Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei Beni Artistici

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

La caccia all'unicorno
Gli arazzi di New York

Relatore
Ch. Prof. Giordana Trovabene

Laureando
Margherita Fabris
Matricola 824943

Anno Accademico
2012 / 2013

INDICE

Premessa pag. I

CAPITOLO 1. L'arazzo: storia, tecnica, committenza pag.1
1.1 *Cenni storici* pag. 1
1.2 *La tecnica* pag. 4
1.3 *La committenza* pag. 6

CAPITOLO 2. L'ambiente cortese e le principali tematiche iconografiche pag. 11
2.1 *Il contesto sociale: ideali cavallereschi e Amor cortese* pag. 11
2.2 *Giardini del Paradiso* pag. 16
2.3 *Bestiari medievali, tra realtà e fantasia: la leggenda dell'unicorno* pag. 18

CAPITOLO 3. Gli arazzi di New York pag. 28
3.1 *Dal Vecchio al Nuovo continente* pag. 28
3.2 *La committenza originaria degli arazzi* pag. 31
3.3 *Il contesto: gli arazzi come produzione artistica* pag. 33
3.4 *Scene di vita cortese* pag. 40
Scheda 1 pag. 57
Scheda 2 pag. 61
Scheda 3 pag. 66
Scheda 4 pag. 69
Scheda 5 pag. 73
Scheda 6 pag. 76
Scheda 7 pag. 80

CAPITOLO 4. Analisi critica pag. 84
4.1 *Un precedente illustre: gli arazzi del Museo di Cluny* pag. 84
4.2 *Manoscritti miniati: il "Libro della Caccia" di Gaston Phébus* pag. 91
4.3 *Cervi alati e arazzi Millefiori* pag. 93

Conclusioni pag. 96
Bibliografia pag. 97
Elenco immagini pag. 103
Repertorio immagini pag. 104

Premessa

Per più di due millenni uomini, donne e bambini hanno creduto con un' incontenibile fiducia all'esistenza di una creatura con un corno sfuggente, in possesso di poteri magici. Il corno a spirale, come quello visto in giro sembravano offrire una prova tangibile della sua reale esistenza. Storie impreziosite nel corso dei secoli in tutto il mondo hanno fornito dettagli salienti circa la natura del unicorno e il suo habitat, le opere d'arte prese qui in esame, riflettono queste convinzioni e riportano alla vita questa elegante creatura. Qualche anno fa ebbi la fortuna di vedere da vicino gli Arazzi con la Caccia all'Unicorno, durante una visita ai Cloisters a New York. E oggi mi ritrovo ad affrontare la loro vicenda qui, in questa sede. Prima di illustrare la serie degli arazzi ho pensato che una breve introduzione sull'arte dell'arazzo in generale era d'obbligo. Nel primo capitolo infatti ho ne ho menzionato la storia, la tecnica e la committenza. Occorreva poi contestualizzare l'opera con l'ambiente che l'ha prodotta e i temi iconografici più in voga dell'epoca, e nel secondo capitolo tratto proprio di questo, ovvero del contesto sociale, e dei due temi principali e ricorrenti nel periodo medievale tra XIV e XV secolo, ossia i giardini del Paradiso, l'amor cortese o arte del corteggiamento, dame e cavalieri, e animali fantastici descritti nei bestiari. Finalmente nel terzo capitolo descrivo la serie degli Arazzi ospitati nella sezione Cloisters del Metropolitan Museum: dal loro ritrovamento dopo essere spariti durante la Rivoluzione

Francese, fino al loro arrivo in America; la committenza, e il loro contenuto iconografico/ iconologico, descritto nelle schede monografiche. Nell'ultimo capitolo, il quarto, ho cercato di trovare dei punti in comune con altre opere simili dello stesso periodo sia per soggetto che per significato. Il paragone più importante è con la serie della Dama e l'unicorno, molto ben conservata al museo di Cluny che raffigura l'allegoria dei sensi. Anche la miniatura ha avuto un ruolo importante nel creare un repertorio figurativo dal quale attingere per ideare e creare nuove opere d'arte. Tutte le immagini illustrate appartengono al settore che viene comunemente definito d'Arti Applicate, quindi nel nostro caso arazzi ma anche miniature di manoscritti, e compare solamente un piccolo dipinto su tavola il quale merita tutta la nostra ammirazione.

CAPITOLO 1

L'Arazzo: storia, tecnica, committenza

1.1 *Cenni storici*

Fiorita nell'antichità[1] – in Egitto, in Grecia, a Roma - , quando i suoi maggiori centri di produzione erano le città del Mediterraneo orientale, l'arte dell'arazzo si esaurì progressivamente dopo il collasso dell'Impero Romano d'Occidente, azzerandosi dopo la conquista araba del Medio Oriente e dell'Africa settentrionale. Attorno all'anno Mille, tuttavia, la tecnica della tessitura ad arazzo fu trasmessa all'Europa e nei primi tre secoli del basso Medioevo fu episodicamente praticata entro laboratori monastici, in Germania e in Francia, ma senza che ne venissero veramente comprese o sviluppate le potenzialità. Perché queste ultime potessero venire alla luce e la produzione degli arazzi potesse conseguentemente trasformarsi in una vera e propria forma d'arte narrativa e decorativa su scala monumentale, occorrevano delle premesse, di natura economica, sociale, culturale, che si presentarono soltanto nel XIV secolo, manifestandosi soprattutto nell'area (la Francia del nord e le Fiandre) in cui l'arte del liccio avrebbe avuto, allora e nei secoli successivi, la sua massima fioritura: i laboratori dovevano trasferirsi dai monasteri alle città, inserendosi al tessuto corporativo dell'attività manifatturiera urbana; a essi dovevano pervenire ordinazioni da parte di sontuosi committenti convinti di poter sfruttare gli arazzi non soltanto in quanto

[1] Benché molti studiosi abbiano cercato nelle fonti letterarie più antiche la prova che la tessitura dell'a. era già conosciuta nell'Antichità citando l'autorità di Omero (Il., III; Od., V), di Plinio (Nat. Hist., 8, 74), di Ovidio (Met., 6, 9), non è possibile allo stato attuale delle conoscenze giudicare se l'a. abbia origini tanto remote e se la sua storia abbia percorso un ininterrotto cammino fino a giungere con l'inizio del sec. 11° al primo esemplare conservato: il panno di S. Gereone, proveniente dalla chiesa di St. Gereon a Colonia. (*Enciclopedia dell'Arte Medievale*)

monumentali supporti di immagini, ma come tesori da ostentare al fine di esaltare la magnificenza dei loro possessori; occorrevano poi dei grandi imprenditori che mediassero tra i committenti e gli arazzieri, uomini dotati delle capacità e dei mezzi di far pervenire alle manifatture le preziose materie prime necessarie (lane inglesi, sete italiane[2], filati aurei di Cipro) e cartoni dipinti da buoni pittori, e di anticipare il denaro necessario per finanziare i tempi lunghi della fabbricazione dei manufatti. Nei primi anni del XIV secolo la presenza di arazzieri è accertata a Parigi ed ad Arras[3], quindi, via via, a Bruxelles, Gand, Tournai, Valenciennes. Tra i primi clienti dei nuovi laboratori vi fu Mahaut, contessa dell'Artois (la regione di Arras), che tra il 1310 e il 1320 acquistò parati tessili con figure e animali ad Arras e a Parigi, e tra essi, ma in misura modesta, anche dei veri e propri arazzi *draps de hautelice*: segno di attenzione verso le manifatture da poco impiantate nelle città franco-fiamminghe, ma non ancora indice di un loro incontenibile salto di qualità produttivo o di una domanda diffusa di arazzi, come pare ancora dimostrare, trent'anni più tardi, il fatto che tra i numerosi paramenti ricamati dispiegati nel 1343 nelle dimore dei cardinali di Avignone, approntate per accogliere papa Clemente VI, non fosse rilavata la presenza di alcuna tappezzeria[4]. La vera e propria nascita dell'arte dell'arazzo fu invece sponsorizzata, qualche decennio più tardi, valicata la metà del XIV secolo, dalle ordinazioni di quattro splendidi mecenati della casata dei Valois, fratelli fra loro e figli di Giovanni il Buono, re di Francia fino al 1364. Essi furono: Carlo V, sul trono di Francia fino alla morte nel 1380; Luigi I. duca d'Angiò; Filippo l'Ardito, duca di uno stato di Borgogna ampliato a comprendere le

