo nei carmi eddici. Abbiamo appena visto che anche in un lupo, Fenrir, si personificano le potenze del disordine. Se ne deve trarre la sconfortante morale che l'estraneità si combatte solo assimilandola, interiorizzandola. L'eroe, l'individuo eccezionale non è qui un puro, tutt'altro: egli in qualche modo acconsente a divenire duplice, uomo e mostro, accetta di corrompersi per permettere alla società di difendere le proprie illusioni. Il *berserkr*, come abbiamo già visto, presenta caratteristiche che lo avvicinano al serpenticida, ma in altre occasioni sostituisce piuttosto il serpente: nella *Saga di Grettir* un *berserkr* è a guardia di un tesoro[92]. Dopo aver ringraziato Dio per il suo soccorso contro la gigantessa, Beowulf smorza ogni gioia aggiungendo che spesso l'Altissimo aiuta «chi non ha amici»[93]. Nell'intero poema c'è un solo personaggio la cui solitudine eguaglia quella del protagonista, ed è Grendel, il nero, ributtante, selvaggio, dannato, tristissimo Grendel. Questo rapporto di specularità tra avversari, dalle molte e complesse sfuma-

[89] *Edda di Snorri* cit., p. 155.
[90] *Saga dei Volsunghi* cit., p. 267.
[91] Mancinelli, *Introduzione* a *I Nibelunghi* cit., p. XXV.
[92] Eliade, *op. cit.*, p. 127.
[93] *Beowulf* cit., p. 147 (vv. 1160-1161).

ture, informa la visione del mondo di talune fonti epiche germaniche. Continuiamo a procedere lungo questa strada fitta di torsioni e di incroci.

PARENTELE IMPOSSIBILI

Anche gli eroi sono incestuosi?

In quanto discendenti di Odino, i Volsunghi sono imparentati con gli Asi. Ciò significa che la loro corretta pratica matrimoniale è l'esogamia. Tuttavia l'ombra dell'incesto – il sistema dei Vani – accompagna la loro storia. Già Volsung prende in moglie una donna che ha avuto una parte nella sua nascita. È infatti solo dopo che la fanciulla Hljod, messaggera di Odino, consegna una mela ai genitori che essi, fino ad allora sterili, riescono a concepire Volsung, il quale, adulto, sposerà la stessa Hljod. Sigmund, il primogenito, riceve nel proprio letto la sorella Signy e i due generano Sinfjötli. Sigurdh è invece figlio della donna che Sigmund sposa successivamente. Nella *Canzone dei Nibelunghi* la madre di Sigfrido non è di sangue volsungo, ma il suo nome, Sieglinde, in virtù di un'assonanza sospetta, evoca una preesistente parentela con il marito (Siegmund) e il figlio (Siegfrid). Il sottolineare la parentela attraverso l'allitterazione dei nomi propri è un procedimento effettivamente utilizzato nei poemi germanici e corrisponde alla frequente presenza di sequenze allitteranti nelle genealogie[94]. Dietro Sieglinde si celerebbe insomma Signy.

Sigurdh (e parimenti il Sigfrido nibelungico), come è noto, è conteso dall'amore di due donne, Brunilde e Gudhrun. È la prima, pur non essendone la moglie, che al funerale dell'eroe sale sulla pira per ardere con l'amato. Brunilde, nei carmi eddici[95] connessi alla *Saga dei Volsunghi*, possiede anche un altro nome, Sigrdrifa, che allittera con Sigurdh. Essi sono foneticamente ed etimologicamente fratelli. Infatti, se l'eponimo della stirpe è Volsung, il modello per molti dei nomi dei suoi discendenti è forni-

[94] P.G. Scardigli, *La cultura germanica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, Salerno, Roma 1992, I, 1, pp. 45-79, pp. 62-64.

[95] *Sigrdrifomal*, in *Edda* cit., pp. 173-180.

to dal di lui nonno, il figlio di Odino Sigi («vittoria»). È significativo che la stirpe del serpenticida non si prolunghi attraverso la linea legittima, certamente esogamica, ma grazie ad Aslaug, figlia avuta da Brunilde-Sigrdrifa e madre di Sigurdh-occhi-di-serpente. Ed è degno di nota il fatto che Heimir, il tutore di Aslaug, colui che si prende cura di lei facendo le veci del genitore, presenti alcune analogie con Fafnir. Egli, oltre alla bambina, protegge un tesoro e, soprattutto, muore da serpente: «Si dice che al momento del trapasso emettesse un grido così lacerante che i pilastri della casa non ressero, che la casa intera crollò, e si verificò un grave terremoto. Così Heimir chiuse la sua vita»[96]. La casa menzionata è quella del contadino che a tradimento lo uccide a colpi di accetta. Il terremoto e il fragore sono sovente associati al movimento del serpente. Fafnir, prima e dopo essere stato colpito da Sigurdh, fa tremare la terra con il fremito delle sue spire, mentre le donne-serpente dei racconti melusiniani spesso lanciano un urlo terrificante nel momento in cui abbandonano questo mondo. L'estensione dal serpente al basilisco dell'associazione con il terremoto è documentata in Hildegarda di Bingen: «quando il basilisco esce dall'uovo causa l'apertura di profonde fenditure nella terra»[97].

Loki, il dio ambiguo

In quanto «gemelli» dei reprobi, piccoli Grendel esclusi dalla completa integrazione nella società e quindi dalla piena condizione umana, i guerrieri-belva non possono non intrattenere una qualche relazione con tutto ciò che è sessualmente deviante e dunque con l'incesto. In particolare hanno origini incestuose alcuni dei principali modelli mitologici del *berserkr*, ad esempio i già citati Sinfjötli, Hrolf Kraki, Bodhvar Bjarki. Naturalmente la tradizione associa all'incesto l'insorgere di caratteristiche mostruose: se in Bodhvar la fiera si cela nella personalità, i suoi fratelli sono animali in parte del corpo. Questo è vero per ogni genere di com-

[96] *Saga di Ragnarr* cit., p. 32.

[97] *Physica*, VIII, 12, PL, 197, col. 1343, citato in R. Halleux, C. Opsomer, *L'alchimie de Téophile et l'abbaye de Stavelot*, in AA.VV., *Comprendre et maitriser la nature au Moyen Age*, Droz, Genève 1994, pp. 437-460, p. 446.

mercio carnale e nascita contro natura. Il basilisco generato a seguito di un rapporto omosessuale può vantare almeno qualche cugino.

Di effeminatezza e omosessualità è accusato Loki da Odino nel carme eddico *Lokasenna*. L'oltremodo offensivo termine impiegato è *argr*, «frocio passivo»[98]. Già Paolo Diacono riferisce che a chi riceve questa ingiuria è concesso uccidere l'offensore senza che il guidrigildo sia dovuto ai congiunti della vittima, mentre in Tacito si legge che presso i Germani chi si abbandonava a rapporti contro natura veniva condannato all'affogamento[99]. Ci troviamo di fronte a una visione palesemente negativa, alla quale la sola eccezione è rappresentata da alcuni casi di omosessualità iniziatica, come le usanze dei Taifali citate da Ammiano Marcellino[100], probabilmente simili a quanto ancor oggi è attestato presso alcuni gruppi della Nuova Guinea[101]. La motivazione dell'epiteto infamante che Odino rivolge a Loki è la seguente:

> otto inverni tu rimanesti giù sotto terra
> come una mucca e come una donna
> perché colà tu hai partorito dei figli
> e questo, penso, è proprio da effeminati![102]

Nella *Lokasenna* nulla viene detto riguardo a questi figli. Tuttavia si sa, da Snorri, che la natura dei figli di Loki (impossibile dire se gli stessi menzionati da Odino) è più che coerente con il quadro che si sta delineando. Questo strano dio – sorta di membro straniero del pantheon, figlio di un gigante, insieme compagno e rovina degli Asi – è infatti il padre (la madre è una gigantessa) nientemeno che del serpente di Midgardh, del lupo Fenrir e di Hel, signora del regno dei morti[103].

La divinità sospetta di omosessualità è genitore delle peggiori

[98] *Lokasenna*, in *Edda* cit., pp. 79-90, p. 83 (v. 118); R. Caprini, *Le invettive di Loki e i riti di passaggio*, «L'immagine riflessa», I, 1992, pp. 159-169, p. 164.

[99] Ivi, pp. 164-165.

[100] Ammiano Marcellino, *Rerum gestarum Libri*, XXXI, 9, 5, a cura di A. Selem, UTET, Torino 1965, pp. 1064-1065.

[101] D. Gilmore, *La genesi del maschile*, La Nuova Italia, Firenze 1993, pp. 169-170.

[102] *Lokasenna* cit., p. 83 (vv. 115-118).

[103] *Edda di Snorri* cit., p. 103.

personificazioni del caos e della distruzione. È a causa di un suo intrigo che perisce Baldr, il radioso figlio di Odino. In un giorno di festa gli dei si divertono a colpire Baldr, ritenuto invulnerabile poiché tutte le creature viventi hanno promesso di non fargli del male. Ma Loki (travestito da donna!) scopre che nessuno ha pensato di far giurare il vischio; malignamente ne porge un ramo al cieco Hoegni, il quale, ignaro, uccide Baldr. La sua morte è «la più grande disgrazia per gli dei e per gli uomini», l'annuncio della fine del mondo. Per le sue colpe Loki viene imprigionato in una grotta, sopra di lui un serpente gli sputa veleno sul volto. Quando il veleno lo tocca, egli «si scuote con tale violenza che tutta la terra ne trema»[104]. Ci ritroviamo di nuovo vicini al basilisco. Ora, nessuno si sorprenderà nell'apprendere che Loki è talvolta descritto come rosso di capelli[105].

Teofilo, unico tra gli autori che hanno trattato il problema, introduce il coito omosessuale dei due galli al posto della generazione spontanea. Forse l'innovazione del monaco artigiano renano ha risentito dell'influenza dei racconti mitologici associanti l'inversione sessuale alla nascita di creature orribili e perniciose, rettili in special modo. Un'ultima annotazione: *Mappae Clavicula* 69, la già citata ricetta per rendere infrangibile il vetro, prevede che il succo di vischio, mischiato al chiaro d'uovo, possa sostituire il sangue di drago. Il vischio, uccisore di Baldr, è notoriamente una pianta avvolta da un'aura di sacralità e la medicina popolare ne celebrava le virtù terapeutiche[106]. La sua natura è magicamente duplice, come quella del sangue dei serpenti custodi dell'oro.

Parentela e cosmologia

La tensione tra eso- ed endogamia, già latente durante la primordiale guerra tra Asi e Vani, percorre l'intera parabola dei Volsunghi fino al tragico, apocalittico epilogo. Si può anzi dire che l'ineluttabilità del destino, nel rinnovare incessantemente i conflitti, si esprima essenzialmente attraverso due strumenti: le riva-

[104] Ivi, p. 147.
[105] Pastoreau, *Tutti i mancini hanno i capelli rossi* cit., p. 32.
[106] J. Frazer, *Il ramo d'oro*, Newton Compton, Milano 1992, pp. 770-776.

lità che sorgono di continuo all'interno di gruppi famigliari esogamici e la bramosia d'oro. I due motivi si intrecciano e si rafforzano l'un l'altro. Il succedersi di lutti che costellano la *Saga dei Volsunghi* e la *Canzone dei Nibelunghi* scaturisce costantemente dal degenerare dei rapporti di alleanza instauratisi con i matrimoni: Sigi è ucciso dai fratelli della moglie consumati dall'avidità; Rerir, a sua volta, uccide gli zii materni per vendetta; Volsung muore, con otto dei suoi figli, per un complotto ordito dal genero; Sinfjötli è avvelenato dalla matrigna; Sigurdh è vittima dell'invidia e dell'avidità dei cognati[107].

Il racconto nel suo insieme – considerate le diverse varianti – appare come un vasto mito sull'impossibilità di alleanze parentali stabili. L'istanza inderogabile della continuazione della stirpe obbliga al matrimonio con donne di sangue diverso, ovvero costringe l'interno a venire a patti con l'esterno, potenzialmente ostile per interessi e ambizioni. Le controindicazioni dell'endogamia sono d'altra parte contenute nell'ambivalenza estrema dei frutti stessi dell'incesto: che si tratti di mostri o di grandi guerrieri, essi sono destinati, in un modo o nell'altro, a vivere ai margini della società. La mia interpretazione è che il mito in questione trasferisca a livello di rapporti sociali le tensioni proprie del dramma cosmologico. I sentimenti con cui viene vissuta l'istituzione della faida ne sono la dimostrazione: essa è a un tempo legge e fatalità. Non è permesso spezzare con una libera scelta la sanguinaria catena di causa-effetto, è anzi proprio dell'eroe aderirvi orgogliosamente e senza paura, malgrado la consapevolezza che si perderà in essa. Il tarlo che rode dall'interno la parentela e le alleanze sfocia nei racconti che mettono in scena ciò che nel sistema sociale potrebbe non funzionare e le conseguenze catastrofiche del verificarsi di questa eventualità. La lettura incrociata di fine della parentela e fine del mondo non è una novità. Nel poema *Muspilli*, scritto in antico altotedesco attorno al secolo X, la fine del mondo è innanzitutto fine della società umana, la quale è strutturata intorno alla parentela[108]. Questi testi offrono una ri-

[107] *Saga dei Volsunghi* cit., capitoli I, II, III, V, XXXII.

[108] G.G. Buti, *Mantica e mito nell'antica poesia germanica*, Patron, Bologna 1993, p. 43 (la traduzione del poema è alle pp. 138-143; i versi cui faccio riferimento sono i vv. 57-60).

sposta ai problemi dell'esistenza opposta a quella elaborata dalla cultura dell'India, dove il saggio, attraverso la rinuncia, il solo atto (o non-atto) in cui la libertà si palesa, aspira a interrompere la catena che salda tra loro le azioni umane. Nulla di tutto questo per Sigurdh. Quando lo zio Gripir gli rivela il suo destino, egli lo accetta senza esitazione. La profondità poetica della tragedia è espressa con singolare efficacia: dopo aver accettato il proprio fato Sigurdh lo dimentica. Ricomincia così a vivere, a compiere imprese straordinarie, e il suo coraggio è vero, poiché insieme sa e non sa cosa lo aspetta.

L'equilibrio sul quale si regge il mondo è fragile. L'universo delle saghe e della mitologia germaniche è uno spazio chiuso, circondato, assediato. I suoi confini sono abitati, come sappiamo, dalle creature in cui si personificano le forze malefiche che l'assediano. Il pantheon non è eterno, ma si è formato a seguito di una guerra senza vincitori. L'impossibilità di prevalere da parte di una o dell'altra fazione ha indotto Asi e Vani a concludere forzatamente una pace che è anche un compromesso tra due campi di forze ostili. Gli Asi accettano di unirsi con esseri imparentati con i nemici dell'ordine cosmico, ma ciò non impedirà il crollo finale di questo ordine; i Vani rinunciano ai loro costumi incestuosi e contraggono matrimoni esogamici, ma si tratterà di nozze destinate al naufragio. Similmente i Volsunghi, pur ossessionati dall'eccezionalità del proprio sangue al punto da volerlo preservare con l'incesto (questa è la motivazione addotta da Signy), si conformano di fatto ai precetti, socialmente e odinicamente corretti, dell'esogamia. Il risultato è quello di trovarsi prima o poi opposti ai propri parenti acquisiti – il che non fa che acuire il dolore dell'inimicizia.

IL METALLO SACRO E MALEDETTO

Nei poemi germanici il destino del mondo, di ogni vicenda umana, è tragicamente segnato poiché tensioni autodistruttive lo scuotono fino allo sfinimento. Vorrei dimostrare che l'oro, nella sua sacralità, non solo partecipa di questo sistema, ma ne rappresenta anzi una sorta di concretizzazione minerale.

Il guidrigildo della lontra

L'inarrestabile vortice di delitti e vendette in cui precipitano Sigurdh, i consanguinei, gli affini, è direttamente connesso al possesso dell'oro che l'eroe ha strappato a Fafnir e che, lungo un percorso insanguinato, cambierà più volte proprietario fino a precipitare in fondo al Reno. Tutto comincia con un delitto commesso – significativa coincidenza – da Loki. Egli, mentre se ne va in giro «a conoscere il mondo» insieme a Hoenir e Odino, vede una lontra presso una cascata e la fulmina con una pietra. Non si trattava però di una lontra qualunque, bensì di Otr, figlio di Hreidhmarr e fratello di Reginn e Fafnir, i quali fanno prigionieri i tre Asi. Per avere salva la vita – vale a dire per evitare la faida – viene pattuito un risarcimento, il guidrigildo di Otr: Hreidhmarr scuoia la lontra e dichiara che per la riconciliazione si dovrà riempire la sua pelle di oro. Il guidrigildo si identifica con il famigliare defunto, ne riassume in termini economici il valore, lo sostituisce. Per inciso, ciò significa che il fabbro, Reginn, oltre che del serpente è anche – direttamente, senza mediazioni – fratello dell'oro. Per poter risarcire il danno causato, Loki deruba il nano Andvari del suo tesoro, compreso l'anello magico che gli avrebbe permesso di accrescere nuovamente le ricchezze perdute. Allora Andvari scaglia sull'anello una maledizione predicendo la rovina di chiunque ne entrerà in possesso[109]. Gli effetti devastanti di quest'oro sono amplificati proprio dal fatto che si tratta di un guidrigildo utilizzato all'inverso. Il prezzo dell'ucciso, infatti, non potrà mai appartenere impunemente a qualcuno estraneo alla stirpe del defunto, ma neppure a un solo membro di essa a svantaggio degli altri. La sua particolare sacralità è destinata a ritorcersi contro i possessori illegittimi.

Sebbene nei codici barbarici la misura del guidrigildo e di tutti gli altri risarcimenti fosse espressa in denaro, in realtà questi venivano pagati per la maggior parte in forma patrimoniale. [...]. Così presso i norvegesi, in pagamento del guidrigildo si doveva consegnare soltanto l'*odhal*, la terra ereditata che da generazioni era in possesso della famiglia e costituiva praticamente un possesso inalienabile. Non si poteva

[109] Ivi, p. 135.

consegnare come guidrigildo la terra recentemente acquistata, la «terra comprata», nei cui confronti non valevano le limitazioni esistenti per l'*odhal*. Qui si rivela chiaramente il legame particolare tra la famiglia e il guidrigildo. Il risarcimento ottenuto per il congiunto ucciso non si trasforma in oggetto di alienazione; la terra e i beni mobili che venivano a costituirlo restavano possesso permanente della famiglia[110].

Il guidrigildo equivale simbolicamente a una persona, precisamente a un membro della famiglia dell'uccisore che, come risarcimento, prende il posto dell'ucciso nella famiglia di questi. Il fatto che il «sostituto» in oro di Otr debba poter riempire la sua pelle mostra che il tesoro sottratto ad Andvari è concepito come la nuova forma assunta da Otr stesso. La maledizione del nano si esplica attraverso la duplice inversione funzionale del «guidrigildo della lontra» (un'altra metafora dell'oro nella letteratura nordica): bene di famiglia, viene preso per sé dal solo Fafnir; strumento di pacificazione per eccellenza, diviene causa di divisioni e conflitti senza fine. Per comprendere il senso dell'istituzione del guidrigildo occorre pensarlo come un caso specifico di dono, riparatore, inserito in un sistema culturale in cui il dono è il principale mezzo di rinsaldamento dell'amicizia e di consolidamento del potere.

L'oro e le contraddizioni del sistema sociale

«Colui che distribuisce gli anelli», «Il munifico di collane di monete», questi i soprannomi consueti dei capi e dei re con cui li gratificavano i poeti scaldi in ringraziamento dei loro doni. Il capo che non distribuiva l'anello e gli ornamenti, avaro di doni, era semplicemente inconcepibile: non lo si sarebbe servito poiché non trasmetteva ai suoi seguaci la forza magica e la felicità di cui era dotato. La generosità è la qualità determinante del capo, non meno essenziale della fortuna in guerra[111].

Inoltre, in virtù della loro connessione economico-magico-sacrale con il potere e il prestigio, l'oro e i gioielli non rappresentano dei valori disgiunti dal possessore:

[110] A.Ja. Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, Einaudi, Torino 1983, p. 233.
[111] Ivi, p. 231.

essi erano strumenti impregnati della persona che li possedeva, in un certo senso assorbivano la prosperità dei possessori e dei loro antenati e trattenevano in sé tali qualità. [...]. La straordinaria abbondanza di tesori, fatti di metalli preziosi, monete e altri gioielli, rinvenuti nel nord della Scandinavia e risalenti all'alto Medioevo, già da tempo hanno costituito un motivo di sorpresa per storici e archeologi. [...]. Non c'è nessuna indicazione, nelle fonti, che ci autorizzi a pensare che i tesori venissero nascosti temporaneamente per essere poi dissotterrati. Né le saghe né le iscrizioni runiche fanno cenno alcuno a cose del genere. Abbiamo invece ogni motivo per ritenere che, nascondendo nella terra le proprie ricchezze, gli scandinavi intendessero per lo più conservarsele per poterle prendere poi con sé nel mondo d'oltretomba, esattamente come consideravano necessari per il passaggio all'altro mondo armi, oggetti della vita quotidiana, cavalli, cani, navi, servitù, che essi sotterravano nel tumulo sepolcrale insieme al capo o altro eminente personaggio defunto. Ma i metalli preziosi non li mettevano nella tomba; la loro destinazione era tutta particolare. L'argento e l'oro nascosti nella terra restavano per sempre in possesso del loro proprietario e della sua stirpe, e ne incarnavano in sé il successo e la felicità, la prosperità personale e famigliare[112].

Ora, se il dono è fondamentale nei rapporti sociali e al centro delle società barbariche – e non solo in quelle – ci sono i legami di parentela (di tipo esogamico: il matrimonio è organizzato come lo scambio di doni per eccellenza) e infine l'oro incarna la buona fortuna della stirpe, allora il mito dei Volsunghi mette in scena il fallimento del sistema sul quale la società si regge. La rappresentazione del fallimento avviene coerentemente con la «teologia» germanica, in cui tutte le parti in causa corrono verso la dissoluzione spinte da un destino ineluttabile che nessuno tuttavia rifiuta. Siamo di fronte a un mito che mette in scena il fallimento della società umana in termini paralleli a quelli della distruzione del mondo. In questo contesto l'oro sciagurato che Sigurdh ha eroicamente strappato a Fafnir appare come la materializzazione stessa del tragico fato che regge le vicende umane. La bramosia d'oro delle genti del nord non è dunque ascrivibile semplicemente – e banalmente – al manifestarsi dell'umana avidità, ma va letta alla luce del complesso e contraddittorio status culturale del prezioso metallo, al cui proposito si può dire di più.

[112] A.Ja. Gurevič, *Le origini del feudalesimo*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 68-70.

L'ORO TRA CIELO E TERRA, TRA GIORNO E NOTTE

Oro profetico e ingannatore

Nel primo libro della sua opera Sassone Grammatico racconta di un re chiamato Odino (Othinus), «erroneamente onorato come una divinità» dai suoi contemporanei. Egli riceve in dono dai re dei paesi settentrionali – da identificarsi assai probabilmente con i territori dei giganti (e consimili) di cui sappiamo – una statua d'oro con le braccia ornate da una fitta collana di bracciali. Sua moglie Frigga, «che voleva ostentare un lusso maggiore», assume dei fabbri per spogliare la statua dell'oro. Odino fa impiccare i fabbri e usa i suoi poteri per dare alla statua la capacità di parlare ogni volta che viene toccata. Ma la moglie, ostinata nell'anteporre all'onore i propri desideri, si concede alle voglie di un servo e con la sua collaborazione riesce infine a mettere le proprie avide mani sull'oro[113].

Bernard Sergent ha di recente evidenziato il rapporto tra la statua resa parlante e divinatrice da Odino e la testa di Mimir, l'intelligentissimo, inviato dagli Asi presso i Vani a pace conclusa e da questi ultimi ucciso in evidente spregio delle norme civili che regolano lo scambio degli ostaggi quando si stringe un'alleanza. La testa di Mimir viene restituita e, magicamente trattata da Odino, acquista poteri oracolari. D'altra parte la statua d'oro è causa dell'adulterio di Frigga e ciò suggerisce un rapporto, all'interno del racconto, tra desiderio di oro e appetiti sessuali. La ragione del nesso risiede probabilmente nelle origini della regina: Frigga è una dei Vani, abituati a possedere grandi ricchezze e insieme dalla morale sessuale «pervertita». Ricordiamo che la guerra era iniziata con l'arrivo nel campo degli Asi di una creatura di sesso femminile chiamata Gullveig, il cui nome significa «Ebbrezza (o Potenza) dell'oro»[114], la cui azione è diretta essenzialmente alla corruzione delle donne:

> Allora sorse la guerra un tempo sulla terra
> quando Gullveig trafissero con le lance

[113] Sassone Grammatico, *op. cit.*, I, VII, 1, p. 48.
[114] Sergent, art. cit., p. 14; Dumézil, *Du mythe au roman* cit., p. 100.

e nella sala di Har la bruciarono;
tre volte arsero lei, tre volte rinata,
ma sempre di nuovo ritorna in vita.

Heidh, la chiamarono quando entrò nella casa;
quella saggia donna conosceva la magia
e stregava, ove poteva, le menti umane:
sempre l'onoravano le malvage donne[115].

Queste due strofe della *Volospa* potrebbero essere utilizzate come sintetico riassunto delle pagine precedenti, tale è la densità di particolari che si sposano con le nostre argomentazioni. Innanzitutto Gullveig semina scompiglio sia tra gli Asi che tra gli uomini ribadendo di fatto la stretta associazione tra loro e confermando che gli Asi – e il loro campione Thorr in particolare – sono i difensori non solo della propria, ma anche dell'umana società. Il conseguente corollario è che nei miti sono gli Asi a riflettere, *mutatis mutandis*, la forma dell'ordine civile, mentre i Vani, i giganti, i re del nord, stanno dalla parte del disordine. Gullveig è corruttrice di donne e la sua corruzione avviene, etimologicamente, attraverso l'inebriante potenza dell'oro. Il poema non dice di più, ma la mente corre immediatamente all'effetto che l'oro ha su Frigga nel testo di Sassone – il cui tono è ovviamente effetto della morale cristiana, nonché della misoginia dell'autore: l'amore per il lusso non è che l'anticamera dell'adulterio, principio di disgregazione sociale (la vergogna per il contegno della moglie induce Odino ad abbandonare il regno per l'esilio). Visti gli esiti, non si può non sospettare che la statua inviata a Odino dai sovrani settentrionali sia in realtà una variante funzionale di Gullveig, insomma una trappola. Il nesso tra oro e seduzione adultera trova conferma nella *Volundarkvidha*, dove il nostro amico Volund attrae a sé la figlia del re che lo tiene prigioniero con il richiamo irresistibile dei gioielli da lui creati nella fucina.

[115] *Volospa* cit., p. 4 (vv. 84-88).

Miti dell'oro e rappresentazioni della contraddizione

Che dire infine della strana e inutile operazione cui viene sottoposta Gullveig nel vano tentativo di eliminarla? Tre volte la bruciano, ma lei non muore, anzi rinasce più pericolosa che mai, invulnerabile. È azzardato comparare il suo triplo passaggio nel fuoco con la triplice fusione, che, si ricorderà, è la metodologia adottata da Wieland e Reginn per forgiare una spada senza eguali e inimitabile? Rispondere che la comparazione è ammissibile e potrebbe avere senso comporterebbe come conseguenza un'ulteriore esperienza della contraddizione. Significa, in altre parole, ritrovare qui, in una nuova serie di interconnessioni, l'indecifrabile ambivalenza degli oggetti mitici. Non sembra esistere nulla che non sia in qualche misura contaminato dal suo opposto, nelle cui vene non scorra un po' del sangue del nemico. Fabbri sono i nani e i giganti, fratelli del serpente. Come i Vani il fabbro seduce per mezzo dell'oro. Ma egli compie anche azioni omologhe a quelle attribuite nel mito agli Asi, che sono i costruttori della prima fucina all'inizio dei tempi. Sempre gli Asi hanno posto sotto le ascelle dei due cavalli che trainano il sole e la luna due mantici – attrezzi di fucina, dunque – per meglio sostenerli. Il fabbro è allora una figura di quell'inevitabile contraddizione che è la sostanza di cui è costituito l'universo. Partecipando di una duplice natura egli è pure un ideale mediatore tra le due polarità del mondo, tra interno ed esterno, e dunque, come il Reginn della *Saga dei Volsunghi* e il Mimir della *Thidrekssaga* (omonimo del personaggio odinicamente profetico), adatto a interpretare il ruolo di maestro nell'iniziazione e nel connettere due ambiti altrimenti opposti. In Sassone, Mimingo è invece un satiro della foresta proprietario dell'unica spada in grado di uccidere Baldero, vale a dire Baldr, e di un bracciale magico dotato del potere di accrescere le ricchezze di colui che lo porta[116].

Esiste almeno un mito che permette di affermare che l'oro è una metafora ctonia del sole. Vi si narra di un anello forgiato per Odino da due nani e battezzato Draupnir (questo nome compare anche nella serie dei primi nani citati nella *Volospa*). Significativamente, nel corso della stessa seduta di lavoro i nani forgiano

[116] Sassone Grammatico, *op. cit.*, III, II, 5, p. 127.

anche il martello di Thorr e un verro dalle setole d'oro, così luccicante che «non v'era notte così profonda o luogo così oscuro che non fosse illuminato al suo passaggio».

> Ma l'anello Draupnir gode di una ben strana proprietà: ogni nove notti si staccano da lui come delle gocce otto anelli identici al primo. [...]. Alla fine di ogni «settimana» di nove giorni Draupnir genera dunque tanti anelli d'oro quanti sono i giorni trascorsi. Così l'anello d'oro scandisce il tempo solare per il dio sovrano il cui occhio stesso è il sole. Non è tutto. Questo anello miracoloso è il protagonista di un singolare viaggio di andata e ritorno cielo-inferno. Dopo la morte di Baldur (Baldr), figlio di Odino, vengono celebrati grandiosi funerali. Sul suo rogo Odino depone Draupnir, che brucia con il corpo e i doni funebri – e l'evento è probabilmente connesso al solstizio d'estate. Poi Hermodhr, altro figlio di Odino, si reca da Hel, dea degli inferi, per cercare di riportare Baldr tra i vivi. Cavalca nove giorni e nove notti «sul sentiero di Hel», vale a dire «verso il basso e verso nord». Egli fallisce nell'intento, ma congedandosi presso i cancelli di Hel, Baldr gli dà l'anello come ricordo per Odino.
>
> Nato dalla terra, l'anello d'oro vi ha dunque fatto temporaneamente ritorno, prima di risalire di nuovo; ciò connota il tempo solare[117].

I filoni d'oro nelle profondità della terra e le pagliuzze d'oro sul fondo dei corsi d'acqua sarebbero dunque le tracce lasciate dal cammino sotterraneo del sole durante la sua permanenza notturna nelle regioni infernali. Queste coincidono con il sottosuolo dei confini del mondo, domini di nani e giganti, i custodi dell'oro. Oro sepolto, soprattutto, di cui Odino, con la sua magia, sa scoprire il nascondiglio.

Facciamo un passo indietro e torniamo all'usanza scandinava di sotterrare i tesori conquistati durante le spedizioni di razzia. Se il furto di oro è impresa eroica e odinica, è quantomeno singolare che molti guerrieri ambissero di fatto a restituirlo alla terra e a trasformarsi in custodi del tesoro, cioè, in un certo senso, nell'avversario per eccellenza, il serpente. Riappare la morale contraddittoria dell'iniziazione, la contaminazione dell'eroe da parte del suo opposto in un inquietante gioco di specchi, di scambio delle parti (verrebbe da pensare anche alla morale del già ricordato re del bosco di Nemi). Ancora una volta è nelle cupe ed evo-

[117] Sergent, art. cit., p. 25.

cative strofe del *Beowulf* che questi sentimenti vengono meglio rappresentati. Nel libro XXXII si racconta la storia del tesoro sepolto appartenuto a una nobile stirpe. Quando l'ultimo guardiano muore un drago lo sostituisce. Di nuovo il lessico si fa carico di segnalare un'identità e le medesime espressioni designanti colui che montava la guardia, «guardiano degli anelli», «custode del tesoro», si trasferiscono subito al mostro[118]. Sembra addirittura che la maggior parte dei tesori interrati prima del secolo XII provenga dalle zone più settentrionali delle regioni abitate della penisola scandinava, come se, per fedeltà al mito, la presenza di oro debba aumentare man mano che ci si avvicina ai confini tra Midhgardh, la terra degli uomini, e la patria dei giganti (i re del nord possessori dell'oro). E viene da chiedersi se la vicinanza dell'oro ctonio alle forze della dissoluzione nella mitologia germanica non sia all'origine dell'idea, sostenuta anche da teologi del secolo XII, che numerosi tesori siano sepolti sotto terra in attesa dell'Anticristo, il quale li disseppellirà per distribuirli ai suoi fedeli[119]. L'intreccio di conflittuali commistioni continua.

IL FABBRO COSTRUTTORE

Racconta Snorri che un fabbro giunse presso gli dei. Egli

si offrì di erigere per loro, in diciotto mesi, una fortezza robusta e sicura contro i giganti del ghiaccio delle montagne, quand'anche fossero penetrati in Midhgardh. Disse che come ricompensa voleva Freyia e prendersi anche il sole e la luna. Gli dei si riunirono a consiglio e presero una decisione: stabilirono con il fabbro che egli avrebbe ottenuto ciò che aveva chiesto se fosse riuscito a costruire la fortezza in un inverno; ma se il primo giorno d'estate qualche parte della fortificazione fosse stata incompleta, egli avrebbe dovuto rinunciare alla ricompensa[120].

Il fabbro si mette all'opera il primo giorno d'inverno e, con il solo aiuto della sua cavalla, si dimostra capace di svolgere una mo-

[118] *Beowulf* cit., pp. 195-199.
[119] F. Canadè Sautman, *La religion du quotidien. Rites et croyances populaires de la fin du Moyen Age*, Olschki, Firenze 1995, p. 22.
[120] *Edda di Snorri* cit., pp. 119-120.

le di lavoro impressionante. Si noti che secondo la *Thidrekssaga* anche Wieland possiede un cavallo, le cui eccezionali qualità ne fanno l'omologo di altre prodigiose cavalcature, quali il Grani di Sigurdh e lo Sleipnir di Odino. Viste le sue prodezze edilizie gli dei riconoscono in lui un membro della stirpe dei giganti intenzionato a impadronirsi di Freyia, del sole e della luna per consegnarli a quelli della sua razza. Non possono però intervenire, avendo sancito il patto con un solenne giuramento. A tre giorni dall'inizio dell'estate la fortezza, tanto imponente da apparire davvero inattaccabile, è quasi terminata. Ma Loki, con uno dei suoi trucchi, riesce a fare in modo che la cavalla fugga nella foresta obbligando così il fabbro a perdere del tempo e a rallentare i lavori per ritrovarla. Quando il costruttore si rende conto che non ce la farà a concludere alla data stabilita, la sua vera natura si palesa. Dice Snorri: «lo assalì la furia dei giganti». Ma nulla può contro l'ancor più tremenda furia di Thorr, l'implacabile giganticida, che, ugualmente invasato, gli fracassa il cranio con il martello. Thorr è ghiotto di buoi e in ciò simile al serpente della *Saga di Ragnarr.* Come nel *Beowulf* i due contendenti finiscono per somigliarsi. La scena può essere confrontata con quella in cui Beowulf, in preda a un forsennato *furor*, infierisce sul cadavere di Grendel e gli mozza la testa. Un artefice costruttore che è anche uomo selvaggio si incontra, fuori dalla letteratura scandinava, nel personaggio di Reanaud della *Chanson des Quatre Fils Aymon*[121].