[2] Dal XII secolo l'Italia fu la maggior produttrice europea di seta, le città di Palermo e Catanzaro e Como erano particolarmente rinomate. Il primato le venne conteso dalla zona di Lione in Francia nel XVII secolo, nella quale giunsero molti artigiani provenienti da Catanzaro sotto dominazione francese. L'allevamento dei bachi fu un importante reddito di supporto all'economia agricola e la produzione e commercio di tessuti, assieme a quella della lana, un'industria molto redditizia che diede ricchezza e potere alle corporazioni che la praticavano, l'Arte della seta di Firenze.

[3] Il termine a., con cui si indica un tipo di tessuto dalle particolari caratteristiche tecniche, deriva dal nome della città francese di Arras, centro particolarmente attivo nei secc. 14° e 15° nella produzione ed esportazione di questo tipo di panni. (*Enciclopedia dell'Arte Medievale, voce Arazzo*).

[4] Crivello, pag. 3

Fiandre e, dal 1384 anche l'Artois; Giovanni duca di Berry. Straordinariamente ricchi e potenti, dotati di un raffinato gusto artistico, questi quattro statisti, formando le prime grandiose raccolte europee di arazzi e facendone largo sfoggio, innescarono un processo di emulazione che, nel giro di pochi decenni, diffondendosi come una moda incontenibile, spinse tutte le maggiori corti europee, quindi gli aristocratici, i ricchi borghesi, i burocrati di stato e i capitoli delle maggiori chiese, dall'Inghilterra alla Polonia, a dotarsi di corredi di tappezzerie. Carlo V acquisì entro il 1380 oltre duecento arazzi; Giovanni di Berry, all'atto della morte nel 1416, ne aveva pochi di meno, ma la celebre miniatura di *Gennaio* nelle *Très Riches Heures* a Chantilly[5], il più famoso dei suoi codici miniati, lo ritrae a tavola, in uno sfarzoso convito, davanti a una parete foderata di grandi tappezzerie figurate (Fig.1). Nel 1364, il venticinquenne Luigi I d'Angiò possedeva già più di settanta arazzi e molti altri ne ordinò negli anni successivi: tra questi la celebre serie dell'Apocalisse nel Castello di Angers, spettacolare e unica testimonianza sopravvissuta della raccolta ducale. L'*Apocalisse* composta da sei grandi panni frammentari integrati da un settimo originariamente incluso in una differente edizione dello stesso ciclo, è la serie tardomedievale meglio documentata: eseguita a Parigi tra il 1373 e il 1380 circa, essa fu copiata da cartoni di Jan Boudolf pittore di Bruges, allora attivo a Parigi al servizio di Carlo V; l'arazziere fu Robert Poinçon di Arras[6]; il "curatore" dell'impresa fu un grande mercante e imprenditore parigino, Nicolas Bataille. Per quanto sia stata lungamente giudicata dagli studiosi degli arazzi antichi un'opera tipicamente parigina e la più significativa testimonianza della fase – il Tardo Trecento – nella quale la capitale della Francia avrebbe detenuto il primato nella produzione degli arazzi, l'Apocalisse com'è stato recentemente sottolineato da Adolfo Cavallo (1993), appare piuttosto il frutto di una molteplicità di apporti a vasto raggio, che non permettono di ravvisarvi il prodotto culturale di una grande città, quanto della più complessiva area franco-

[5] Musée Condè, ms 65, f. iv
[6] Crivello, pag. 4

fiamminga[7]. Questo punto di vista contiene un'esplicita critica al tradizionale modo di classificare sopravvissuti del XIV e del XV secolo smistandoli, in assenza di prove documentarie, tra le "manifatture" di Parigi, di Arras o di Tournai, prima dell'affermarsi del predominio delle fabbriche brussellesi del tardo Quattrocento, come se a ciascuno di quei centri corrispondessero uno "stile" e dei meccanismo tecnico-esecutivi specifici e identificabili, e come se le manifatture di ciascuna città avessero operato per breve tempo e godendo di un monopolio assoluto nella fabbricazioni di tappezzerie, di modo che gli arazzi trecenteschi sarebbero tutti parigini, di Arras quelli del primo Quattrocento e di Tournai quelli del terzo quarto dello stesso secolo. Dietro queste avventurose attribuzioni sta un'errata identificazione degli imprenditori, i cui nomi e centri operativi sono segnati nei libri dei conti borgognoni[8], con gli arazzieri che realizzavano le serie. La menzione della provenienza dei maggiori arazzi da Parigi, poi da Arras e da Tournai attesta un "passaggio del testimonio" tra le sedi dei grandi mercanti che controllavano la produzione e lo smercio delle più importanti tappezzerie, passò infatti la mano ai colleghi di Arras per i cinquant'anni successivi, che a loro volta lasciarono il passo ai Grenier di Tournai; ma nessuno di questi personaggi confinava la sua attività imprenditoriale entro le mura della propria città: un mercante di Arras poteva chiedere i cartoni a un pittore di Parigi, e poi consegnarli per la riproduzione al telaio ad un laboratorio di Tournai, o di Lille, o di un altro centro[9].

1.2 *La Tecnica*

La prima fase della lavorazione dell'arazzo è costituita dalla scelta di un soggetto che viene prima tradotto in un bozzetto e poi in un cartone delle stesse dimensioni dell'arazzo da tessere, dove il disegno è tracciato solo per linee di contorno e i colori sono indicati sommariamente. Il cartone viene eseguito in controparte rispetto al bozzetto poiché l'arazzo,

[7] Ibidem, pag.5
[8] Su di essi si è principalmente basata la ricostruzione della storia degli arazzi tardomedievali.
[9] Crivello, pag. 6

tessuto dal rovescio, lo replicherà specularmente. Sul telaio, che può essere verticale (alto liccio) od orizzontale (basso liccio), sono poi montati tra due rulli (curli) i fili dell'ordito (catena), in genere in lino, canapa o stame. È sulla catena, ben tesa tramite la barra di tensione, che l'arazziere disegna al tratto le linee del cartone. A questo punto i fili della catena vengono divisi alternativamente da barre in modo che si abbiano due piani di fili, quelli pari e quelli dispari. Il piano anteriore viene collegato a cordicelle ad anello (licci) a loro volta unite da barrette dette appunto 'barre dei licci'; questa serie di fili viene perciò detta 'piano dei licci' mentre quella retrostante è chiamata 'piano di croce'. Il cartone sarà posto alle spalle dell'arazziere che lavora all'alto liccio, che dovrà alzarsi o servirsi di uno specchio per poterlo controllare durante la tessitura; mentre nel telaio a basso liccio esso sarà posto tra la catena e le gambe del lavorante che, scostando i fili, potrà senza difficoltà seguire i contorni del sottostante disegno. Avvolti i fili colorati di lana, o seta, o i fili in lamina d'oro o d'argento, che costituiranno la trama del tessuto, attorno ai brocci di legno, si comincia la tessitura. Questa procede dal basso verso l'alto e da sinistra verso destra per zone di colore, come una sorta di mosaico, poiché l'arazziere maneggia un solo broccio e quindi un solo colore per volta. Il 'punto d'arazzo' è costituito dalla 'mezza passata', che si ottiene infilando il broccio nella serie posteriore e dalla successiva passata che si completa alternando i piani tramite la trazione del numero di licci di volta in volta necessario e portando il broccio in senso inverso; sia la parte anteriore dell'ordito sia quella posteriore vengono così interamente e uniformemente ricoperte dalla trama. La tessitura d'arazzo non avviene da cimosa a cimosa, ma per zone di colore, con un effetto finale simile a quello delle vetrate dipinte. Battuti con il 'pettine' i punti eseguiti, si passa, se necessario, a un broccio con un diverso colore, senza però recidere il filo di quello momentaneamente lasciato. Il peso del broccio impedisce infatti al brano tessuto di allentarsi prima che altre tessere di trama vengano a serrarlo d'intorno; si può inoltre riprendere il broccio quando si renda necessario impiegare in una zona vicina la stessa tinta. Via via che la tessitura procede

l'arazzo è arrotolato al curlo inferiore mentre da quello superiore si svolge un altro tratto di catena. Il soggetto dell'arazzo viene tessuto coricato, cioè ruotato di 90° rispetto al suo assetto naturale, in modo che i fili della catena appaiano nel prodotto finito come coste orizzontali. Si è ipotizzata per questa scelta una motivazione estetica, risultando più dolce allo scorrere della visione tale sistemazione orizzontale piuttosto che la frammentazione per tratti verticali; tuttavia è più credibile che si sia trattato di un accorgimento adottato quando, tessendosi soprattutto arazzi in forma di basse e larghe strisce (dossali, bancali, antependia, ecc.), si poté così evitare l'uso di telai di sproporzionata larghezza. La struttura essenziale del telaio non varia sostanzialmente nei tipi verticale e orizzontale: la principale differenza è costituita dalla manovra dei licci, eseguita manualmente nell'alto liccio e tramite un pedale (marche) nel basso. Il vantaggio di avere entrambe le mani libere consente un procedere assai più spedito del lavoro, ma sul prodotto finito, se si prescinde da sfumature dovute al diverso modo di interpretare un cartone (alto liccio) o di seguirlo pedissequamente (basso liccio), non è possibile distinguere il tipo di telaio impiegato. Terminata la tessitura il panno viene staccato dal telaio (durante questa operazione si accorcia di alcuni centimetri per la cessata tensione) e si procede alla cucitura degli stacchi prodottisi tra due fili contigui di catena non collegati dalla trama per l'uso di due diversi colori contigui e paralleli. Lo spessore dei fili impiegati determina una maggiore o minore densità di catena per centimetro. Tale rapporto, che può variare da quattro-cinque fili a quindici e più per centimetro, è detto 'grana'; negli arazzi medievali la grana è in genere piuttosto grossa[10].

1.3 *La Committenza*

Come abbiamo già visto, questi manufatti non erano alla portata di tutti, solamente re, principi, e alte cariche della Chiesa potevano commissionare, data la loro disponibilità economica, simili bellezze artistiche. Rappresentavano un prodotto elitario, che

[10] Enciclopedia dell'Arte Medievale, alla voce "Arazzo".

caratterizzava un certo *status* sociale. Il successo degli arazzi si spiega facilmente: stimolati dalla *grandeur* autocelebrativa dei Valois, i "timidi" manufatti del tempo anteriore erano divenuti dei monumentali parati figurati, dei veri e propri "affreschi intessuti" con i quali foderare e coprire le pareti dei saloni: al pari degli affreschi, gli arazzi supportavano ampli cicli narrativi, ma erano molto più costosi e preziosi dei dipinti murali e avevano il pregio della mobilità: facilmente trasportabili, potevano essere rapidamente rimossi dai guardaroba in cui erano abitualmente conservati per essere esposti in una sala, poi in un'altra, poi in un'altra residenza; ornavano gli interni, ma potevano essere dispiegati all'aperto, come fondali di un'entrata trionfale o di un altro evento pubblico; il signore li portava con sé in viaggio, o anche in guerra, montandoli nella sua tenda da campo. Sugli arazzi, che nel tardo Medioevo erano straordinariamente grandi e spesso coordinati in serie di tema omogeneo, si dispiegarono, fin dal tardo Trecento, le vicende degli eroi dell'Antichità o del Medioevo[11], le trame dei poemi e dei romanzi cavallereschi, i vittoriosi eventi contemporanei, le scene di genere contadine o pastorali, e naturalmente le storie dell'Antico o del Nuovo Testamento e le vite dei Santi: tematiche ben esemplificate dalle serie offerte in dono da Filippo l'Ardito, raffiguranti le storie di Ettore, della caduta di Troia, di Alessandro Magno e di Ottaviano; le storie di Clodoveo e di Carlo Magno; le storie di Parsifal, di Déduit e Plaisance o del re degli amanti; i pastori e pastorelle; le storie di Mosè e del Faraone, di Maria, della Passione di Cristo, i miracoli di sant'Antonio. Altri arazzi di minori proporzioni formavano baldacchini per splendidi letti accordati con le tappezzerie poste sulle pareti; o avevano funzione di bancali, o di spalliere: e in questo caso ai soggetti narrativi potevano sostituirsi vistose simbologie araldiche, magari sovrapposte a sfondi di "verdura"; preziosi arazzetti di soggetto religioso erano utilizzati come pale e come *antependia* d'altare. Fonti italiane del XV secolo descrivono perfino serie di arazzi appositamente ordinate per ornare le imbarcazioni di rappresentanza: si riesce appena a immaginare il "bucintoro" degli Estensi, in navigazione da

[11] Crivello, pag. 7

Ferrara alle “delizie” sul Po, o fino alla residenza veneziana dei signori ferraresi, il Fondaco dei Turchi, ricoperto da decine di arazzi, in parte calati lungo le fiancate dello scafo, appositamente sagomati per non impedire il movimento dei remi. Il trionfo europeo delle tappezzerie franco-fiamminghe è attestato dalla loro fulminea e ramificata diffusione. Consideriamo per esempio la situazione italiana, dove l’episodico aprirsi di manifatture, ma impiegate perlopiù per la produzione di arazzi di piccolo formato, raramente poté sostituirsi all’importazione dal Nord Europa delle grandi serie narrative. Nel 1376-1380 Amedeo VI di Savoia acquistò ben novantasei arazzi dal mercante parigino Nicolas Bataille, inaugurando un ampio guardaroba sabaudo di arazzi narrativi e araldici che si rinnovò nel corso del XV secolo, come mostrano gli inventari di Amedeo VIII[12] e di Filippo II di Savoia[13]. A Milano dopo i Visconti, gli acquisti della corte milanese continuarono sotto gli Sforza, sia pure mal documentati. Fastosissimi guardaroba di tappezzerie sono annotati presso i Gonzaga di Mantova a partire da inventari redatti nel 1406 e nel 1407: nuclei di una raccolta di corte che si ampliò lungo tutto il Quattrocento e alla quale si affiancarono altre collezioni private, come quella del cardinale Francesco Gonzaga inventariata nel 1483[14]. A Ferrara una splendida collezione di corte fu iniziata sotto Niccolò III d’Este e incrementata dai successori Leonello, Borso ed Ercole I: un particolareggiato inventario dei tempi di Borso d’Este (1457-69) ne dà la più minuziosa e stupefacente descrizione; in parte gli arazzi nordici pervenuti a Ferrara erano condotti in Italia, sotto Borso d’Este, da una grande mercante di Bruxelles, Rinaldo Boteram che riforniva le corti di Milano e di Mantova. Presenze di arazzi nordici sono attestate a Venezia, dal 1400, per tutto il XV secolo, e la città fu anche sede di piccole manifatture: la prima, tale anche a livello italiano, fu aperta da Valentino di Arras e Giovanni di Bruges nel 1421. Veneziana è anche la più antica serie di arazzi italiani conservata: il ciclo della *Passione* commissionato dal Capitolo della Basilica