Il sole e la luna sono temporaneamente salvi, ma solo perché il loro tempo non è ancora giunto. È già stabilito, però, che un giorno due lupi, Skoll e Hati i loro nomi, raggiungeranno il sole e la luna e li inghiottiranno come la notte divora il giorno. I lupi e i giganti non sono che forme differenti della medesima forza. Non c'è ormai nulla di nuovo, soltanto nuove prove. È infatti detto che Skoll e Hati provengono da una stirpe di giganti partoriti in forma di lupi[122]. Il fabbro-costruttore intendeva «spogliare la volta del cielo togliendone il sole e la luna per darli ai giganti». Ciò significa che i custodi dell'oro sono anche ladri del sole, mentre i ladri dell'oro (gli Asi e di riflesso gli eroi) sono i difensori dell'astro. Se l'oro è una metafora ctonia del sole durante il suo soggiorno notturno nel

[121] Canadè Sautman, *op. cit.*, p. 20.
[122] Ivi, p. 76.

mondo inferiore, si avvalora l'ipotesi che il motivo mitico della sua conquista ai danni del serpente-drago richiamasse nelle coscienze degli ascoltatori il conflitto cosmologico che dalla creazione scuote l'universo, il cui senso è incorporato nel mito stesso, non detto esplicitamente, cartesianamente, in una sede esclusiva a lui riservata. In questa prospettiva la conquista dell'oro equivale alla liberazione del sole dalla prigionia della notte.

Il senso del mito è trasmesso attraverso lo svolgersi della tragica sequela di eventi in cui l'eroe, svolgendo il proprio compito, difende l'ordine del mondo, ma al prezzo di assumere su di sé quella maledizione che fin dalle origini costituisce l'essenza dell'avversario contro il quale si è vittoriosamente misurato. Il capitolo XXIII della *Saga dei Volsunghi* (coincidente con un capitolo della *Thidrekssaga*) fornisce la descrizione dell'armamento di Sigurdh. Non si dimentichi che nella cultura di cui ci occupiamo le armi sono considerate l'espansione della persona del loro possessore, con lui vivono in simbiosi, lo accompagnano nella tomba. Le armi di Sigurdh, dunque:

> Il suo scudo aveva molti strati: ricoperto d'oro, presentava incisa la figura di un drago, fulva nella parte superiore e vermiglia nella inferiore; lo stesso contrassegno sompariva sull'elmo, la sella e la cotta. La sua corazza era d'oro e damaschinate in oro tutte le sue armi. Per questa ragione ovunque compariva sbalzato il drago su tutte le sue armi, perché, una volta visto Sigurdh, si poteva riconoscere chi egli fosse dalle imprese che aveva compiuto, vale a dire che aveva ucciso il formidabile drago che i Varieghi chiamano Fafnir[123].

Egli indossa Fafnir, ha incorporato a sé il suo nemico e vittima, il suo oro, la profezia di sventura che in esso si materializza.

GALLI D'ORO

Ho fin qui cercato di portare alla luce un complicato intreccio di rapporti tra dei, uomini, mondo minerale e mondo animale. Non vergognamoci, però, della banalità e di ciò che è sempli-

[123] *Saga dei Volsunghi* cit., p. 193.

ce, ovvio, immediatamente riscontrabile nell'esperienza quotidiana: tutto può contribuire al buon esito di una ricerca. A volte la passione per quanto è difficile da trovare appanna la capacità di scorgere le tracce importanti che stanno sempre davanti ai nostri occhi. Se l'oro è un sole ctonio, qual è la creatura più spontaneamente associabile al sole? Non c'è bisogno di pensarci sopra: il gallo, che ogni mattina annuncia il levarsi dell'astro, il suo ritorno dal buio regno sotterraneo. Il gallo che è anche padre e madre del basilisco.

Il gallo nella mitologia nordica

Nei carmi eddici, ogni gallo che appare sulla scena è innanzitutto ricoperto d'oro. Il primo lo incontriamo nel *Fiolsvinnzmal* («Carme di Fiolsvidh», seconda parte del *Svipdagsmal*), un componimento databile con buona probabilità attorno al XIII secolo[124]. Svipdag, il protagonista, in una delle prime strofe viene detto «lupo». In effetti conosciamo un *berserkr* suo omonimo membro della compagnia di guerrieri-belva che accompagna Hrolf Kraki, mentre nell'*Ynglingasaga* compare uno Svipadagr che uccide un lupo per iniziare un giovane guerriero, Ingjald, somministrandogli il sangue della belva[125]. Nel *Fiolsvinnzmal* egli giunge alla residenza della gigantessa Menglodh con l'intento di conquistarla e farne la sua sposa. La dimora è circondata dal fuoco, come il castello in cui Sigurdh trova Brunilde-Sigrdrifa, e presidiata da Fiolsvidh, non un mostro questa volta, ma un saggio da affrontare con le parole. Per questa ragione il carme si presenta come una sequenza di domande e risposte. Il sapiente dice a Svipdag che l'unico modo per superare lo sbarramento di due famelici cani da guardia è di portar loro in cibo le ali arrostite di Vidhofnir, il gallo che «tutto risplende d'oro» e che vive in un luogo a noi già noto, ovvero sull'albero di Mimir. Esiste, tuttavia, una sola arma con la quale è possibile – cioè ammesso dal fato – sopraffare Vidhofnir: si tratta di Lavatein, letteralmente «verga del

[124] *Fiolsvinnzmal*, in *Edda* cit., pp. 287-296.

[125] *Storie e leggende del nord*, a cura di G. Chiesa Isnardi, Rusconi, Milano 1977, pp. 54 e 141.

male». Il norreno *teinn* è parola che va a comporre numerose *kenning* designanti la spada[126]. Ma l'arma è custodita da una gigantessa – Fiolsvidh la definisce «dea dell'oro» – che la consegnerà esclusivamente in cambio della «lucente penna che sta nella coda di Vidhofnir». La prova di Svipdag è dunque apparentemente un circolo vizioso poiché per vincere il gallo d'oro è necessario prima vincere il gallo d'oro. In realtà, la disfida verbale, la narrazione delle imprese da compiere, sostituisce i fatti, tanto che al termine della serie di domande l'eroe ottiene il successo sperato, vale a dire la gigantessa in sposa. Il racconto delle gesta di Svipdag consente di incorporare il gallo alla ragnatela di correlazioni che abbiamo cercato di delineare. Infatti, abbiamo qui, riunite in una singola azione la conquista dell'oro e della donna protetta dal fuoco, prodezze che il ciclo di Sigurdh presenta invece in successione. La differenza fondamentale risiede evidentemente nel modo in cui al protagonista arride il successo: con la forza guerriera per il volsungo, misurandosi con il guardiano sul piano della magia della parola per Svipdag. Sappiamo anche ormai che nelle lingue germaniche i due ambiti sono concepiti come due facce del medesimo fenomeno, riconducibile etimologicamente alla radice *Wut*.

Un altro gallo, di nome Salgofnir, compare in una strofa della *Helgakvidha Hundingsbana II*:

> Ma ora è tempo che cavalchi per i rossi sentieri
> e diriga il pallido destriero per le vie dell'aria:
> io devo trovarmi ad ovest del ponte di Vindhialm,
> prima che Salgofnir svegli la vittoriosa schiera[127].

Con l'espressione «vittoriosa schiera» si designano i guerrieri del Valholl, il paradiso odinico. Nella *Volospa* la medesima funzione è svolta dal gallo Gullinkambi («cresta d'oro»), il quale, cosa che accresce l'interesse, ha un gemello-rivale, portavoce dei nemici del sole.

> Sedeva su di un colle e suonava l'arpa
> il guardiano della gigantessa, l'allegro Eggther;

[126] C.A. Mastrelli, *Note a Fiolsvinnzmal*, in *Edda* cit., p. 521 nota 1.
[127] *Helgakvidha Hundingsbana II*, ivi, pp. 131-146, p. 141 (vv. 290-293).

accanto a lui cantava in Gaglvidh,
il gallo rosso-dorato, che si chiama Fialar.

Cantava presso gli Asi Gullinkambi,
che sveglia gli eroi nella casa di Heriafodhr;
ma un altro canta giù sotto terra,
un gallo rosso fuligginoso, nelle case di Hel[128].

La gaiezza del gigante Eggther, nel contesto, è motivata dall'approssimarsi della fine del mondo. L'identificazione tra Fialar e l'anonimo gallo infernale non è immediata – uno sta sul colle, l'altro sotto terra –, ma in ogni caso essi si corrispondono per l'appartenenza al medesimo ambito. Entrambi cantano contro gli Asi.

Galli, nani, berserkr e crisi «socio-cosmologiche»: nessi

Il nome Fialar, attribuito al gallo, compare, alcune strofe prima, in un elenco di nani. La *Volospa* non aggiunge particolari, ma in Snorri il nano Fialar è tra i protagonisti negativi di un episodio assai importante: si tratta del mito relativo alle origini della poesia. Quando Asi e Vani stipulano la tregua sanciscono la pace sputando in una coppa, a partire dal cui contenuto gli Asi fabbricano un uomo, Kvasir, «così saggio che nessuno era capace di fargli domande alle quali non sapesse rispondere»[129]. L'*Ynglingasaga* riferisce una diversa versione: Kvasir vi compare come la compensazione offerta dai Vani per l'uccisione di Mimir. Kvasir sarebbe pertanto il guidrigildo di Mimir, ovvero colui che è destinato a prenderne il posto, a essere lui. In effetti i due personaggi, dotati di incommensurabile sapienza, condividono le caratteristiche essenziali. Una volta creato, Kvasir si mette in viaggio per il mondo allo scopo di trasmettere agli uomini la sua saggezza: «infine giunse a una festa presso i nani Fialarr e Galarr. Essi lo invitarono a conversare con loro e lo uccisero. Fecero fluire il suo sangue in due coppe in un vaso [...]. Essi mescolarono al

[128] *Volospa* cit., pp. 6-7 (vv. 168-175).
[129] *Edda di Snorri* cit., p. 166.

sangue del miele e ne derivò quell'idromele che rende poeta o sapiente chi lo beve»[130].

Successivamente Odino si impadronisce della prodigiosa bevanda. Da questo momento in avanti l'ispirazione indotta dal consumo dell'idromele appartiene al dio e la sua natura si avvicina a quelle manifestazioni tipicamente odiniche di possessione estatica che oscillano tra il bellicoso e il sapienziale. Siamo rimasti nel pieno del conflitto tra gli opposti sistemi di forze che si contendono il mondo, una parte per costruire, un'altra per disgregare. Kvasir, prossimo ai Vani per origini, viene ucciso dai nani, creature vicine ai Vani. La vittima era ormai passata agli Asi, sia in quanto sostituto di Mimir sia in virtù della sua missione civilizzatrice. I nemici dell'ordine pretendono per sé ciò che è utile alla società umana. Oggetto della contesa è naturalmente ciò a cui ambedue le parti attribuiscono un valore, ciò che è con entrambe culturalmente compatibile, ovvero ambivalente: la ricchezza, il dono della veggenza.

Due galli d'oro che giocano un ruolo importante nel conflitto cosmologico, nella rappresentazione della duplicità cui nulla sfugge: il cerchio si chiude. Dopo un lungo e contorto cammino, dove la regola è stata la deviazione, siamo ancora nei pressi della stanza sotterranea in cui due galli generano il basilisco all'inizio del processo di trasformazione della materia che culminerà con la fabbricazione dell'oro. Il comune legame con il metallo pregiato avvicina i due galli che destano gli dei nell'*Edda* e i due che si uniscono contro natura in Teofilo. Il proverbiale ardore sessuale dei galli, impossibilitati al contatto con la femmina a causa della segregazione, viene accresciuto a dismisura con un'alimentazione abbondante affinché il desiderio, divenuto incontrollabile, li spinga al coito omosessuale. È stato già osservato che i rapporti contro natura si collocano nello spazio (anti)culturale dei Vani e delle varie razze di mostri. Inoltre, la super-virilità, l'irrefrenabile iper-sessualità che abbatte gli steccati del retto comportamento, emerge nelle fonti come tratto distintivo della devianza sociale, ma anche del comportamento peculiare di quell'altra figura di confine che è il *berserkr*[131]. Ci si può aspettare che anche il fab-

[130] *Ibid.*

[131] P. Galloni, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 45-47.

bro, in quanto lui pure figura liminale, possa talvolta presentare analoghe caratteristiche. E così è, infatti. In Sassone Grammatico[132] un *aurifaber* suscita l'ira di Starcathero perché la sua smodata lascivia lo porta a insidiare una fanciulla nobile. Che i fabbri siano poi capaci anche di selvaggia violenza lo prova una sfortunata esperienza rievocata dal medesimo Starcathero: «ho attaccato poi il Telemark, tornando di lì con la testa insanguinata e spaccata, ferita dalle armi dei fabbri»[133]. Si noti che suonarle a Starcathero, guerriero dotato di una forza spaventosa ai limiti del sovrumano, non è davvero cosa da poco.

Anche in *De auro hyspanico* l'orizzonte culturale della lavorazione del metallo è assolutamente maschile. Non solo la pratica è di competenza degli uomini – fin qui non ci sarebbe niente di originale –, ma qualsiasi riferimento all'elemento femminile è bandito dalla ricetta. Ora, questo atteggiamento tende a coincidere con un costume abbastanza comune nel contesto delle iniziazioni maschili, quando il giovane viene definitivamente strappato alle cure materne e vive un intervallo di separazione dalla società, intesa anche e soprattutto come il luogo dell'interazione tra i sessi. Ancora una volta non si vuole certo sostenere che nella furia erotica dei galli c'è un diretto richiamo ai guerrieri-belva. Semplicemente, si direbbe che l'iniziazione costituisca il modello teoretico generale per la ridefinizione delle esperienze che implicano – e, lo si è visto, per molteplici ragioni è il caso del fabbro – una condizione culturalmente intermedia tra l'interno e l'esterno della società.

RITORNO AL ROSPO

Modelli iniziatici

Non di rado in un contesto iniziatico l'avversario, o comunque una figura portatrice di una carica negativa, si tramuta morendo in donatore. Il basilisco, di Fafnir, il leone di Hadingus e l'orso ucciso da Biarcone affinché Hialtone ne possa bere il san-

[132] Sassone Grammatico, *op. cit.*, VI, VI, 2-12, pp. 286-293.
[133] Ivi, VIII, VIII, 9, p. 413.

gue devono attendere la morte per acquistare una valenza positiva, per vedere la propria velenosità volgersi al bene. Lo stesso vale per il rospo, altro animale inquietante, diabolico, dallo sguardo assassino, che, da morto, dona all'uomo la benefica bufonite, antidoto contro il veleno dei rettili. A sua volta il serpente può neutralizzare gli effetti del veleno del rospo. In un racconto contenuto nelle *Gesta Romanorum* (secolo XIII) un cavaliere salva un serpente che sta soccombendo a un rospo, venendo però da questo ferito. L'azione del letale veleno lo avrebbe condotto a morte certa, ma il serpente ricambia il favore e lo salva leccando la ferita[134]. In questo nuovo contesto, anche il rospo si rivela imparentato con il serpente, in quanto velenoso, e insieme nemico di lui, vale a dire, in un certo senso, un doppio minore del serpenticida. D'altro canto, la supposta presenza di una gemma nel suo corpo induce a ipotizzare una simpatia ancor più profonda tra il rospo e i serpenti che vivono in simbiosi con il tesoro. Vedremo fra poco come il sospetto sarà confermato, per il momento seguiamo un'altra pista.

Si ricorderà che in diversi dialetti europei esistono delle affinità linguistiche che parrebbero associare tra loro, in un triplo invisibile laccio, il rospo, i funghi del tipo a cui appartiene anche l'*amanita* e le anomalie deambulatorie. A conti fatti, si può ben dire che il rospo compare a ragione nella ricetta per la fabbricazione dell'oro. Esso è infatti rapportabile al fabbro attraverso i comuni legami che intrattiene con la zoppaggine, con la stregoneria e con la veggenza. Inoltre le sue inclinazioni estatiche rendono pertinente un richiamo al mito di Kvasir e dell'inebriante idromele della poesia – la bevanda che, pur se di diverse origini, presenta caratteristiche analoghe a *Soma* e *Haoma*. Nei testi iranici, una famiglia da cui vengono fatti discendere gli Achemenidi viene designata con l'espressione *saka haumavarka*, che è stata interpretata, con tutti i punti interrogativi del caso, come avente il significato di «coloro che si trasformano in lupi inebriandosi di *haoma*»[135]. A parziale supporto di questa spiegazione si può forse portare il racconto della giovinezza di Ciro, uno dei più illustri membri della stirpe. Secondo Strabone egli, prima di diventare

[134] A.H. Krappe, *The hero champion of the animals*, «Modern Language Quarterly», 4, 3, 1943, pp. 267-279, p. 267.
[135] Ginzburg, *op. cit.*, p. 286.

re, aveva vissuto tra i banditi come uno di loro. Il soggiorno tra i fuorilegge richiama alla mente quel contesto iniziatico di cui abbiamo visto far parte i *berserkr*, i quali – al pari di figure analoghe – hanno molto in comune con i fuorilegge[136].

Attraverso la sua parentela «allucinogena» con l'*amanita muscaria*, il rospo si presta dunque a evocare l'intero campo semantico coperto dalla radice che sottende il nome e la personalità di Odino, il cui ruolo nei miti che andiamo analizzando non è certo secondario. I Volsunghi, i nostri serpenticidi, sarebbero in qualche modo lontani (ma profondi) cugini degli Achemenidi? Già Otto Rank, nel vasto quadro dei miti della nascita dell'eroe, aveva segnalato delle somiglianze tra Ciro e Sigfrido[137]. Mi rendo conto che gli indizi sono sufficienti a giustificare la domanda, non del tutto la risposta (credo, però, che anche il porre domande faccia parte del lavoro di storico). È comunque certo che la biografia dei re persiani non appartiene al bagaglio di conoscenze dei fruitori dei nostri ricettari. Tuttavia è assai probabile che nella cultura di questi ultimi sia presente – consapevolmente – l'idea di alcune caratteristiche comuni a rospo, basilisco e serpente. Gli occhi abbaglianti del rospo, animale notturno e sinistro che abita buchi e grotte, sono uno dei suoi segni distintivi. Al serpente e a eroi come Sigmund e Sigurdh lo accomunano, oltre all'eccezionale riflesso delle pupille, il fatto di essere considerato invulnerabile al veleno e ai colpi violenti. Il rospo, come il drago attraverso il suo sangue, può agire anche da datore di invulnerabilità: durante la guerra dei Trent'anni vi erano soldati che portavano una pelle di rospo sotto i vestiti nella convinzione di garantirsi l'invulnerabilità[138].

Il rospo e l'oro

Vi è infine un'ultima peculiarità, la più importante, al cui proposito, secondo Keller, mancano menzioni nei testi dell'antichità classica e che sembra attestata soprattutto nel folklore dei paesi di lingua tedesca:

[136] Ivi, p. 217.
[137] Rank, *op. cit.*, pp. 44, 67-68.
[138] Beccaria, *op. cit.*, p. 83.

è infatti proprio la funzione di protettore dei tesori ciò che la comune superstizione popolare ha dedotto, in modo del tutto comprensibile, dalla sua permanenza nelle cavità del terreno e nelle fessure dei muri, dalla sua vita solitaria e notturna e dai suoi occhi scintillanti (messi già in evidenza da Aristotele). Come assicura Rochholz, in Germania lo si trova a volte, quale animale domestico, nelle cantine; si crede infatti che esso porti il benessere nella casa e vien detto *Schatzkrote* («rospo del tesoro»)[139].

Rospo del tesoro: più chiaro di così... Se nell'insieme della mia ricostruzione alcuni aspetti potranno essere criticati, credo non sussistano dubbi sulla pertinenza della presenza del rospo all'interno di una mitologia della conquista dell'oro, tra i quali, a modo suo, va annoverata la ricetta di Teofilo.

L'ulteriore allargamento della comparazione ad altri aspetti della cultura popolare, dalla zoologia alla farmacopea, si rivela prezioso e fecondo, capace di spiegare le apparentemente misteriose strutture interne del sapere tradizionale. Ad esempio, abbiamo verificato che le implicazioni stregonesche del rospo si collocano sul doppio versante del maleficio e dell'ispirazione estatica. Tale duplice registro contraddistingue anche la «magia» di orafi e fabbri, la quale, a sua volta, consente di cogliere meglio il senso dell'idea che vede in Tubalcain, figlio di Caino, non solo l'inventore delle arti del metallo, ma anche della musica.

IL MEDIATORE CULTURALE

La figura dell'artigiano signore del metallo, fabbro e orafo, si delinea come quella, inevitabilmente contraddittoria, di un mediatore simbolico. Tutti i rappresentanti di mestieri percepiti in un modo o nell'altro come liminali sono potenzialmenti adatti a rivestire questo ruolo. Nell'Europa moderna, tra il XVIII e l'inizio del XX secolo, accade spesso che siano gli spazzacamini ad essere coinvolti in celebrazioni di riti di passaggio quali le feste

[139] O. Keller, *Rana e rospo*, «Quaderni Semantici», VIII, 2, 1987, pp. 207-218, p. 211.

connesse alle transizioni stagionali o i matrimoni[140]. Le polarità tra le quali il fabbro opera simbolicamente non sono solo le tradizionali categorie di natura e di cultura, bensì soprattutto i due campi di forze rappresentati nel mito da serpente e serpenticida, antagonisti reciprocamente interconnessi. È stato ampiamente verificato che alla parentela che si constata tra questi personaggi corrisponde un certo grado di compenetrazione tra i due campi, che vanno dunque a costituire i volti discordi di un'unica realtà la cui stessa essenza è il conflitto. Anche la procedura trasmessaci da Teofilo, reincorporata nel sistema di correlazioni del sapere tradizionale, parrebbe a suo modo incontrarsi con le rappresentazioni narrative di questo conflitto. Se la mia ricostruzione è corretta, l'artigiano che padroneggia il metallo e il fuoco occupa una posizione culturalmente mediana e capace di riassumere, in sé e nella sua opera, le tensioni tra ordine e disordine sul cui filo corre l'incerto equilibrio del cosmo. Il rettile muore, ucciso nel «duello», per rinascere in forma di oro, ma ciò significa che per arrivare a ottenere il metallo prezioso l'artigiano deve sacrificare, se non se stesso, il proprio fratello, qualcosa che gli appartiene. Le implicazioni di questo enunciato sono coerenti con i contenuti iniziatici che sono emersi in alcuni dei racconti analizzati, con particolare riferimento proprio al ruolo svolto dal fabbro.

Anche nel discorso di Teofilo è possibile intravvedere il riflettersi della coscienza di sé di coloro cui il trattato si rivolge. La memorizzazione di una ricetta come quella detta *De auro hyspanico* va dislocata al medesimo livello di esperienza del duello verbale tra Svipdag e Fiolsvidh, il quale si rivela *reale* poiché l'eroe raggiunge lo scopo, ottiene cioè in sposa la gigantessa, come se avesse veramente portato a termine le imprese oggetto dello scambio di battute. In altre parole, cambiando l'ordine dei fattori: siccome ha ottenuto la gigantessa, allora egli ha *davvero* sostenuto e vinto il combattimento, apparentemente messo in scena solo in forma di racconto. Nel medesimo modo, il fatto che il procedimento per fabbricare l'oro appartenga alla sfera dell'immaginario non comporta alcuna svalutazione, perché l'artigiano, possedendo il racconto, riconosce se stesso, sancisce l'appartenenza (e verosimilmente la dipendenza) della sua identità individuale al si-

[140] A. Blok, *Gli spazzacamini come mediatori simbolici*, «Quaderni Storici», 62, 1986, pp. 537-560.

stema di conoscenze esclusivo della propria categoria professionale. La conoscenza è un tutt'uno con la coscienza di sé, con il sentimento di appartenenza a una categoria e a una cultura. Ciò che si tramanda, dalle nozioni tecniche alla variante del mito su cui si fonda in qualche modo lo status culturale della categoria, è un racconto che deve essere profondamente condiviso.

APERTURE

Sigmund, figlio di Volsung, può bere qualsiasi veleno senza danno. La tradizione che lo riguarda è unanime, quella sui suoi figli un po' meno. Tuttavia, in una o più fonti, sia a Sinfjötli che a Sigurdh viene attribuita una cute insensibile al veleno. È questo uno dei segni della stirpe, l'altro è il «serpente negli occhi». Dal serpente – dall'azione del suo sangue – dipende l'invulnerabilità della pelle di Sigfrido. Il serpente che accompagna come un'ombra i Volsunghi non è un rettile qualsiasi, ma il terrificante guardiano del tesoro, del quale, lo abbiamo visto, il rospo – velenoso, ma datore della bufonite – può ricoprire il ruolo di doppio speculare. Ne consegue che le caratteristiche del serpenticida appaiono come derivate dall'interiorizzazione di alcune delle qualità dell'avversario. È il principio teorico applicato anche nella preparazione degli antidoti. A maggior ragione, quindi, il fabbro, che partecipa in pieno a questo sistema di scambio tra uguali, tra un soggetto e il proprio opposto, si rivela adatto a sconfinare professionalmente nel guaritore-mago.

Serpenti, eroi e fabbri fuori dall'Europa

I temi che sto cercando di sottoporre a lente di ingrandimento possono anche essere considerati una specializzazione di motivi ampiamente diffusi, o forse l'approfondimento di alcuni dei potenziali sviluppi insiti nel molteplice patrimonio tradizionale euroasiatico. Ad esempio, se il rospo somiglia al serpente in quanto custode di un tesoro, allo stesso modo, in alcune fiabe, il serpente somiglia al rospo poiché nel suo interno – soprattutto nella testa – si celano pietre preziose. Propp, sempre utile in simili

frangenti, ha notato che nelle fiabe talvolta il serpente vomita gemme in presenza dell'eroe. Più sovente è l'eroe stesso ad essere mangiato e vomitato dal serpe. Il grande studioso russo segnala anche un caso in cui all'iniziando vengono fatti inghiottire cristalli di quarzo, che, tra gli aborigeni d'Australia, sono strettamente associati al mitico serpente iridescente. Riaffiora ancora un'ancestrale intercambiabilità tra rettile ed eroe della fiaba (ricordiamo che Propp identifica l'eroe come una proiezione dell'iniziando che supera la prova), un ambiguo affratellamento che trova le sue ragioni nei modelli iniziatici di antagonismo-identificazione[141]. Essi sono una coppia di nemici predestinati, il loro legame «ha il suo inizio fuori dall'ambito del racconto». Sigurdh comprende il linguaggio degli uccelli dopo aver mangiato il cuore di Fafnir, la medesima fortuna tocca al principe di una fiaba greca dopo essere stato inghiottito e risputato fuori dal serpente. Si potrebbero citare molti esempi analoghi. Nel *Kalevala* finnico, Vainamoinen entra nelle viscere di un mostro sotterraneo per apprendere da lui le parole magiche. Una volta all'interno Vainamoinen si trasforma in fabbro: fabbrica con la camicia una fucina, con le maniche i soffietti, con la pelliccia il mantice, con le brache il camino, con le calze i raccordi del fumaiolo, del proprio ginocchio fa un incudine, del gomito un martello. E comincia a battere colpi poderosi finché il gigante si decide a rivelargli la sua immensa scienza, prima di espellerlo. Il medesimo poema vede il fabbro Ilmarinen prima entrare nel ventre di una strega e poi aprirsi una via d'uscita con gli attrezzi del mestiere[142].

Nel ciclo caucasico di Amirani la relazione tra il fabbro e colui che soggiorna nel ventre del drago è invece di segno opposto. Amirani, inghiottito all'inizio della carriera di guerriero dal Drago (o serpente) Nero e sfuggito praticandogli un taglio cesareo nella pancia, è infatti «fabbricida». Egli, tuttavia, in molte occasioni si comporta da fabbro provetto. Anche sulle alture della Georgia c'è una misteriosa calamita nascosta nel nemico, la quale attrae l'eroe. Delle profonde analogie sono state riscontrate tra

[141] V. Propp, *Le origini storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1985, pp. 352, 365, 369.

[142] *Kalevala*, a cura di G. Agrati, M.L. Magini, Mondadori, Milano 1988, p. 161 (runo 17).

i racconti dedicati ad Amirani e quelli greci relativi a Prometeo. Mi soffermerò brevemente su alcuni particolari. Entrambi i personaggi sono ladri del fuoco. Amirani lo sottrae a nove demoni, il più giovane dei quali è zoppo, mentre Prometeo lo ruba a Efesto, il dio claudicante. È quest'ultimo che forgia le catene che imprigionano il colpevole. Anche in questo caso, però, si assiste a un intreccio di ostilità e identità. Da tempo è stato notato che i due eroi e i fabbri «sono facilmente confusi, sia nei testi che nelle rappresentazioni figurate».

> Incatenato dal genio della fucina, Prometeo è sostituibile al fabbro, sebbene non sia lui stesso tale, e ha stretti rapporti con la corporazione. Come lui, Amirani è messo in ceppi dai geni fabbri, i Kadhzi, e, secondo una tradizione, per mezzo di una catena forgiata dagli artigiani umani. Nonostante ciò, e sebbene nutra per loro un odio ben giustificato, egli si sostituisce ad essi in parecchie occasioni[143].

Il fuoco di cui Prometeo si appropria è un fuoco ctonio, diverso dal fuoco alto, solare, detenuto da Zeus. In questa sfumatura ravviso un *trait d'union* con il quadro mitico del serpenticida germanico. Egli, imparentato con i difensori del sole celeste, si impadronisce dell'oro, che è una sorta di sole minore e sotterraneo. È significativo che il serpente affrontato da Amirani – a un tempo avversario e genitore iniziatico (il guerriero esce dal suo ventre rinvigorito nel corpo e nel morale) – ricopra nel mito anche il ruolo di «inghiottitore» del sole. Come se non bastasse, è proprio attraverso il taglio aperto dall'eroe che l'astro riesce a liberarsi[144].

Il significato iniziatico del soggiorno temporaneo nel ventre del mostro è esplicito nei racconti caucasici, che definiscono Amirani «nato di nuovo», ovvero partorito dal Drago Nero. Si tratta solo di un esempio tra gli innumerevoli possibili sull'argomento. La letteratura in proposito è sterminata. Una versione documentata in fonti iconografiche descrive Giasone che uccide il serpente guardiano del vello d'oro dopo essere penetrato al suo inter-

[143] G. Charachidzè, *Prometeo o il Caucaso*, Feltrinelli, Milano 1988, pp. 192-193.

[144] Ivi, pp. 35-36.

no[145]. Oltre che serpenticida e ladro di oro, Giasone è anche una figura culturalmente di confine. Tanto l'armamento quanto il vestiario lo qualificano come duplice, con un piede nella civiltà e uno nel selvaggio (letteralmente: egli ha infatti un piede calzato e uno scalzo). Dopo gli studi di Vidal-Nacquet non esitiamo a riconoscere in lui – mezzo cittadino e mezzo fiera, nella cui immagine si fissa la contraddizione – una rappresentazione mitica dell'iniziazione in quanto, appunto, passaggio ritualizzato tra due momenti dell'esistenza sociale[146]. I serpenticidi dei quali ci siamo occupati – i Volsunghi, Beowulf – recano essi pure impressi i segni di una condizione che non si lascia mai del tutto afferrare dalla norma sociale. Anche l'immagine del fabbro, infine, quale è ravvisabile nei personaggi di Wieland e Reginn, sembra essere scritta nel medesimo linguaggio. Essa si colloca alle soglie della marginalità, tra il mondo conosciuto – che la coscienza riesce a padroneggiare – e uno spazio culturalmente meno afferrabile, non a tutti accessibile.

Su alcuni problemi di cui sarebbe troppo comodo tacere

La liminalità e la funzione iniziatica dei fabbri, il loro proporsi come luogo dell'articolazione della dialettica tra categorie antitetiche, sono talmente diffuse nel mondo – l'Africa ne fornisce molteplici esempi[147] – da costituire una perenne fonte di interrogativi imbarazzanti. Per quale ragione nelle culture umane la liminalità dei fabbri si configura come una sorta di «quasi-universale probabile» (ruolo che condivide con altre figure: ad esempio, è probabile che la pratica della caccia si trovi connessa a una qualche idea di liminalità o che dei concetti di impurità ruotino intorno al sangue)? Il «quasi» è l'elemento problematico: se si trattasse davvero di universali la semplice constatazione del problema coinciderebbe con la risposta, ma così non è. Questa doman-

[145] Propp, *op. cit.*, p. 385.

[146] P. Vidal-Nacquet, *Il cacciatore nero*, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 101-102.

[147] M. Izard, *Trasgressione, trasversalità, vagabondaggio*, in AA.VV., *La funzione simbolica*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 268-285, p. 277; Beccaria, *op. cit.*, pp. 128-130.

da è imbarazzante in quanto, insieme punto d'arrivo e punto morto di indagini sempre ardue e complesse, non concede spazio che a risposte banali di ordine fenomenologico più che storico. Il discorso torna a riaprirsi – contro la banalità fenomenologica o, peggio, archetipica – quando si osserva che, qualunque società si consideri, le serie di correlazioni che contengono i «quasi-universali probabili» non sono omogenee, ma appartengono alla storia. Una catena di nessi non è mai interamente «quasi-universale», solo alcuni anelli possono esserlo. Ad esempio, se l'esistenza di uno stretto rapporto tra fabbri e marginalità iniziatica si avvicina ad essere una costante transculturale, il suo inserimento in una serie che comprende il serpente custode dell'oro, i capelli rossi e lo sguardo che uccide costituisce invece un fattore conferente specificità e unicità. Le specificità devono ricevere un'attenzione maggiore in quanto ci consentono di scendere ben più in profondità nella comprensione di un universo culturale rispetto alle caratteristiche generalizzabili. È evidente che la mia posizione si oppone a quella di chi, ottimisticamente, crede di avvicinarsi al cuore della natura umana per mezzo di sfumate omologie anziché attraverso l'esperienza della complessità irriducibile.

Concentrare l'attenzione su modelli culturali di natura così sfuggente significa, nella migliore delle ipotesi, scoprire le componenti di un fluido e magmatico processo mai veramente riducibile a unità. Ma significa anche distillare da un intreccio contraddittorio delle immagini che, a quanto pare, tendono spontaneamente all'estremizzazione delle caratteristiche di diversità insite in alcune figure sociali. Un'applicazione di questo principio è rappresentata dalla tradizione, diffusa soprattutto nella zona alpina, secondo la quale gli uomini hanno appreso le tecnologie metallurgiche dalla creatura più lontana da quanto attiene alle norme della società, l'Uomo Selvaggio. Costui, affine ai nani, o a Odino, per le sue conoscenze relative alla localizzazione di giacimenti auriferi, si presenta a volte come un autentico eroe culturale al quale vengono fatti risalire, oltre alle arti del metallo, i segreti delle erbe curative e della lavorazione del formaggio[148]. In un racconto tirolese l'Uomo Selvaggio, invitato alla mensa di un cacciatore, in segno di riconoscenza resuscita la lepre offerta a pranzo

[148] M. Centini, *Il sapiente del bosco*, Xenia, Milano 1989, pp. 70-71.

a partire dalla pelle e dalle ossa; ma la lepre manca di una zampa, poiché il cacciatore aveva taciuto di essersi tenuto un osso. L'identico miracolo, zampa mancante compresa, è attribuito da Snorri a Thorr, ma è soprattutto prerogativa del Signore degli animali presso i cacciatori siberiani. Infine, un'altra dote dell'Uomo Selvaggio è la capacità di intendere il linguaggio degli animali[149] – e senza bisogno di immergersi nel sangue del drago. Un ulteriore esempio di credenze che associano la lavorazione dei metalli alla confusione tra umanità e ferinità proviene da una leggenda provenzale. Nelle profonde gole scavate dalle acque alla confluenza dei fiumi Verdon e Artuby si trovano delle grotte che si dicevano abitate dagli *hommes-fères*, con l'etimologia del secondo termine che sovrappone *ferus* e *ferrus.* In una di queste spelonche, con tracce di presenze umane che sembrano rimandare a insediamenti liguri, sono stati rinvenuti resti di forni per la fusione del metallo. La leggenda locale vuole che il luogo fosse abitato via via, non necessariamente nello stesso periodo, da una serie assai significativa di individui comprendente uomini selvaggi, streghe e artigiani del metallo che mettevano a profitto la loro abilità per falsificare monete d'argento.