[12] 1440
[13] 1498
[14] Crivello, pag.8

di San Marco la cui matrice stilistica sostanzialmente trecentesca tradisce la maniera arcaizzante dell'artista cui sono attribuiti i cartoni, Niccolò di Pietro. Altri arazzi o frammenti del Tesoro di San Marco di fattura nordica e databili tra il 1460 e il 1480 risalgono alla donazione del cardinale Giovanni Battista Zeno. Al Museo Correr si conserva invece una serie con *Storie della vita di Maria e Santi* con sfondi millefiori, provenienti dal Monastero di Santa Maria degli Angeli di Murano, cui pervenne forse da una manifattura di Bruges, databile allo scorcio del XV secolo[15]. A Roma, dopo che nel 1423 papa MartinoV ricevette in dono da Filippo il Buono di Borgogna una serie raffigurante la storia di Maria, tutti i papi del XV secolo formarono collezioni personali di arazzi o incrementarono la raccolta vaticana: spiccano, per l'ampiezza delle collezioni registrate, le acquisizioni di Paolo II e di Sisto IV. Anche singoli cardinali raccolsero suntuosi guardaroba di arazzi nei loro palazzi romani. Ricordiamo ancora poi gli arazzi acquisiti alla metà del XV secolo alla corte aragonese di Napoli e quelli già di Federico di Montefeltro duca di Urbino. Infine, in relazione con Firenze, sono documentati attorno alla metà del Quattrocento gli arazzi condotti dalle Fiandre e distribuiti a vari committenti italiani dal Banco Mediceo, e gli acquisti personali effettuati da Piero e Giovanni de' Medici, figli di Cosimo il Vecchio, i quali inaugurarono il sistema di inviare modelli con figure dall'Italia alle Fiandre perché fossero trascritti ad arazzo dagli abilissimi artigiani nordeuropei[16]. Tra Trecento e Quattrocento vede la diffusione esponenziale della rinata arte dell'arazzo, nel Nord come nel Sud Europa, stimolata certo da finalità pratiche[17] , ma ammirata soprattutto per il *tour de force* della perizia manuale dispiegata dai manufatti e per la bellezza delle immagini realizzate con l'intreccio delle lane e delle sete multicolori, e accese dai barbagli dei filati d'argento e d'oro inclusi nelle trame. Le fonti scritte forniscono abbondanti attestati dell'ammirazione suscitata dagli arazzi della migliore qualità. Il favore non mancava di

[15] Piglione- Tasso, pag. 78
[16] Crivello, pag. 9
[17] Il riscaldamento delle camere e dei saloni; l'impiego di un fastoso decoro mobile.

essere espresso negli ambienti di corte, dove pure si aveva una quotidiana consuetudine con le tappezzerie. Ma ben altro era l'entusiasmo suscitato dagli arazzi tra coloro ai quali quell'esclusivo *medium* artistico era precluso, che potevano perciò vederli di rado, quando uscivano dall'orto chiuso delle corti per essere esposti pubblicamente. Una delle testimonianze più significative[18], descrive l'universale ammirazione suscitata a Parigi, nel settembre 1461, dagli arazzi "Le storie di Gedeone"[19] e le "Storie di Alessandro Magno", esposte per un mese da Filippo il Buono, duca di Borgogna, sulla facciata della sua residenza parigina, l'Hôtel d'Artois:

"La popolazione di Parigi, di tutti i ceti, dal mattino fino alla notte, andava e veniva in gran moltitudine, come in processione, e non solo per uno o due giorni, ma incessantemente giorno dopo giorno, per tutto il tempo che il duca risiedette a Parigi".

[18] Una cronaca di Georges Chastellain.

[19] Delle Storie di Gedeone, sopravvissute per oltre tre secoli nelle raccolte asburgiche (scomparse a Vienna nel 1794), non resta alcuna memoria visiva, ma le nostre conoscenze tramite i documenti, giustificano pienamente l'entusiasmo dei parigini.

CAPITOLO 2

L’ambiente cortese e le principali tematiche iconografiche

2.1 *Il contesto sociale: ideali cavallereschi e Amor cortese*

Per comprendere meglio i contenuti delle prime forme letterarie ed artistiche di età cortese non si può evitare di fare riferimento al mondo della cavalleria in quanto, la “classe militare”, cioè la casta dei nobili guerrieri (bellatores) era alla base della società medioevale. Il ceto aristocratico di origine guerriera (conti, baroni, nobili) era determinante nella società medioevale. Con il passare del tempo tra gli appartenenti all’antica nobiltà guerriera, gli esperti nell’uso delle armi divennero progressivamente insufficienti per sopperire ai bisogni delle guerre e delle faide. Pertanto si ricorse all’esigenza di creare nuove milizie; fu così che si venne a creare quello che sarà il nerbo dell’esercito, costituito dai soldati a cavallo e questa nuova classe militare che venne ad integrare la vecchia nobiltà guerriera costituì la cavalleria. Questa classe divenne realmente una protagonista fondamentale della vita sociale del Basso Medioevo ma anche della vita culturale e letterale. La visione del mondo, cioè l’immaginario collettivo, viene dunque influenzata fortemente da questa nuova classe sociale, essa era formata dai figli dei cadetti dell’antica nobiltà che erano esclusi dalla successione ereditaria dei feudi, e potevano quindi scegliere la vita monastica o la carriera militare. Gli appartenenti a strati inferiori della nobiltà, che non avevano mai posseduto un feudo o erano decaduti, erano diventati dei mercenari. Almeno i tre quarti della cavalleria erano in realtà costituiti da gente nuova, che proveniva dal rango dei “ministeriales”, cioè i

“funzionari di corte”, gli amministratori (segretari del feudatario, sovrintendenti di corte, scudieri, staffieri). Molti cavalieri potevano essere quindi di origine bassa, servile e per la prima volta avevano l’occasione di diventare i “compagni d’armi”: in cambio dei loro servigi militari ottenevano terre. Dunque dobbiamo riflettere sul fatto che con questa ascesa sociale dei *ministeriales* si ha la testimonianza di una prima fase della mobilità sociale, che mette in moto dei nuovi meccanismi, anche se già alla fine del XI secolo il nuovo ceto cavalleresco venne bloccato, tramandando la carica solamente ai figli dei cavalieri. Durante l’età cortese dunque i cavalieri diventarono gli interpreti più rappresentativi della visione del mondo e dell’etica feudale e influenzando direttamente la letteratura. I cavalieri prendono coscienza del proprio ruolo sociale, sempre più rilevante sentendosi in dovere di elaborare alcuni proprio ideali di comportamento e di visione della realtà: una propaganda della loro visione del mondo. I cardini di questa visione della vita cavalleresca si possono sintetizzare in:

- L’idea fondamentale è l’importanza che viene data al valore della prodezza, cioè il valore anzitutto nell’esercizio delle armi e, in particolare è prode chi ha coraggio e chi sa avere sprezzo del pericolo;
- Il senso dell’onore, che si accompagna con il desiderio di gloria, che coincide con la rispettabilità, per cui perdere l’onore è peggio della morte;
- Il valore della lealtà, cioè il rispetto dell’avversario e del codice di combattimento che perdurerà fino al XVIII secolo, generosità con i vinti (la *clementia*).