Il mio scopo non è di ampliare la comparazione a dismisura. Al contrario, va tenuto presente il rischio che essa finisca per condurre a un'*impasse*. È stato Lévi-Strauss ad avvertire che

> tale fluidità delle forme mitiche comporta una conseguenza. Man mano che si approfondisce e soprattutto si amplia il suo campo nel tempo e nello spazio, una rete sempre più complicata si disegna, i codici e le opposizioni si intrecciano, moltiplicando le intersezioni; così che la rete si avvicina pericolosamente a uno stato teorico nel quale ogni nodo sarebbe collegato con tutti gli altri. La mitologia si troverebbe allora dinnanzi a un'alternativa: o riconoscere un valore significativo a tutti i segni colleganti un nodo a un altro, oppure non accordare valore a nessuno[150].

Consapevole di questa trappola scientifica, attraverso un uso controllato del grandangolo mi sono limitato a un tentativo di messa a fuoco delle specificità del sistema di rappresentazione del

[149] M. Bertolotti, *Carnevale di massa 1950*, Einaudi, Torino 1991, pp. 189-192.

[150] C. Lévi-Strauss, *Storia di Lince*, Einaudi, Torino 1993, p. 178.

sapere di alcune categorie di artigiani nel periodo essenzialmente racchiudibile tra i secoli IX-XII per meglio rendere conto della loro complessa collocazione culturale all'interno della società. Qual è il grado di presenza nella cultura, ovvero nella vita delle donne e degli uomini, delle correlazioni che sono state evidenziate? In che misura appartengono ai racconti senza essere più comprese, e quanto invece alle persone? La mia ipotesi è che, a un qualche livello della coscienza, esse siano effettivamente operative, vale a dire che la loro presenza agisca, contribuisca alla costruzione della percezione di sé da parte dell'artigiano e della sua immagine da parte degli altri membri della comunità, alla produzione non solo del lavoro, ma anche del senso dell'operare «qui e ora», in un dato punto del cosmo, dentro una data tradizione. Qui, credo, sta il cuore di ogni viaggio di ricerca storica: la vita degli esseri umani immersi in una tradizione e la vita della tradizione nell'agire umano. I viventi in un qualsiasi «qui e ora» sono impregnati di quanto i predecessori hanno detto, pensato, sofferto, elaborato, costruito, di secoli di rapporti e di interpretazioni. Tutto questo dimora in loro (in noi), benché nessuno sia direttamente in grado di ascoltare la maggior parte delle voci che da lontano limitano e condizionano la libertà di ciascuno selezionando le possibilità di scelta a disposizione.

La comparazione si è basata soprattutto su materiale germanico. La prossimità spaziale e temporale con le ricette e la presenza contemporanea della tripla corrrelazione fabbro-rettile-oro, basilare anche in Teofilo, ha fornito una legittimazione all'ipotesi di lavoro da cui siamo partiti, ovvero che ricette come *De auro hyspanico* e il tema mitico del serpenticida conquistatore dell'oro costituiscano ambiti comunicanti e, in ultima analisi, parte di un medesimo sapere. Il racconto base, la storia dell'eroe che uccide il rettile è presente in molte aree culturali. In un mito ittita l'impresa, dalle chiare valenze cosmologiche, è compiuta dal dio della tempesta, che quindi si configura come gemello del germanico Thorr. Nel caso scandinavo l'inserimento del tesoro come premio per l'eroe possiede connessioni cosmologiche. Altrove, nei racconti sulla conquista dell'oro a danno del serpente è assente il rapporto con la lavorazione dei metalli. Ricordo la conquista da parte di Eracle delle mele d'oro del giardino delle Esperidi sorvegliato da un drago poiché fra poco ritroveremo il motivo del luo-

go paradisiaco caratterizzato dalla crescita di mele meravigliose. Dalla Persia proviene un esempio opposto: Firdusi, nel *Libro dei re*, narra del fabbro Kawag, che capeggia la ribellione contro Dahhak, il tiranno dalle cui spalle spuntano due serpi[151]. Dalla vicenda, presente il fabbro, manca questa volta l'oro. Bisogna aggiungere che anche i dati folklorici in qualche modo inerenti, si pensi alle credenze relative al rospo, sembrano particolarmente abbondanti in area germanica.

Miti del secolo XII piuttosto che protostorici

L'utilizzo della mitologia nordica quale referente principale non implica metodologicamente il postulato di una totale unità culturale tra le due sponde, continentale e scandinava, del mondo germanico. Un uso troppo spregiudicato di tale assunto sarebbe certamente scorretto. Soprattutto non è consentito considerare i testi norreni come rappresentativi «di una situazione culturale uniforme che la diaspora delle Grandi Migrazioni avrebbe minato»[152]. Le saghe e i poemi scaldici non sono semplicemente la trascrizione di racconti a lungo tramandati oralmente. Essi sono anche un modo ancora operante di interpretare la storia. Sassone Grammatico lo dimostra. Non solo i testi di epoca vichinga non riproducono formule e credenze protostoriche, ma evidenziano la coesitenza nella fase storica del tardo paganesimo nordico di concezioni tra loro divergenti, motivata sostanzialmente dall'assenza di un'ortodossia e della pressione uniformante che comunemente ad essa si accompagna[153]. Il periodo che va dal IX al XII secolo, segnato da migrazioni e dal graduale avvento del cristianesimo, ha rappresentato per la Scandinavia un'eccezionale epoca di cambiamento ed è assurdo pensare che le tradizioni orali, già di per sé polimorfe, abbiano attraversato indenni tale tem-

[151] G. De Santillana, H. Von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e la struttura del tempo*, Adelphi, Milano 1983, pp. 428-430.

[152] M. Meli, *Valutazione e utilizzazione delle fonti in G. Dumézil (con particolare riguardo alle fonti germaniche)*, «L'immagine riflessa», I, 1992, pp. 173-185, pp. 178-179.

[153] J. McKinnell, *Both one and many. Essay on change and variety in late norse heathenism*, Il Calamo, Roma 1995, pp. 20-27, 129-137 e *passim*.

po di trasformazioni. In realtà gli scrittori nordici hanno brillantemente realizzato, per usare parole di Chrétien de Troyes, una nuova *conjonture* di *matière* e *sen*, che è inevitabilmente una ricostruzione creativa del passato storico e mitologico[154]. La mia lettura delle fonti nordiche è pertanto da intendersi rigorosamente riferita al contesto storico e culturale della loro redazione, vale a dire dei secoli X-XIII.

Questa posizione implica la rinuncia a ogni giudizio aprioristico e la necessità di sottoporre i risultati ottenuti a una verifica secondo un criterio di pertinenza culturale. Ad esempio, mi pare evidente che la *Saga dei Volsunghi* e i carmi eroici dell'*Edda* poetica, insieme al riassunto che ne fornisce Snorri, la *Canzone dei Nibelunghi* e vaste parti della *Thidrekssaga*, siano varianti di un medesimo corpo mitologico integrantesi a vicenda, ma non necessariamente veicolanti gli stessi significati. Interi passi della *Saga dei Volsunghi* sono stati incorporati nella *Thidrekssaga* (o viceversa, gli studiosi non sono tutti concordi sul problema della priorità) e questo non nella notte dei tempi, ma alla fine del secolo XII o al principio del XIII. Tuttavia le due saghe non dicono le stesse cose, non sottendono esattamente la medesima ideologia. Una visione della fine del mondo affine a quella evocata nella *Volospa* – e che a mio avviso informa anche il racconto delle vicende che ruotano intorno a Sigurdh-Sigfrido – è ravvisabile nei frammenti rimasti del poema altotedesco *Muspilli* (secolo X), pur se in una veste in cui l'influenza cristiana, comunque non assente nella *Volospa*[155], è meglio visibile[156]. La prima, forzata, cristianizzazione dei popoli abitanti ai confini occidentali dell'impero di Carlo Magno si è avuta nel IX secolo, quella degli Scandinavi ancora più tardi. Le epoche pagane sono assai prossime nel tempo alle nostre fonti ed è normale che vi facciano ancora sentire la loro voce. È scorretta l'idea ancora diffusa che tali fonti ci restituiscano «antiche tradizioni» perfettamente conservate o, peggio, significati «originari». Non è proiettandosi verso un ipotetico e misterioso lontano passato che si risponde alle domande sul si-

[154] Si vedano le dimostrazioni di T.H. Tulinius, *La matière du Nord. Sagas légendaires et fiction dans la litterature islandaise en prose du XIIIe siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 1995.

[155] Ivi, pp. 120-127.

[156] Caprini, art. cit., p. 159.

gnificato dei motivi comuni a un corpus mitologico. La strada da seguire è piuttosto quella delle complesse e plurali interrelazioni tra una tradizione e la sua ricezione – che è sempre in un modo o nell'altro attualizzazione –, tra le scelte di un autore e i diversificati orientamenti del pubblico. Così non solo non c'è mai una sola risposta, ma soprattutto dobbiamo convincerci che non è mai esistito un tempo, un *illo tempore*, in cui le diverse varianti di un mito erano un solo mito e possedevano un solo significato[157].

Anche a cristianizzazione completata le tracce della tradizione precristiana rimangono ben visibili dentro il mutato quadro culturale. Le riscopriamo dunque ripensate e collocate in una nuova rete di nessi. Nel 1189 un contadino dello Holstein, l'analfabeta Gottescalco, vive l'eccezionale esperienza di una visione dell'aldilà. Tra i testimoni del racconto ci sono due monaci grazie ai quali possediamo due distinte versioni del viaggio oltremondano di Gottescalco. Malgrado la mediazione di un letterato, i testi della visione conservano, pur in un contesto inequivocabilmente cristiano, echi della mitologia germanica[158]. Se questi elementi mitologici non sono ancora usciti dalle coscienze, una volta di più si legittima il loro inserimento nelle serie di correlazioni esplicative di taluni fatti culturali. Essi, scorporati dal contesto pagano da cui provenivano, restano a documentare la capacità dell'esperienza religiosa soppiantata di orientare aspetti del vissuto della nuova fede che pure prevale. Tali echi ci informano, certo, del passato, ma i loro significati appartengono all'epoca della redazione, o, più precisamente, all'incontro tra Gottescalco, i due monaci scrittori e i fruitori della versione scritta della visione[159].

La pertinenza delle correlazioni proposte è stata quantomeno rinforzata dall'allargamento a diversi ambiti del sapere tradizionale, la cui trasmissione, ricordiamolo, era in gran parte affidata alla comunicazione orale. Dei suoi contenuti, solo una minima parte accedeva al testo scritto, perlopiù monopolio di una minoranza di ecclesiastici. Dobbiamo perciò utilizzare anche un crite-

[157] Una riflessione in questa direzione applicata alle fonti nordiche è in J. McKinnell, *Thorr as a comic hero*, in Paroli (a cura di), *La funzione dell'eroe germanico* cit., pp. 141-183, p. 160.

[158] P. Dinzelbacher, *Visioni e profezie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino*, II, Salerno, Roma 1994, pp. 649-688, p. 654.

[159] C. Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'Au-delà*, Ecole Française, Roma 1994, pp. 505-508.

rio di probabilità, vale a dire considerare eventuali indizi disseminati nella documentazione come punte di iceberg, spie di una realtà sommersa, inaccessibile. Ad esempio,

> l'eminente artefice del «rinascimento carolingio», Alcuino, in una celebre epistola condannava i monaci di un monastero inglese che durante la refezione in comune ascoltavano «non un lettore, bensì un arpista e non un sermone dei padri della Chiesa, bensì canti pagani». «Che cosa hanno in comune Cristo e Ingeld?», domanda sdegnato Alcuino[160].

Ora, questo Ingeld (o Ingjaldr) del quale scopriamo l'inaspettata e sorprendente popolarità non è altri che il giovane al quale Svipadagr (Svipdag), nel già citato episodio della *Ynglingasaga*, offre in cibo il cuore di un lupo affinché si trasformi in un feroce guerriero. Questo stesso personaggio, con il nome di Ingello, è protagonista di alcune avventure in Sassone Grammatico. Sappiamo anche che i gusti sconvenienti dei monaci insulari rampognati da Alcuino sono condivisi, verso il 1050, dal vescovo di Bamberga. In una lettera il canonico Mainardo dice di lui che alla lettura di sant'Agostino e Gregorio Magno preferisse le epiche gesta di Attila (protagonista delle parti finali di *Saga dei Volsunghi* e *Nibelunghi*) e Teodorico (eroe eponimo della *Thidrekssaga*)[161]. D'altra parte Alcuino sapeva che Carlo Magno amava ascoltare i *barbara antiquissima carmina*[162]. Ciò conduce ad ammettere come altamente probabile che anche in altre parti d'Europa circolassero varianti di quei racconti restituitici in forma estesa quasi esclusivamente dalla Scandinavia. E in effetti brevi, ma espliciti riferimenti al ciclo dei Nibelunghi e di Teodorico compaiono nella *Cronica* di Fritulfo di Michelsberg e nella *Cronica* di Deutz[163]. Numerosi ritrovamenti in epoca storica di incisioni runiche che alludono all'uccisione di Fafnir da parte di Sigurdh confermano, se ce ne fosse bisogno, che questi racconti non sono semplici relitti del passato ormai svincolati dal presente, ma appartengono a

[160] A.Ja. Gurevič, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1986, p. 12.

[161] Richter, *Formation of medieval west* cit., p. 250; Id., *Oral tradition in early Middle Ages*, Brepols (Tipologie des source du Moyen Age occidental 71), Turnhout 1994, p. 67.

[162] Ivi, p. 38.

[163] Richter, *Formation of medieval west* cit., pp. 249-251.

un patrimonio ancora vivente nei secoli XI-XIII[164]. Ancora, nella varia e vasta diffusione del combattimento dell'eroe contro il drago si incontrano agiografia (san Giorgio, san Michele) e saghe[165]. Una prova analoga della vasta diffusione di certi miti è naturalmente l'incorporazione del racconto delle gesta di Sigemund figlio di Waelsing nel *Beowulf*, nonché la presenza di Wieland-Volund-Galant ai quattro angoli del mondo germanico, nelle *Chansons de geste* e in poemi e cronache latini.

SINCRETISMI

Teofilo era un monaco, forse entrato in monastero dopo aver esercitato il mestiere di fabbro e vetraio. Egli mostra di essere il depositario anche di conoscenze professionali profondamente immerse in una tradizione che poco deve alla cristianizzazione, ma nondimeno è un cristiano fervente. In questo senza dubbio egli esemplifica la condizione di molti altri, la maggioranza. La linea che divide diversi livelli di cultura – colta e popolare, biblica e indipendente dalla fede cristiana – non si limita a tagliare trasversalmente l'intero corpo della società, ma soprattutto attraversa la coscienza dei singoli, ognuna in modo diverso. Ciò è sempre vero. Quanti, ai nostri giorni, non dubitano delle scoperte della fisica einsteiniana, lavorano su complicati programmi informatici e, insieme, credono senza esitare alle nuove leggende metropolitane (le fognature di New York che brulicano di coccodrilli o la storia dell'autostoppista fantasma, per nominarne due su mille)? Per questo motivo riconosco di aver esplorato fino ad ora soltanto un aspetto – quello che mi è sembrato prevalente, o forse più attraente nel contesto specifico – della tradizione culturale che sottende le ricette artigianali, tradizione che si presenta in realtà come sincretica. In essa tutti gli elementi costitutivi delle mitologie oggetto di studio si offrono a una duplice risonanza che moltiplica la loro già ricca polisemia. Una nuova domanda si impone,

[164] C. Cucina, *Modelli e caratteri di eroicità nelle iscrizioni runiche della Scandinavia vichinga*, in Paroli (a cura di), *La funzione dell'eroe germanico* cit., pp. 105-140, pp. 110-120.

[165] Ruggerini, *op. cit.*, pp. 225-238 e *passim* (soprattutto le tavole fuori testo).

urgente: qual è la sorte dei motivi che abbiamo incontrato una volta inquadrati in un sistema di credenze che si cristianizza sempre più in profondità? Occorre, infine, formulare delle ipotesi credibili sulla natura di questa seconda «risonanza», sul suo riecheggiare nella coscienza degli uomini e delle donne.

Il cristianesimo nella cultura tradizionale: un conflitto di potere

Partire alla ricerca di una vera e propria interpretazione cristiana dei singoli componenti delle ricette artigianali sarebbe una forzatura. Si dovranno piuttosto esplorare i nuovi significati che esse assumono nell'osmosi tra i diversi livelli della cultura. La presenza stessa del basilisco è un fatto culturalmente sincretico. I bestiari medievali hanno ricevuto l'immagine di questo rettile eccezionale dall'antichità. Rispetto alle fonti classiche le novità sono l'inflazione narrativa intorno al mitico animale e l'incorporazione della genesi del basilisco nel racconto sulla fabbricazione dell'oro. Ancora, nella mia ipotesi, una novità risiede nella relazione che si instaura con le narrazioni della conquista del tesoro da parte del serpenticida, con il sentimento del mondo che esse portano con sé. Un altro incontro è quello tra questo sentimento e la percezione ambigua della figura del fabbro. Il ricorso al mito (o ai miti) di Sigurdh-Sigfrido si è rivelato indispensabile proprio perché ha permesso di ridefinire la fondamentale collocazione mitologica (non priva di risvolti sociali) del fabbro valorizzando negli aspetti di iniziatore dell'eroe e insieme «fratello» del suo antagonista.

Una correlazione tra serpente, drago, basilisco e caprone è rintracciabile nell'iconografia romanica; essa però non presuppone una serie al cui interno compare anche la lavorazione dei metalli, ma rimane chiusa dentro il cerchio degli animali demoniaci. Le simbologie ispirate alle Scritture, se considerate isolatamente – vale a dire in una prospettiva teologica e dottrinale –, si posizionano a un livello ancora superficiale delle coscienze. La loro importanza nel quadro complessivo delle credenze – che non sono stabili, ma in costante divenire – consiste al principio nella spinta verso una polarizzazione definitivamente negativa di motivi caratterizzati da un'ambivalenza intrinseca che lentamente viene ri-

solta in termini di ostilità. Immaginiamo un gruppo di persone radunate in una chiesa di campagna attorno al 1100: uomini e donne precocemente invecchiati, denti consumati dalla carie, mani ruvide, abiti rozzi, bimbi infangati fino alle ginocchia. Forse i loro occhi hanno visto guerrieri a cavallo razziare il villaggio. Ascoltano un sacerdote. Il prete indica loro alcuni bassorilievi scolpiti: il velenoso serpente è il tentatore, significa il peccato che conduce alla dannazione; e il caprone era caro ai pagani, quindi al demonio. Ed ecco là il drago: il suo respiro rovente annuncia le fiamme dell'inferno. L'effetto di un discorso è tanto più persuasivo quanto più si innesta in un terreno adatto a riceverlo, ovvero quanti più punti di contatto trova nell'esperienza culturale di chi lo riceve. Ma l'incontro modifica entrambi.

In una prospettiva (quasi) puramente cristiana – diciamo quella del nostro immaginario predicatore – la ricetta di Teofilo appare come un concentrato di simboli diabolici che potrebbero indurre a considerazioni fuorvianti. Sul rettile c'è poco da disquisire: è il subdolo intermediario che spinge Adamo ed Eva al peccato originale. Il drago, mostro del libro dell'Apocalisse, e i serpenti (di cui il basilisco è re) rappresentano sempre il male. La vittoria del santo sul drago-serpente prefigura il trionfo della virtù sul vizio, del bene sul male. L'aceto, offerto a Cristo crocifisso, è una copia peggiorata, quasi una parodia, del vino dell'ultima cena. I galli, che in generale ricordano il triplice rinnegamento di Pietro e compaiono a volte tra le rappresentazioni della lussuria, si macchiano della più immonda delle colpe, la sodomia. Il rospo è una delle forme animali preferite da Satana. L'uomo rosso di capelli è Giuda e Caino.

Tuttavia l'opera non può essere stata letta in questi termini. Non può per la semplice ragione che il testo è stato compilato da un cristiano di buona cultura teologica, copiato, diffuso e conservato in ambiti monastici al di sopra di ogni sospetto. Per convincersene basta rileggersi le pagine introduttive di Teofilo. I contenuti dovevano pertanto essere chiaramente identificabili come non ispirati dal diavolo. Perché ciò sia possibile è necessario che il sapere tradizionale direttamente in grado di giustificare tale percezione – ambigua, sì, ma non satanica – fosse, almeno in parte, ancora vivo e presente nella mente dell'autore e dei potenziali fruitori.

L'avanzata delle demonizzazioni

È proprio a partire dall'epoca in cui Teofilo scrive che cominciano a vedersi gli effetti del lento sedimentarsi storico della consapevolezza cristiana. Essa determina, nella religiosità e nell'immaginario popolare, un progressivo e inesorabile spostamento degli ingredienti di alcune ricette, presi singolarmente, verso uno spazio culturale assolutamente negativo. Significativamente si assiste al parallelo dissociarsi dell'immagine dell'artigiano dalla serie di nessi mitico-simbolica al cui interno era inserito. Già nel *Beowulf* alcune caratteristiche esteriori del drago sono ascrivibili all'influenza letteraria e iconografica dei draghi biblici – le ali, la propensione a sputare fuoco piuttosto che veleno –, ma dal punto di vista funzionale non ci si allontana dal modello pagano. Nel secolo XII, in una delle allora frequenti apparizioni della Caccia Selvaggia, rumoroso corteo di morti, sorta di purgatorio itinerante, un giovane contadino (poi entrato in monastero) vede sfilare una moltitudine di fabbri, lavoratori del metallo, tagliatori di pietre, tessitori, falegnami, conciatori, «e uomini di tutti gli altri mestieri meccanici sottoposti a prove terribili»[166]. Non viene loro rimproverato nulla esplicitamente, come a suggerire che le arti meccaniche sono intrinsecamente peccaminose. Soprattutto se crediamo al compilatore della raccolta che contiene l'episodio. Egli assicura di aver ascoltato la storia dalla viva voce del testimone diretto, il frate Zaccaria. Se normalmente i protagonisti della Caccia Selvaggia sono i cavalieri accompagnati dai cani (*bellatores* nella teoria dei tre ordini), nel racconto di quest'uomo di umili origini vediamo invece solo *laboratores*, quasi che il suo immaginario giovanile – quindi maggiormente legato alla cultura in cui è cresciuto – non avesse accesso al mondo «alto» dei nobili e della guerra. Esattamente qui sta il valore della testimonianza: essa rivelerebbe che nell'immaginario di un ragazzino di campagna si era radicata l'idea che l'esercizio di certi mestieri conducesse nei paraggi della dannazione. Non ci si deve stupire che questa posizione conviva con un contemporaneo recupero della considerazione sociale ed economica (non necessariamente morale) di

[166] J.C. Schmitt, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la societé médievale*, Gallimard, Paris 1994, p. 139.

cui godono gli artigiani. La realtà quotidiana mostra spesso di queste divaricazioni.

La prima attestazione della Caccia Selvaggia, nota anche come *mesnie Hellequin* e *familia Arturi*, proviene dalla Normandia (ne parla Orderico Vitale, che scrive attorno al 1130 e si riferisce a un evento che sarebbe accaduto nel 1091). Nel mosaico normanno di Otranto è raffigurato un re Artù in versione diabolica a cavallo di un caprone[167]. Questa immagine di Artù ricorda da vicino uno strano personaggio protagonista di un episodio narrato da Walter Map. L'antico re dei Bretoni Herla viene coinvolto in un'avventura soprannaturale da una sorta di re dell'oltretomba, un uomo dalla lunga barba rossa che viaggia cavalcando un caprone[168]. Il disegno di Otranto e il passo di Map preannunciano il *topos*, di qualche secolo posteriore, della strega in volo a dorso di caprone.

L'immagine del caprone-diavolo, protagonista delle blasfeme cerimonie, può essere vista come la sopravvivenza demonizzata di quelle divinità ibride, silvestri, adorate dai pagani e celebrate nei boschi, nei cerchi di pietra ecc. Un altro riferimento può scorgersi nel caprone sacrificato dagli Ebrei, sul quale erano addossate tutte le colpe del popolo. Il fatto che i presunti ritrovi di streghe fossero anche definiti «sinagoghe», tenderebbe a confermare la consuetudine di individuare un preciso rapporto tra la religione ebraica (vista come pratica blasfema del cattolicesimo) e le pratiche demoniache[169].

Tutto questo ha certamente contribuito al formarsi di un'idea malefica dell'animale (anche se la definizione di «sinagoga» per i raduni stregoneschi appartiene più ai persecutori che ai presunti partecipanti, il che fa una certa differenza). Tuttavia non dobbiamo dimenticare che gli unici capri a possedere il dono di sollevarsi dal suolo sono quelli di Thorr – e le radici culturali dei Normanni, cui dobbiamo l'ispirazione del mosaico di Otranto, provengono dalla Norvegia. Facciamo un salto indietro nel tempo di alcuni secoli: Gregorio Magno riferisce di un rito dei Longobar-

[167] Ivi, p. 140.

[168] W. Map, *Svaghi di corte*, a cura di F. Latella, Pratiche, Parma 1990, pp. 63-65.

[169] M. Centini, *Le schiave di Diana. Stregoneria e sciamanismo tra superstizione e demonizzazione*, ECIG, Genova 1994, p. 176.

di, appena scesi in Italia, incentrato sull'immolazione di una testa di caprone appesa a una lancia a un non meglio identificato demone[170]. Date le ascendenze scandinave dei Longobardi non è assurdo pensare a un rapporto tra il rito e la mitologia di Thorr – pur con la dovuta cautela, essendo ciò che sappiamo di Thorr proveniente da fonti di alcuni secoli posteriori. Nella Caccia Selvaggia di cui parla Walter Map la bestiola cornuta è invece montata dal re dei nani[171]. Un'altra cosa però ci interessa, ed è la constatazione che pure presso i Normanni alla fine del XII secolo l'immagine del caprone si sta demonizzando. Analogo è il destino del rospo. Cesario di Heisterbach (secolo XIII) nel suo *Dialogus miracolorum* trascrive la storia di un uomo che, dopo la morte, torna e appende alla porta di casa dei pesci pescati all'inferno, i quali al mattino si tramutano in rospi e serpenti[172]. Sulla scia della demonizzazione, il folklore moderno ha conservato – o forse elaborato *ex novo* – una sorta di mito delle origini del rospo, presentato come l'unico animale creato non da Dio, bensì dal diavolo, desideroso per invidia di imitare scimmiescamente il Signore.

Quanto al giovane rosso di capelli, a partire dalla fine dell'XI secolo la sua posizione peggiora a causa delle ripercussioni a livello di sociologia popolare del progressivo intensificarsi e generalizzarsi della polemica antisemita. Il pelo rosso è infatti uno degli assi attorno al quale ruota l'immagine di assoluta degenerazione, morale e sessuale, che viene appiccicata agli ebrei. Mi limiterò a ricordare la credenza che associa il rosso della chioma non solo ai tipi umani maledetti, ma anche a un'improbabile fecondazione avvenuta al momento delle mestruazioni, quindi al sangue impuro. Riguardo agli ebrei cominciò a circolare la voce che perdessero sangue alla fine di ogni mese del loro calendario lunare. E delle donne mestruate si diceva che, come i lebbrosi e il basilisco, potessero far seccare i fiori e fermentare il vino semplicemente toccandoli o addirittura con il potere dello sguardo[173].

C'è insomma uno slittamento dall'ambivalenza della rappre-

[170] S. Gasparri, *La cultura tradizionale dei Longobardi*, CISAM, Spoleto 1983, p. 45.

[171] Map, *op. cit.*, p. 63; Schmitt, *Les revenants* cit., p. 141.

[172] Ivi, p. 216.

[173] O. Niccoli, *Menstruum quasi monstrum*, «Quaderni Storici», 44, 1980, pp. 402-428, pp. 409-411.

sentazione di forze ostili, ma tuttavia parti costitutive della struttura del cosmo – e perciò necessarie –, verso una più chiara connotazione negativa. Non è che dopo il XII secolo la società tutta cominci ad avvertire certe pratiche e credenze come diaboliche, ma certo diventa quasi impossibile contenerle entro un contesto programmaticamente ortodosso quale quello di Teofilo. All'inizio del XII secolo è consentito l'ingresso in monastero all'uovo di gallo e all'uomo dai capelli rossi. Tre secoli dopo un gallo viene processato e condannato proprio con l'accusa di aver fatto un uovo (sembra uno scherzo ma non lo è: dietro un così palese rovesciamento delle leggi di natura non poteva che esserci il principe delle tenebre), mentre il sangue *d'huomo rosso* compare in un'altra ricetta, ma questa volta si tratta di un mortale unguento che il diavolo ha donato a una strega[174]. Il percorso storico che osserviamo è grossomodo identico a quello del miracolo della resurrezione di un animale a partire da ossa e pelli. Attestato nel folklore europeo, nell'*Edda* di Snorri e nei miti dei cacciatori siberiani, esso passa assai presto dalla tradizione orale all'agiografia e lo si incontra attribuito a dei santi. Nel secolo XV, però, lo ritroviamo tra i capi d'accusa nei processi di stregoneria[175].

La demonizzazione si impone non soltanto a causa della sovrapposizione forzata delle ossessioni ecclesiastiche alle credenze popolari, ma anche come conseguenza di una reale, definitiva, interiorizzazione del messaggio della Chiesa a tutti i livelli della società. È un effetto perverso, insieme al parallelo radicarsi dell'antisemitismo, dell'approfondirsi negli individui e nei gruppi sociali del senso di appartenenza alla fede cristiana con il conseguente delinearsi di un sentimento di identità che contrappone i credenti in Cristo ai non convertiti e, peggio, agli agenti del Maligno mescolati nel gregge. Di preferenza, purtroppo, l'identità si costruisce tracciando confini tra sé e gli altri, esasperando il sentimento di minaccia, evocando e creando nemici contro cui fare quadrato. Il primo caso di ebrei accusati di omicidio rituale è documentato a Norwich nel 1144, il secondo a Würzburg nel 1147,

[174] M. Centini, *Animali, uomini, leggende. Il bestiario del mito*, Xenia, Milano 1990, p. 205.

[175] M. Bertolotti, *Le ossa e le pelli dei buoi*, «Quaderni Storici», 41, 1979, pp. 470-499.

del 1171 è il pogrom di Blois[176]. L'impulso dato al culto eucaristico a partire dalla metà dell'XI secolo è seguito a breve distanza dalla redazione di racconti, inclusi nelle raccolte di *exempla*, in cui l'ebreo figura come ladro e profanatore di ostie[177]. Il carattere specifico degli *exempla* è quello di essere testi pedagogici rivolti all'ammaestramento del popolo cristiano. L'utilizzo del giudeo nel ruolo di antieroe destinato alla sconfitta vi risulta pertanto funzionale all'amplificazione dei poteri del pane eucaristico. Il fine ultimo è la dimostrazione dell'operatività della grazia divina nell'ostia-corpo di Cristo, in grado di compiere miracoli come già le reliquie dei santi. L'ebreo diventa lo strumento dell'argomentazione narrativa dell'*exemplum*, l'antiesempio da proporre al cristiano.

COINCIDENZE RENANE

La prima manifestazione di furore antisemita si colloca, non a caso, nel clima culturale ed emotivo della prima crociata. Nel 1096, nella regione del Reno, masse di pellegrini si mettono in marcia conquistate dalla smania di liberare i luoghi santi. Ma il combattimento contro i maomettani è troppo distante nel tempo e nello spazio e l'armata disorganizzata e acefala scopre nelle comunità ebraiche locali il doppio raggiungibile del nemico lontano. Contrariamente a quanto accadrà cinquant'anni dopo, durante la seconda crociata, i massacri del 1096 incontrano l'opposizione delle autorità laiche ed ecclesiastiche e non sono supportate da un retroterra teorico, il che ha fatto dire ad Alain Boureau che «questa violenza senza discorso e senza garanti» non è ancora ascrivibile a un vero e proprio antisemitismo, ma solo ad una delle tante periodiche esplosioni di ostilità contro le minoranze[178]. È davvero possibile che qualsiasi nemico sarebbe andato bene per le orde invasate in marcia verso un'ignota Gerusalemme, tuttavia

[176] A. Boureau, *L'evenement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Age*, Les Belles Lettres, Paris 1993, pp. 210-214.

[177] B. Blumenkrantz, *Le juif médieval au miroir de l'art chretien*, Institut Etudes Augustiniennes, Paris 1966, pp. 23-28.

[178] Boureau, *op. cit.*, p. 211.

rimane l'evidenza del nudo fatto: la storia delle stragi di ebrei in Europa si apre in Renania alla fine del secolo XI.

Proprio l'autore che pare aver maggiormente influenzato Teofilo sotto il profilo teologico, Rupert di Deutz, scrivendo un dialogo in cui dibatte con un ebreo di Colonia il problema delle immagini sacre, ci fornisce una testimonianza eloquente del clima di antisemitismo nella città. L'interlocutore ebreo non si limita ad argomentare contro la presunta idolatria dei cristiani, ma si lamenta perché questi odiano i giudei, li offendono continuamente, li coprono di infamie e di orrori, li trattano «come carogne di cani»[179]. Un secolo e mezzo dopo, in questa stessa zona, le credenze in turpi crimini commessi dagli ebrei devono essere particolarmente diffuse e radicate se papa Innocenzo IV ritiene necessario inviare ai vescovi renani la bolla *Lacrimabilem Iudaeorum* (1247) per ribadire che la legge ebraica non prevede in nessun modo il consumo rituale del cuore di un bambino[180]. Ora, non posso fare a meno di notare che nel corso di questa ricerca molte strade, involontariamente e indipendentemente tra loro, hanno condotto in Renania.

La probabile patria di Teofilo è una delle principali sedi di manifattura delle spade lunghe del periodo delle migrazioni[181] e dunque la sicura patria di tanti anonimi maestri artigiani. Lì è stato individuato il più probabile luogo di nascita della tradizione iconografica dei capelli rossi di Giuda. Dalla Renania proviene l'attestazione di quella leggenda delle origini del basilisco che associa il rettile contemporaneamente all'uovo di gallo e al rospo. Quindici anni prima della *Lacrimabilem Iudaeorum*, ricordiamo i vescovi renani destinatari di un'altra bolla papale: questa volta è Gregorio IX che impugna la penna per deplorare un rito satanico in cui il Maligno si manifesta in forma di rospo ai convenuti. Infine è nelle acque del Reno che precipita l'oro di Fafnir al termine della tragica epopea dei Volsunghi. Una prova del fascino esercitato dal Reno proviene anche dal *Liber Monstrorum* là dove si legge che in un'isola alle foci del Reno sono custodite le os-

[179] Blumenkrantz, *op. cit.*, p. 9.
[180] Boureau, *op. cit.*, p. 217.
[181] C.S. Smith, *History of metallography*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988, pp. 3-4.

sa di Hyglacus, *rex Getis*, corrispondente all'Hygelac del *Beowulf*, il sovrano al cui servizio combatte il protagonista[182].

Molti degli elementi costitutivi della serie di connessioni fin qui intravista tra motivi mitologici variamente ruotanti intorno all'oro e il lavoro degli artigiani del metallo sembrano essere in qualche modo presenti nella Renania dei secoli XII-XIII. La prima cosa da rimarcare è lo spostamento di motivi propri della mitologia pagana e della tradizione popolare che da una posizione di neutralità slittano lentamente verso la definizione dell'immagine dei nemici della cristianità, vale a dire giudei e adepti del demonio. Attorno al basilisco e all'oro abbiamo visto muoversi temi che da lì a poco – definitivamente al negativo – si ritroveranno cristallizzati nella figura in via di costituzione dell'ebreo quale sintesi delle nefandezze e dei rovesciamenti della rettitudine. La Renania appare come il laboratorio (per molti aspetti sciaguratamente) più avanzato di questo processo in atto nella cultura europea, l'ambito in cui il maggior numero di temi si ritrovano insieme, magari confusamente, per la prima volta.