Tutti questi valori sono complementari tra loro e formano un sistema unitario di comportamento: venir meno all’ideale della prodezza, per esempio sottraendosi allo scontro, compromette l’onore, lo stesso vale per la slealtà. In particolare gravissima era considerata l’infedeltà verso il proprio signore: la fellonia. Un altro principio fondamentale nell’ambito della visione cavalleresca è, ancora più importante della nobiltà di nascita, la nobiltà d’animo (principio che la vera nobiltà è intima). Questo principio è destinato ad avere sviluppi fondamentali in seguito, soprattutto nell’ambito della civiltà urbana (si pensi al Dolce Stil

Novo, che insisterà sul concetto di “gentilezza” d’animo, come dote naturale di una persona). Gli ideali cavallereschi tipici della classe feudale trovano il luogo di espressione principale nella corte, cioè nel centro della vita sociale e culturale delle élite aristocratiche. La vita di corte inoltre viene codificata in elaborate forme rituali che fanno sì che alle virtù tipicamente guerriere e cavalleresche si affianchino anche virtù “civili”, ad esempio viene molto valorizzata la virtù della liberalità, cioè il disprezzo del denaro e di ogni meschino attaccamento ai beni materiali. Inoltre molto importanti sono la magnanimità d’animo e la *virtus* di stampo classico, cioè dell’essere misurati ed equilibrati. Sempre di stampo classico è anche il valore della bellezza, cioè il culto delle belle arti, delle maniere eleganti, del rispetto delle gerarchie e il culto delle belle forme si deve riflettere nel carattere delle persone. Il contrario di tutti questi valori si riassume in un termine chiave: la villania, cioè è villano chi letteralmente veniva dalla campagna e quindi era abituato a uno stile di vita rozzo. L’opposto è invece essere cortesi e, simbolo assoluto della cortesia diventa la dama, cioè il soggetto attorno al quale ruota tutto questo sistema di valori, lei stessa ne diventa pertanto una fonte principale. La dama, pur non essendo dotata di un potere reale a livello politico e sociale, diventa un soggetto molto carismatico, che ha un forte potere di soggezione nei confronti dei cavalieri; specialmente la dama diventa il fulcro della corte quando il signore è assente. Dunque anche la concezione dell’amore, che emerge nella letteratura cortese, è nuova ed è molto particolare rispetto a quella dominante nel mondo classico, dove l’amore, era concepito in maniera paritaria. Invece nell’età cortese la concezione dell’amore non è più paritaria, ma si afferma da parte dell’amante un vero e proprio culto della donna, cioè essa è vista dall’amante come un essere sublime, impareggiabile e irraggiungibile. Nasce la figura del cavaliere poeta, che prende il posto del chierico poetante, la sua poesia, si allontana molto dallo spirito ascetico, e vi è una rivalutazione del ruolo della donna. Come ci racconta Le Goff, la donna per tutto l'Alto Medioevo è considerata la reincarnazione di Satana, in quanto rappresenta la sessualità.

Invece è proprio durante il periodo cortese che il loro ruolo viene rivalorizzato: a causa delle crociate i mariti sono lontani e spetta proprio alle donne difendere e promuovere l'arte, ispiratrici di poesie e poetesse. Non è un caso che l'atteggiamento del cavaliere nei confronti della propria dama, per quanto riguarda il servizio d'amore, ricalchi molto da vicino l'atteggiamento del cavaliere stesso nei confronti del proprio signore. Per cui possiamo dire che il cavaliere non inventa un nuovo modo di apportarsi alla donna, ma semplicemente trasferisce il codice di comportamento che ha nei confronti del proprio signore, alla dama. E' interessante notare infatti come questo passaggio venga rappresentato nella letteratura di età cortese. Infatti nei primi testi di autori di lirica provenzale, si trova il tema del *servitium amoris*, sviluppato come una sorta di investitura del cavaliere da parte non più del signore ma da parte della donna. In queste descrizioni poetiche infatti compaiono dei riferimenti a gesti, azioni ed oggetti che hanno forti legami simbolici con la realtà del vassallaggio. Tra la letteratura cortese è d'obbligo citare in questa sede il *Roman del la Rose*, Il testo letterario è stato composto da due autori diversi: Guillaume de Lorris, che scrisse tra il 1225 e il 1240,lasciandolo incompiuto a causa della sua morte prematura, e Jean de Meun, che proseguì e terminò il racconto, tra il 1275 e il 1280. Guillaume de Lorris era uomo di mondo, formatosi sui testi classici latini e quelli della letteratura cortese. Pare che avesse scritto questo libro per compiacere la donna amata, idealizzata appunto secondo la tradizione dell'amor cortese. A ragion di questo può esserne considerato uno dei massimi codificatori, tant'è che il libro divenne una "summa dell'amor cortese" e influenzò in tutta Europa la letteratura, l'arte e la vita sociale dell'epoca. Si può considerare una trascrizione *dell'Ars Amandi* di Ovidio e compone un'*Art d'aimer* conforme alle regole dell'amor cortese. L'amor cortese è una concezione dell'amore teorizzato nella letteratura cortese sviluppatasi nelle corti di Francia sul finire del 1100 e corrisponde alle tendenze delle élite mondane, che andavano modificando e raffinando i loro gusti letterari. Non più dunque, o non solo, le"*Chansons de geste*", componimenti dell'epopea carolingia che cantavano le imprese

avventurose degli eroi di Carlo Magno e più tardi delle prime crociate; ora il tema centrale è l'avventura amorosa in cui cavalieri e dame esprimono i loro sentimenti nelle forme più pure e ideali. L'amor cortese si manifesta nella forma di un vassallaggio di un cavaliere alla sua dama, fondandosi sull'ammirazione reciproca: l'amico contempla nella dama bellezza, saggezza, buone maniere, gaiezza, ma deve possedere sia qualità cavalleresche che mondane, deve essere abile nel maneggio delle armi, come pure piacente nei modi, nel corpo e nel vestire. E' l'unione di due persone affini che cercano di compiacersi l'una con l'altra per raggiungere la perfezione. L'autore utilizza per questo disegno la finzione di un sogno, tradizionale nell'antichità e usuale nel Medio Evo. L'amor cortese, cantato nella prima parte del poema, si esprime nel pieno rispetto della donna, nella profonda conoscenza dell'animo femminile e dell'umanità in generale[20] (Fig.2).

Interessante sia per il contenuto iconografico che letterario, è un arazzo conservato a Vienna[21], intitolato *Uomini selvaggi prendono d'assalto un castello* (Fig.3). Il soggetto di questo arazzo, che mette in scena il *castello d'amore* attaccato da uomini selvaggi (indossano delle specie di tute di pelliccia), si ispira alla letteratura cortese. Vi sono rappresentati tre episodi: la regina d'Amore seduta sotto un tendone incoraggia i suoi uomini a combattere; gli uomini selvaggi sono pronti al combattimento cavalcando animali fantastici; i cavalieri assediano il castello del dio Amore che qui non è rappresentato. Ogni scena è spiegata da vignette contenenti iscrizioni in lettere maiuscole. Probabile che l'arazzo, ora sopravvissuto in frammenti, possa essere stato commissionato in occasione di un matrimonio, in quanto il tema iconografico era molto in voga agli inizi del XV secolo[22].

[20] D'Angelo Massa, pag. 78
[21] Presso l'Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. T 2461
[22] Lorentz, pag. 192-193

2.2 *Giardini del Paradiso*

Un altro tema iconografico che riscosse grandissimo successo nell'ambiente cortese è quello del giardino. Rappresentazioni di giardini le troviamo sia nell'arte sacra che in quella profana o laica, e conobbe un vasto seguito a partire proprio dal Medioevo, specialmente nel settore delle arti applicate. Il giardino per eccellenza, *Eden*, diventa nel Medioevo *Hortus conclusus*, il quale si presenta come un piccolo giardino cintato all'interno del quale si trovano la Vergine Maria[23] e il Bambino. L'immagine dell'*hortus conclusus* è stata ispirata dall'interpretazione di un passo del Cantico dei Cantici che recita: " Giardino chiuso tu sei, sorella mia, sposa, giardino chiuso, fontana sigillata". Tale passo è sempre stato associato alla Vergine Maria e alla sua purezza. Dal punto di vista iconografico l'*hortus conclusus* viene spesso raffigurato come un giardino recintato all'interno del quale si trovano i fiori simbolo di Maria insieme alle piante e ai fiori del Paradiso. Talvolta appaiono anche l'albero della conoscenza e la fontana della vita. Proprio all'*hortus conclusus* si ispira il chiostro del convento, il luogo in cui nel Medioevo ebbe inizio lo studio e la classificazione delle piante. L'immagine del giardino chiuso si evolverà in seguito nel giardino cortese del *Roman de la Rose*, luogo di delizie, dove l'immagine della fecondità è associata all'amore e dove le figure si raccolgono intorno alla fontana dell'amore, immagine laicizzata di quella paradisiaca[24].

Tra le opere più rappresentative troviamo una tavoletta piccola nelle dimensioni (circa 26 per 33 cm) ma grande nei significati. Il Giardinetto del Paradiso (Fig.4), dipinto dell'omonimo maestro intorno al 1410, ed ora conservato a Francoforte[25], con la grande leggibilità della sua composizione, la freschezza e semplicità dei colori, dominata dal verde,

[23] Dal VII secolo in Occidente si afferma l'iconografia mariana di tipo bizantino (posizione ieratico- frontale su fondo oro). A partire dal XIV secolo questa forma viene via via sostituita da altre più realistiche, volte a sottolineare l'aspetto più terreno e intimo del rapporto tra madre e figlio. A diffondere la devozione alla Madonna contribuì l'opera di Bernardo di Chiaravalle che interpretando il Cantico dei Cantici in chiave allegorica identificò la sposa del poema nella Vergine. Appare qui il concetto simbolico dell' *hortus conclusus* e della *fons signatus*.
[24] Impelluso, pag. 12
[25] Städelsches Kunstinstitut

dal rosso, il blu e il bianco, e il carattere profano della rappresentazione, possiede tutte le carte in regola per sedurre lo spettatore. Nella calma di un giardino chiuso invaso di fiori e popolato di uccellini, si assiste ad un radioso " colloque enfantin"[26], che riunisce graziose giovani donne ed eleganti compagni. Ci fa pensare ad uno di quei corsi d'amore in voga all'inizio del XV secolo, dove i partecipanti si ritrovano in una natura addomesticata per godere dei piaceri di galanti conversazioni, della musica e per confrontarsi[27]. Nell'evocare un *jardin d'amour*, il capolavoro di Francoforte non può passare per un'opera profana. Qualche personaggio raffigurato è chiaramente una figura sacra. Al centro della composizione troviamo la Vergine col Bambino. Maria come regina dei cieli indossa la corona, allo stesso tempo rappresenta la Vergine dell'Umiltà seduta da sola sul cuscino. Sfoglia un libro. A suoi piedi il Gesù Bambino sembra suonare un salterio. Oltre alla Vergine e al Bambino, tre donne e tre uomini soggiornano in questo luogo, ma sono nettamente separati, è questo che contraddistingue la rappresentazione in questione da un giardino d'amore. Le tre donne sono impegnate in diverse attività: una gioca col Bambino e il salterio, un'altra è intenta a raccogliere ciliegie, l'ultima prende dell'acqua da una fonte. Dall'altro lato, i tre uomini riuniti sotto un albero, sembrano ascoltare la musica. Due di loro sono riconoscibili dai loro attributi. Il cavaliere seduto in primo piano è san Giorgio, con il drago (inoffensivo oltre che piccolo) morto accasciato a pancia in su. L'altro compagno, che appoggia la mano destra sul mento è nientemeno che l'arcangelo Michele accompagnato dal demonio rappresentato sotto forma di una piccola scimmia addomesticata. Mentre non possediamo elementi sufficienti ad identificare il giovane uomo appoggiato all'albero. Nel rifugio di vegetazione che ospita questa pia assemblea appaiono gli elementi costitutivi di un giardino medievale[28]. Entro le mura merlate che delimitano lo spazio prende vita una composizione ricca di piante che possiedono importanti significati simbolici, fermando il

[26] Sterling, pag.79
[27] Lorentz 2008, pag. 54
[28] Ibidem, pag. 56

tempo in un'eterna primavera dove tutto fiorisce simultaneamente. I giardini nei dipinti e non solo, ci permettono di conoscere com'erano realmente i giardini nelle dimore medievali, ci danno spunti di riflessione sull'arte del giardinaggio e sull'architettura del paesaggio, anche se molto probabilmente non tutti i giardini rappresentavano la realtà, ma solamente uno stereotipo comune.

2.3 *Bestiari Medievali, tra realtà e fantasia: La leggenda dell'Unicorno*

Non sapremo mai con precisione dove e come abbia avuto inizio la leggenda dell'unicorno. È presente in ogni periodo storico e può essere intravista fin dall'alba nebulosa della storia[29]. Le fonti che documentano con assoluta certezza la presenza di questo animale in remote contrade d'Oriente erano tante e tali da non poter essere messe minimamente in discussione. Due erano i canali principali attraverso i quali la leggenda dell'unicorno si era diffusa nel Medioevo: uno, che potremmo definire "classico", procedeva da Ctesia[30] ad Aristotele fino ad arrivare a Plinio, l'altro, più tipicamente medievale, risaliva al *Physiologus,* che raccoglieva leggende sugli animali interpretate come allegorie di stampo cristiano. Non è possibile stabilire con precisione il luogo d'origine, la datazione e l'autore del *Physiologus:* le località proposte vanno dall'Egitto alla Siria, l'epoca vien fatta oscillare tra il II e il IV secolo d.C., circa l'autore il buio è ancora più fitto. Diverse considerazioni di ordine storico e dottrinario rendono comunque maggiormente plausibile l'ipotesi secondo cui sarebbe stato composto in Alessandria tra la fine del II secolo e i primi decenni del III, cioè nell'epoca e nell'ambiente in cui operava Origene e si diffondevano i principali movimenti gnostici. E per

[29] Shepard, pag. 13
[30] Medico greco, rimase in Persia per circa diciassette anni al servizio di Dario e Artaserse, fu il primo a nominare l'unicorno nella storia della letteratura occidentale, all'inizio del IV secolo a.C.