Alcune domande sono destinate a rimanere aperte riguardo alla cronologia interna agli esordi dell'antisemitismo e al suo rapporto con i temi oggetto di questo studio. Nel momento in cui Teofilo scrive, l'associazione tra ebrei e capelli rossi è da considerarsi acquisita? L'accusa di omicidio rituale circolava già nella regione? Alla prima domanda è più probabile che si possa rispondere di sì, visto che la tradizione iconografica relativa al colore dei capelli di Giuda ha alle spalle un paio di secoli. Per ciò che concerne la seconda, una maggiore cautela si impone: la prima notizia documentata di un'accusa di omicidio rituale è posteriore di pochi anni alla redazione della *Schedula*, ma la credenza deve aver preceduto l'esplosione di violenza ad essa connessa. Uno stimolo alla sua nascita potrebbe essere stato offerto dal fatto che dei bimbi ebrei furono uccisi dai propri genitori durante i primi pogrom renani del 1096 per evitare che, sottratti alle famiglie, essi venissero forzati al battesimo[183]. In quanti avranno de-

[182] Princi Braccini, art. cit., p. 684 nota 12, che cita dall'edizione del *Liber* curata da F. Porsia, Bari 1976.

[183] I.G. Marcus, *Rituals of childhood. Jewish acculturation in medieval Europe*, Yale University Press, New Haven-London 1996, p. 100.

dotto, in un ambiente già ostile, che chi è capace di assassinare figli a maggior ragione non esiterà a sacrificare i piccoli cristiani?

Non si tratta di domande oziose, ma di questioni decisive per la decifrazione dell'*homo rufus* di Teofilo. L'ammettere che risposte affermative sono possibili, se non addirittura probabili, significa infatti aprire le porte a un'ipotesi dai risvolti inquietanti. Se nei primi decenni del XII secolo si vanno diffondendo le voci riguardanti i sacrifici umani praticati dagli ebrei e l'uomo dai capelli rossi diventa facilmente identificabile con l'ebreo, allora il reperimento del *sanguis hominis rufi*, nelle coscienze in cui tutte queste informazioni vengono a convivere, non può non acquistare risonanze sacrificali: il sangue del giudeo risulterebbe pensabile come particolarmente efficace in alcuni processi di trasformazione della materia.

Questo passaggio della ricetta si configurerebbe allora come l'embrione, rimasto tale, di un contro-mito, inversione simmetrica del mito dell'omicidio rituale di un cristiano da parte degli ebrei. In effetti, la diversità e la pericolosità attribuite all'ebreo sono caratteristiche che sottintendono comunque la percezione della presenza di una potenza capace di modificare la realtà. Ed è proprio questa forza ambigua a possedere una natura tale da rendere concepibile un suo utilizzo nel processo tecnico di trasformazione dell'oro. Particolare significativo: di nuovo si assisterebbe a uno slittamento, mediante il sacrificio, dalla posizione di avversario a quella di donatore. Sia chiaro, rispetto al racconto dell'omicidio rituale, fondatore dell'intima diabolicità del giudeo, immagine visibile del nemico invisibile insediato dentro la città cristiana, l'inversione implicata nell'espressione *sanguis hominis rufi* non è che suggerita a un livello forse inconscio. Si tratta, probabilmente, appunto di una risonanza, della risacca in un ambito specifico di un clima culturale che agita le coscienze. Purtroppo quando Teofilo scrive la società cristiana ha già cominciato a versare davvero il sangue dei (rossi) giudei. E la credenza nel (falso) crimine ebraico ha prodotto dei reali delitti da parte cristiana.

Occorre riflettere sulle coincidenze cronologiche: negli stessi anni in Europa si diffondono le prime notizie relative all'omicidio rituale, appare il racconto che qui ipotizzo occupare una posizione speculare all'invenzione del crimine degli ebrei e inizia a

circolare la leggenda dell'incesto di Giuda, che presume, rivelandone la macchia originaria, di ribadire la diabolicità dell'alterità ebraica. Nel nuovo contesto culturale che si va delineando nel XII secolo, la collocazione dell'uccisione simbolica dell'ebreo all'interno di una sequenza di atti che conducono all'ottenimento dell'oro, appare assolutamente credibile come duplicazione della morte del rettile. Entrambi, ebreo e serpente, sono considerati come l'incarnazione, a livelli diversi, di forze distruttive. L'associazione tra rosso di capelli, serpente e rospo arriva a ricevere dignità scientifica: nel *De remediis venenorum* di Pietro d'Abano (secolo XIII) la lista delle sostanze velenose comprende il sangue di rospo, di lebbroso e di *homo rufus*, lo sputo di rospo e di serpente[184]. Non è inutile ricordare che, essendo già il serpente, il basilisco e il rospo tra le più frequenti incarnazioni animali di Satana, a partire dal XII secolo il diavolo è preferibilmente rappresentato ricoperto da una (sempre più ebraica) peluria rossiccia[185].

Si ricorderà che una persona rossa di capelli è protagonista di un altro capitolo di Teofilo, una ricetta con precise corrispondenze in Eraclio e soprattutto, relativamente al colore dei capelli, in *Mappae Clavicula.* In questo insieme di ricette l'*homo rufus* (o la *parva puella rufa*) interpreta il ruolo di sostituto del caprone ucciso di cui si preleva il sangue indispensabile al successo del procedimento. Rispetto a *De auro hyspanico* il nesso sacrificale è attenuato, poiché è l'urina del rosso ad essere alternativa al sangue dell'animale. Tuttavia colpisce ancora il dato cronologico. Infatti, se le ricette in questione si collocano all'interno di una lunga serie di testi affini che parte da Plinio, l'inserimento del personaggio dai capelli rossi avviene, oltre che in Teofilo, soltanto in *Mappae Clavicula* 289, vale a dire in uno dei capitoli del libro che figurano nel solo manoscritto Philipps, appunto del XII secolo. Da notare soprattutto che la menzione della fanciulla dai capelli rossi manca invece nella ricetta corrispondente di Eraclio (III, IX), altrimenti identica.

[184] Pietro d'Abano, *De remediis venenorum*, in Id., *Conciliator*, Antenore, Padova 1985, ristampa fotomeccanica dell'edizione *Venetiis apud Iuntas* 1565, pp. 264.2.A e 267.2.B.

[185] M. Pastoreau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'antropologie*, Le Léopard d'Or, Paris 1989, pp. 75, 86.

Grosso modo dal 1200 al 1400 l'arte cristiana conosce il motivo iconografico della Sinagoga intesa non come luogo di culto, ma come rappresentazione simbolica della nefandezza ebraica. Essa appare personificata in una donna che si accompagna a segni che la identificano e la oppongono alla rettitudine cristiana. Uno degli elementi simbolici che figurano nella definizione dell'immagine della Sinagoga è la testa di caprone che la donna raffigurata stringe per le corna. L'associazione diretta del capro agli ebrei viene naturalmente dall'essere questo l'animale immolato nei sacrifici veterotestamentari. Un bassorilievo igneo del coro della cattedrale di Brema (fine secolo XIV) oppone la Chiesa e la Sinagoga. Nella formella sovrastante la Chiesa, una donna coronata, lo scultore ha posto un cane, simbolo di fedeltà. Sopra la Sinagoga, donna bendata che tiene per le corna un caprone, incombe il basilisco[186].

IL SACRO ARTIGIANO

Mitologie cristiane

Possiamo considerare l'agiografia alla stregua di una mitologia? È un serio problema da porsi. Certamente le fonti, dal loro punto di vista, rifiutano questa associazione e proclamano – è esplicito Isidoro di Siviglia – di scrivere *historiae* in opposizione alle *fabulae*, termine dall'accezione peggiorativa[187]. La contrapposizione *historia-fabula* serve a sottolineare la superiorità della parola cristiana. Nel medesimo tempo il cristianesimo, nel rivendicare la veridicità della *historia*, afferma anche l'assurdo, la follia che la croce fa irrompere nel tempo storico. Si presume il permanere nel tempo della possibilità che, come nel caso del perennemente rinnovantesi miracolo della transustanziazione, livelli distinti di realtà si incontrino e coincidano. Ma la capacità di pen-

[186] Blumenkrantz, *op. cit.*, pp. 64-65.

[187] J.C. Schmitt, *Problemi del mito nell'Occidente medievale*, in Id., *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 50-69, pp. 52-56.

sare tanto concretamente i cardini della fede e l'essenziale coincidenza di parola e incarnazione sottendono una forma di miticità[188] (sempre etimologicamente parlando) che continua ad attribuire al racconto un potere sul reale.

La risposta alla domanda iniziale sarà affermativa qualora si accolga una definizione ad ampio respiro e si accetti di chiamare mito ogni racconto che fonda o legittima un'ideologia, una credenza o una pratica rituale. In questo senso a fare di una storia un mito non è tanto il suo nudo contenuto quanto la tipologia della sua ricezione e trasmissione. Ritroviamo nell'atteggiamento di fronte ai racconti fondanti le pratiche e le credenze cristiane quella tendenza all'eccedenza narrativa già scorta in precedenza. Si consideri l'esempio dei Vangeli apocrifi, che colmano i vuoti biografici dei Vangeli sinottici. Come rileva Schmitt, «i racconti apocrifi della vita e della morte di Cristo non sono rimasti, una volta tradotti in occidente, lettera morta», continuando al contrario ad essere «accresciuti e imbelliti di leggende agiografiche e dell'immensa letteratura dei pellegrinaggi in terra santa»[189]. La produzione di nuovi racconti va poi a rafforzare le innovazioni liturgiche, basti rammentare il mito delle origini del sacro crisma, «supposto frutto della balsamina di Matarieh che le gocce del sudore del bambino Gesù avevano fatto spuntare mentre la Vergine ivi riposava durante la fuga in Egitto»[190]. Il testo agiografico costituisce la versione divenuta ufficiale – in quel determinato contesto che l'ha prodotta e non necessariamente in senso assoluto e definitivo – del racconto che fonda il culto di un santo. Esso è nel contempo veicolo di contenuti da proporre ai fruitori della *Vita*, nei confronti dei quali l'agiografo, con la sua cultura, si pone come filtro. La *Vita* di un santo è infine un testo aperto alla relazione con diversi ambiti del sapere nella misura in cui si prolunga nelle pratiche cultuali e nelle credenze su di esso fondate o a partire da esso più o meno liberamente sviluppatesi.

[188] Una prima riflessione su questi temi si può trovare in J.P. Albert, *Destins du mythe dans le christianisme médiéval*, «L'Homme», 113, 1990, pp. 53-72, pp. 62-63.

[189] Schmitt, *Problemi del mito nell'Occidente medievale* cit., p. 57.

[190] Ivi, p. 58.

Sant'Eligio

Il patrono di fabbri e orafi è sant'Eligio. Secondo il suo amico e biografo sant'Audoeno, egli è nato verso il 590 nell'attuale Chaptelat, nel Limosino. I genitori, di umile condizione, lo mandano come apprendista nella bottega di Abbone, un orefice di Lione responsabile del conio delle monete reali. In seguito si sposta a Parigi e la voce della sua abilità giunge al re Clotario II, che gli commissiona un trono d'oro. Eligio non solo esegue il lavoro al meglio, ma siccome non aveva usato tutto il metallo ricevuto, con il rimanente fa un secondo trono. La sua onestà, pari soltanto alla sua bravura, impressiona il sovrano ed egli ne diviene fabbro e orefice di fiducia, ruolo che ricopre anche durante il regno del figlio, Dagoberto I. Alla morte di questi, Eligio decide di farsi sacerdote e da questo momento si distingue per le splendide opere della fede. Nel 641 viene eletto vescovo di Noyon[191].

Malgrado la misura della narrazione di Audoeno, una volta trasferitosi sul terreno della devozione, Eligio diventa protagonista di una eccezionale moltiplicazione di patronati a vantaggio di numerose categorie professionali artigiane[192]. Il culto professato da orefici e fabbri si appoggia legittimamente sulla biografia. In virtù di una sorta di sillogismo devozionale il raggio delle sue intercessioni si allarga ai maniscalchi e poi, per correlazione, agli altri fabbricanti di attrezzature per cavalli, ad esempio i sellai, per finire ai cavalli medesimi, di cui diviene protettore. La mediazione equina fa sì che venga inoltre onorato come patrono da carrettieri e vetturini. Questa serie di passaggi logici non è in fondo di troppo ardua comprensione. Invece, l'attribuzione al santo di qualità taumaturgiche talmente eccellenti da farne anche il patrono degli ospedalieri si spiega solo con la forza del nesso tra fabbri e guaritori, del tutto assente nel testo ufficiale, ma evidentemente radicato nella mentalità comune[193]. Tra i miracoli di Eligio è particolarmente significativo un episodio di guarigione degli storpi[194]: se il dio fabbro pagano era zoppo, il santo fabbro cri-

[191] *Vita Eligi*, MGH, SS. Rer. Mer., IV, XVIII, pp. 671 sgg.
[192] Bibliotheca Sanctorum, IV, coll. 1064-1073.
[193] Canadè Sautman, *op. cit.*, p. 27.
[194] *Vita Eligi* cit., p. 737.

stiano corregge invece i difetti deambulatori. Eligio è inoltre invocato contro gli incendi. In quest'ultimo dato non si può non leggere un richiamo all'immagine del fabbro come signore del fuoco, colui che convive con esso, lo piega ai propri voleri e lo controlla. È probabilmente proprio la sua relazione con il fuoco a render conto del fatto che Eligio, il cui giorno nel calendario liturgico è il primo dicembre, fosse festeggiato anche il 25 giugno, come ricordano gli statuti degli orafi di Limoges del 1394[195]. Questa data segue San Giovanni, notte solstiziale durante la quale tradizionalmente si accendevano grandi falò.

Il carnevale di dicembre

Anche intorno al primo dicembre c'è qualcosa da dire. La nostra fonte è il *Carmen ad Ruodbertum regem* di Adalberone di Laon (inizio secolo XI). Si tratta di un testo animato da un acre spirito anticluniacense ed è appunto per ridicolizzare il prestigio di cui gode l'abbazia di Cluny – la potenza e l'influenza della quale erano allora in grande espansione – che l'autore inserisce lo strano racconto che ci interessa[196]. Un monaco di Laon, di ritorno dal monastero borgognone, si presenta al cospetto del suo vescovo Adalberone procedendo a passo saltellante e racconta che il primo dicembre (*in prima luce Decembris*) ha avuto luogo la rappresentazione di una sanguinosa battaglia contro i Saraceni e che il combattimento sarà ripetuto ai primi di marzo. A colpire, soprattutto in relazione alla data della battaglia rituale, è il bislacco abbigliamento del monaco. Egli indossa una tonaca stracciata e un cappuccio di pelle d'orso e dalla sua cintura pende una gran quantità di oggetti che lo qualificano come fabbro e guerriero: un arco, una spada, un martello, delle tenaglie, una pietra focaia, il ferro per batterla, un ramo di quercia da infiammare.

Ci sono buone ragioni per dubitare che la testimonianza di Adalberone sia onesta e veritiera. Per cominciare, gli abati di

[195] C.M. Edsman, *Ignis Divinus*, Gleerup, Lund 1949, pp. 123-125; P. Walter, *Mythologie chretienne*, Entente, Paris 1992, p. 107; Canadè Sautman, *op. cit.*, p. 25.

[196] Adalbero Laudunensis Episcopus, *Carmen ad Ruodbertum regem*, PL, 141, coll. 767-786, coll. 775-778.

Cluny hanno saputo costruire un reticolo sovranazionale di alleanze politiche e un sistema di dipendenze e di privilegi capace di scavalcare le strutture dell'organizzazione ecclesiastica[197]: ciò sucita profonde ostilità soprattutto nell'episcopato francese. Dietro la velenosa invettiva si (mal)celano pertanto rancori personali e conflitti di potere. Si aggiunga che alcuni degli argomenti del vescovo di Laon sono assolutamente improbabili. L'abito ad esempio: contro i cluniacensi si polemizza di solito perché il loro abito è sì monacale, ma spesso e volentieri confezionato con stoffe pregiate. Troppo ricchi, dunque, non certo straccioni. In un monaco cluniacense, inoltre, un contegno come quello descritto è inverosimile. Al di là delle sospette cure esteriori, la regola del monastero prescrive una gestualità estremamente sobria[198]. Ma proprio queste imprecisioni pongono degli interrogativi. Perché qui Adalberone si allontana tanto dagli stereotipi anticluniacensi? Forse perché il suo discorso vuole andare più a fondo rispetto ai banali luoghi comuni. Si tratta comunque di un dato dalle implicazioni importanti. Infatti, se Adalberone avesse scritto sopraffatto dai sentimenti di ostilità, egli si sarebbe probabilmente attenuto allo stereotipo, caricandolo tuttalpiù di una speciale virulenza nei toni. Il ricorso invece a un'immagine che si oppone a quella consueta presume una scelta meditata, ma anche, nella sua anomalia, comunque comprensibile ai destinatari dello scritto. Tanta precisione iconografica e calendariale non può essere un puro parto della fantasia, ma deve comporsi di elementi interpretabili. Allora, se non sono invenzioni, da dove proviene il materiale utilizzato per dipingere l'immagine dello strampalato monaco? Non potrebbe essere che, buttata fuori dalla porta principale, la veridicità rientri dalla finestra? In effetti, molti dettagli – la pelle d'orso, il combattimento rituale, il travestimento, l'andatura – sembrano rimandare a qualche locale cerimonia popolare di stampo carnevalesco. In particolare colpisce la coincidenza tra il dato calendariale – la festa di Sant'Eligio il primo dicembre – e gli attrezzi da fabbro indossati dal monaco. In fondo, l'aver fornito dettagli precisi senza avere ritenuto necessario alcun commento potrebbe significare che ci troviamo in presenza dell'evo-

[197] G.M. Cantarella, *I monaci di Cluny*, Einaudi, Torino 1994.
[198] Ivi, p. 104.

cazione di immagini decifrabili nel senso voluto da Adalberone. Questa ipotesi, considerata la natura dell'opera, mi pare calzante e cercherò di dimostrarlo.

Nel *Carmen* si trova esposta la prima compiuta definizione della teoria dei tre ordini, una concezione della società funzionalmente divisa in uomini di preghiera, guerrieri e produttori. Vi si vuole inoltre mostrare che le innovazioni di Cluny costituiscono in realtà delle pericolose regressioni foriere di disordine sociale e morale. Nella visione di Adalberone il disordine consegue appunto dalla commistione degli *ordines*: i cluniacensi vorrebbero «sottoporre a regole monastiche la condizione dei nobili» e, insieme, «militarizzare la preghiera»[199]. E veramente il lessico di Cluny pesca a piene mani nel vocabolario militare e, di riflesso, i monaci imparano a pensare a se stessi come a «fortissimi guerrieri, esercitatissimi combattenti della battaglia divina». E «se le loro armi sono metaforiche le loro bandiere sono anche oggetti concreti: le processioni di Cluny sono precedute dai 'gonfaloni' o 'vessilli regi'. La metafora e la realtà si incrociano»[200]. I vessilli sono sacre effigi, non stendardi mutuati dal potere politico. Secondo la testimonianza del bislacco monaco, l'abate Odilone, da parte sua, si comporta da re: la sua residenza è sontuosa come una reggia (si noti qui l'impiego proprio dell'argomento stereotipato dello sfarzo). Il potere pervertitore della concezione cluniacense della società consiste in primo luogo nel suo dis-ordine concettuale (negazione della ripartizione in *ordines*), materialmente incarnato nel monaco travestito che, partito come religioso degno di fiducia, ritorna trasformato, rimbambito, proclamando di essere sia cavaliere che monaco al servizio dell'abate-re. Di fatto la sovversione è totale: se le parole mischiano indebitamente *oratores* e *bellatores*, l'abbigliamento aggiunge alla confusione – tutto in una sola persona – anche il basso popolino, l'*ordo* dei *laboratores.*

L'aspetto e il comportamento del monaco bardato da fabbro sono talmente poco appropriate a un servo di Dio e della Chiesa da rimandare esplicitamente alla presenza residua di paganesimo nella *rusticitas* delle genti di campagna e quindi all'accusa di com-

[199] G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 70-71.

[200] Cantarella, *op. cit.*, p. 105.

plicità con essa da parte dei cluniacensi. L'immagine di Cluny che ne risulta è così più vicina a un villaggio di cafoni imbarbariti che a un illustre monastero. Quando parla, il vescovo di Laon sa bene che Odilone non è solo maestro nel gestire alleanze altolocate: l'abate ha dalla sua parte il consenso delle plebi del borgo e delle campagne limitrofe. «Nelle tenebre dell'afflizione, a candele spente, coinvolge la plebe, cioè i borghigiani e i pellegrini e quanti si riuniscono nell'abbazia per la messa domenicale»[201]. A più riprese il potente monastero si schiera con i *pauperes* contro la violenza imperante nella società, usurpando agli occhi di Adalberone le competenze del potere politico. Ecco allora che per raggiungere l'obiettivo polemico del vescovo di Laon non ci sarebbe stato nulla di meglio del trasferimento entro le mura dell'abbazia di cerimonie popolari percepite come indegne e barbare.

C'è inoltre un particolare che potrebbe introdurre un sapore specificamente cluniacense alla rappresentazione popolare. I Saraceni hanno davvero recato un'offesa inaudita a Cluny: nel 972 il predecessore di Odilone, Maiolo, mentre traversava le Alpi con il suo seguito, cade in un'imboscata di briganti saraceni (forse Mozarabi andalusi) che allora occupavano la zona di Frassineto. L'abate viene liberato solo dietro il pagamento di un generoso riscatto[202]. Immaginiamo con quanta intensità, con quanto fervore e con quanta rabbia i monaci abbiano spronato la plebe alla preghiera per la salvezza di Maiolo. Certamente al cospetto dell'assemblea riunita sono stati evocati scenari infernali volti a materializzare lo sconcerto di fronte all'enormità dell'evento e l'ostilità verso i rapitori. Non stupirebbe affatto che l'intenso coinvolgimento emotivo delle masse popolari avesse determinato, a livello locale, l'incorporazione della lotta contro i Saraceni all'interno di battaglie rituali legate a determinati appuntamenti stagionali.

Infine, a supporto di questa interpretazione va considerato, sempre in relazione all'intento dell'opera, che l'attacco potrebbe rivelarsi ben mirato da un altro punto di vista. Una delle principali innovazioni cluniacensi in campo liturgico, la commemorazione dei defunti il 2 novembre, è probabilmente in rapporto con

[201] Ivi, p. 137.
[202] Ivi, pp. 92-93.

l'attenzione al calendario festivo popolare. L'istituzione di una giornata dedicata ai defunti è il frutto di un complesso cammino plurisecolare iniziato attorno all'VIII secolo in ambito monastico insulare con la celebrazione di una festa dei santi – il martirologio del Venerabile Beda ne è la prima testimonianza[203]; a maggior ragione, non credo possa essere casuale la data scelta al punto d'arrivo di tale percorso. Il primo novembre si celebrava un'importante festa celtica (in irlandese Samain): in quella occasione le porte dell'altro mondo si aprivano e i morti potevano tornare a visitare o terrorizzare i vivi. Mancano prove certe che l'istituzione della giornata dei defunti, voluta proprio da Odilone nel 998, si sovrapponesse consapevolmente, per neutralizzarle appropriandosene, come a suo tempo consigliava Gregorio Magno, a credenze e pratiche paganeggianti ancora in voga. Certo la coincidenza non è di poco conto e pare strano che la scelta di un uomo dell'intelligenza (calcolatrice) di Odilone non sia frutto di attenta meditazione: in più di un'occasione egli ha dimostrato di sapersi accaparrare anche il consenso dei *rustici*, non solo dei nobili. Ovviamente la decisione di dedicare ai defunti il 2 novembre ha risentito dell'attrazione di Ognissanti, fissata definitivamente al primo novembre da Gregorio IV nell'835. La vicinanza ai santi è stata spesso considerata di buon auspicio per la sorte ultraterrena dei trapassati – si avrebbe qui un corrispettivo cronologico dell'uso della sepoltura *ad sanctos.* Tuttavia, ricorda Leclerq (peraltro contrario all'interpretazione «pagana»), altrettanto sovente «la festa dei morti fu male intesa come un culto pagano e questa stessa Chiesa se ne disinteressò, senza però prendersi la pena di sopprimerla»[204]. Dunque è probabile che Odilone abbia davvero cristianizzato una celebrazione dai forti connotati pagani andando a completare, o a integrare, l'opera di riconversione cristiana iniziata quasi tre secoli prima con la decisione di dedicare una giornata ai santi. La sua biografia mostra che si trattava di un uomo dalla personalità eccezionale che sapeva sempre quel-

[203] J.L. Lemaitre, *Libri dei vivi e libri dei morti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo Latino* cit., III, *La ricezione del testo*, Salerno, Roma 1995, pp. 633-659; R. Amiet, *Le culte chretien pour les défunts*, in *À reveiller les morts. La mort au quotidien dans l'occident médiéval*, a cura di D. Alexandre Bidon, C. Treffort, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1993, pp. 277-286, pp. 284-285.

[204] J. Leclerq, *Toussaint et trepassés*, «Dictionnaire d'archéologie chretienne et de liturgie», XV, coll. 2677-2682.

lo che faceva, il che avvalora l'ipotesi che anche la scelta della data sia stata consapevole e non casuale.

La preferenza accordata, quando possibile, alla cristianizzazione di costumi, ritualità e atteggiamenti popolari piuttosto che alla condanna e alla repressione non costituisce una novità nella politica degli abati cluniacensi. Uno dei predecessori di Odilone, Odone (879-942), scrive il *Dialogus de musica*, in cui si teorizza una rivalorizzazione cristiana del teatro, spesso e volentieri bollato come arte scandalosa dagli autori ecclesiastici[205]. Il tassonomico Adalberone, sostenitore di una società organizzata in tre *ordines* ciascuno con il proprio raggio d'azione definito, individua probabilmente in questa disponibilità alla commistione culturale la prova flagrante che le scelte di Cluny sono delle autentiche operatrici di disordine dentro la cristianità. Egli generalizza un fatto – la cristianizzazione di una festa popolare – o comunque un sospetto, ne esaspera le implicazioni – l'imbarbarimento, dal suo punto di vista, della purezza della fede e del retto ordine sociale – e le svillaneggia con fini polemici. Il *Carmen* è stato verosimilmente scritto tra il 1027 e il 1030, ossia poco dopo la conferma da parte del papa dei privilegi già accordati al monastero borgognone. C'è da presumere che lo strato polemico dell'opera arrivi molto in profondità e che l'autore voglia sottolineare l'errore che, a suo avviso, commettono coloro che, papa compreso, si lasciano influenzare e fuorviare dalla visione cluniacense dei rapporti tra fede e società.

Resta da dire qualcosa sulla foggia e sulle movenze del monaco travestito. Il suo procedere a saltelli richiama alla mente l'andatura buffonesca, ma anche la deambulazione irregolare dei fabbri della mitologia. Purtroppo è impossibile andare oltre la supposizione e decidere per un'ipotesi o per un'altra. Tuttavia, in entrambi i casi il dato si mostrerebbe coerente con la ricostruzione che propongo, ovverossia che Adalberone di Laon, a supporto dei propri disegni denigratori, abbia utilizzato aspetti di un cerimoniale popolare di sua conoscenza ricontestualizzandoli a Cluny, a suo avviso luogo di regressione culturale. A questo punto ogni particolare diventa significativo. In un quadro carnevale-

[205] M. Oldoni, *La «scena» del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo* cit., II, pp. 489-536, p. 500.

sco le vesti lacere e la pelle di orso suggeriscono l'associazione tra fabbro e uomo selvaggio. Abbiamo poi le armi. Se fosse solo per la spada si potrebbe pensare che l'artigiano si porti appresso il più prestigioso degli oggetti di sua produzione, ma l'arco orienta obbligatoriamente verso l'evocazione di un'immagine di fabbro-combattente (ma, attenzione, non nobile, l'arco essendo disprezzato dagli aristocratici). D'altra parte il suo racconto parla di una cruenta battaglia contro i Saraceni nel giorno in cui si onora Sant'Eligio. Ma l'associazione di Eligio con la guerra, oltre che nuova, non si appoggia né sulla sua biografia ufficiale né sulla serie di passaggi correlativi che hanno allargato l'area dei suoi patronati. Occorre cercare altrove per motivare il nesso. Questo altrove potrebbe essere la mitologia celtica, la stessa che in parte sottende la scelta della data del giorno cristiano dedicato ai defunti. Essa conosce infatti un fabbro-guerriero, noto, è vero, solo da fonti irlandesi, che, come vedremo meglio fra poco, riveste un ruolo fondamentale in una battaglia decisiva per le sorti dell'Irlanda. Dietro la presa in giro di Adalberone affiorerebbe allora il ricordo di ritualità popolari sincretiche nella quali si confondono il fabbro mitico e il santo fabbro.

Il signore dei confini

Eligio è infine al centro di un singolare problema topografico. È stato infatti osservato che in territorio francese, dove il culto del santo è più diffuso, numerose cappelle a lui intitolate segnano i confini protostorici dei territori[206]. Con questo nuovo dato ci siamo probabilmente imbattuti in una sorta di spia antropologica, la prova indiretta della forte percezione da parte del corpo sociale della liminalità culturale del fabbro, la quale si presta a rappresentare simbolicamente le situazioni di passaggio anche dal punto di vista spaziale e temporale. Quest'ultimo aspetto è senza dubbio contenuto nell'associazione di sant'Eligio con il periodo del solstizio d'estate, fase di passaggio per eccellenza. Il fabbro porta su di sé l'ambivalenza delle forze con le quali convive. La

[206] P. Cravayat, *Sur les confins de l'ancienne diocèse de Bourges*, «Revue Archéologique de l'Est», VII, 1956, pp. 72-74.

sua liminalità è quindi anche propriamente geografica. In effetti, soprattutto nei secoli precedenti al XII, la residenza preminente dei fabbri non è l'interno del villaggio, ma le immediate vicinanze, il limitare della foresta.

IL DUELLO NELLA FUCINA

San Dunstan

L'agiografia ci ha tramandato il ricordo di un altro santo che alle doti spirituali abbina uno straordinario talento artigiano: san Dunstan. Vissuto in Inghilterra nel secolo X, ha goduto di un immediato prestigio, testimoniato dal numero di *Vitae* a lui dedicate composte tra i secoli XI e XII[207]. Il suo successo è dovuto principalmente al fatto di essere stato uno dei protagonisti, forse il preminente, della riforma del monachesimo britannico. Oltre a quelle comunemente richieste per accedere alla beatitudine, Dunstan possiede però delle qualità supplementari. Egli si distingue infatti per la sua abilità di fabbro, orefice, scultore, pittore e arpista. Le fonti non si limitano a segnalarne il talento, ma ci mostrano la sua passione per queste attività, che egli alterna alla preghiera. Se la fede vissuta senza compromessi e i miracoli fanno di lui un santo in regola con l'ortodossia, la sua polivalenza nelle arti lo avvicina piuttosto a certi personaggi leggendari, eroi culturali in ogni cosa eccellenti, e ad alcune divinità dei pantheon pagani. Il parallelo più eclatante è senza dubbio quello con Lug, il dio celtico polifunzionale, guerriero, arpista, fabbro, falegname, mago e guaritore. In particolare, grazie alle citate (e benemerite) lamentele di Alcuino, sappiamo che nell'Inghilterra anglosassone la figura dell'arpista era strettamente associata alla trasmissione dell'epica tradizionale. Con l'arpa si accompagna il poeta che canta le gesta di Beowulf[208].

È ben vero che Dunstan mette la sua sensibilità al servizio di Dio. Tuttavia, tenuto conto anche della collocazione culturale del

[207] Raccolte nel volume LXIII della collezione Rerum Britannicarum Medii Aevi, London 1874 (reprint New York 1965).

[208] *Beowulf* cit., p. 91 (v. 1065).

fabbro, non possiamo non sottolineare l'anomalia di questo santo che riassume in sé, tra le altre, le prerogative di Tubalcain, il figlio di Caino. Conviene però invertire i fattori e spiegare il convergere dell'ispirazione musicale verso il fabbro biblico con l'attrazione magnetica di quella cultura cui la nuova fede si è sovrapposta, nella quale è presente un nesso tra la mitologia del fabbro e l'estasi poetica. E viene da chiedersi se non sia da inserire in questo quadro anche l'accusa rivolta al santo di avere insane frequentazioni con la stregoneria e l'occulto[209]. È significativo che l'unica prerogativa di Lug che sembra mancare a Dunstan, la magia, gli venga tuttavia attribuita dai suoi detrattori. Certo, si tratta di insinuazioni infondate, ma che non sorprendono, in qualche modo sanciscono anzi un'anomalia, un'ambiguità che insospettisce e offre argomenti ai malpensanti. Malgrado la smentita dei biografi, le voci di frequentazioni con la magia non abbandonano Dunstan. Nel XV secolo gli viene attribuito un trattato sulla pietra filosofale, e ancora nel 1652 il *Theatrum chemicum britannicum* di Elias Ashmole loda le meraviglie di una presunta opera di Dunstan, il *De occulta philosophia*[210]. In conclusione, la figura di Dunstan è stata variamente considerata come un ponte tra due ambiti spesso antagonisti. Imbarazzante per un santo, questa sorte è però coerente con il suo essere fabbro e arpista.

Il fabbro contro il diavolo

Uno degli eventi maggiormente significativi della biografia di san Dunstan, per i contemporanei e per noi, è lo scontro, alquanto curioso, che lo oppone al diavolo in persona[211]. Tutto ha inizio quando il santo si trasferisce a Glastonbury e lì costruisce con le proprie mani un'umilissima cella (*tugurius*). Pur mancando l'affermazione esplicita che la qualifichi come tale, la dimora è di fatto una fucina, un laboratorio ben fornito di attrezzi da lavoro, un

[209] *Vita Dunstani auctore Osberno* e *Vita Dunstani auctore Eadmero*, ed. cit., pp. 11 e 171.

[210] L. Thorndike, *History of magical and experimental sciences*, I, Columbia University Press, New York 1923, p. 773.

[211] L'episodio è inserito nelle *Vitae* scritte da Osbern, Eadmer e Guglielmo di Malmesbury, ed. cit., pp. 84, 174, 262-263.

luogo adatto a coltivare, insieme a quella per la preghiera, la passione per le arti applicate. Lì, scrive Guglielmo di Malmesbury nella sua versione della *Vita Dunstani*, la bocca recita i salmi, l'animo si innalza al cielo, il calamo scorre sulla pagina, lì il beato impugna il pennello per dipingere e lo scalpello per scolpire.

Mentre Dunstan si dedica al lavoro di fabbro (*fabrili opera occupatum*) un individuo, sotto le cui spoglie si cela il diavolo, fa capolino dalla finestrella e prima lo interroga sulla sua attività e poi si abbandona a un perverso discorso sulle donne e sulla lussuria. Identificato il tentatore, il santo arroventa nella fornace le tenaglie con le quali usa stringere il ferro e con uno scatto afferra il naso del malvagio avventore e lo trascina dentro la cella. La scena non è priva di comicità: le urla del malcapitato attirano una piccola folla e Dunstan coglie l'occasione per ammaestrarla. Il racconto è forse in rapporto con un episodio narrato nelle *Vitae Patruum* – Apelle, monaco e fabbro, scaccia il diavolo in spoglie femminili afferrando un ferro rovente con le mani e scagliandoglielo contro[212] – rispetto al quale la *Vita Dunstani* contiene comunque molti particolari originali. Tutte le versioni mantengono il particolare della finestra, mentre il solo Osbern, autore della *Vita* di riferimento per le successive redazioni, precisa che il diavolo appare avendo assunto le sembianze di un ragazzo. Lo stesso autore si preoccupa di offrire una descrizione dell'apertura di una finestrella nella già piccola porta d'ingresso (*ostiolus*) allo scopo di lasciare filtrare la luce necessaria allo svolgimento del lavoro. Un dettaglio di poco conto isolatamente, la finestra potrebbe acquistare un nuovo significato se considerata parte integrante di una scena e del suo senso. Si ricorderà che Teofilo raccomanda di compiere le operazioni in una stanza sotterranea con due minuscole aperture (il termine impiegato è il medesimo di Osmer, *fenestella*), la cui presenza è tanto indispensabile quanto immotivata. Questo richiamo non pretende di essere che un vago indizio, tuttavia incontreremo fra poco il motivo della finestrella inaspettatamente connesso allo sguardo che uccide.

In Osbern, Eadmer e Guglielmo l'arrivo del demonio è situato in un preciso punto della giornata, quello immediatamente successivo al tramonto del sole. Il momento del passaggio tra la lu-

[212] Edsman, *Ignis Divinus* cit., p. 121.

ce e le tenebre è anche una delle occasioni propizie al ritorno dei morti sulla terra o al manifestarsi di forze ostili – è ad esempio l'ora preferita dal drago del *Beowulf* – delle quali il signore del male è la più efficace incarnazione. È allora che il santo si dedica alla metallurgia ed è allora che lo sfrontato Satana-ragazzino arriva a disturbarlo. Il fatto che in un contesto temporale di passaggio il santo indossi i panni del fabbro è coerente con il ruolo di mediatore culturale tra opposte polarità ricoperto dal fabbro, un intermediario, per così dire, in chiaroscuro, con la seconda tonalità spesso prevalente. Gli attrezzi del mestiere si rivelano ottime armi e la fucina un luogo appropriato per affrontare il Maligno, soprattutto in quella particolare ora del giorno. Questa volta, finalmente, grazie al potere della santità, l'ago della bilancia pende chiaramente dalla parte del bene e il racconto diventa l'atteso battesimo del fabbro e dei suoi utensili, altrove, si ricordi san Brentano, strumento del demonio contro il santo.

Esiste anche la possibilità che l'ora e il mestiere fossero avvertiti dai fruitori delle *Vitae* come fattori di rischio morale, calamite del demonio, e quindi che all'azione del tentatore venissero attribuite maggiori probabilità di successo. In questa prospettiva l'appropriatezza di luogo, armi e ora si riconferma, ma solo dopo un rovesciamento operato dall'irresistibile efficacia della presenza del santo, la cui impresa aumenta di valore e fuga eventuali dubbi inerenti ai suoi anomali interessi. Le tenaglie sarebbero pertanto armi «improprie», ma proprio per questo sommamente adatte. Ritroviamo, *sui generis*, la logica per la quale l'eroe deve avere in sé, o con sé, qualcosa del nemico. Nel caso di Dunstan, evidentemente, è soltanto il contesto ad essere potenzialmente ostile, terreno favorevole al nemico, mentre il beato non interiorizza nulla prima di averlo cristianizzato – dal suono dell'arpa alla battitura del ferro quando calano le tenebre: tutto è puro per i puri. Ciò che più conta è che siano comunque rintracciabili elementi importanti tipici del contesto culturale all'interno del quale abbiamo osservato muoversi la figura del fabbro.

Il fabbro contro l'uomo dai capelli rossi

Un anello di congiunzione tra i motivi di cui ci siamo fin qui occupati e l'episodio della *Vita Dunstani* è rintracciabile nella tra-

dizione irlandese. Abbiamo notato in Dunstan una singolare polivalenza che trova un immediato parallelo in Lug, la divinità celtica che riassume su di sé l'insieme delle prerogative distribuite tra i singoli membri maschili del pantheon. Egli eccelle nelle arti ed è sommo arpista, è fabbro, falegname, mago e guaritore, infine campione in battaglia. Ora, Dunstan è un uomo di preghiera, non un guerriero, ma al momento opportuno svela una solida tempra di *athleta Christi* – è l'espressione di Osbern – e sconfigge Satana in un corpo a corpo decisamente sbilanciato verso la fisicità. Lug trascina alla vittoria i Tuatha De Danann nell'epica battaglia di Magh Tuireadh, combattuta contro i terribili Fomori, guidati dal feroce Balor, detto Occhio Malvagio. Balor deve il soprannome alla capacità di uccidere i nemici con lo sguardo. Ma non è tutto. Il malvagio leader dei Fomori ha acquistato questo potere dopo aver guardato attraverso la finestra della casa dei druidi: da allora il suo occhio, colpito dalle venefiche esalazioni provenienti dall'interno, non si apre se non per fulminare qualche malcapitato[213]. Lug, nipote di Balor nato dall'unione di sua figlia con uno dei Tuatha, è il suo uccisore predestinato. Il loro rapporto è di natura simile a quello che lega, e incommensurabilmente divide, eroe e serpente. Quasi a volerci evitare dubbi, una versione posteriore presenta Lug allevato da un fabbro dopo essere sopravvissuto ai disegni omicidi del nonno[214]. Il motivo del pericolo mortale che viene dalla finestra – peraltro variamente presente nel folklore[215] – avvicina Balor al diavolo umiliato da Dunstan (si tratta qui, evidentemente, di un'associabilità di motivi narrativi, non di relazione diretta). Infine, durante il combattimento, Lug compie uno strano rituale che si inquadra bene all'interno della rete di connessioni tra attività metallurgica e magia: egli recita una formula incantatoria saltando su un piede solo e tenendo un occhio chiuso, ovvero simulando zoppaggine e

[213] A. Gregory, *Dei e guerrieri*, I, *Gli Dei*, Studio Tesi, Pordenone 1986, p. 27.

[214] A.H. Krappe, *Balor with the evil eye. Studies in Celtic and French literature*, Columbia University Institut des Etudes Français, New York 1927, pp. 3-4.

[215] D. Kharitonovich, *Le combat contre le basilic*, in Y. Bessmertny, A.Ja. Gurevič (a cura di), *L'homme et l'histoire*, Naouka, Moskwa-Paris 1990, pp. 157-189, p. 170.

cecità da un occhio. Bruce Lincoln ha individuato un rapporto tra quest'azione di Lug e altri racconti, tra cui la *Volundarkvidha*, che vedono un fabbro o un artigiano, spesso zoppi, opporsi a un sovrano malvagio e mostruoso[216].

Nel corso della grande battaglia di Magh Tuireadh vediamo svolgersi anche un duello nella fucina. Si tratta di uno scontro decisivo che oppone il fabbro Goibniu, zio paterno di Lug, a un sicario inviato dai Fomori[217]. Rincontriamo operativo nella figura di Goibniu il nesso trasversale che rapporta il fabbro alle bevande sacre e alla magia. Il banchetto degli dei si chiama «festino di Goibniu» ed è lui che vi prepara la birra dell'immortalità[218]. Si ricordi che per i Greci è Efesto che versa l'ambrosia agli dei. Evidentemente assai popolare anche dopo la conversione degli Irlandesi al cristianesimo, Goibniu sconfina in tutti gli ambiti in qualche modo comunicanti con quello d'origine. Nel folklore e nell'agiografia irlandese medievale, con il nome di Gobban, appare nelle vesti di mago-guaritore e mastro carpentiere (ancora si constata un certo grado di intercambiabilità tra le arti meccaniche)[219]. Lo troviamo perfino invocato in un incantesimo per togliere le spine conficcate nella pelle, conservato in un manoscritto in antico irlandese[220]. Cristianizzato, opera soprattutto come edificatore di chiese per conto di qualche santo. Costruisce, ad esempio, un oratorio commissionatogli da san Molling, ricevendo una vacca come compenso per la prestazione[221]. Nella *Vita S. Aedani seu Maedoc*, il beato Maedoc desidera costruire una chiesa e non trova nessuno in grado di svolgere il lavoro. Allora benedice le mani di un ragazzino di nome Gobban, che acquisisce

[216] B. Lincoln, *Kings, rebels and the left hand*, in Id., *Death, war and sacrifice. Studies in ideology and practice*, Chicago University Press, Chicago-London 1981, pp. 244-258, pp. 247-248 (trad. it. *I re, i ribelli e la mano sinistra*, in appendice a C. Grottanelli, *Ideologie, miti, massacri. Indoeuropei di Georges Dumézil*, Sellerio, Palermo 1993, pp. 176-188).

[217] Gregory, *op. cit.*, pp. 64-67.

[218] F. Le Roux, *La religione dei Celti*, in *Storia delle religioni*, a cura di H.C. Puech, Laterza, Roma-Bari 1977, V, pp. 95-152, p. 115.

[219] *Ibid*.

[220] *Encyclopaedia of Religions*, a cura di M. Eliade, III, p. 155 (s.v. *Celtic Religion*).

[221] J. Carney, *Studies in irish literature and history*, Institute for Advanced Studies, Dublin 1955, pp. 139-140.

così un'arte senza pari[222]. Alle prese con lo stesso problema, sant'Abban convoca Gobban, il quale, purtroppo, è diventato cieco. Il beato opera un miracolo alquanto egoistico e gli restituisce la vista per il tempo necessario a completare l'opera aggiungendo di non potergli garantire che la conserverà una volta terminata la chiesa[223]. In un passo piuttosto oscuro del *Buile Suibhne* (narrazione delle peripezie di Sweeney, il re che, impazzito e inselvatichito, va a vivere sugli alberi) Gobban sembrerebbe il costruttore di una cappella dal tetto ricoperto di edera, dalla quale si possono contemplare il sole, la luna e le stelle, che fornisce riparo dalla pioggia e dalle punte di lancia, non circondata da steccati e luminosa come un giardino. Se alcuni esegeti hanno preso alla lettera il controverso brano, altri – forse con qualche ragione – hanno supposto che Gobban vi compaia non come nome di persona, ma come appellativo di Dio, il «grande artigiano» creatore degli alberi sui quali Sweeney ha fissato la sua dimora[224]. Gobban, al pari di Wieland, si sarebbe tanto intensamente sovrapposto al concetto di artigiano esemplare da venire utilizzato come sinonimo in specifici contesti elogiativi di un'opera. Goibniu si cimenta con successo anche nell'arte del guaritore, in ciò simile al nano che nella scandinava *Saga di Egill il monco* prima medica il protagonista, Egill, mutilato da un gigante, e poi forgia una spada che salda al polso in sostituzione della mano[225]. In ambito celtico, un'ulteriore relazione tra lavorazione del metallo, poesia e conoscenza delle erbe medicamentose ruota intorno alla figura della dea Brigit. Secondo il *Glossario di Cormac* questa dea ha due sorelle con il suo stesso nome che si dedicano rispettivamente alla metallurgia e alla medicina[226]. Dopo questa necessaria digressione, possiamo tornare alla battaglia.

[222] *Vita S. Aedani*, in *Vitae Sanctorum Hiberniae ex codice olim salmaticensi nunc bruxellensi*, a cura di W. Hart, Societé des Bollandistes, Bruxelles 1965, II, pp. 234-247, pp. 244-245.

[223] *Vita Abbani*, ivi, pp. 256-274, pp. 270-271.

[224] Carney, *op. cit.*, p. 135.

[225] *Saga di Egill il monco (e di Asmund uccisore di berserk)*, a cura di F. Ferrari, Iperborea, Milano 1995, p. 63. Al termine della saga Egill ritrova la mano, conservata in condizioni ottimali da una gigantessa, e la fabbricazione della nuova impugnatura della sua spada-protesi viene commissionata al ben noto Reginn, principe dei fabbri (p. 81).

[226] E. Campanile, *La religione dei Celti*, in *Storia delle religioni*, a cura di G. Filoramo, I, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 605-633, p. 612.

Mentre infuria la mischia, Goibniu, rinchiuso nella fucina con i suoi collaboratori, ripara le armi danneggiate e ne fabbrica altre nuove e perfette. Convinti che sia lui il vero asso nella manica dei Tuatha, i Fomori inviano il giovane Ruadan – lui stesso un Tuatha per parte di madre – con l'incarico di sopprimerlo. Egli è accolto nel laboratorio con la famigliarità riservata a un parente, chiede di poter prendere una lancia e gli viene concesso. Poi, improvvisamente, scaglia l'arma contro Goibniu, ferendolo. Il fabbro riesce a estrarre la lancia da solo e a rilanciarla addosso al traditore che, trafitto, muore. Goibniu si immerge in una fonte dai prodigiosi poteri terapeutici e immediatamente guarisce. Ma è lo sconfitto che ora ci interessa quanto il vincitore. Se Balor si oppone a Lug in quanto leader della controparte, Ruadan è un anti-Lug dal punto di vista della genealogia. Il primo è figlio di un uomo dei Fomori e della figlia del campione dei Tuatha (Dagda), mentre il secondo è figlio di un uomo dei Tuatha e della figlia del campione dei Fomori (Balor). Ruadan ci riporta – a maggior ragione se associato a un fabbro, per mano del quale muore – al tema centrale di questa ricerca. Come nome di persona Ruadan designa infatti un «uomo dai capelli rossi» (irlandese: *ruadh*, «rosso»). Un caso, una coincidenza? Casuali anche le similitudini che avvicinano Dunstan a Lug, la presenza del motivo della finestra e dello sguardo che uccide? Si converrà che una risposta negativa a questa domanda è più che legittimata dagli elementi raccolti fino ad ora. Non si manchi di notare, inoltre, che Ruadan e il diavolo nella *Vita Dunstani* sono entrambi dei giovanotti e che è durante la sua adolescenza che Balor ha acquistato lo sguardo assassino. L'evidenza dell'essere quella adolescenziale un'età dalle peculiari caratteristiche liminali, di passaggio tra le meglio definibili infanzia e maturità, quindi età ambigua, intrinsecamente iniziatica e aperta a trasformazioni pericolose[227], non mi sembra esaurire il problema pur essendo un buon punto di partenza. Né, però, mi sento per ora di andare oltre tale constatazione.

[227] Sono questi gli argomenti centrali dell'Introduzione di G. Levi e J.C. Schmitt al volume I della *Storia dei giovani*, Laterza, Roma-Bari 1994. Nell'intero volume, e nella relativa bibliografia, il tema ritorna con regolarità.

Percorsi mitici

Non c'è un mito originario da ricostruire, un racconto comune cui fare riferimento. Vorrei piuttosto insistere sull'esistenza di una pluralità di racconti nei cui percorsi si raccordano correlazioni e omologie. La verificata antichità di un motivo è di estrema importanza per lo storico, ma non quanto «l'attualità dei suoi usi»[228], del suo manifestarsi in un contesto dato. Mi muove la convinzione che il codice unificante risieda nella struttura mitica attorno alla quale si organizza il sistema di conoscenze – e dunque di correlazioni – della cultura tradizionale. È compito dello storico – impresa improba e forse in gran parte illusoria – liberarsi fin dove possibile dello schermo delle categorie che informano il proprio quotidiano per accogliere non solo ciò che del passato è immediatamente afferrabile, ma la sua alterità – e soprattutto di essa farsi tramite. In racconti in piccola o grande parte diversi tra loro, disseminati in diversi punti dell'Europa, esistono motivi narrativi che possono essere ricondotti all'insieme mitico-gnoseologico che ritengo abbia sfiorato anche la ricetta di Teofilo, quale che sia l'origine di una parte di essa. In fondo, l'unicità del linguaggio mitico consiste nella capacità di far coesistere nelle coscienze che pensano in questi termini momenti del sapere che noi percepiamo come distinti e che, soprattutto, sottomessi come siamo alla tirannia del linguaggio razionale che struttura la nostra mente, siamo obbligati a presentare distinti e in successione.

Abbiamo incontrato Ruadan, ovvero il giovane dai capelli rossi, nelle vesti di antagonista del fabbro. In Teofilo per ottenere l'oro occorre prima uccidere il basilisco e bruciarlo, poi versare il sangue dell'*homo rufus*, vale a dire di un *ruadan*. In un'ottica narrativa, rettile e *homo rufus* occupano lo stesso versante rispetto all'artigiano che deve sacrificarli – l'uomo, mi auguro, in forma attenuata – per produrre l'oro. Nuovamente va sottolineato che nulla in questo insieme è libero da ambivalenze: rossi sono i capelli dell'antagonista, ma talvolta anche del serpenticida e del fabbro, il quale, in quanto fratello del serpente, riassume in sé di volta in volta le figure di ladro e di protettore dell'oro.

La verificata omologia del sangue del giovane rosso e del san-

[228] Schmitt, *Les revenants* cit., p. 122.

gue di caprone implica le medesime considerazioni, poiché se nel primo prevale una valenza negativa, il secondo è associato non solo al demonio, ma anche all'eroe serpenticida. Il capro non è solo il compagno di Thorr. Nell'incisione del corno di Gallehus (V secolo a.C.) esso affianca il guerriero tricefalo vincitore del serpe, le cui gesta sono variamente evocate in molte tradizioni mitologiche[229]. In un bassorilievo della cattedrale di Lund l'animale è scolpito accanto a un giovane guerriero, comunemente interpretato come il David biblico, raffigurato nell'atto di uccidere un leone. Il quadro delineatosi presuppone la formulazione di una domanda finora rimasta implicita: quali altri racconti e correlazioni le vicende di san Dunstan potevano evocare in un ascoltatore vissuto nell'Inghilterra dei secoli X-XII, ovvero nato e cresciuto immerso nelle tradizioni orali di uno dei luoghi d'incontro di tradizioni celtiche, latine e germaniche? Il tentativo di fornire una risposta credibile non si esaurisce qui, ma prosegue con l'introduzione di un nuovo elemento.

L'ISOLA DI CRISTALLO

La lotta che oppone Dunstan al diavolo nella cella-laboratorio in un preciso e significativo momento del giorno ha come più vasto teatro Glastonbury. È anzi il primo evento prodigioso in cui si trova coinvolto il santo dopo il suo arrivo colà. Questo fatto è tutt'altro che insignificante. Innanzitutto Glastonbury è situata nel sud-ovest dell'attuale Gran Bretagna, vale a dire nella zona in cui sono rimasti più a lungo maggioritari il popolamento celtico e, di conseguenza, la relativa tradizione culturale. Non è quindi inverosimile che la leggenda agiografica di un santo attivo in quell'area ne abbia accolto più di altre l'influenza e le suggestioni. Tuttavia non è tanto un retaggio possibile ma non ben afferrabile a interessarci, quanto la possibile rete di connessioni attiva attorno al XII secolo.

[229] B. Lincoln, *Priest, Warriors and Cattle*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1981, p. 114.

L'isola di vetro

Nel *De antiquitate Glastoniensis ecclesiae* Guglielmo di Malmesbury disserta sui diversi nomi attribuiti al luogo[230]. Veniamo così a sapere che i Britanni chiamavano la località *Ynswytrin* («isola di vetro»), termine tradotto (*interpretato priore vocabulo*) dagli Angli con *Glastinbiri* (*urbs vitrea*), ma che esisteva anche un toponimo alternativo, più famoso: *etiam insula Avalloniae celebriter nominatur.* L'autore si preoccupa di fornire informazioni etimologiche. Il toponimo Avallon deriverebbe da *avalla*, che significa mela, origine approvata anche dalla moderna filologia celtica, oppure da un certo Avalloc che si dice vi fosse vissuto con le sue figlie. Glastonbury, «città di vetro» o «isola di vetro», è dunque anche una delle localizzazioni di Avallon, nota soprattutto come l'isola sulla quale viene magicamente trasferito re Artù, mortalmente ferito al termine della battaglia finale. L'identificazione riferita da Guglielmo di Malmesbury è confermata dalla credenza, alternativa all'ipotesi Avallon, che situa a Glastonbury la tomba di re Artù e di Ginevra. Nel 1191 si pretese perfino di riconoscerli in due corpi là riesumati[231].

Si indovina che alla fine del XII secolo è in atto un lavoro di incorporazione di Glastonbury all'interno della vicenda arturiana, evidentemente allo scopo di rafforzare il prestigio della città e della sede episcopale. Di questo lavoro che orienta la convergenza verso Glastonbury di motivi arturiani storicizzati Guglielmo di Malmesbury è solo la punta di diamante[232]. Contemporaneamente alla cristianizzazione del ciclo del Graal e all'introduzione della figura di Giuseppe di Arimatea nella materia arturiana da parte di Robert de Boron (1190 circa), Guglielmo attribuisce al medesimo Giuseppe la fondazione della basilica di Glastonbury[233]. In tal modo la figura di Giuseppe di Arimatea

[230] A.H. Krappe, *Avallon*, «Speculum», 18, 1943, pp. 303-322, pp. 306-307.

[231] R.S. Loomis, *Arthurian tradition and folklore*, «Folklore», 69, 1958, pp. 1-25, p. 12.

[232] V. Lagorio, *The Joseph of Arimathea. English hagiography in transition*, Medievalia et Humanistica, 6 (Medieval hagiography and romance), Cambridge University Press, Cambridge 1975, pp. 91-101, p. 97.

[233] Ivi, p. 92.

acquista caratteristiche quasi apostoliche e si avvicina all'ambito agiografico, ma, e vorrei enfatizzare questo punto, lo fa passando attraverso la narrativa arturiana. Poiché uno degli oggetti del presente studio sono le interferenze tra diversi (per noi) ambiti della trasmissione del sapere, credo che l'operazione compiuta da Guglielmo di Malmesbury meriti alcune considerazioni. Se la presenza fondante di Giuseppe di Arimatea a Glastonbury è pensata come fatto storico, è evidente che i confini tra racconto storico e racconto-finzione sono quantomeno fluidi. La differenza decisiva non è quella (nostra) tra storia e finzione intesi come campi mentali separati, ma quella tra racconto degno di fede (e utile) e racconto non credibile (o non utile). Onde evitare che qualcuno, superficialmente, si limiti a motivare l'interferenza con la credulità di un'epoca va infine rilevato che ciò sarebbe certamente falso almeno nel caso di Guglielmo di Malmesbury, il quale è senza dubbio uno degli spiriti più critici del suo tempo. L'approccio che egli adotta nel confrontarsi con la religione musulmana e le prese di posizione contro i detrattori male informati dell'islam sono esemplari della sua notevole e anticonformista capacità di discriminare criticamente tra le fonti di informazione e della sua diffidenza verso le dicerie, per quanto accreditate e diffuse esse fossero[234]. Certo, l'apertura della storia al romanzo arturiano, e viceversa, presume che qui Guglielmo sospenda alcuni dei filtri che gli consentono di criticare i luoghi comuni e la cattiva informazione sull'islam, ed è anche pensabile che ciò avvenga semplicemente perché l'utilizzo di una doppia griglia gli fa comodo. Ma, in ultima analisi, rimarrebbe la constatazione che la legittimazione arturiana di Glastonbury non sarebbe conveniente se il procedimento che porta a pensare la storia come costituita sui fatti non fosse reversibile nella possibilità di costituire un fatto a partire da un racconto.

Bisogna riconoscere che il lavoro di Guglielmo e dei suoi epigoni non è stato privo di efficacia. Il folklore dell'Inghilterra meridionale ha infatti conservato a lungo tradizioni che associano Glastonbury al mondo arturiano e ai passaggi verso e dall'aldilà. Si credeva, per esempio, che nelle notti d'inverno Artù e il suo

[234] R.M. Thomson, *William of Malmesbury and some other western writers on Islam*, Medievalia et Humanistica, cit., pp. 179-187.

seguito apparissero per cavalcare furiosamente verso Glastonbury. Nel *Libeau Desconus*, uno dei romanzi parodiati da Chaucer nel *Sir Thopas*, si segnala nei pressi della città la presenza di una località il cui nome, Pontperlus, evoca uno dei tipici passaggi verso l'altro mondo nella narrativa arturiana, il *Pont perilous.* Un autore del XVI secolo riferisce che da quelle parti si favoleggiava che Pontperlus fosse stato il teatro di un episodio narrato nella *Mort li roi Artus.* Da lì Artù avrebbe gettato nelle acque la sua spada Excalibur, forgiata proprio ad Avallon secondo Goffredo di Montmouth[235].

Urbs vitrea o Avallon, in entrambi i casi ci troviamo davanti a un rimando all'oltretomba. Nell'*Erec* di Chrétien de Troyes si nomina un'*Isle de Voirre* il cui signore è Maheolas. Questo luogo presenta le caratteristiche di un paradisiaco aldilà: non vi sono tempeste né tuoni e fulmini; non c'è inverno, ma nemmeno troppo caldo; in esso non vivono (li ritroviamo associati) rospi e serpenti[236]. Più ricca di particolari, tra i quali la presenza di uno splendido melo, ma fondamentalmente analoga è la descrizione di Avallon fornita da Goffredo di Montmouth. Le tradizioni che fanno delle mele dei frutti di immortalità sono largamente attestate e sufficientemente note da non richiedere un'ampia esposizione in questa sede. Il nome di Maheolas è stato interpretato come una derivazione dall'antico gallese *mael-bas*, in cui il secondo elemento significa «morte». Egli sarebbe dunque il Signore dei morti. Si tratta evidentemente di quello stesso re Melvas – antenato diretto del Meleagant del *Lancelot* di Chrétien – che nella *Vita Sancti Gildae*, scritta da Caradoc di Lancarvan attorno al 1130, rapisce la regina Ginaver per condurla... a Glastonbury (*Glastonia, id est Urbs Vitrea*)[237]. Dunstan, insomma, sceglie di fissare la propria dimora in un luogo cui a più riprese sono state attribuite le caratteristiche di porta sull'oltremondo, un passaggio verso il regno dei defunti, un luogo, quindi, quantomeno aperto più di altri alle irruzioni del soprannaturale, alle comunicazioni con l'aldilà. Ci si dovrà pertanto chiedere se l'umiliazione inflitta al demonio non significhi per il santo – e soprattutto per i frui-

[235] Ivi, p. 18.
[236] Krappe, *Avallon* cit., p. 310.
[237] *Vita Gildae*, M.G.H., Auct. Ant., XII, pp. 17-110, p. 109; Krappe, *Avallon* cit., p. 314.

tori della *Vita* – anche la sanzione ritualizzata della sua presa di possesso di uno spazio nel suo complesso ancora fortemente inquinato dal perdurare di credenze paganeggianti.

La montagna di cristallo

L'argomentazione seguita fin qui si precisa ancor meglio allargando la discussione all'ambito germanico. Alcune delle connessioni emerse dalle pagine di Guglielmo di Malmesbury sono rintracciabili anche in informazioni raccolte da Plinio. Egli cita prima un'isola al largo della Frisia detta *Abalum* e poi un'isola settentrionale chiamata dai Germani *Glaesaria* (da una radice che ha dato i significati di «brillare», «vetro», «ambra»). La natura di questi luoghi è illustrata in alcune fonti scandinave. Esse riferiscono che all'estremo nord del mondo, vicino alle terre dei giganti, si trova il meraviglioso *Glaesisvellir* (o *Glaesisvollum*). Su questo paese, descritto alla stregua di un paradiso terrestre, regna il centenario Godhmund, padre di bellissime fanciulle, la cui similitudine con l'Avalloc di Guglielmo è palese[238]. In Snorri *Glasir* è un bosco dalle fronde dorate nei pressi del Valholl[239]. Il folklore dell'Europa centro-settentrionale conosce inoltre il motivo della montagna di cristallo o splendente. Essa è sostanzialmente omologa dell'isola e la sostituisce senza che il cambiamento geografico modifichi il quadro generale delineatosi. Appartiene all'insieme anche l'altura alla cui sommità Sigurdh giunge per liberare Sigrdrifa-Brunilde. Nel *Sigrdrifomal* e nella *Saga dei Volsunghi* il bagliore accecante, come d'incendio, è dovuto allo sfolgorio metallico di un gran numero di scudi sistemati in modo da formare un fortilizio, ma in una ballata danese è proprio sulla cima di una montagna di cristallo che la donna attende la venuta dell'eroe (Sigward)[240]. L'omologia isola-monte è confermata dalla versione nibelungica. Il viaggio di Sigfrido verso Brunilde non contempla ascensioni, ma si svolge via nave, dal Reno fino a un'isola nel Mare del Nord dove si trova una città tutta rifulgente d'o-

[238] Ivi, p. 311.
[239] Ivi, p. 308.
[240] O. Huth, *Das Glasberg*, «Symbolon», 2, 1961, pp. 15-31, p. 25.

ro[241]. L'isola si caratterizza anche per essere popolata da bellissime fanciulle che richiamano alla mente le figlie di Avalloc e Gudhmund, nonché le giovinette uniche abitanti di certe isole paradisiache visitate da alcuni viaggiatori dell'epopea e dell'agiografia celtica. Forse nelle connessioni che la vicenda di Sigurdh-Sigfrido riassume risiede la ragione per la quale la fiaba popolare nota come *La principessa sulla montagna di cristallo* (tipo 530 della classificazione Aarne-Thompson) condivide spesso una parte comune con *L'ammazzadraghi* (tipo 300)[242].

I tre metalli

Degno di nota è il fatto che certe varianti dei racconti ruotanti attorno al motivo della montagna luccicante contengono richiami palesi alla simbologia dei metalli. A volte il cammino dell'eroe verso la cima è in tre tappe, rappresentate dai tre colori della montagna – rosso, bianco, dorato – o, più esplicitamente, dai tre minerali che la compongono – rame, argento, oro. In alcuni casi la principessa ha con sé delle mele d'oro, il che rafforza l'idea che questi racconti evochino un viaggio verso un aldilà beato, si chiami esso *Glaesisvellir*, *Isle de Voirre* o Avallon[243]. A completare il quadro vengono due testimonianze preziose sia per il loro contenuto sia perché la loro collocazione cronologica conforta il veloce risalto appena dato a temi popolari difficilmente databili, in quanto raccolti dai ricercatori in epoca spesso piuttosto recente a partire da fonti orali e dunque di antichità solo presunta e mai scontata. La prima testimonianza è la descrizione delle esequie di Attila che si legge nella *Storia dei Goti* di Jordanes: il re degli Unni viene deposto in tre bare, rispettivamente di ferro, argento e oro, chiuse una dentro l'altra, come se si volesse materializzare il percorso che il sovrano defunto deve affrontare prima di giungere in un oltretomba paradisiaco[244]. La seconda fonte è l'*Ynglin-*

[241] *I Nibelunghi* cit., pp. 54-58.
[242] Thompson, *La Fiaba* cit., p. 99.
[243] Huth, art. cit., pp. 18-19.
[244] Jordanes, *Storia dei Goti*, a cura di E. Bartolini, TEA, Milano 1991, pp. 120-121 (cap. XLIX).

gasaga. Vi scopriamo che nel tumulo funerario di Freyr – di solito un dio, qui evemerizzato in un grande re – ci sono tre finestre attraverso le quali gli uomini continuano per tre anni a versare un tributo. Dalla prima apertura viene inserito oro, dalla seconda argento, dalla terza monete di rame[245].

METALLI INIZIATICI

Si profila una connessione di tipo nuovo rispetto a quelle già viste in rapporto a serpenti, nani, giganti e Vani. Essa coinvolge i metalli, un immaginario ultramondano e una simbologia funeraria. Una obliqua conferma ci giunge da alcuni frammenti mitologici provenienti dall'area baltica. La mitologia baltica è nota soprattutto attraverso brevi canti, alcuni dei quali, i *daina*, sono semplici quartine. Ci si trova dunque nella necessità di raccogliere e ricomporre, come in un puzzle, i tasselli dispersi di un discorso. Proviamoci.

Testimonianze baltiche

Nella tradizione lettone esistono canti in cui si menzionano tre soli, rispettivamente di rame, d'argento e d'oro[246]. Lungo il cammino del sole c'è una quercia le cui radici sono di rame, i rami d'oro e le foglie d'argento. Strettamente imparentato a questo è un altro albero, che cresce «vicino a una strada» (sempre il cammino del sole?), le cui foglie sono di tre tipi e connesse con il sorgere del sole, con il tramonto e con il percorso della luna. Appare dunque un primo nesso tra la triade metallica, l'albero e il sole. Il nesso sconfina finalmente anche nel contesto funerario: una canzone cantata durante le veglie funebri narra di un uccellino che vola a una quercia e poi alla «base di rame di mio fratello». Quest'ultima espressione, piuttosto oscura, si riferisce probabil-

[245] Chiesa Isnardi (a cura di), *Storie e leggende del nord* cit., p. 98.

[246] Tutte le informazioni sui canti baltici provengono da una comunicazione personale dell'etnomusicologo e filologo Valdis Muktupavels dell'Università di Riga.

mente al punto in cui viene adagiato il cadavere. Infatti la parola lettone *vars*, rame, è etimologicamente imparentata con una serie di vocaboli che si riferiscono alla terra e all'aldilà, quali *velis*, anima del defunto, e *velena*, suolo. Inoltre nell'albero trimetallico sono di rame le radici che sprofondano nella terra. Se le mie supposizioni sono esatte, la sua comparsa in rapporto alla sepoltura del defunto autorizza l'ipotesi che il rame venga simbolicamente associato al primo passo del cammino del defunto nel regno dei morti, percorso culminante nello splendore solare dell'oro. Jordanes, con il ferro a rappresentare la prima tappa, e l'*Ynglinga-saga* esprimono il medesimo concetto.

Gli spiragli aperti dalla filologia svelano all'interno di mitologia e folklore baltico una nuova serie di correlazioni sorprendentemente avvicinabili al discorso che abbiamo visto delinearsi attorno alla ricetta di Teofilo. Il più prossimo parente lituano dei tre termini lettoni sopra menzionati è il nome del dio Velnias. In fonti del XVI secolo, con la grafia *Velionis*, compare nelle vesti di divinità dei morti. A lui particolarmente vicini sono i *veles*, «spiriti degli eroi», il cui nome trova una diretta corrispondenza etimologica nell'antico norvegese *valr*, «morti in battaglia», e nel ben noto *Valholl*[247]. L'immagine complessiva dei *veles*, che, producendo un fracasso infernale, percorrono il cielo armati, accompagnati dal fragore delle armi e dai latrati dei cani, assomiglia un po' troppo alle rappresentazioni della Caccia Selvaggia per non esserne almeno parzialmente contaminata. Inoltre, l'ideologia guerriera, valorizzata al massimo presso i popoli germanici, sembra non aver conosciuto la medesima fortuna nel mondo baltico. Tuttavia le affinità etimologiche mostrano che il rapporto tra Velnias e il regno dei morti è certamente antico e autoctono, mentre ad essere probabilmente tardiva e dovuta a influenze esterne è soltanto la sfumatura schiettamente bellicosa dei *veles*, attestata nella prima età moderna. Velnias diventa improvvisamente interessante quando scopriamo che questo dio è monocolo e che una delle sue peculiarità è la chiaroveggenza.

[247] M. Gimbutas, *The lituanian God Velnias*, in AA.VV., *Myth in indo-european antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 87-92, pp. 87-88.

Il singolo occhio di Velnias è magico come quello di Odino (che lo perse per poter bere da una sorgente prodigiosa). Dalla descrizione del paganesimo lituano scritta da Henneberger nel 1595 apprendiamo l'esistenza di una fonte sacra, Golbe, presso Isrutis nella Lituania Minore, alla quale gli uomini si recavano per «diventare guerci», vale a dire per sacrificare un occhio. Essere guerci costituiva un grande onore e alcuni vecchi con un solo occhio erano ancora vivi ai tempi di Henneberger. Nelle leggende lituane del nostro secolo compaiono le «acque di Velnias»: si diventa chiaroveggenti bagnandosi un occhio in esse. Nelle leggende la chiaroveggenza è associata alla partecipazione di Velnias a dei balli tenuti in splendidi palazzi che si trasformano in stagni al canto del gallo. Velnias si mescola di continuo con i musicisti dei villaggi, oppure è lui stesso un musicista[248].

La sensazione immediata è di aver incontrato qualcosa di fin troppo famigliare ed è verosimile pensare a una influenza esercitata dall'immagine di Odino. Ma c'è dell'altro. La principale incarnazione del dio è il serpente, mentre la sua controparte femminile, Ragana (letteralmente «veggente», «strega» in lituano attuale), predilige la forma di rospo. Come serpente, Velnias porta a volte una corona e chi la riceve comprende il linguaggio degli animali e diventa capace di scoprire i tesori nascosti[249]. Un gruppo di fiabe diffuse soprattutto in Europa centrale (tipo 672: *La corona del serpente*)[250] mette la corona del serpente in rapporto, oltre che con il dono della ricchezza, con l'apprendimento del linguaggio degli animali, che per Sigurdh è la conseguenza dell'ingestione del sangue di Fafnir. Rammentiamo che il basilisco è re dei serpenti e già Plinio gli attribuisce una macchia bianca sulla testa simile a un diadema, né scordiamo l'ambita pietra preziosa nella testa del rospo. Ma l'analogia più sorprendente proviene da una creatura per molti aspetti imparentata con Velnias, lo spiritello maligno Aitvaras, che si ritiene nasca, come il basilisco, dall'uovo di un gallo di sette anni[251].

[248] Ivi, p. 89.
[249] Ivi, pp. 89 e 92.
[250] Thompson, *La Fiaba* cit., pp. 130-131.
[251] Gimbutas, *op. cit.*, p. 89.