quanto le prime esplicite citazioni del *Physiologus* non risalgano oltre il V secolo, il fatto che già in Filone (I sec.) e Clemente Alessandrino (II sec.) si incontrino "nature" moralizzate di animali, assai simili a quelle del "bestiario", testimonia l'esistenza di una tradizione "fisiologica" abbondantemente diffusa negli ambienti giudeo-cristiani di Alessandria. Malgrado i sospetti iniziali, il *Physiologus* godette subito di una diffusione straordinaria: il testo greco fu tradotto a partire dal V secolo in etiopico, in armeno, in siriaco, in latino ecc. alla prima versione greca ne seguirono altre, così come a quella latina, che fu successivamente accresciuta con l'apporto di altri testi scientifici dell'antichità, e da cui ebbero origine , nel XII-XIII secolo, i "bestiari" germanici, francesi e italiani. Nel corso di questi sviluppi, la redazione originaria ebbe a subire trasformazioni notevoli, che riflettono fedelmente l'evoluzione degli intenti didattici o scientifici. Al punto 22 del *Physiologus*, l'unicorno viene così descritto: Il Salmo dice: " E sarà innalzato come quello dell'unicorno il mio corno"[*Salmi*, 91.11]. Il Fisiologo ha detto dell'unicorno che ha questa natura: è un piccolo animale, simile al capretto, ma ferocissimo. Non può avvicinarglisi il cacciatore a causa della sua forza straordinaria; ha un solo corno in mezzo alla testa. E allora come gli si da la caccia? Espongono davanti ad esso una vergine immacolata, e l'animale balza nel seno della vergine, ed essa lo allatta, e lo conduce al palazzo del re. L'unicorno è un'immagine del Salvatore: infatti "ha suscitato un corno nella casa di Davide padre nostro" [*Luca*, 1.69], ed è divenuto per noi corno di salvezza. Non hanno potuto aver dominio su di Lui gli angeli e le potenze, ma ha preso dimora nel ventre della vera e immacolata Vergine Maria, " e il Verbo si è fatto carne, e ha preso dimora fra di noi" [*Giov*., 1.14][31].

Giulio Cesare ci racconta che ai suoi tempi si trovava nella selva di Ercinia – da sempre ricca di meraviglie- una grossa bestia dall'aspetto di un cervo, che aveva piazzato in mezzo alla fronte, fra le orecchie, un corno più lungo e dritto di tutti quelli che i romani conoscevano. Pur tuttavia è chiaro che la leggenda dell'unicorno non ebbe una vera e propria fioritura nel

[31] Fisiologo, pag 60-61

mondo antico. Visse soltanto nei libri, di una vita letteraria che non ebbe presa né mostrò segni di vitalità nell'immaginazione popolare.

Molte delle più antiche citazioni dell'unicorno in quella che possiamo chiamare letteratura fantastica – benché non sembrasse tale ai suoi autori – compaiono nelle numerose leggende medievali su Alessandro Magno. Da una di esse apprendiamo che fra i doni inviati dalla regina Candace al Conquistatore c'era un unicorno, il cui valore non era tanto dovuto all'animale in sé quanto alla pietra preziosa incastonata alla radice del suo corno.

La Bibbia stessa poi, pur non fornendone mai una descrizione, menziona per ben sette volte l'unicorno, tutte nel Vecchio Testamento: l'animale è ricordato due volte nel *Pentateuco*, una volta nel *Libro di Giobbe*, una volta in *Isaia* e tre volte nei *Salmi*[32].

Il successo della leggenda dell'unicorno fu dovuto in gran parte proprio al suo simbolismo, ed essa ebbe una larga fioritura nei secoli XIII e XIV, in significativa coincidenza con l'aumento della devozione alla Vergine Maria. Così nelle sue celebri *Etymologiae*, Isidoro di Siviglia parlava del monoceron o unicornus : ".....E' tanto forte che è impossibile per i cacciatori catturarlo; ma, come asseriscono coloro che hanno scritto sulla natura degli animali, gli si pone dinanzi una fanciulla vergine che offre il grembo a colui che sta arrivando; ad esso, posta da campo ogni ferocia, ci pone la testa, e così viene invaso da sopore ed è catturato come se fosse indifeso".

Verso la metà del Duecento cominciò ad essere molto popolare la leggenda della cattura dell'unicorno per mezzo di una vergine, sul cui grembo questo animale forte e selvaggio avrebbe posato spontaneamente la testa trasformandosi così in una facile preda per i cacciatori. Vedendo nella vergine la figura di Maria e nel cacciatore quella dello Spirito Santo, si lesse la cattura dell'unicorno come una allegoria dell'immacolata concezione. L'unicorno si rivela in tutta la sua duplice valenza di significato: simbolo della purezza della verginità e della castità ma anche dell'amore fisico e della fecondità.

[32] Shepard, 1984, pag 31-33

Di gran lunga il più importante significato emblematico dell'unicorno fu tuttavia quello secondo cui esso rappresentava Cristo.[33] L' animale indefinito dell'Antichità acquista un posto di prestigio nel bestiario cristiano con Onorio di Autun[34] che lo vede in effetti come il simbolo stesso dell'Incarnazione e accessoriamente della purezza. Nello *Speculum de mysterus Ecclesiae*, scrive : "Per mezzo di questo animale viene rappresentato il Cristo, e per mezzo del suo corno la sua indomabile forza. Colui che si posò in grembo alla Vergine, fu catturato dai cacciatori; ovvero fu scoperto in forma umana dai suoi amatori". Il Cristo stesso, in quanto *unigenitus*, è assimilato all'unicorno, *unicornis*.[35] L'unicorno ha poteri di rabdomante, e il suo corno è in grado di scoprire il veleno e neutralizzarlo; per questo era molto ricercato e apprezzato, utilizzato soprattutto da re e da principi per ricavarne contenitori dai quali bere, in modo da poter riconoscere il vino avvelenato. Tuttavia il suo corno, che è ritenuto un antidoto universale, e di cui si paga a peso d'oro la minima scheggia, si trova facilmente presso tutti i ciarlatani. È stata avanzata l'ipotesi che il corno tanto prezioso fosse probabilmente quello del narvalo, un cetaceo. Il corno come antidoto al veleno rappresenta il potere di Cristo di sconfiggere il peccato.

Inoltre, l'immagine dell'unicorno come animale solitario, derivata da Plinio ed Eliano, era utilizzata come simbolo di vita monastica[36].

Nell'iconografia tradizionale l'unicorno appare con le sembianze di un cavallo, zoccoli e barba di capra, quasi sempre con il manto candido ed il caratteristico lungo corno avvolto a spirale situato al centro della fronte. La favola dell'unicorno è nata in un'atmosfera feudale di amor cortese, di rispetto per la donna, di delicati passatempi dal gusto per la musica e per la poesia. La serie di arazzi del Museo di Cluny ne fa fede. Essa lo associa al raffinamento delle arti che interessano i diversi sensi. Il tema della *caccia*, che costituisce un elemento

[33] Ibidem, pag. 85

[34] Onorio di Ratisbona chiamato anche Onorio d'Autun o Honorius Augustodunensis (1080 – 1154) è stato un monaco, teologo e filosofo tedesco.