Ritorno a Teofilo e a «Mappae Clavicula»

Devo purtroppo lasciare ad altri il compito di stabilire con certezza se questo imprevisto allargamento geografico sia imputabile a un prestito dai vicini popoli germanici – cui farebbero pensare in particolare certi tratti odinici di Velnias –, al parallelo affiorare di dati culturali di grande arcaicità – e le tradizioni baltiche si distinguono per il loro essere estremamente conservative – o a una combinazione di entrambe le cose – forse l'opzione più credibile. Quale che sia la soluzione preferita, una considerazione di carattere generale si impone: il solo terreno in cui gli elementi portanti del bizzarro brano di Teofilo riappaiono tra loro associati è costituito da vari frammenti mitologici, come se la ricetta fosse uno dei fortunati punti di convergenza di un flusso sommerso di credenze e miti tra loro variamente correlati. È allora quantomeno legittimo, per non dire doveroso, che esattamente in questo terreno Teofilo vada ricollocato.

Nell'ultimo gruppo di fonti passate in rassegna, al cui interno sono state individuate correlazioni con elementi della ricetta *De auro hyspanico*, le tappe del progresso dell'anima nel regno dei morti sono rappresentate per mezzo di una triade metallica in crescendo qualitativo. In *Mappae Clavicula*, invece, compaiono ricette che descrivono un processo di progressiva trasformazione dal rame all'argento e infine all'oro. Ai precedentemente citati capitoli 6 e 7 si possono aggiungere il 15 e i quasi identici 83 e 209:

15. UN'ALTRA RICETTA PER L'ORO

Fondi quattro parti di rame e una parte di argento e aggiungi quattro parti di pigmento aureo. Dopo aver scaldato per bene l'amalgama, lascialo raffreddare e poi mettilo in un piatto metallico. Coprilo con argilla e arrostiscilo finché non diventa rosso. Tiralo fuori, fondilo e scoprirai argento. Se lo arrostirai ancora più a lungo diventerà *elidrium.* E se aggiungi una parte di oro, diventerà oro della migliore qualità.

Verosimilmente questo testo non proviene dall'ambito del sapere condiviso, ma è ascrivibile a un parziale recepimento di materiale greco-alchemico. Tuttavia la progressione trimetallica è compatibile con i contenuti espressi da alcuni racconti di cui ci è giunta testimonianza. Compatibile significa assimilabile e ripro-

ducibile all'interno del sistema di trasmissione del sapere, e dei modi di trasmissione, che ha prodotto i racconti.

RACCONTO, ALCHIMIA E SAPERE ARTIGIANALE

Un rapporto tra alcune ricette per l'ottenimento dell'oro e certe narrazioni e credenze relative al combattimento di un eroe contro un serpente-drago e/o al viaggio nell'aldilà dovrebbe essere ormai ammissibile. Bisogna quindi pensare a una circolazione di informazioni non imprigionabile in rigidi schemi filogenetici: essa possiede invece una natura magmatica che tende a riempire gli interstizi culturali, i canali che interconnettono diversi livelli e ambiti di sapere. Ambiti apparentemente ben distinti e distanti, come i racconti leggendari o fiabeschi e le ricette degli specialisti nella lavorazione dei metalli, costituiscono sistemi gnoseologici prossimi, aperti e comunicanti.

Possiamo ora valutare meglio in termini problematici quale tipo di parentela corra tra le credenze di cui ci stiamo occupando e le idee professate dagli alchimisti propriamente detti. Nelle ultime fonti esaminate la serie di rame, argento e oro non esprime la signoria sulla natura esercitata dall'adepto e il parallelo perfezionamento interiore di questi, ma si associa alla conquista di una nuova vita da parte del defunto. Ora, una lettura alchemica del modello narrativo-iniziatico trimetallico esiste. In un trattato alchemico del secolo IV, opera di Zosimo Panopolitano, l'apoteosi spirituale dell'iniziato è espressa proprio dal combattimento contro il drago e dalla progressione dei tre metalli. Per accedere al tempio è necessario uccidere il drago che ne protegge l'entrata. Penetrato all'interno l'adepto incontra un uomo di rame, che subito diventa d'argento e infine, se la volontà lo desidera veramente, d'oro. Allora davanti all'eletto si schiuderanno i misteri e i tesori della saggezza[252].

Indubbiamente il racconto di Zosimo è splendidamente comparabile al corpus tematico analizzato nei paragrafi precedenti e ne fa parte a buon diritto. L'antecedente geograficamente e linguisticamente più vicino in grado di fungere da modello generi-

[252] T. Hoefer, *Histoire de la chimie*, Paris 1866, I, p. 267.

co è rappresentato dall'impresa di Eracle nel giardino delle Esperidi, dove troviamo solo il drago custode dell'oro. Mi pare però altrettanto chiara l'impossibilità di far derivare dalla tradizione alchemica greca l'intero insieme di corrispondenze portato alla luce. La gran parte di esse non può che esserne indipendente. È inverosimile che tradizioni nordiche, baltiche e celtiche, insieme a mitologie popolari di mezza Europa, possano essere riconducibili all'esoterismo ellenistico e alessandrino. Non ci sono origini nel senso stretto della parola. La versione alchemica di Zosimo non è che un'altra variante di una serie di trame correlate le cui successive attestazioni non sono in rapporto diretto, genetico, con essa. In detta serie possiamo anche inserire il combattimento di Cristo contro il demonio in forma di dragone drammatizzato nell'antica liturgia armena[253]. Un'esegesi di queste fonti basata sulla ricerca di origini alchemiche è altrettanto insufficiente dell'interpretazione «superstiziosa». Si tratta di testi che nascono dalla confluenza di diverse direttrici accolte e reintegrate in un nuovo sistema culturale. Questo sistema ci appare contraddistinto da un vivace talento eclettico esattamente in ragione della sua capacità non di giustapporre, bensì di integrare. La ragnatela è resa più intricata, ma senza dubbio anche più affascinante, dalla complessità dell'interscambio, operativo non solo sul piano orizzontale – i diversi ambiti –, ma anche verticale – i diversi livelli all'interno di uno stesso ambito (esperienza personale degli autori, tradizione popolare, frammenti eterogenei di testi antichi e orientali). Accade che questa complessità si manifesti in una confusa fusione (con-fusione: «fondere insieme») non solo di metalli, ma soprattutto di livelli culturali. Lo si vede nella ricetta più «zosimiana» di *Mappae Clavicula.*

54. FABBRICAZIONE DI FIGURINE CON ORO E ARGENTO

Prendi quattro parti di oro e due parti di argento e fondile insieme; quando le hai fuse fanne una o più figurine di uomo che avranno il colore del corpo maschile, una delizia che fornisce a uomini vivi il colore di figure viventi.

Se vuoi farle rosse mischia una parte di rame di Cipro. Fondi il ra-

[253] C.M. Edsman, *Le bapteme du feu*, Almquist & Wiksells, Uppsala 1940, p. 47.

me finché non diviene del colore del mattone e fondilo con la sopra menzionata quantità d'oro.

Ora, se vuoi modellare una figura di donna prendi una parte di oro e quattro parti di argento e la mistura è fatta, mostrando un corpo femminile che luccica quando è lucidato. Dopodiché è stato trovato come fare nere figurine di dei con oro, argento, rame e altre leghe. Le misture e le operazioni saranno mostrate in seguito.

Nonostante la sincera gratitudine dovuta al compilatore, nessuno lo loderà per la chiarezza della ricetta 54. È evidente l'attiva presenza dell'idea dell'esistenza di una gerarchia interna ai metalli espressa dalle proporzioni di oro e argento. In apparenza il problema posto concerne il realismo del colore delle figurine umane. Il fatto che un individuo sia uomo o donna non influenza il colore della pelle, eppure il dosaggio di oro e argento varia a seconda che il corpo da modellare sia maschile o femminile, come se l'esoterica maggiore percentuale del metallo più prezioso servisse a segnalare l'aristotelica maggiore perfezione del corpo maschile. Questo genere di corrispondenza simbolica si addice più alla riflessione di un pensatore gnostico che all'esperienza pratica e speculativa di un artigiano. Contemporaneamente, la confusa frettolosità dell'esposizione conferma il sospetto che la ricetta, il cui tono e contenuto rimandano all'alchimia greca, venga accolta in un sistema culturale che non ne comprende lo spirito originario. Tanto la menzione degli dei, quanto il rimando a un seguito che non c'è lasciano supporre che in questo caso abbiamo davvero a che fare con un frammento che si è allontanato un po' troppo dalle proprie radici non trovando un saldo terreno d'appoggio nel nuovo sistema di recepimento. Un problema risiede però anche nel fatto che la ricetta viene comunque accolta nella compilazione. Come si giustifica allora l'integrazione della ricetta 54, dove risiede il senso del suo essere conservata all'interno del trattato? È troppo facile dire che i copisti si sono limitati a trascrivere materiale che non capivano. Forse questo è vero, ma non basta. Perché nel corso di quattro secoli la raccolta è stata oggetto di attenzioni, rimaneggiamenti, aggiunte, è stata trattata come una raccolta di conoscenze vive e utilizzabili su cui i compilatori hanno riflettuto e lavorato. Ripropongo la mia risposta: le conoscenze di *Mappae Clavicula*, Eraclio e Teofilo non rappresentano necessariamente la redazione scritta di un sapere applicato né, per contro, testi del tutto svincolati dall'effettivo sa-

pere artigianale. In alcuni casi esse testimoniano un sapere operativo, in altri un sapere puramente trasmesso, una sorta di «racconto professionale» non concretizzabile materialmente. Ci si trova insomma di fronte a casi di puro dire da cui non consegue direttamente alcun fare. Un dire, però, che legittima delle prerogative professionali dalle quali, questa volta sì, il fare dell'artigiano procede. In altre parole, un uso mitologico delle ricette coabita con una funzione pratica.

PER TERMINARE

Per terminare, confesso di essere stato accompagnato fin dalla prima riga da dubbi più forti e tenaci del solito. Mi sono presto reso conto di essere partito alla ricerca di qualcosa di sfuggente, ancor più di quanto pensassi all'inizio, qualcosa che risiede più nel flusso delle opzioni generate dalle correlazioni che non nei termini correlati posti alle estremità. Mi sono scoperto a setacciare tra le testimonianze le prove di una «rete memoriale e verbale» – per usurpare un'espressione di Paul Zumthor – al cui interno le rappresentazioni di alcune categorie artigianali interpretassero un ruolo coerente. Chi non condivide le mie conclusioni sappia almeno che a ogni bivio mi sono interrogato su quale fosse la migliore via da percorrere.

Mi è capitato di immaginare che effetto avrebbe fatto, a me in primo luogo, questo libro scritto a rovescio rispetto all'impostazione che ha ricevuto. Prima lo studio della presenza degli artigiani nella tradizione narrativa, parte integrante e coerente di un sapere. Poi i contatti e le intersezioni di questo sapere con la tradizione delle ricette proveniente dal mondo dell'alchimia ellenistica e integrata da aggiunte. Infine, con già in mente il groviglio di rappresentazioni variamente implicanti il *faber* e la sua opera, osservare l'evoluzione della posizione sociale degli artigiani sulla base di coordinate socio-economiche e culturali. Questo modello alternativo aveva il pregio di procedere dall'astratto al vissuto. Tuttavia ho preferito mantenere quello qui presentato poiché mi ha consentito di focalizzare meglio un tema che ritengo essenziale, vale a dire l'articolazione dialettica del rapporto tra dire e fare. Uso i verbi dire e fare nel senso di produzione concettuale e produzione materiale, riferendomi a ciò che Castoriadis, con mag-

giore ricchezza di sfumature, ha indicato con i termini *legein* e *teuchein*.

La riflessione di Castoriadis, rivolta alla società contemporanea, è un termine di paragone utile di cui mi servo pur dovendolo deformare e, in ultima analisi, probabilmente travisare. «Quando il *legein* dice il possibile e l'impossibile, dice ciò che il *teuchein* ha posto e fatto essere»[254]. La divisione instaurata dal *teuchein* tra possibile e impossibile fonda la bipartizione che fa esistere il reale (e di riflesso il non-reale). Questo oggi. Ma cosa accade quando i confini tra dire e fare non sono così netti come noi li pensiamo? Nel sapere trasmesso dalle ricette e dai racconti tradizionali (dunque un modo del *legein*) l'impossibile al *teuchein* non è stato espulso dal reale e distinto dal possibile all'interno del *legein*; al contrario, è il possibile nel *legein* che estende l'ambito pertinente anche al *teuchein*, nella forma di credenza non sperimentata. L'assenza, il non-bisogno di esperimento significa che il dire degno di fede, e degno di fede in quanto trasmesso, equivale allo sperimentato e allo sperimentabile. Castoriadis arriva a una conclusione condivisibile quando sostiene che «il prodotto deve esistere entro e attraverso l'immaginario sociale effettivo prima di poter essere reale»[255]. Sulla base dei dati che ho raccolto mi pare che si possa affermare, in maniera ancora più radicale, che l'immaginario sociale fabbrica il reale, ovvero che traccia i confini di ciò che come reale è percepito e percepibile. Tra il dire e il fare, è il caso di dirlo, non c'è necessariamente di mezzo il mare. Siamo abituati a considerare il fare come avente un grado di esperienza più intenso rispetto al dire. Per i nostri predecessori questa differenza di grado non sussisteva, o almeno non sussisteva nella stessa misura. Questa sovrapposizione di parola ed esperienza è esattamente il dato che legittima l'impiego dell'aggettivo mitico nella definizione del sapere che ho tentato di studiare. A patto, certo, di ribadire che chiamo mitica quella rete (o quella parte di rete) inclusiva di persone, oggetti, discorsi e rapporti, in cui il dire, il narrare, conserva uno statuto forte, ad alto contenuto di esperienza, e che quindi, senza essere puro fare, in termini omologabili al fare è traducibile.

[254] C. Castoriadis, *L'istituzione immaginaria della società*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 125-126 e *passim*.

[255] Ivi, p. 131.

Appendice

ESTRATTI DALLE PRINCIPALI FONTI UTILIZZATE

MAPPAE CLAVICULA

5. RICETTA PER L'ORO

Prendi del rame ben battuto e macerane in acqua le pagliuzze con due parti di orpimento in modo che diventi viscoso come colla, poi scaldalo per sei ore in un recipiente finché si annerisce. Estrailo, lavalo e aggiungi una uguale quantità di sale e macina il tutto. Poi scalda di nuovo nel recipiente e osserva quello che accade. Se vuoi che sia bianco mescola con argento, se giallo con oro in uguale porzione. Susciterà meraviglia.

7. LA SECONDA RICETTA (PER L'ORO)

Macina zafferano dell'Arabia o della Licia in un mortaio con aceto molto forte durante la Canicola fino a quando lo zafferano scompare. Aggiungi una sesta parte di aceto, anche un po' di più, e lascia asciugare. Prendi del verde-rame (*batracium*), macinalo finemente e mescolalo con lo zafferano.

La terza ricetta: prendi del *crisantinum* come quello che usano i pittori, che essi chiamano anche *pusa*, e macinalo allo stesso modo. Ora hai la composizione pronta e, seguendo quanto scritto prima, metti due once della prima composizione in una libbra di argento, in un'oncia di argento due *scripula*. Del secondo preparato mettine un'oncia in una libbra di argento, uno *scripulum* in un'oncia. Della terza mistura mettine un'oncia in una libbra di argento, in un'oncia di argento tre *siliquae*.

8. UNA RICETTA PER L'ORO

Batti parecchie lamine di argento puro e immergile in un preparato (*medicamentum*), che sarà rivelato, e amalgamale. Ora il composto corrisponde a ciò che si chiama *offa*: prendi 4 *scripula* d'oro, un'oncia di colla di Macedonia, un'oncia di zolfo vivo, due once di sodio, un'oncia di minio spagnolo, tutto il fiele di una volpe[1], un'oncia di *elidrium*, un'oncia di zafferano licio e prepara un composto contenente ferro in cui mischiare tutte queste cose insieme. Con il preparato fai come sopra

[1] Sélestat aggiunge bile di maiale.

è detto e applicalo sulle lamine. Aggiungi una libbra di argento a un'oncia di preparato ed avrai oro.

20. ORO

Prendi 2 once di ruggine di ferro, 2 once di pietra magnetica, 2 once di allume straniero, 7 once di mirra e un poco d'oro. Macinali insieme nel vino, è molto utile. Ci sono persone che non credono nell'utilità degli umori, sono persone che rifiutano l'esperimento. Ma se fanno una prova dovranno ammettere che ci sono cose di cui meravigliarsi. Comunque, essi dovrebbero procedere in questo modo: porre il composto nel forno di un orafo. Quando il mantice comincerà a soffiare la sua natura si rivelerà.

45. ANCORA UNA RICETTA (PER L'ORO)

Il tuorlo di tre uova e l'albume di uno, 4 once di gomma, un'oncia di zafferano, un'oncia di limatura di cristallo di roccia, 7 once di pigmento aureo. Macinali tutti insieme amalgamandoli. Asciugali per due giorni e poi rimettili nello zafferano. Poi scrivi quello che vuoi.

46. UN'ALTRA SCRITTURA DORATA

Una parte di *elidrium*, una parte di orpimento, una parte di bile di tartaruga, una di allume fissile, una di pelle di melograno, che dentro ha colore dorato, una di gomma, 5 uova. Fa' in modo che il loro peso tutti insieme sia 20 once. Aggiungi 2 once di zafferano.

47. ANCORA UNA SCRITTURA DORATA SENZA USARE ORO

Cuoci in una pentola succo di gelso o di fico, aggiungi un quarto di allume e spalma sul vaso che deve essere dorato. Prima di questa operazione spalma una quarta parte di succo di gelso o di fico.

52. COME OTTENERE IL COLORE DORATO CHE SI DESIDERA

Occorrono 40 once di pigmento aureo, 15 once di mercurio, 10 once di crisocollo, 20 once di vino forestiero, un'oncia di *elquima*, 2 oboli di piombo nero, 2 once di zolfo, 20 once di limatura di rame di Gallia, 4 once di foglie di cocomero bianco. Polverizzali tutti insieme, filtrali in uno straccio grezzo e getta via il residuo dall'aspetto legnoso che rimane. Impasta con l'albume di 50 uova e lascia asciugare. Polverizza di nuovo e impasta con gomma liquida e uova finché acquista la consistenza del miele; poi metti il composto in uno stampo e lasciacelo per tre giorni. Quando lo estrarrai troverai un sigillo d'oro migliore di quello vero. Per evitare di essere chiamato imbroglione tieni la ricetta segreta.

99. DORATURE SU PIETRA, LEGNO O VETRO

Chi desidera dorare il vetro deve prendere una parte di gomma di mandorla e una parte di pece, mischiarle, cuocerle e ricoprire il vetro.

Poi attacchi foglie d'oro finemente tagliate in modo da formare il disegno voluto. Lo stesso procedimento vale per la pietra, dopo averla lavata nell'acqua, e per il legno. Quando la colla si è asciugata lucida il tutto con ematite o con uno strumento adatto.

102. UNA STRUTTURA NELL'ACQUA

Se è necessario erigere una struttura con le fondamenta nell'acqua, fabbrica un'arca triangolare e sigillala all'esterno con pece e sego, onde evitare che l'acqua penetri e dissolva il calcestruzzo e minacci gli uomini che lavorano all'interno. Poni il forziere tra quattro barche e fissalo rigidamente nel luogo in cui deve stare. Anche le barche vanno ancorate affinché non si muovano sull'acqua. Poi posa le pietre per costruire la struttura. Per temprare la calce procedi così. Mescola una parte di sabbia e 2 parti di calce e poi lavora. L'arca deve essere un cubito sopra al pelo dell'acqua.

191. TEMPRARE IL COLORE VERDE

Procurati l'erba che si chiama *greningpert* e falla bollire con birra, o vino, finché la birra non prende il colore dell'erba. Poi filtra. Dopo mescola verde bizantino e birra aggiungendo birra quanto basta. Infine metti il preparato in una bacinella o in un recipiente di rame e lascia che maturi al sole.

195. RICETTA PER IL NIELLO DA USARE SULL'ORO

Prendi due parti di argento (*almenbuz*) e una terza parte di rame e altrettanto o un poco più di zolfo (*alquibriz*). Mettili dentro un crogiolo e arrostiscili nella fornace. Poi mescolali gradualmente. Una volta ben scaldati e mischiati versa la miscela in uno stampo di lingotto, o dove preferisci, e martellala mentre è ancora calda. Poi lascia raffreddare. Dopo sminuzza finemente su un'incudine con l'aiuto di un martelletto e metti la polvere in una bacinella. Successivamente tempra del borace (*atincar*) con acqua e con questo tempra il niello e ponilo dove avevi previsto di decorare. Spruzzaci sopra soda (*natronum*) in polvere e mettilo sui tizzoni finché il niello non scorre bene. Dove non vuoi che il niello si versi sistema del gesso fine temprato con acqua. Quando queste operazioni sono concluse toglilo dalla fornace, lascia raffreddare, e lucida con un apposito bastoncino di acero. Scalda sul fuoco leggermente ma spesso, continuando fino a quando non è in buone condizioni. Infine gratta il niello al livello dell'argento (*almenbuz*) e lustralo di nuovo come sai[2].

[2] Fornisco qui un glossario delle voci arabe della ricetta ripreso da C.S. Smith, J.G. Hawthorne, *Mappae Clavicula. A little key to medieval painting*, American Philosophical Society, Philadelphia 1974, p. 57.

251. RICETTA PER LA MALTA

8 libbre di olio d'oliva, 8 libbre di formaggio, 30 tuorli d'uovo, un'oncia di albume, mezza misura di calce pulita, una libbra di lino tagliato fine.

254. CALCE E SABBIA

Un costruttore deve conoscere le qualità pratiche di calce e sabbia. Ci sono tre tipi di sabbia che possono essere scavati dalla terra: nera, rossiccia, grigio-bianca. Quella più pregiata è la rossiccia, la grigio-bianca è la seconda e la nera la terza. Di queste sarà soprattutto utile al costruttore quella che emette un suono stridente quando la si sfrega tra le mani. È eccellente anche quando non lascia macchie o sporcizia quando viene sparsa su un panno o sulla parte di tela di un indumento bianco e poi scossa via.

Se non c'è sabbia del tipo estratto dalla terra si può raccoglierla sulle rive dei fiumi. La sabbia marina asciuga molto più lentamente e quindi non va utilizzata con continuità nelle costruzioni, ma ad intermittenza in modo che il suo maggiore peso non danneggi la struttura. Essa inoltre indebolisce l'intonaco delle volte a causa della sua umidità infida. Per cui è la sabbia scavata dalla terra, che asciuga in fretta, ad essere particolarmente consigliata negli intonaci. Si ottiene il massimo se la sabbia è mischiata appena estratta poiché il sole, la pioggia e il rigore dell'inverno la deteriorano. La sabbia dei fiumi è molto adatta agli intonaci. Ma se si deve usare sabbia di mare conviene immergerla prima in acqua fresca onde depurarla dal difetto della salinità.

La calce la otteniamo dalla calcificazione della pietra calcare o del travertino o della pietra colombina bianca o della pietra rossa di fiume o della frongia o, infine, del marmo. Qualunque calce che viene da pietra densa o dura è adatta agli edifici, mentre quella ottenuta da sassi porosi o fragili si addice agli intonaci. Una parte di calce dovrebbe essere mischiata in due di sabbia. Ma se si usa sabbia di fiume la solidità della struttura sarà eccezionale aggiungendo una terza parte di mattone di gesso sbriciolato.

255. PARETI DI MATTONI

Se desideri elevare muri di mattoni in un edificio devi aver cura, una volta completate le pareti, di approntare una struttura di terracotta sotto le travi, con cornici alte un piede e mezzo, affinché la pioggia non penetri nel muro qualora le tegole si spezzino o l'acqua si infiltri. Bisogna

Almenbuz significa argento secondo l'interpolazione aggiunta sul manoscritto, ma il termine arabo è *fidda.*

Alquibriz = *al-kibril* = zolfo; *atincar* = *al-tinkar* = borace; *natronum* = *al-natrun* = soda.

inoltre preoccuparsi che l'intonaco sia sistemato quando i mattoni sono asciutti e dopo averli resi ruvidi; infatti l'intonaco non fa presa sui muri bagnati o troppo lisci. Per questo devi in primo luogo graffiare il muro tracciando linee in tre direzioni diverse affinché tenga l'intonaco.

263. IL MERCURIO

Se il mercurio ha aderito a un oggetto d'oro in modo tale che non puoi metterlo nel fuoco, per rimuoverlo prendi l'urina di un uomo, mescola con vetriolo e sale e fanne una pasta compatta. Poi metti un po' di pasta nei punti in cui del mercurio è rimasto attaccato all'oro e lasciala agire per qualche tempo. Poi rimuovi la pasta e il mercurio non sarà più visibile. Infine lucida con un attrezzo adatto, come sai.

266. LA FRECCIA CHE EMETTE FUOCO

La freccia che emette fuoco è perforata in tre punti. La ricetta per il fuoco è la seguente. Un'oncia di nafta, 2 solidi di stoppa, 4 solidi di pece, un solido e mezzo di zolfo, un solido e mezzo (di *climatis*), un solido di sale marino, un solido di olio d'oliva, un solido di vischio, un solido di giaietto, un solido di sapone fatto con l'olio d'oliva. Mettili in un mortaio di marmo e macinali accuratamente con un pestello di ferro. Prima la nafta, che hai messo nel mortaio con la stoppa, la pece, lo zolfo, il *climatis*, il giaietto e il sale marino. Dopo aggiungi l'olio, il sapone e un solido di latte di donna. Amalgama il tutto tritando finemente. Macina completamente 4 gherigli di noce e ottieni la tua composizione. Il latte dovrebbe essere grasso.

Questa è la maniera di rivestire la freccia. Immergi nella mistura della stoppa di lino e fanne una corda sottile che si possa infilare nel foro. Con il resto rivesti la freccia. E quando tendi il tuo arco accosta al fuoco la freccia e scagliala immediatamente dove vuoi che essa appicchi il fuoco.

288-I. (UNA FONTANA MAGICA)

Se dei buoi bevono prima dalla figura A[3] ci sarà abbondanza sia per i cavalli che per i buoi. Se i cavalli bevono prima non ci sarà niente né per i buoi né per i cavalli.

288-J. (UNA FONTANA CON UN LIVELLO COSTANTE)

Dalla stessa il vino scorrerà fuori da un capace recipiente fino a riempire la vasca. Quando la vasca sarà piena il vino non scorrerà più fuori dal recipiente.

[3] Questa ricetta, come pure la J e la M, rimandano evidentemente a illustrazioni grafiche perdute.

288-K. (UN'APPARIZIONE)

Allo stesso modo, in una lanterna ad olio, per mezzo di sabbia, un perno e acqua, un'apparizione verrà fuori da una casetta ed entrerà di nuovo.

288-L. (CALCESTRUZZO PER UN POZZO)

Impasta un uovo nella calce quando la calce è usata per il calcestruzzo di un pozzo.

288-M. (UN CASTELLO GIOCATTOLO CON SOLDATINI MOBILI)

Quando viene rimossa la lancia[4] dalla figura A i soldati usciranno dal castello, per rientrarvi quando la lancia stride.

293-A. (INTONACO PER LE PARETI)

Prendi 2 parti di calce viva, una di tegola sbriciolata, una di olio di oliva, una di stoppa sminuzzata. Mescola tutto in una soluzione di acqua e cenere fatta con corteccia di olmo.

[4] La lancia funge probabilmente da tappo o da fermaglio la cui rimozione avvia il meccanismo.

DE COLORIBUS ET ARTIBUS ROMANORUM

I, I. PROEMIO

Ti ho descritto come meglio ho potuto, fratello, vari fiori,
e ad essi ho aggiunto le arti che sono vicine e adatte
allo scrivere. Se farai attenzione le verificherai nella pratica.
Non ti scrivo nulla che non abbia prima sperimentato
di persona. L'insigne ingegno che aveva innalzato
il popolo di Roma è svanito, come pure la saggezza del senato.
Ora chi può investigare queste arti, chi sa spiegarci come
quegli artefici, resi potenti dal loro intelletto, le hanno
scoperte? Colui che, forte della propria virtù, conserva
le chiavi dell'ingegno, divide in varie arti i pii cuori degli uomini.

I, II. COME VARI COLORI ADATTI ALLA SCRITTURA SI OTTENGONO DAI FIORI

Chi desidera trasformare i fiori in colori per scrivere
che la pagina dei libri richiede, deve camminare nei campi
di grano il mattino presto. Allora noterà tanti fiori appena
sbocciati. Che li colga e, rientrato a casa, badi a non mischiarli,
ma faccia ciò che quest'arte richiede: macini i fiori sopra
una pietra liscia. La composizione deve contenere *gypsum*
così da mantenere i colori asciutti. Se vuoi ottenere un colore
verde, mischia calce ai fiori. Vedrai allora che ciò che ti ho
trasmesso l'ho prima sperimentato.

I, XIII. LA TEMPRATURA DEL FERRO PER INCIDERE LA PIETRA

Colui che vuole incidere con il ferro la dura pietra
per temprare la punta deve seguire questa procedura.
Quando il caprone è nel periodo dell'amore, solo
il suo grasso è adatto allo scopo. Se raffreddi il ferro
rovente nel suo grasso, subito la punta si rinforza.

II, XVI. SUL RAME DORATO CON LA BILE

Se desideri trattare il rame con la bile
in modo che sembri dorato, fa' così. Raschialo
con un coltello e lucidalo con un dente d'orso.
Poi cospargi dappertutto il liquido della bile
con un calamo. Poi stendi una seconda copertura
e di nuovo una terza volta e sempre ovunque
con cura. Infine aggiungi creta bianca al liquido
e la mistura renderà il colore brillante.

II, XXI. IL VETRO VERDE

Puoi anche fabbricare un vetro di un verde intenso.
Prendi minuscoli frammenti di rame (bruciato)
mischiati con la loro stessa ruggine. Macinali ancora
e mischiali con vetro luccicante. Poi metti il vaso
dipinto con questo impasto nella fornace. Estrailo
quando è rovente. La sua apparenza non sarà
bella fino al raffreddamento, perché finché il vetro
arde, la violenza della fiamma snatura l'essenza
del colore.

III, V. COME È STATO INVENTATO IL VETRO

Il vetro, dice Isidoro, si chiama così perché alla vista appare trasparente. Negli altri metalli ciò che è interno è celato. Nel vetro, invece, qualunque liquido o sostanza all'interno, in qualunque modo vi sia chiusa, è visibile come all'esterno. Questa fu la sua origine. Nella parte di Siria che vien detta Fenicia, ai confini con la Giudea, vicino al monte Carmelo, c'è una palude da cui nasce il fiume Belus. Dopo un cammino di cinque miglia il fiume si unisce al mare presso Tolomaida, le cui sabbie sono lavate dalle acque che scorrono. Si racconta che una nave di commercianti di salnitro naufragò nei dintorni. Essi, volendo cucinare là sulla sabbia e mancando pietre su cui cuocere, usarono pezzi di salnitro, i quali, a contatto con il fuoco e mischiati alla sabbia, si trasformarono in un liquido nuovo e trasparente, vale a dire il vetro. Queste furono le sue origini.

Poi, siccome l'ingegno umano non si accontentava del solo vetro, ma ambiva a migliorare quest'arte con nuove soluzioni, il vetro venne scaldato con legno leggero e asciutto insieme a rame e salnitro. Infine, fuso nelle fornaci come ottone, se ne ottennero dei blocchi. Questi blocchi sono fusi di nuovo nella bottega, poi alcuni sono modellati soffiandoli, altri macinati, altri scolpiti come l'argento. Lo si può anche tingere in varie maniere, tali da imitare i giacinti e i verdi zaffiri, l'onice e le altre gemme. E non c'è materiale migliore per gli specchi o per i dipinti. Il

migliore è il vetro bianco, soprattutto quello che è fatto in similitudine del cristallo, tanto che nella fabbricazione delle coppe per bere l'oro e l'argento sono stati soppiantati. Il vetro si produceva in Italia, Gallia e Spagna. Sabbia bianca molto morbida veniva triturata con un pestello, mischiata con tre parti di salnitro e, fusa, trasferita in altre fornaci. Questa massa, chiamata *admovitrius*, sottoposta a un'ultima fusione dava il più puro vetro. Tra i tipi di vetro si classifica anche la pietra ossidiana, che è nera, occasionalmente tende al verde, e qualche volta translucida; se usata negli specchi mostra un'ombra anziché un'immagine. Molti ne ottengono gemme. Si dice che questa pietra si trovi in India, Italia e in Spagna vicino all'oceano.

III, XI. COME SI INCIDE IL CRISTALLO

Prendi il cristallo e avvolgilo in un panno di lino impregnato di sudore di capra e coprilo, con il panno, di letame bovino. Poi incidilo con un coltello, nel modo che preferisci, ma con cautela. Dopo immergi il cristallo in acqua fredda. Infine lucida il cristallo con una lamina di piombo e con farina o crusca.

III, XII. COME LUCIDARE LE PIETRE

Prendi la pietra che si chiama ematite, che non deve essere né troppo dura né venata, ma molto liscia e lucente; vai dove c'è una mola per fabbri e rendi la pietra più liscia che puoi. Quando ti sembra che lo sia abbastanza levigala ancora un poco sopra una tegola e poi, al fine di lisciarla al massimo, sopra una cote per affilare. Poi lucidala su una lastra di piombo e ancora sul lato peloso di una pelle di vacca che deve essere liscio e pulito. E ancora lucidala sopra un pezzo di pioppo molto ben piallato. Allo stesso modo puoi pulire i denti di animale e non solo denti ma anche l'oro che hai posto sui muri, sul legno o sulla pergamena.

III, XXXIX. UN MODO DI OTTENERE IL COLORE VERDE DAL RAME O DAL L'OTTONE

Immergi il rame in un recipiente riempito con aceto di vino bianco. Lascialo lì dentro per uno, due o tre mesi e troverai un colore verde di ottima qualità.

III, XLIII. COME SCRIVERE CON L'ORO

Prendi un vaso di vetro e riempilo con la tua urina. Lascia riposare finché non appare chiara. Prendi albume d'uovo e dividilo in due parti che mischierai con l'urina. Agitali insieme e versali in un corno contenente oro sciolto (vale a dire ridotto in polvere e poi lavato). Con questo oro potrai scrivere come con qualunque altro colore.

DE DIVERSIS ARTIBUS

I, I. LA PREPARAZIONE DEI COLORI PER I CORPI NUDI

Il colore che vien detto *membrana*, con il quale si dipingono i volti e i corpi nudi si prepara così. Prendi colore bianco fatto con il piombo e mettilo, senza tritarlo ma com'è, asciutto, in un vaso di ferro o di rame che piazzerai sul fuoco fino al momento in cui diventerà giallo. Allora macinalo e mischialo con altro bianco plumbeo e vermiglio finché non prende il colore della carne. Combina i colori secondo il tuo gusto: se vuoi volti rossi aggiungi vermiglio, se li vuoi chiari aggiungi bianco, se li preferisci pallidi aggiungi un poco di verdigris invece del vermiglio.

I, III. IL COLORE PER LE OMBRE SUI CORPI NUDI

Dopo aver preparato il colore per i corpi nudi e aver riempito i volti e i corpi, mescola ad esso il verde scuro, il rosso ottenuto dalla combustione dell'ocra, un poco di vermiglio, e prepara il colore per le ombre. Con quello dipingerai le sopraciglia, gli occhi, le narici, la bocca, il mento, le fossette accanto alle narici e alle tempie, le rughe della fronte e del collo, le rotondità del viso, la barba dei giovani, le articolazioni delle mani e dei piedi, e tutte quelle membra che spiccano nel corpo nudo.

I, IV. IL PRIMO COLORE ROSA

Poi prepara il rosa mescolando il colore per i corpi nudi con un poco di vermiglio e di minio. Lo userai per arrossare le guance, la bocca, la parte bassa del mento, il collo, le rughe della fronte, leggermente, la fronte stessa sopra le tempie da entrambi i lati, il naso nella sua lunghezza e sopra le narici, la muscolatura e le altre membra nel corpo nudo.

I, VI. IL COLORE GRIGIO DA APPLICARE AGLI OCCHI

Mescola il nero con una piccola quantità di bianco; questo colore si chiama *veneda.* Con esso dipingi le pupille degli occhi. Aggiungi ancora bianco e riempi il resto degli occhi. Tra questo colore e la pupilla applica bianco semplice e ripulisci con acqua.

I, X. I CAPELLI DI BAMBINI, ADOLESCENTI E GIOVANI

Dopo mischia una modica quantità di nero con ocra e colora i capelli dei bimbi ed evidenziali con il nero. Aggiungi ancora nero con ocra e colora i capelli degli adolescenti e dà loro luminosità con il primo colore. Aggiungi ancora più nero e dipingi i capelli dei giovani e da' luminosità con il secondo colore.

I, XVII. I PANNELLI DI ALTARI E PORTE E LA COLLA DI FORMAGGIO

I pannelli degli altari o delle porte devono essere prima accuratamente congiunti con una grappa da bottaio. Poi li si attacca con la colla di formaggio, la quale si prepara in questo modo.

Si sminuzzi del formaggio molle e lo si lavi con acqua calda in un mortaio con un pestello finché l'acqua, versata più volte, non esce limpida. Poi il formaggio va schiacciato con le mani e messo in acqua fredda a rassodarsi. Poi va tagliuzzato finemente su una tavola di legno liscio con un altro pezzetto di legno. Dopodiché occorre rimetterlo nel mortaio e batterlo con il pestello aggiungendo acqua e calce finché non acquista la consistenza delle feci. Con questa colla i pannelli vengono saldamente attaccati. Una volta seccata la colla essi aderiscono così bene che né i solventi né il calore possono disgiungerli.

Successivamente i pannelli devono essere livellati con una pialla, che è curva con una lama all'interno e due maniglie che consentono di spingerla con le due mani. Per mezzo di questo strumento si lavorano pannelli, porte e scudi fino a quando sono perfettamente lisci. Infine bisogna rivestirli con pelli non conciate di cavallo, di asino o di bovino che sono state immerse nell'acqua al fine di rasare via i peli. Dopo aver tolto un po' dell'acqua, quando la pelle è ancora umida, si applichi la colla. In mancanza di pelli i pannelli possono essere ricoperti con semplici panni utilizzando il medesimo sistema.

I, XVIII. LA COLLA FATTA CON LA PELLE E CON LE CORNA DEL CERVO

Dopo che le pelli sono asciugate perfettamente, prendi delle strisce della stessa pelle similmente essicata e tagliale a pezzettini. Prendi delle corna di cervo e sbriciolale sopra un'incudine con un martello da fabbro. Con la polvere riempi fino a metà un vaso nuovo e poi colmalo d'acqua. Scalda fino a far evaporare un terzo dell'acqua, ma bada che non raggiunga l'ebollizione. Poi farai questa prova. Bagna le tue dita nell'acqua: se, una volta raffreddata, si attaccano tra loro, la colla è buona. In caso contrario scalda ancora e ripeti la prova. Poi versa la colla in un recipiente pulito, riempilo con acqua e scalda ancora come prima. Ripeti l'operazione quattro volte.

I, XXIII. LE FOGLIE DORATE

Prendi della pergamena greca fatta di lana di lino e sfregala da entrambi i lati con del colore rosso ottenuto dalla combustione di polvere di ocra secca. Puliscila accuratamente con un dente di castoro, o di orso o di cinghiale, finché non è lucida e il colore della frizione non aderisce. Poi taglia la pergamena in parti quadrate di quattro dita di lato.

Dopo, con pergamena di pelle bovina, fabbrica una specie di tasca della medesima misura, ben cucita, che sia abbastanza spaziosa da contenere buona parte dei pezzi di pergamena tinta. Fatto ciò, prendi dell'oro puro e, con il martello sopra un'incudine liscia, battilo con grande cura senza romperlo e taglialo in pezzi quadrati della misura di due dita. Poi metti nella tasca un pezzo di pergamena tinta e in mezzo ad essa un quadrato d'oro. Poi di nuovo la pergamena e poi l'oro, sempre al centro, e così via fino a riempire la tasca. Ora prendi un martello di bronzo, sottile vicino all'impugnatura e a testa larga, e con esso batti la tasca su una pietra liscia non con forza, ma delicatamente. Avendo cura di controllare di frequente, decidi se preferisci l'oro sottile o moderatamente spesso. Tuttavia, qualora l'oro si dilatasse per i colpi oltre la tasca, rifilalo con le piccole forbici fatte apposta per questo intervento.

Questo è il modo di preparare le foglie d'oro. Quando le avrai rese sottili a tuo piacere, tagliane con le forbici tante strisce quante ne vuoi e con esse completa le aureole intorno ai volti delle figure, le stole, gli orli degli abiti e così via.

Per applicare le foglie d'oro usa l'albume di un uovo sbattuto senz'acqua. Con un pennello copri l'area su cui apporre l'oro. Inumidisci con la bocca l'impugnatura del pennello, tocca un angolo della foglia, così sollevandola, applicala il più in fretta possibile e stendila con il pennello. In questa fase devi prestare la massima attenzione ai colpi d'aria e trattenere il fiato, poiché, se respiri, potresti far volare via la foglia e faresti fatica a ritrovarla. Una volta applicata e asciugata, se vuoi, posane un'altra sopra la prima, e anche una terza se necessario, affinché ti sia più agevole lucidarla con un dente o con una pietra. Con lo stesso sistema puoi anche applicare le foglie a un muro o a una parete pannellata. E se non disponi di oro, usa lo stagno.

I, XXIX. COME SI APPLICANO SUI LIBRI L'ORO E L'ARGENTO IN POLVERE

Prendi del minio puro, aggiungi una terza parte di vermiglio e macina con acqua sopra un sasso. Quando è ben tritato, sbatti l'albume di un uovo, in estate con acqua, in inverno senza. Non appena l'albume sia diventato puro, metti il minio in un corno e versaci l'albume. Agita un poco con un bastoncino. Poi, usando un pennellino copri tutti i punti in cui desideri applicare l'oro.

Successivamente, metti sul fuoco un vaso pieno di colla e, quando si è sciolta, versala nel piatto che contiene l'oro e con essa lava l'oro. Dopo averli versati in un altro contenitore, in cui rimarranno le impurità, versa ancora un po' di colla fusa e, tenendo il piatto nel palmo della mano sinistra, agita lievemente con il pennello. Applica l'oro come preferisci, sottile o spesso, ma sempre con poca colla, poiché troppa farà annerire la doratura. Una volta asciutto lucida con un dente o con pietra di sangue (*lapide sanguinario*) accuratamente limata e pulita sopra una tavoletta di corno liscia e lucente. Se, a causa di mancanza di attenzione, la colla non è stata cotta bene e di conseguenza l'oro va in polvere mentre lo si lucida o si stacca per l'eccessivo spessore, tieni a portata di mano albume d'uovo sbattuto senz'acqua e mettine sull'oro. Quando si sarà asciugato, lucida di nuovo con il dente o la pietra. Allo stesso modo applicherai argento, rame e bronzo.

I, XXXI. DIVERSI TIPI DI COLLA PER PITTURA D'ORO

Se non hai una vescica[1], taglia, lava e scalda una spessa pelle bovina. In alternativa, taglia, lava e scalda la vescica di un'anguilla diligentemente raschiata. Puoi anche scaldare tre volte le ossa della testa di un luccio, dopo averla ben lavata in acqua calda. A qualunque di questi preparati aggiungi una terza parte di colla trasparente e scalda con moderazione, si conserverà quanto a lungo vorrai.

I, XXXVIII. INCHIOSTRO

Se devi fabbricare l'inchiostro, taglia del legno di biancospino, in aprile o in maggio, prima della fioritura, fanne dei piccoli fasci e falli essiccare per due o tre settimane all'ombra, anche quattro se necessario.

Poi procurati qualche martello di legno con cui, sopra un altro legno duro, toglierai le spine e tutta la corteccia e le metterai in un recipiente pieno d'acqua. Quando avrai riempito due o tre o quattro o cinque recipienti con corteccia e acqua, lasciali stare per otto giorni affinché la linfa si trasferisca nell'acqua. Poi versa l'acqua in una pentola pulita e scaldala sul fuoco. Di tanto in tanto butta un po' di corteccia nella pentola per estrarre eventuale linfa rimasta. Compiuta questa operazione, scalda un terzo dell'acqua residua, versala in una pentola più piccola e continua a scaldare fino a che l'acqua non diventa nera e densa. Non aggiungere acqua diversa da quella mista a linfa. Dopo aver verificato la densità, aggiungi una terza parte di vino puro, versa la miscela in due o tre nuove pentole e continua a scaldare finché non vedi che in superficie si forma una sorta di pellicola.

[1] Probabilmente il testo fa riferimento alla vescica di storione citata nella ricetta XXVIII.

Poi togli le pentole dal fuoco, mettile al sole fino a quando l'inchiostro non si è purificato dai sedimenti rossi. Dopo prendi fogli di pergamena cuciti a mo' di tasca, versaci l'inchiostro puro e appendilo al sole ad asciugare. Quando è secco, prendine quanto ne vuoi e tempralo con il vino sopra dei tizzoni. Aggiungi un poco di vetriolo e scrivi. Se, a causa di qualche negligenza, l'inchiostro non è abbastanza nero, prendi un pezzo di ferro grosso come un dito, arroventalo nel fuoco e immergilo nell'inchiostro.

II, I. LA COSTRUZIONE DEL FORNO PER LAVORARE IL VETRO

Se il tuo animo dovesse disporsi a lavorare il vetro, per prima cosa taglia molta legna di faggio e falla asciugare. Poi bruciala tutta insieme in un luogo pulito e raccogli con cura la cenere, prestando la massima attenzione a non mischiarla con terra o sassi. Dopo costruisci in questo modo un forno di pietra e argilla lungo quindici piedi e largo dieci.

Comincia con lo scavare una fondamenta spessa un piede da ogni lato con al centro un cuore di pietra e argilla robusto e regolare. Dividila in tre parti uguali ed eleva un muretto in modo che due parti stiano da un lato e una dall'altro. Poi pratica un foro da entrambi i lati attraverso il quale passino la legna e il fuoco e costruisci un muro tutto intorno alto circa quattro piedi con la cavità interna per il forno salda e regolare lasciando sporgere leggermente il muro divisorio. Dopo pratica dei fori nel focolare, quattro fori nel lato più lungo e quattro nell'altro, ove riporre i recipienti da lavoro, e due nel mediano, attraverso cui salirà la fiamma. Nell'edificare il muro di circonferenza lascia aperte due finestrelle quadrate delle dimensioni di un palmo, una per ogni lato contro i fori, attraverso le quali infilare e togliere i recipienti e il loro contenuto. Inoltre, nella parte più piccola, farai un foro nel focolare vicino al muro divisorio e una finestrella di un palmo nella parete esterna, da cui far passare il necessario per lavorare.

Completato ciò, fai la parte interna con il muro di forma che ricorda la volta a botte e dell'altezza di poco superiore a un mezzo piede, in modo da fare l'interno molto liscio nella sommità, con un bordo circolare alto tre dita, così che nulla, opera o attrezzo, possa cadere giù. Questo viene detto forno di lavoro.

II, II. IL FORNO DI RAFFREDDAMENTO

Costruisci anche un secondo forno, lungo dieci piedi, largo otto e alto quattro. In una delle estremità pratica un'apertura per l'inserimento di legna e fuoco e apri una finestrella di un piede per fare entrare e uscire tutto il necessario. Sistema all'interno un cuore saldo e regolare. Questo è chiamato il forno di raffreddamento.

II, III. IL FORNO DI DILATAZIONE DEL VETRO E GLI ATTREZZI NECESSARI AL LAVORO

Costruisci anche un terzo forno, lungo sei piedi, largo quattro e alto tre, con fori e finestre come nel capitolo precedente. Questo è il forno per la dilatazione e l'appiattimento del vetro.

Gli attrezzi necessari al lavoro sono un tubo di ferro, lungo due ulne e spesso due pollici, due tenaglie di ferro piatte a un capo, due palette di ferro e ogni altro utensile di legno o di ferro che vuoi impiegare.

II, X. COME SI FANNO I VASI DI VETRO

Se hai l'intenzione di fabbricare vasi di vetro procedi nel seguente modo. Quando lo hai soffiato nelle dimensioni volute non fare buchi sul fondo, ma separalo dal tubo con un bastoncino liscio bagnato nell'acqua. Immediatamente scalda il tubo e attaccalo al fondo. Solleva il vaso sottosopra e scaldalo sulla fiamma e con il bastoncino allarga il foro da cui hai staccato il tubo dando la forma e la taglia che vuoi all'imboccatura e allargando il fondo attorno al tubo fino a renderlo concavo.

Se desideri che il vaso abbia impugnature, prendi una bacchetta di ferro e spingilo contro del vetro. Quando una parte del vetro ha aderito alla bacchetta, spostalo, apponilo sul vaso nel punto che hai scelto e, appena si è attaccato, scaldalo per fissarlo alla perfezione. Fai quante impugnature vuoi tenendo nel contempo il vaso vicino alla fiamma in modo che resti caldo, ma senza fondere. Estrai un piccolo vetro dal forno in modo che lasci un filo dietro di sé e, restando presso la fiamma, decora il vaso facendolo girare intorno al vetro nei punti che preferisci. Ultimata l'opera, stacca il tubo come il solito e metti il vaso nel forno di raffreddamento. Lavora in questo modo quanto vuoi.

II, XI. AMPOLLE CON UN LUNGO COLLO

Se desideri fabbricare ampolle dal collo lungo, fai così.

Quando hai soffiato il vetro caldo in forma di vescica, chiudi con il pollice il foro del tubo con cui soffi, affinché non esca aria, agita il tubo con il vetro attaccato, come se fossi in procinto di scagliarla lontano. Il suo collo si allungherà e tu, sollevata la mano, lascialo pendere verso il basso, in modo che non si pieghi, separalo con un bastone umido e riponilo in un forno di tempratura.

II, XII. DIVERSI TIPI DI VETRO OPACO

Negli antichi edifici dei pagani si trovano diversi generi di vetro nei mosaici, vale a dire bianco, nero, verde, giallo, rosso e porpora. Essi non sono trasparenti, ma opachi come il marmo e in forma di pietruzze quadrate. Si usano per fare gli smalti in oro, argento e rame di cui parlere-

mo diffusamente dopo[2]. Si trovano anche parecchi vasi dei medesimi colori, che i Francesi, abilissimi in questo tipo di lavoro, raccolgono. Il blu, poi, lo fondono nei loro forni aggiungendo un poco di vetro chiaro e bianco, e fabbricano preziose tavolette di vetro blu assai utili nelle vetrate. Fanno lo stesso con il verde e il porpora.

II, XV. IL VETRO GRECO PER DECORARE I MOSAICI

I Greci fanno anche tavole di vetro chiaro per vetrate dello spessore di un dito, le tagliano in pezzetti quadrati con un ferro arroventato e le coprono da un lato con una foglia d'oro cosparsa di polvere dello stesso vetro. Poi li compongono su una lastra di ferro, di cui parleremo fra poco, che è stata ricoperta di calce o cenere, e li scaldano nel forno. Il vetro di questo tipo interposto nei mosaici offre il massimo effetto decorativo.

II, XIX. IL COLORE CON IL QUALE SI DIPINGE IL VETRO

Prendi del rame lievemente battuto, brucialo in una padella di ferro fino a polverizzarlo del tutto. Prendi dei frammenti di vetro verde e color zaffiro e sbriciolali con due pezzi di porfido. Mescola questi tre ingredienti nella proporzione di una terza parte di ognuno. Macinali insieme accuratamente sulla medesima pietra con l'ausilio di vino o urina, mettili in un vaso di ferro o di piombo. Dipingi il vetro con estrema cura seguendo il disegno sulla tavola. Se vuoi tracciare sul vetro delle lettere, copri con lo stesso colore l'intera area e scrivi con il manico del pennello.

II, XVIII. COME TAGLIARE IL VETRO

Arroventa sul fuoco una lama, che deve essere ad un tempo sottile e resistente. Quando è diventato rosso nella parte più spessa, appoggiala sul vetro che vuoi tagliare e subito apparirà il principio di una frattura. Se il vetro è duro inumidiscilo sfregando con il tuo dito bagnato di saliva il punto da tagliare. Riprendi ad incidere e la frattura proseguirà.

Quando tutti i pezzi sono stati così tagliati, munisciti di un ferro più grosso, della lunghezza di un palmo e curvo alle due estremità, con il quale ritoccare i bordi e combinare tra loro i vari pezzi, ognuno nella sua posizione[3]. Terminata questa operazione, prendi il colore con cui devi dipingere il vetro.

[2] Ricetta III, LIV.
[3] Si tratta evidentemente del montaggio di una vetrata.

II, XXVII. L'ASSEMBLAGGIO E LA SALDATURA DELLE FINESTRE

Completata la costruzione, prendi dello stagno puro, mescolalo con una quinta parte di piombo e fondi nel sopra citato stampo[4] quante bacchette vuoi, con cui saldare la tua opera. Terrai pronti anche quaranta chiodi della lunghezza di un dito, con un'estremità sottile e tonda e un'altra quadrata e tanto ricurva da far apparire un foro nel mezzo. Poi prendi il vetro dipinto e temprato a fuoco e sistemalo secondo la sua posizione nel lato senza disegno della lastra. Dopo prendi la testa di un'immagine, circondala con piombo, mettila con cura al suo posto e piantale intorno tre chiodi con un martello adatto. Aggiungi poi gli arti, il petto e il resto degli abiti e fissali con i chiodi.

Poi devi avere posto nel fuoco un ferro per saldare, lungo e sottile, ma grosso e tondo in cima, e, alla fine della parte tonda, affusolato, limato e stagnato. Nel frattempo prendi le bacchette di stagno che hai fuso, versaci sopra della cera, raschia il piombo da tutti i punti da saldare, con il ferro caldo applica ad esso lo stagno dove due pezzi di piombo si incontrano e sfrega con il ferro finché non aderiscono. Quando le immagini sono state posizionate, sistema alla stessa maniera i campi nel colore che hai scelto, e così, pezzo per pezzo, componi la vetrata. Completato l'assemblaggio e saldata la vetrata da un lato, occupati dell'altro lato e fissalo come prima, raschiando e saldando.

II, XXVIII. L'INSERIMENTO DI GEMME NEL VETRO DIPINTO

Ecco come devi procedere se vuoi inserire gemme di altri colori, ad esempio giacinti e smeraldi, nelle immagini delle vetrate, nelle croci, nelle miniature dei libri, negli ornamenti dei vestiti dipinti sul vetro.

Quando farai le croci sopra la testa di Cristo nella sua maestà, o il libro, o gli orli ornati delle vesti, che nei dipinti si fanno in oro o in orpimento, nelle vetrate fai queste cose in vetro giallo chiaro. Dopo averle dipinte con lavoro di artigiano (*opere fabrili*), decidi dove porre le pietre e ottieni i giacinti da pezzettini di azzurro e gli smeraldi dal vetro verde. Opera in modo che tra due giacinti ci sia sempre uno smeraldo. Quando tutti sono stati sistemati e attaccati al giusto posto, dipingi loro intorno uno strato di colore più spesso affinché nulla scorra tra i due vetri. Infine scaldali nel forno insieme alle altre parti ed essi aderiranno così fermamente che mai cadranno.

III, I. LA COSTRUZIONE DEL LABORATORIO

Costruisciti da solo un laboratorio alto e spazioso, esteso in lunghezza verso oriente. Nella parete che guarda a sud apri quante finestre

[4] Ricette II, XXIV (stampo di ferro) e II, XXVI (stampo di legno).

vuoi e puoi, così che tra due finestre ci siano cinque piedi. Dividi in due la costruzione con un muro per il lavoro di fucina e le operazioni con stagno, piombo e rame. Dividi ancora la rimanente metà in due parti, una per l'oro e un'altra per l'argento. Le finestre devono stare a un piede da terra ed essere alte tre piedi e larghe due.

III, III. LA FORNACE

A sinistra dello sgabello, accanto al muro con le finestre, fissa alla terra un'assa di legno lunga tre piedi, larga due e spessa almeno due dita. Quando vedi che è ben fermo, all'altezza di quattro dita da terra, pratica un foro di un dito al centro dell'assa. Alla parte anteriore attacca, fissandolo con fermi di legno, un listello di legno lungo come l'assa e largo quattro dita. Di fronte a questo metti un altro listello della medesima altezza e lunghezza, in modo che tra i due rimanga lo spazio di tre dita. Fissa il più esterno con due o tre perni. Prendi poi dell'argilla non macerata né mischiata con acqua, ma appena scavata. Mettine un po' nello spazio tra i due listelli e comprimi energicamente con un legno arrotondato, poi aggiungine e di nuovo premi. Continua così fino a riempire due terzi dello spazio. Ora leva il listello di fronte e, con un coltello lungo, rifila l'argilla ai lati e in alto. Poi battila vigorosamente con un legno piatto. Prendi dell'altra argilla, questa volta macerata e impastata con sterco di cavallo, e costruisci la fornace e il suo cuore. Per non essere bruciate dal fuoco, le pareti devono essere rivestite con questo materiale. Con un bastoncino sottile, fora l'argilla in modo da prolungare il buco nell'assa sotto. In tal maniera costruisci le fornaci per i lavori fabbrili.

III, IV. MANTICI

Costruisciti così i mantici in pelle di ariete.

Dopo aver ucciso gli arieti le pelli non devono essere incise sotto il ventre, ma nella parte posteriore, e rivoltate per estrarre tutto l'interno. Vanno poi riempite con paglia, non troppa, e fatte asciugare. Infine vanno tenute un giorno e due notti sotto una composizione di feci e sale. Il terzo giorno tendile per il lungo e ancor più in larghezza. Siano poi ingrassate e di nuovo poste in tensione. A questo punto costruisci il vertice ligneo da legare al collo del mantice e alla sua estremità pratica un foro da cui passi un tubicino di ferro. Sul retro del mantice fissa quattro pezzi di legno, dei quali due sono uniti e attaccati nel mezzo e due cuciti insieme nel mantice così che le giunture siano nel mezzo sopra e sotto. Poi bisogna cucire insieme due occhielli della pelle, uno, più piccolo, sopra dove si appoggia il pollice, l'altro, più grande, sotto, per la presa delle quattro dita.

Completato il tutto, infila il tubo di ferro nel suo foro nel fondo del-

la fornace e appronta un fuoco a carbone davanti. Soffia nel mantice fino a che la fornace non è essiccata.

I nomi degli utensili e degli attrezzi di ferro sono i seguenti[5].

III, VI. MARTELLI

Ci sono molti modelli di martello, grandi, piccoli, minuscoli, larghi da una parte e stretti dall'altra. Ci sono anche martelli lunghi e sottili con la sommità arrotondata; altri sono cornuti in alto e larghi sotto.

III, XVIII. LA TEMPRATURA DELLE LIME

Brucia un corno di bue nel fuoco, raschialo, e mescolalo a una terza parte di sale macinando con energia. Poi metti la lima nel fuoco e, quando acquista una coloratura bianca, cospargila interamente con il composto. Apri i tizzoni e, svelto, soffiaci su senza far cadere la tempratura. Subito estrai la lima e immergila nell'acqua. Poi asciugala sul fuoco. In tale modo temprerai le lime d'acciaio.

III, XX. LA TEMPRATURA DEL FERRO

Gli scalpelli di ferro si temprano così. Dopo essere stati limati e incastrati nelle impugnature, poni nel fuoco la loro estremità e, quando comincia ad arroventarsi, allontanali dalla fiamma e immergili nell'acqua[6].

III, XL. LA COLORAZIONE DELL'ORO

Prendi del vetriolo, mettilo in un recipiente di terracotta, pulito e già provato sul fuoco, e scaldalo fino a liquefarlo. Poi lascialo di nuovo indurirsi. Toglilo dal recipiente, mettilo sotto la brace e soffia finché non diventa rosso. Tiralo subito fuori, fallo raffreddare e macinalo in una scodella di legno con un martello di ferro. Aggiungi una terza parte di sale e tempra con vino o urina. Macinalo ancora vigorosamente finché non acquista la consistenza dello sterco. Usando una piuma, copri la doratura con questo preparato in modo che non rimanga oro visibile. Poi ponilo sui tizzoni per essiccarlo fino a quando non vedi che emette un fumo leggero. Quindi allontanalo immediatamente dalla fiamma e lavalo accuratamente con una spazzola pulita di setole di maiali. Infine asciugalo ancora sulla brace e avvolgilo in un panno pulito per raffreddarlo.

[5] I capitoli seguenti sono dedicati a incudine, martello, forcipe, *organarium*, lima, scalpelli, pialla.

[6] Ricordo che la ricetta seguente (III, XXI, tradotta e analizzata in precedenza) presenta come metodo alternativo ed equivalente l'immersione del metallo nel sangue di caprone.

III, XLVII. L'ORO ARABO

C'è un oro arabo molto prezioso di uno splendido colore rosso, che si trova sovente usato nei vasi antichi. Gli artigiani odierni lo contraffanno aggiungendo una quinta parte di rame all'oro chiaro e ingannano molti inesperti. Per evitare l'inganno si metta questo oro nel fuoco: se è puro non perderà brillantezza, se invece è fasullo cambierà completamente colore.

III, LXXV. COME SI STAMPA CON I SIGILLI

Si preparino dei pezzi di ferro, spessi un dito, larghi tre o quattro dita e lunghi un piede, che devono essere in condizioni ottimali, senza macchie né crepe. Su di essi si incidano, come nei sigilli, bande sottili e bande larghe contenenti disegni di fiori, animali, uccelli o dragoni concatenati dai colli e dalle code. Non si incidano troppo in profondità, ma leggermente e con precisione.

Poi batti dell'argento rendendolo sottilissimo e della lunghezza che vuoi. Puliscilo con un panno e carbone finemente tritato e lucidalo sfregandolo con gesso. Fatto ciò, congiungi l'argento a ogni banda, poni il ferro sull'incudine in modo che il lato inciso sia in alto, sovrapponi l'argento e su di esso appoggia uno spesso pezzo di piombo. Percuoti energicamente con un martello per spingere l'argento dentro l'incisione in modo che l'immagine vi si delinei. Se la lamina d'argento risulta più lunga della lastra di ferro, spostala tenendola unita alla medesima lastra con l'aiuto di tenaglie. Così, percossa una sezione, potrai batterne un'altra, continuando fino a riempire l'intera lamina. Siccome il rilievo è elegante, raffinato e facilmente applicabile, questo lavoro è molto utile intorno ai bordi di altari, pulpiti, reliquari per i corpi dei santi, libri e ovunque si riveli necessario.

La stessa operazione è ripetibile sul rame, dopo averlo battuto, pulito, lucidato e dorato alla stessa maniera. Il rame va posto sulla lastra di ferro dalla parte della doratura e, appoggiato il piombo, martellato finché il disegno non vi si trasferisce.

Con la tecnica descritta anche la crocefissione di Nostro Signore può essere incisa su lamine d'argento o rame dorato, con le quali si rivestono scrigni e reliquiari. Si incidono su lastre di ferro anche immagini dell'Agnello di Dio e dei quattro evangelisti che, impresse su oro o argento, servono per decorare coppe di legno pregiato. Una medaglia con l'Agnello di Dio sta al centro della coppa, gli evangelisti intorno a formare una croce, con quattro bande che procedono dall'Agnello agli evangelisti. Si fanno anche figurine di pesci, uccelli e animali, con cui si riveste la rimanente superficie della coppa e decorano ottimamente. Similmente si ottengono rappresentazioni della Maestà di Cristo e altre figure di qualsiasi forma e sesso, che, impresse su oro, argento e rame, conferiscono eleganza dove vengono applicate grazie alla delicatezza e alla pe-

rizia della loro realizzazione. Ugualmente si realizzano immagini di re e cavalieri che, se impresse su bronzo spagnolo, abbelliscono i vasi usati per versare l'acqua sulle mani. La tecnica è la stessa impiegata per rivestire le coppe con le lamine d'oro e d'argento recanti le immagini di uccelli, fiori o animali, le quali non sono, però, fissate con chiodini, ma saldate con lo stagno.

III, LXXXI. COSTRUIRE UN ORGANO

Il costruttore di organi deve in primo luogo avere chiare indicazioni sulle misure delle canne gravi, acute e sovracute. Poi deve fabbricarsi un pezzo di ferro, della dimensione prevista per le canne, che sarà di forma cilindrica e perfettamente limato e lisciato. A un capo sarà spesso e leggermente adattato in modo da poter essere infilato in un altro ferro curvo come nella maniglia di legno di un trapano. Al capo opposto sarà più sottile, delle medesime dimensioni dell'estremità più bassa della canna, quella da inserire nella cassa.

Ora si batta del rame purissimo rendendolo tanto sottile che un'unghia premuta da un lato lasci la traccia dall'altro. Quando il rame è stato lavorato e tagliato alle dimensioni del ferro per le canne più lunghe, dette gravi, in accordo con le indicazioni va praticata un'apertura, in cui inserire il plettro, limata allo spessore della paglia. Su di essa si stenda dello stagno con il ferro per saldare. Si raschino le due estremità allo stesso spessore e si aggiunga ancora un poco di stagno. Prima di dare lo stagno, affinché aderisca meglio e in fretta, il rame va leggermente scaldato e le due estremità appena raschiate spalmate di resina di abete.

Fatto ciò, il rame va avvolto intorno al ferro e legato stretto con del filo di ferro in modo che le estremità trattate con lo stagno siano pareggiate. Il filo dovrebbe essere inserito in un foro che si trova nella sottile sommità del ferro e rigirato due volte dentro e, avvitandolo intorno, portato all'altro capo. Poi, le giunture accuratamente uguagliate e unite, la canna va messa davanti alla fornace su tizzoni ardenti. Il garzone, che siede e soffia piano, tiene nella mano destra un bastone sottile cui è fissato un panno contenente resina, e nella sinistra un lungo pezzo di stagno battuto. In questo modo, quando la canna diventa rovente, egli può spalmare la resina sulle giunture e applicare lo stagno, che subito fonde e delicatamente salda le giunture stesse.

Compiute queste operazioni e raffreddata la canna, il ferro viene posto in un tornio appositamente preparato. Si inserisce l'impugnatura di ferro curvo, si slega il filo e una persona gira il ferro, mentre un'altra, che indossa i guanti, tiene stretta la canna con entrambe le mani. Così si estrae il ferro mentre la canna rimane ferma e alla fine apparirà perfetta come lavorata al tornio.

Tolto il cuore metallico, si batta la canna con un martelletto sopra e sotto l'apertura creando una depressione di circa due dita che scende

verso il centro. Il plettro è fatto con rame un tantino più spesso della forma di un semicerchio e rivestito di stagno nell'estremità curva proprio come la canna. Va inserito nella parte più bassa dell'apertura, appena sotto la sua bocca, con precisione, che non spunti fuori né sopra né sotto. Si tenga anche a disposizione del ferro per saldare della stessa larghezza e forma, curva, del plettro. Dopo averlo scaldato si ponga un poco di stagno e di resina sul plettro e si muova il ferro rovente intorno ad esso così che il plettro aderisca allo stagno fuso tanto perfettamente che l'aria possa uscire solo dal foro superiore.

Ora si deve attaccare la canna alla bocca e soffiare, all'inizio dolcemente, poi con maggiore forza, e, in base al suono, posizionare la canna nella voce appropriata. Se si desidera che la voce sia più ricca si allarghi il foro, se la si vuole più pura lo si restringa. Con questo sistema si fabbricano tutte le canne. La taglia dei plettri superiori va adattata secondo le istruzioni, quella degli inferiori deve invece essere omogenea per tutte le canne.

III, XCV. LA PULITURA DELLE GEMME

Il cristallo è acqua induritasi in ghiaccio, negli anni poi induritosi in pietra. Lo si lavora e pulisce in questo modo.

Prendi il preparato detto *tenax*, del quale si è già detto[7], e fallo fondere nel fuoco. Con esso fissa il cristallo a un lungo pezzo di legno di spessore analogo. Appena raffreddato sfregalo con entrambe le mani su una pietra arenaria precedentemente inumidita finché non prende la forma che desideri dargli. Poi, per renderla perfettamente liscia, sfregalo ancora su un'altra pietra della stessa specie ma più sottile e liscia. Prendi una lista di piombo, anche questa molto liscia, mettici sopra una tegola umida, lustrata con saliva su una mola, e su di essa lucida il cristallo fino a farlo brillare. Infine, poni la tegola su una pelle di capra, non sporca e non unta, tesa su assi di legno e fissata con chiodi. Sfregaci sopra il cristallo con cura rendendolo tutto lucido.

Se vuoi scolpire il cristallo prendi un caprone di due o tre anni, legagli le zampe, squarciagli il petto all'altezza del cuore e poni in quella posizione il cristallo. Lascia che si bagni nel sangue che fuoriesce fino a quando diventa caldo. Allora estrailo e incidilo mentre è caldo. Quando si è raffreddato riimmergilo nel sangue per scaldarlo. Ripeti l'operazione fino al completamento del lavoro di incisione. Infine, dopo che lo hai scaldato ed estratto per l'ultima volta, sfregalo con un panno di lana così che otterrà dal sangue lo splendore.

[7] Ricetta III, LIX.

Se desideri poi fare dei nodi con il cristallo, che possono essere apposti sui pastorali vescovili o sui candelieri, perforali nella seguente maniera. Costruisci due martelli sottili come il dito mignolo e lunghi un palmo, sottili e di buon acciaio da ambo i lati. Dopo aver formato il nodo, incava un pezzo di legno, così che il nodo vi stia dentro per metà attaccato con la cera. Prendi un martello e batti delicatamente in un punto al centro del nodo fino all'apparire di un principio di foro, che poi allargherai continuando a picchiettare i bordi dell'apertura. Quando, così perseverando, giungerai alla metà del nodo, voltalo e ripeti l'operazione dall'altra parte. Una volta perforato, batti una bacchetta di rame lunga un piede, sottile e arrotondata in modo da passare per il foro. Prendi della sabbia aguzza mista ad acqua, mettila nel foro e lima con la bacchetta. Allargata un poco l'apertura, batti un'altra bacchetta di rame più spessa della precedente e, quando le dimensioni del foro sono quelle che volevi, sbriciola una scheggia di pietra arenaria, mettila nel buco e leviga con una nuova bacchetta finché non è liscio. Prendi un pezzo di piombo, della stessa forma della bacchetta, e, aggiunta limatura di tegola e saliva, lucida il foro e il nodo.

Il cristallo purissimo arrotondato e lucidato con acqua e saliva e mantenuto al sole con sotto un acciarino attrae il fuoco con grande rapidità.

Se vuoi tagliare il cristallo, fissa quattro chiodi di legno in una panca, con il cristallo stretto tra loro. I chiodi devono stare accoppiati, due sopra e due sotto, e tanto vicini che una sega possa a malapena scorrere in mezzo e in nessun punto piegata. Inserisci una sega di ferro, cospargi di sabbia aguzza mista ad acqua, e fai stare lì due persone che manovrino la sega e gettino senza interruzione sabbia e acqua. Continua finché il cristallo non è tagliato, poi puliscilo e lucidalo come è detto sopra. Con lo stesso sistema si tagliano, puliscono e lucidano l'onice, il beriglio, lo smeraldo, il diaspro, l'agata e altre pietre preziose.

Dai frammenti di cristallo si ottiene una polvere finissima che, mista ad acqua, si pone su una tavola di tiglio molto liscia ed è buona per sfregare e lucidare le medesime pietre. L'ametista, che è più dura, si pulisce così. C'è una pietra chiamata smeriglio che va tritata finché non assomiglia alla sabbia e poi va posta sopra una lastra di rame e mescolata ad acqua. Con la mistura si sfrega l'ametista, dandole forma. Il materiale di scarto si raccoglie in una bacinella e il giorno successivo si butta via l'acqua e si lascia asciugare la polvere. Questa polvere, posta sulla tavola liscia di tiglio e inumidita con saliva, è a sua volta ottima per lucidare l'ametista.

Le altre pietre simili al vetro si lavorano e si lucidano come il cristallo.

INDICI

INDICE DEI NOMI

Abban, santo, 250.
Abbone, orefice di Lione, 236.
Abelardo, Pietro, IX, 115.
Abele, 169.
Adalardo di Corbie, santo, 36.
Adalberone, vescovo di Laon, 39-40, 237 e n, 238-240, 242-243.
Adalberto, arcivescovo di Amburgo, 59-60.
Adalberto, orefice piacentino, 21.
Adamnan, 90.
Adamo, 224.
Adamo di Brema, 59, 60 e n.
Adelardo di Bath, 58, 137.
Ademaro di Chabannes, 174.
Aelfric, 16.
Agostino, santo, 44, 100, 221.
Agrati, G., 212n.
Aitvaras, 261.
Albert, J.P., 235n.
Alberto Magno, santo, 115-116, 124-126, 129, 135-136.
Alboino, re longobardo, 11.
Albrile, Ezio, XI.
Alcuino, 221, 244.
Aldelmo, 170.
Alessandro III, re di Macedonia, *detto* A. Magno, 135-136.
Alessio, F., 37n, 66n, 83n.
Alexandre Bidon, D., 241n.
Alfano, monaco di Montecassino e arcivescovo, 128-129.
Alfredo, re del Wessex, 173-174.
Alighieri, Dante, 176.
Alinei, M., 53n, 140n, 142n.
Alvis, 181.
Amiet, R., 241n.
Amirani, 212-213.
Ammiano Marcellino, 188 e n.
Andvari, 192-193.
Annibale Barca, generale cartaginese, 104.
Anselmo, santo, 44.
Apelle, monaco e fabbro, 246.
Aristotele, 72, 136, 209.
Arnaldo di Villanova, pseudo-, 127.
Arnoux, M., 26n.
Artù, re dei Bretoni, 131, 226, 254-256.
Ashmole, Elias, 245.
Aslaug, 154, 156, 187.
Assicus, vescovo irlandese, 8.
Athils, 161.
Atienza, J.G., 30n.
Attila, re degli Unni, 19, 221, 258.
Audoeno, santo, 236.
Avalloc, 254, 257-258.
Avicenna, pseudo-, 127.
Aymeri de Narbonne, 131.

Bacone, Ruggero, 61, 95.
Baldero, *vedi* Baldr.
Baldi, S., 110n.
Baldr (Baldero, Baldur), 189, 197-198.
Baldur, *vedi* Baldr.
Balor, 248, 251.
Barral I Altet, X., 29n, 42n.
Bartolini, E., 258n.
Bartolomeo Anglico, 100, 102, 124, 126, 134, 140 e n, 141, 156.
Battista, *vedi* Giovanni Battista.
Beadohilde (Beahhild), 174.
Beccaria, G.L., 140n, 141n, 177n, 208n, 214n.

Beda, il Venerabile, 41 e n, 124-126, 138, 241.
Bellucci, Giuseppe, 92.
Benedetto da Norcia, santo, 25-26.
Bennone di Osnabrück, santo, 36.
Beowulf, 150, 159, 166-167, 178, 183-185, 200, 214, 244.
Bernardo di Chiaravalle, santo, 43, 45, 81.
Bernardo di Clairvaux, *vedi* Bernardo di Chiaravalle.
Bernardo di Tiron, 26.
Bernardo Provinciale, 128.
Bernwardo di Hildesheim, santo, 36, 38.
Berthelot, P., 55n.
Bertolotti, M., 216n, 228n.
Bessmertny, Y., 120n, 248n.
Bettini, M., 4n.
Bianco, L., 52n.
Bjarcone, *vedi* Bodhvar Bjarki.
Bloch, Maurice, IX e n.
Blok, A., 210n.
Blumenkrantz, B., 229n, 230n, 234n.
Boccaccio, Giovanni, 141n.
Bodel, Jean, 26.
Bodhvar Bjarki, 161, 187, 206.
Bodhvild, 172.
Boezio, 174.
Bonnaz, Y., 31n.
Borst, A., 28n, 43n.
Bosi, Fausto, XI.
Boureau, Alain, 130n, 229 e n, 230n.
Boyer, R., 170n.
Bradley, J., 23n.
Braunstein, P., 57n, 158n.
Brentano, santo, 247.
Bricius magister ferrarius, artigiano di Salpi, 22.
Brigida, santa, 8.
Brigit, 250.
Brokk, 163.
Bronzini, G.B., 4n.
Brown, S., 25n.
Brugnoli, G., 106n.
Brunilde (Sigrdrifa), 154, 186-187, 202, 257.
Brusegan, R., 78n.
Bunyan, John, 46.
Burcardo di Worms, 39 e n.
Buti, G.G., 190n.
Caino, 131, 169, 182-183, 209, 224, 245.
Calid, re, 60.
Calle, Francisco, XI.
Campanile, E., 7n, 250n.
Canadè Sautman, F., 90n, 199n, 200n, 236n, 237n.
Cantarella, G.M., 238n, 239n.
Caprini, R., 188n, 219n.
Caradoc di Lancarvan, 256.
Cardini, Franco, XI, 5n, 9n, 10n, 172n.
Carlo Magno, re dei Franchi e imperatore, 16, 90, 219, 221.
Carlo III, imperatore, *detto* il Grosso, 42.
Carlo VI, re di Francia, 139.
Carney, J., 249n, 250n.
Caro Baroja, J., 140n, 144n.
Carozzi, C., 41n, 42n, 220n.
Cassiodoro, 10 e n.
Castelnuovo, E., 24n, 25n, 86n.
Castoriadis, C., X e n, 266, 267 e n.
Cayley, D., 82n.
Centini, M., 93n, 215n, 226n, 228n.
Cesare, Gaio Giulio, 9, 52.
Cesario di Heisterbach, 227.
Charachidzè, G., 213n.
Chauser, Geoffrey, 256.
Chiesa Isnardi, G., 148n, 202n, 259n.
Chindasvindo, re dei Visigoti, 30.
Chiusaroli, F., 106n.
Chrétienne de Troyes, 132, 138, 177, 219, 256.
Cingolani, S.M., 18n, 20n.
Ciro di Persia, 207-208.
Clemens tallapetra, artigiano di Aversa, 22.
Clotario II, re dei Franchi, 236.
Cocchiara, G., 90 e n, 132n.
Cocito, L., 176n.
Coldstream, N., 22n, 23n, 104n.
Connochie-Bournie, C., VIIn.
Copeland, R., 115n.
Coppola, G., XI, 42n, 43n.
Corrado, vescovo di Utrecht, 66.
Costa ben Luca di Baalbek, 52.
Costantino Africano, 139.
Costantino I, imperatore, *detto* il Grande, 24.
Courtès, J., 112 e n.

Cracco-Ruggini, L., 3n, 32n.
Cravayat, P., 243n.
Crisciani, Chiara, XI, 58n, 59n, 61n, 62n.
Cu Culainn, 176.
Cucina, C., 222n.

Dagda, 251.
Dagoberto I, re dei Franchi, 236.
Dahhak, 218.
Dama Camilla, 87.
Darwin, Charles Robert, VIIIn.
Daubree, A., 57n.
David, 253.
De Lorris, G., 89n.
De Meung, J., 89n.
De Paor, L., 8n.
De Santillana, G., 218n.
Dedalo, 175.
Delcourt, M., 138n, 175n.
Dell'Armellina, G., 110n.
Deloye, Y., 6n.
Delumeau, J., 133n.
Depping, C.B., 172n, 174n, 175n.
Deshouiers, F., 89n.
Dinzelbacher, P., 220n.
Dioscoride, 51.
Dodwell, C.R., 44n, 80n, 81n, 116n, 120n.
Drythelm, 41.
Duby, G., 16 e n, 26n, 239n.
Dumézil, G., 159n, 178 e n, 179-180, 181 e n, 184n, 195n.
Dunstan, santo, 46, 244-248, 251, 253, 256.
Dvalin, 11.

Eadmer di Sant'Andrea, 245n, 246.
Edith, santa, 44.
Edoardo il Confessore, re sassone degli Inglesi e santo, 22.
Edsman, C.M., 237n, 246n, 264n.
Efesto, 7, 32, 46, 175-176, 213, 249.
Eggther, 203-204.
Egidio Romano, 115.
Egill, 250 e n.
Egill Skallagrimsson, 159.
Egwin, vescovo di Worcester, 28-29.
Eisenhans, 133.
Eitni, 163.
Ekkeardo di San Gallo, 44.
Eliade, M., 160n, 161n, 185n, 249n.
Eliano, Claudio, 123 e n, 140.
Eligio, santo, 5 e n, 236-237, 243.
Ellis Davidson, H.R., 172n, 173n, 174n.
Eloisa, amante di Abelardo, 115.
Enrico IV di Franconia, imperatore, 53.
Enrico, fabbro, 41.
Eracle, 217, 264.
Eraclio, 46, 60 e n, 61, 68, 77 e n, 78-79, 92-93, 95, 97-98, 100, 103, 105, 107-108, 114-117, 121, 233, 265.
Ermete Trismegisto, 56-57, 60, 124.
Ermoldo Nigello, 16.
Eschembach, Wolfram von, 87.
Esclados il Rosso, 132.
Etico, pseudo-, 166.
Eva, 224.
Evans, E.P., 141n.
Ezechiele, profeta, 86.

Fabietti, U., IXn.
Fabre-Vassas, C., 31n, 137n.
Fafnir, 147-150, 154-156, 158, 161-162, 176, 183-184, 187, 192-194, 201, 206, 212, 221, 230, 261.
Federico I di Svevia, imperatore, *detto* Barbarossa, 36.
Fenrir, 184-185, 188.
Ferrari, F., 250.
Fialar, 204.
Filoramo, G., 7n, 250n.
Fiolsvidh, 202-203, 210.
Firdusi, 218.
Fitela, *vedi* Sinfjötli.
Franchetti Pardo, V., 23n.
Frazer, Sir James George, 121-122, 189n.
Frescoln, W., 177n.
Freyja, 181, 199-200.
Freyr, 259.
Fridlevo, 152-155, 163, 178.
Frigga, 195-196.
Fritulfo di Michelsberg, 221.
Frothone, 152-155, 163, 172, 178.
Fruttuoso, santo, 30-31.

Galannus, *vedi* Volund.
Galant, *vedi* Volund.
Galarr, 204.
Galeno, 115, 139.
Galliazzo, V., 91n.
Galloni, Paolo, 35n, 205n.
Gano di Maganza, 131, 169.
Gasparri, S., 227n.
Gauvin, Sir, 177.
Geary, P.J., 11n.
Gerbert de Montreuil, 176 e n.
Germano, santo, 41.
Gervasio di Canterbury, 43 e n.
Gherlaco, vetraio, 25, 87.
Giacomo, santo, 93.
Giasone, 213-214.
Gilmore, D., 188n.
Gimbutas, M., 260n, 261n.
Ginaver, *vedi* Ginevra.
Ginevra, 254, 256.
Ginzburg, C., 142n, 143n, 177 e n, 179 e n, 207n.
Giorgio, santo, 222.
Giovanni Battista, santo, 93.
Giovanni di Marmoutier, 175.
Giovanni di Salisbury, 36, 61.
Girolamo, santo, 115.
Gisederio, fabbro milanese, 21.
Giselperto di Verona, duca longobardo, 11.
Giuda Iscariòta, 130-131, 224, 230-231, 233.
Giuseppe di Arimatea, 254-255.
Giuseppe, santo, 34.
Giussani, C., 8n.
Glamr, 159 e n.
Gnithaeidh, 147.
Gobban, 249-250; *vedi anche* Goibniu.
Godard, M., 72n, 104n.
Godding, Robert, XI.
Godhmund, 257.
Goffredo di Montmouth, 175 e n, 256.
Goffredo, duca d'Angiò, 175.
Goibniu, 5, 7, 249, 251.
Gottescalco, 220.
Gregorio I, papa, *detto* Magno, 221, 226, 241.
Gregorio IV, papa, 241.
Gregorio IX, papa, 143, 230.
Gregory, A., 248n, 249n.
Greimas, A.J., 112.
Grendel, 150, 159, 166, 178, 182-185, 187, 200.
Grettir, 159.
Grimm, fratelli, 132.
Gripir, 147, 149, 191.
Grottanelli, Cristiano, XI, 6n, 59n, 61n, 131n, 249n.
Gudhmund, 258.
Gudhrun, 186.
Guerreau-Jalabert, A., 177n.
Guglielmo, conte di Angouleme, *detto* Tagliaferro, 175.
Guglielmo di Conches, 137.
Guglielmo di Malmesbury, 245n, 246, 254-255, 257.
Guglielmo di Sens, architetto, 43.
Guielandus, *vedi* Volund.
Guillaume Le Clerc, 177n.
Guinefort, 71.
Gullinkambi, 203.
Gullveig, 195-197.
Gunzone, architetto, 44.
Gurevič, A.Ja., 17n, 120n, 193n, 194n, 221n, 248n.

Hadingus, 152, 178-179, 206.
Haflio, 178.
Hagen, 185.
Halleux, R., 55n, 56n, 57n, 61n, 78n, 124n, 125n, 126 e n, 127 e n, 128, 187n.
Hamesse, J., 35n.
Harf-Lancner, L., 136n.
Haroche, C., 6n.
Harris, J., 105n.
Hart, W., 250n.
Harthgrepa, 178-179, 182.
Harvey, J., 66n.
Hati, 200.
Hawthorne, J.G., 49n, 56n, 68n, 74 e n, 119n, 273n.
Heimir, 154, 187.
Hel, 188, 198, 204.
Hell, B., 72n, 139n.
Hera, 176.
Heriafodhr, 204.

Herla, re dei Bretoni, 226.
Hermodhr, 198.
Hernaut, 131-132.
Herrera, M.E., 100.
Hervor, 11.
Hesse, P.J., 29n.
Hildegarda di Bingen, 100, 125, 153, 187.
Hjalto il coraggioso, 161-162, 206.
Hjaltone, *vedi* Hjalto.
Hljod, 186.
Hoefer, T., 263n.
Hoegni, 189.
Hoenir, 192.
Hrafn Sveinbjarnarson, 170.
Hreidhmarr, 192.
Hrolf Kraki, 161, 187, 202.
Hue de Rotelande, 133.
Hugo di Goldclif, architetto, 42.
Huth, O., 257n, 258n.
Hwittuc, 174.
Hygelac, *vedi* Hyglacus.
Hyglacus (Hygelac), 231.

Ihl, O., 6n.
Ilg, A., 77n.
Illich, Ivan, 82 e n, 84.
Ilmarinen, 212.
Ingeld, *vedi* Ingjald.
Ingello, *vedi* Ingjald.
Ingjald (Ingeld, Ingello), 202, 221.
Innocenzo IV, papa, 230.
Irvine, M., 115n.
Isidoro di Siviglia, santo, 14, 53, 78, 98, 100, 123 e n, 124, 134, 166 e n, 169 e n, 234, 278.
Izard, M., 214n.

Jacobus Alchindus, 115.
Jacquart, D., 133n, 134 e n, 137n.
Jarnut, J., 18n.
Jordanes, 258 e n, 260.

Kawag, 218.
Keller, O., 141n, 208, 209n.
Kharitonovich, D., 120n, 121n, 248n.
Kieckhefer, R., 74n, 94n, 118n.
Kilwardby, Robert, 171.
Koch, L., 9n, 151n.
Krappe, A.H., 174n, 207n, 248n, 254n, 256n.
Kvasir, 204-205, 207.

Lagorio, V., 254n.
Lamperto, vetraio, 25.
Landau, M., VIIIn.
Lanfredo, architetto, 66.
Latella, F., 45n, 226n.
Latour, Bruno, VIII e n, 83 e n.
Le Goff, Jacques, 3n, 17n, 26n, 32n, 33n, 34n, 36n, 38, 39n, 169n, 171n.
Le Roux, F., 249n.
Leclerq, J., 241 e n.
Lecouteux, C., 123n, 179n, 184n.
Lemaitre, J.L., 241n.
Lemoine, M., 62n.
Leupin, A., 120n, 170n.
Levi, G., 251n.
Lévi-Strauss, C., 216 e n.
Licinio, R., 22n, 23n.
Lincoln, Bruce, IXn, 6n, 249 e n, 253n.
Loki, 188-189, 192, 200.
Loomis, R.S., 254n
Luca, santo, 34n.
Lucilio il Giovane, 115.
Ludovico I il Pio, re dei Franchi e imperatore, 25.
Lug, 5, 244-245, 248-249, 251.
Lusignan, Serge, 104 e n, 171n.

Macray, W.D., 28n.
Maedoc, santo, 249.
Magini, M.L., 212n.
Magnani, A., 41n, 175n.
Maheolas, 256.
Mainardo, canonico, 221.
Maiolo, abate di Cluny, 240.
Mancinelli, L., 156n, 185n.
Map, Walter, 45 e n, 46 e n, 226 e n, 227 e n.
Marbodo di Rennes, 52-54, 100.
Marcello Empirico, 101-102.
Marcus, I.G., 231n.
Marleberge, Tommaso, 28-29.
Marziano Capella, 36, 170.
Mastrelli, C.A., 12n, 14 e n, 132n, 148n, 203n.
Matteo Paris, 42.

Mattia di Nunemburg, 41.
Maurigatus, re delle Asturie, 31.
McKinnell, J., 218n, 220n.
Medb, 176.
Meleagant, 256.
Meli, Marcello, XI, 148n, 154n, 218.
Melvas, 256; *vedi anche* Maheolas.
Menglodh, 202.
Merlino, 175.
Merrifield, M., 77n.
Mesqui, J., 91n.
Meyvaert, P., 55n, 56n, 57n.
Michel, F., 172n, 174n, 175n.
Michele, santo, 222.
Michele Scoto, 127.
Midgard, 184, 188.
Milo, D., VIn.
Mimir (Mimingo), 19, 163, 172, 195, 197, 204-205.
Molling, santo, 249.
Monneret De Villard, U., 14n, 15n, 21n, 22n.
Montali, Elena, XI.
Montanari, Massimo, VIn, XI.
Mordred, 131, 169.
Morfeo, 45.
Morieno, 60.
Mortet, V., 42n, 66n.
Mosè, 55.
Motta, G., 39n.
Muktupavels, Valdis, XI, 259n.
Muratori, Ludovico Antonio, 49 e n.
Muratova, X., 42n, 44n, 46n.
Musca, G., 22n.
Musso, Daniela, XI.

Neckham, Alessandro, 58, 123, 125.
Nennio, 90.
Neubner, J., 8n, 32n, 33n, 35n.
Newall, V., 89n.
Niccoli, O., 59n, 133n, 227n.
Nicola di Mira, santo, 45, 131.
Nidhhad (Nidhudh), 172, 174.
Nidhhogg, 185.
Nigra, C., 110n.
Njordhr, 181.

O'Brien O'Keeffe, 93n, 105n, 106n, 151n, 166n, 170n.
O'Connor, D., 25n.
Obrist, B., 58n.
Odilone, abate di Cluny, 239-242.
Odino (*Wotan-Odino*, *Othinus*), 148, 157-159, 175-176, 178, 180, 184, 186-189, 192, 195-198, 200, 204, 208, 215, 261.
Odone, abate di Cluny, 242.
Oldoni, M., 242n.
Onorio di Autun, 36, 124 e n.
Opland, J., 20n.
Oppenheim, A.L., 78 e n.
Opsomer, C., 124n, 125n, 126 e n, 127 e n, 128, 187n.
Orderico Vitale, 21, 226.
Origene, 52.
Orlando, 131.
Orofino, G., 94n.
Orsini, Sauro, XI.
Osbern, monaco di Gloucester, 245n, 246, 248.
Osmer, 246.
Otr, 192-193.
Ottone di Frisinga, 36.

Palladio, Rutilio Tauro Emiliano, 115-116.
Pandolfo, santo, 41.
Paolo Diacono, 18, 188.
Paolo II, papa, 92.
Paolo III, papa, 92.
Paolo, alchimista di Bisanzio, 60.
Paolo, santo, 31, 35.
Paravicini Bagliani, A., 126n.
Parmenide, 147.
Paroli, T., 159n, 220n, 222n.
Pastoreau, M., 130n, 131n, 168n, 189n, 233n.
Patrizio, santo, 7-8.
Pelagio, re delle Asturie, 31.
Pellizer, E., 112n.
Perceval, 176.
Pereira, M., 58n, 59n, 61n, 62n, 95n, 127n.
Petracca, fabbro di Conversano, 23.
Philipps, Sir T., 49n.
Piana, G., 39n.
Picasso, G., 39n.

Pietro Cantore, 43.
Pietro d'Abano, 123, 125, 233 e n.
Pietro il Piccardo, 124.
Pietro, santo, 224.
Plateario, farmacista di Salerno, 127.
Plebeus, architetto, 66.
Plinio il Vecchio, 30, 51-53, 58, 78, 95, 97, 100-103, 120, 123 e n, 124-125, 133, 137, 139-140, 233, 257, 261.
Poli, Diego, XI, 6n, 7n.
Porsia, F., 231n.
Princi Braccini, G., 166n, 167n, 231n.
Prometeo, 32, 213.
Propp, V., VIIIn, 158, 211, 212 e n, 214n.
Psello, 56.
Puech, H.C., 249n.

Rabano Mauro, 123n.
Ragana, 261.
Ragnarr, 154-156, 163, 185.
Rank, Otto, 163n, 208 e n.
Reanaud, 200.
Reginn, 19, 147-150, 155, 157-158, 162-163, 172, 192, 197, 214, 250n.
Regnero, 152-153, 157.
Remotti, F., Xn, 123n, 168n.
Rerir, 190.
Reuschel, H., 163n.
Richards, J.C., 78n.
Richter, M., 170n, 221n.
Ridderico, re del Cumberland, 175.
Rizzoli, Fabio, XI.
Robert de Boron, 254.
Roberto di Chester, 60.
Rochholz, 209.
Rodolfo il Glabro, 22.
Rognvaldr Kali, 170.
Rolvone, *vedi* Hrolf Kraki.
Roosen-Runge, H., 68n.
Rossetti, G., 15n, 17n.
Ruadan, 251-252.
Rübezhal, 158
Ruggerini, M.E., 159n, 222n.
Ruggero di Helmarshausen, frate (*forse* Teofilo), 82, 128.
Rupert di Deutz, 81, 128, 133n, 221, 230.
Ruteboeuf, 78.
Ryan, M., 23n.

Sahlins, Marshall, 168 e n.
Salgofnir, 203.
Salin, E., 10n.
Salzman, L.F., 89n.
Santini, C., 106n.
Sassone Grammatico, 106n, 152, 153 e n, 154, 157 e n, 158, 159 e n, 161 e n, 172, 178 e n, 195 e n, 196, 197 e n, 206 e n, 218, 221.
Scardigli, P.G., 186n
Schmitt, J.C., 71n, 225n, 227n, 234n, 235 e n, 251n, 252n.
Scoto Eriugena, Giovanni, 36, 170.
Seifrid, 179.
Selem, A., 188n.
Semerano, G., 90n.
Seneca, Lucio Anneo, 115.
Seppilli, A., 90n, 92n.
Sergent, Bernard, 179n, 181n, 195 e n, 198n.
Sieglinde, 186.
Sigemund, *vedi* Sigmund.
Sigfrido, *vedi* Sigurdh.
Sigi, 158, 187, 190.
Sigmund, 148, 150-151, 156, 158, 161, 167, 184-186, 208, 210, 222.
Signorini, I., 159n.
Signy, 158, 186, 190.
Sigrdrifa, *vedi* Brunilde.
Sigurdh (Sigfrido, Sigward, Sivardo), 19, 147-148, 150, 153-154, 156-158, 162-163, 165-166, 172, 176, 183-186, 190-192, 194, 200-203, 208, 211-212, 219, 221, 223, 257-258, 261.
Sigurdh-occhi-di-serpe, 157, 187.
Sigward, *vedi* Sigurdh.
Sileno, 170.
Simonetti Abbolito, G., 41n.
Simproniano, santo, 33.
Sinfjötli, 151, 156, 161-162, 185-187, 190, 211.
Sivardo, *vedi* Sigurdh.
Skadhi, 181.
Skoll, 200.
Skubiszewski, P., 81n.

Smith, C.S., 49n, 56n, 68n, 74 e n, 119n, 230n, 273n.
Snorri Sturlusson, 156, 158, 161, 188, 199-200, 204, 216, 219, 228, 257.
Socrate, 136.
Solino, Gaio Giulio, 53, 123.
Starcathero, 159, 206.
Stefano, santo, 28.
Strabone, 52, 207.
Stracolfo, vetraio del monastero di San Gallo, 24-25.
Stubbs, W., 43n.
Sugero, abate di Saint-Dénis, 24, 86.
Surt, 184.
Svipadagr, *vedi* Svipdag.
Svipdag, 202-203, 210, 221.
Sweeney, 250.

Tabacco, G., VIn.
Tacito, Publio Cornelio, 8 e n, 52, 180 e n, 188.
Taillefer, 170.
Teodorico (Thidrek), re degli Ostrogoti, 10, 19, 172, 221.
Teodoro di Tarso, santo, 39.
Teofilo, monaco e artigiano, 44 e n, 47, 58, 61, 64, 77, 80 e n, 81-85, 87-89, 92, 95-98, 103-104, 107-108, 111, 113-118, 119n, 120-130, 133 e n, 135-136, 142, 144-145, 149-151, 153, 156, 163-164, 168, 171, 189, 205, 209-210, 217, 222, 224-225, 228, 230-233, 246, 252, 260, 262, 265.
Thomasset, C., 133n, 134 e n, 137n.
Thompson, D.V., 109n, 132n.
Thompson, Stith, 112 e n, 258n, 261n.
Thomson, R.M., 255n.
Thorndike, L., 7n, 52n, 100n, 101n, 124n, 126n, 140n, 141n, 245n.
Thorr, 159, 163, 168, 181, 184-185, 196, 198, 200, 216-217, 226-227, 253.
Tiberio, Claudio Nerone, imperatore romano, 79.
Tiemone di Salisburgo, santo, 36-38.
Tito Livio, 104, 137.
Tommaso di Cantimpré, 124, 140.
Toubert, P., 15n, 20 e n.
Trebouchet (Trebouet), 176.
Treffort, C., 241n.
Tubalcain, 169-170, 209, 245.
Tulinius, T.H., 219n.
Tuotilo, artista, 44.

Ugo di San Vittore, IX, 45, 62 e n, 63, 79, 81-82, 83 e n, 84, 108.
Ugo Libergier, architetto, 43.
Umberto di Romans, 104.
Ursa, 161.

Vagnhofto, 178.
Vainamoinen, 212.
Van Engen, J., 81n.
Varrone, Marco Terenzio, 52.
Veldecke, Heinrich von, 87.
Velnias, 260-262.
Venere, 45.
Vidal-Nacquet, P., 214 e n.
Vidhofnir, 202-203.
Vidossi, G., 139n.
Vincenzo di Beauvais, 59, 71, 124, 138.
Virgilio Marone, Publio, 106n.
Vitruvio, 78, 115-116.
Volsung, 156, 186, 190, 210.
Volund (Wieland, Weland, Galant, Walander, Galannus, Guielandus), 7, 10, 11 e n, 19, 46, 170-175, 181, 196-197, 200, 214, 222, 250.
Von Dechend, H., 218n.
Vortigern, re dei Britanni, 90.
Vulcano, 9-10, 32, 138.
Vulfilda, santa, 46.

Wade, 172, 174.
Waelsing, 222.
Walander, *vedi* Volund.
Walter, P., 71n, 132n, 133n, 138n, 139n, 237n.
Weland, *vedi* Volund.
Whitelock, D., 22n, 23n.
Wibaldo, abate di Stavelot, 128.
Widia, *vedi* Wade.
Wieland, *vedi* Volund.
Wittgenstein, L., 121 e n, 122 e n, 168n.

Wittich, 172, 174.
Woronoff, D., 26n.
Wotan-Odino, *vedi* Odino.

Yvain, 132, 138.

Zaccaria, frate, 225.
Zaccaria, padre di Giovanni Battista, 93-94.
Zeus, 176, 213.
Ziolkowski, J., 105n.
Zosimo Panopolitano, 56-57, 263-264.
Zosimo Siriaco, 56.
Zumthor, Paul, 266.

INDICE DEL VOLUME

Per cominciare V

I. Lo spazio sociale dell'artigiano 3

Eredità romana, p. 3

Eredità barbarica, p. 5
I Celti, p. 5 - I Germani, p. 8

Il tempo delle trasformazioni, p. 11
La lavorazione dei metalli, p. 12 - Carpenteria e muratura, p. 13

Nei regni barbarici, p. 15
L'artigiano nel regno franco e nell'Italia longobarda, p. 15 - L'artigiano nelle legislazioni barbariche, p. 17 - Indizi scandinavi, p. 18

La condizione sociale degli artigiani, p. 20
Miglioramenti, p. 21 - L'arte vetraria, p. 24

Miniere e foreste, luci e ombre, p. 25
La selva e la fucina: luoghi di contraddizione, p. 25 - Miniere e alterità, ovvero santità e peccato, p. 29

L'artigiano nella società cristiana, p. 32
Le radici, p. 32 - Lavoro e Vangelo: un matrimonio mancato, p. 33 - Un parziale recupero di posizioni, p. 36 - I mestieri infami, p. 38

Le ambiguità dell'artista, p. 42

Cerniera, p. 46

II. Ricette di artigiani 49

Mappae Clavicula, p. 49

I manoscritti e la loro diffusione, p. 49 - Uno sguardo sui contenuti, p. 51 - Digressione: i lapidari, p. 52

Ricette e tradizione alchemica, p. 54

Corrispondenze, p. 54 - Il titolo e la prefazione, p. 55 - La caduta della componente esoterica, p. 58 - Verso l'alchimia latina, p. 59

Ricette e sapere artigianale, p. 62

Le arti meccaniche, p. 62 - La prefazione del manoscritto Philipps, p. 64 - Criptolinguaggi, p. 67

Tra chimica e magia, p. 68

L'applicazione delle ricette, p. 68 - Minerali e cicli naturali, p. 69 - Digressione: sulla canicola, p. 70 - Aceto e dintorni, p. 72 - Un problema: l'intercambiabilità tra sostanze diverse, p. 75

Eraclio, p. 77

Teofilo, p. 80

Teofilo e la svolta culturale del secolo XII, p. 82

Praticità, p. 85

Vetrate e cultura al tempo di Teofilo, p. 86 - Sulla natura dell'esperienza, p. 87 - Digressione: sacrifici di fondazione, p. 89 - Dall'empiria alla logica dell'eccedenza narrativa, p. 92

Il diamante e il sangue caprino, p. 95

Temprare il ferro e ammorbidire il cristallo, p. 95 - Nuove intercambiabilità funzionali, p. 97

Ricette e cultura orale, p. 99

Una variabilità orale per le ricette?, p. 99 - Altre versioni della procedura di ammorbidimento del cristallo, p. 100 - La compenetrazione dell'oralità nella scrittura, p. 104 - Ricette e narrativa orale, p. 109

Cultura artigiana e ambiti del sapere, p. 113

Di chi sono le ricette?, p. 113 - Tassonomie del sapere, p. 114

Tradizione alchemica e (o) tradizione popolare, p. 118

Tu quoque, Teofilo?, p. 118 - Riflessione forse metodologica, p. 121

Il basilisco, p. 123

Varianti classiche, p. 123 - Aspetti originali in Teofilo (e dintorni), p. 124

Teofilo e l'alchimia, p. 126

Un'ipotesi di ricostruzione, p. 127 - Questioni che rimangono aperte, p. 128

Capelli rossi, p. 130

Impurità, p. 134

Interfacce tra fisiologia e racconto leggendario, p. 135 - Esiti chimici dell'impurità, p. 137 - Ancora sulla canicola, p. 138

Il mago rospo, p. 139

Un cugino del basilisco, p. 140 - Il rospo sacro, p. 141

Pausa, p. 144

III. Il duello nella fucina 147

L'oro del serpente, p. 147

Il basilisco, il serpente, il fabbro e l'eroe, p. 149

Omologie tra rettili, p. 149 - Tre serpenticidi, p. 152

Invulnerabilità, p. 154

L'equipaggiamento del serpenticida, p. 154 - Lo sguardo che uccide, p. 156

Odino, p. 157

Il sangue del drago, p. 160

Belve in un corpo umano, p. 160 - Il potere magico del sangue, p. 162 - Affinità tra guerriero-belva ed eroe serpenticida, p. 163 - Un caso di interferenza tra mito e ricette, p. 164

Riordino di alcune idee e correlazioni, p. 167

Teoria delle reti e degli intrecci, p. 167 - Tubalcain, p. 169

Il fabbro mitico, p. 171

Caratteristiche del fabbro mitico, p. 171 - Wieland, Weland, Volund, Galant: popolarità di un artigiano inarrivabile, p. 173

Il segno del fabbro, p. 175

Lo zoppo e gli incestuosi, p. 178

L'eroe zoppo, p. 178 - Gli incestuosi, p. 179 - I nemici dell'umanità, p. 181

I ladri del tesoro, p. 184

Parentele impossibili, p. 186

Anche gli eroi sono incestuosi?, p. 186 - Loki, il dio ambiguo, p. 187 - Parentela e cosmologia, p. 189

Il metallo sacro e maledetto, p. 191

Il guidrigildo della lontra, p. 192 - L'oro e le contraddizioni del sistema sociale, p. 193

L'oro tra cielo e terra, tra giorno e notte, p. 195

Oro profetico e ingannatore, p. 195 - Miti dell'oro e rappresentazioni della contraddizione, p. 197

Il fabbro costruttore, p. 199

Galli d'oro, p. 201

Il gallo nella mitologia nordica, p. 202 - Galli, nani, berserkr e crisi «socio-cosmologiche»: nessi, p. 204

Ritorno al rospo, p. 206

Modelli iniziatici, p. 206 - Il rospo e l'oro, p. 208

Il mediatore culturale, p. 209

Aperture, p. 211

Serpenti, eroi e fabbri fuori dall'Europa, p. 211 - Su alcuni problemi di cui sarebbe troppo comodo tacere, p. 214 - Miti del secolo XII piuttosto che protostorici, p. 218

Sincretismi, p. 222

Il cristianesimo nella cultura tradizionale: un conflitto di potere, p. 223 - L'avanzata delle demonizzazioni, p. 225

Coincidenze renane, p. 229

Il sacro artigiano, p. 234

Mitologie cristiane, p. 234 - Sant'Eligio, p. 236 - Il carnevale di dicembre, p. 237 - Il signore dei confini, p. 243

Il duello nella fucina, p. 244

San Dunstan, p. 244 - Il fabbro contro il diavolo, p. 245 - Il fabbro contro l'uomo dai capelli rossi, p. 247 - Percorsi mitici, p. 252

L'isola di cristallo, p. 253

L'isola di vetro, p. 254 - La montagna di cristallo, p. 257 - I tre metalli, p. 258

Metalli iniziatici, p. 259

Testimonianze baltiche, p. 259 - Ritorno a Teofilo e a *Mappae Clavicula*, p. 262

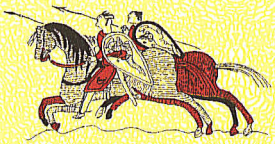
Racconto, alchimia e sapere artigianale, p. 263

Per terminare, p. 266

Appendice Estratti dalle principali fonti utilizzate 269

Mappae Clavicula, p. 271 - *De coloribus et artibus romanorum*, p. 277 - *De diversis artibus*, p. 281

Indice dei nomi 297



Centro Europeo di Studi Normanni
Fonti e Studi

5

La collana riunisce testi originali, documenti e studi critici
relativi all'Europa medievale
con particolare riguardo alla civiltà normanna
e alle sue varie manifestazioni nelle diverse realtà nazionali.

Il mirabile sapere
che la tradizione trasmetteva agli artigiani medievali
e le sue molteplici connessioni con altri ambiti di sapere,
come quello medico, magico, mitologico-narrativo.

Copertina di Mimmo Lusito
CL 20-5511-2
ISBN 88-420-5511-5
9 788842 055112

Lire 30000 (i.i.)