[35] Caillois, pag. 40

[36] Cooper, 1997, pag. 349-350

importante del mito medievale dell'unicorno, è anch'esso di natura aristocratica, per non dire feudale[37]. Il Medioevo ci ha lasciato un gran numero di libri manoscritti dedicati in maniera specifica agli animali: raccolte di favole, enciclopedie zoologiche, trattati sulla caccia e la falconeria, opere di veterinaria, manuali di agronomia, di piscicoltura, di equitazione. In questi campi, tuttavia, questa età non si dimostra né pionieristica né particolarmente originale. Il mondo greco-romano aveva già prodotto, a volte in abbondanza, libri del genere, che non di rado hanno influenzato la produzione medievale. Esiste, in compenso, un'intera tipologia di opere tipicamente medievali che riscosse un notevole successo nel XII e XIII secolo, soprattutto in Francia e in Inghilterra: i bestiari. Questo termine sta a indicare quelle compilazioni che si propongono di descrivere le "proprietà" di un certo numero di bestie e di ricavarne insegnamenti morali e religiosi. Tali proprietà- reali o immaginarie- si riferiscono sia all'aspetto fisico dell'animale, sia al suo comportamento, alle sue abitudini, ai suoi rapporti con le atre specie, compresa quella umana, nonché a tutte le credenze e alle leggende che lo riguardano. Prendiamo il leone per esempio: nel Medioevo si diceva che dormisse con gli occhi aperti. Perciò, molti bestiari ne fanno un simbolo di vigilanza, spiegando così la sua presenza alle porte delle chiese: c'è chi arriva al punto di paragonarlo a Cristo, che nella tomba non dorme ma aspetta di risorgere, e addirittura a Dio, che tiene sempre gli occhi aperti e che, come invochiamo nelle preghiere, difende gli uomini dal male. Il porco, al contrario, che pensa solo a mangiare e che fruga continuamente per terra alla ricerca di cibo senza mai alzare gli occhi verso il cielo, è l'immagine dell'uomo peccatore che preferisce i beni materiali di quaggiù alla contemplazione di Dio e alla speranza in un mondo oltre la morte. La trattazione dei bestiari si sviluppa così: basandosi sulle credenze riguardanti questo o quell'animale, o più semplicemente partendo dal suo nome o dal suo aspetto, procede per paragoni, metafore, etimologie o similitudini per poi dedicarsi a considerazioni morali o religiose. In questo senso, rispecchia perfettamente il pensiero

[37] Caillois, pag. 19

medievale, che si costruisce quasi sempre intorno a una relazione di tipo analogico, ovvero fondata sulla somiglianza – più o meno vaga- tra due parole, due nozioni, due oggetti, o sulla corrispondenza tra una cosa e un'idea. Il pensiero analogico medievale si sforza di stabilire un legame tra qualcosa di evidente e qualcosa di nascosto; in particolare, tra ciò che è presente nel mondo di quaggiù e quanto invece si colloca tra le verità eterne dell'aldilà. Un vocabolo, una forma, un colore, un numero, un animale, un vegetale e perfino una persona possono così assumere un valore simbolico e in questo modo evocare, rappresentare o significare qualcosa di diverso da quanto pretendono di essere o di dimostrare. L'esegesi consiste nel riconoscere questa relazione tra la dimensione materiale e quella immateriale e nell'analizzarla per scoprire la verità occulta di esseri e cose[38] . Facendo riferimento a quanto scritto precedentemente, l'antenato dei bestiari è il *Physiologus*. Questo primitivo testo, che ha dato origine a tutti gli altri, descrive le proprietà ed enuncia la simbologia di una quarantina di specie animali e di alcune pietre particolarmente interessanti. Successivamente, su questo primitivo nucleo andarono a innestarsi altri testi presi in prestito dai Padri della Chiesa, in particolare Ambrogio e Agostino, nonché parecchi estratti dalla *Storia Naturale* di Plinio, della *Collectanea rerum memorabilium* (Raccolta di cose memorabili) del suo compendiatore Solino, e delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, tre opere fondamentali per la cultura occidentale. Qualcosa fu attinta anche dalla letteratura medica, specialmente dalle opere di Dioscoride e soprattutto di Galeno. Tutte queste stratificazioni successive diedero vita a un particolare genere di libro a cui, già da prima dell'anno Mille, fu dato il nome di *Bestiarium*. Dietro un'apparente unità- l'animale è sempre al centro del discorso- si nasconde di fatto, una nutrita varietà di argomentazioni e classificazioni, tanto più che col il passare dei secoli e dei decenni nuove fonti e nuovi sviluppi si aggiungono alle compilazioni più antiche. Alcuni autori propongono addirittura svariate traduzioni in versi del Physiologus latino. In Italia, nel XI e nel XII secolo, queste riscritture furono particolarmente in auge nei

[38] Pastoureau, pag. 19-20

monasteri. Più tardi nel XIII secolo, tornò alla ribalta Aristotele, del quale si andavano riscoprendo, in varie fasi e attraverso le traduzioni in arabo, i testi sulla storia, la procreazione e l'anatomia degli animali. Numerosi passi delle sue opere, accompagnati o meno dai commenti di Avicenna[39] , furono progressivamente inseriti nei testi di diversi bestiari e, soprattutto, delle enciclopedie. Tutti questi rimaneggiamenti hanno indotto gli studiosi moderni a distinguere nei bestiari latini, i cui testi non hanno mai smesso di arricchirsi nel corso del Medioevo, numerose famiglie, branche e sotto branche. A seconda dei criteri di classificazione adottati, dell'entità dei testi presi in prestito a Plinio o a Isidoro, dell'influenza più o meno forte dei Padri, della quantità di animali considerati, se cioè tutti o solo alcuni di essi, si parla di tale famiglia, di tale branca, di tale tradizione. Vale invece la pena sottolineare che fin dall'età carolingia il contenuto dei bestiari latini esercita il suo peso e invade altre categorie di opere, in particolare le enciclopedie. Perciò, oggi è impossibile studiare i bestiari latini del Medioevo senza studiare anche le enciclopedie: i due generi sono inseparabili, tanto che certe sezioni enciclopediche hanno in qualche caso un'esistenza autonoma e vengono chiamate, a loro volta, "bestiari". A partire dal XIII secolo aumentano gli autori di bestiari in volgare che preferiscono la prosa: Pierre de Beauvais, monaco poligrafo appartenente alla cerchia del casato comitale di Dreux, è uno dei primi. All'inizio del secolo scrive un bestiario francese in prosa, relativamente breve, di cui egli stesso o uno dei suoi imitatori fornisce circa trent'anni dopo una versione più lunga. Fin dal prologo, Pierre propone al lettore una definizione di questo genere di testi:

"Qui comincia il libro chiamato Bestiario, così chiamato perché parla delle nature delle bestie."

Il *Bestiario* attribuito a Pierre de Beauvais viene imitato, adattato o rimaneggiato da vari autori nel corso di tre o quattro generazioni. La riscrittura più significativa, che ebbe un successo considerevole, si deve a Richart de Fornival, monaco erudito e bibliofilo, la cui biblioteca personale costituisce il nucleo più antico della biblioteca della Sorbona. Tra la

[39] Avicenna (Balkh, 980- Hamadan 1037) è stato un medico, filosofo, matematico e fisico persiano.

letteratura dedicata alla storia della cattura dell'unicorno, interessante è appunto il testo di Richard de Fornival[40]. Ispirandosi ai modelli proposti dai suoi predecessori, Richard redige, verso la metà del XIII secolo, un nuovo tipo di bestiario, il *Bestiaire d'Amours* . Si tratta davvero di un'opera originale, molto diversa dai testi precedenti. Più che insegnamenti morali o religiosi, l'autore ricava dalle caratteristiche degli animali considerazioni sull'amore e sulla strategia amorosa. Ebbe numerosi imitatori e diversi adattamenti. Alcuni lo riscrissero in versi, altri lo tradussero in varie lingue, altri ancora ne proposero interpretazioni differenti, basate su una casistica rinnovata o su considerazioni amorose più benevole nei confronti delle donne. Nei testi di Richard, queste ultime sono infatti spesso frivole e incostanti, a volte insensibili e crudeli. Conosciamo il contenuto del *Bestiaire d'Amours* grazie a diciassette manoscritti, quattordici dei quali miniati. Da questo punto di vista, l'opera è fedele alla tradizione dei bestiari, il cui testo, in latino o in volgare, è spesso accompagnato da immagini[41]. Nel suo Bestiario d'amore, riesce a indurre qualche novità nel tema, usando l'unicorno come simbolo dell'amore cortese anziché di quello divino. Il poema è un lungo corteggiamento espresso nei termini del simbolismo degli animali. Nel passo sull'unicorno innamorato dice: " Solo il tuo dolce profumo mi ha condotto sino a te, come l'unicorno si addormenta sotto l'influsso della verginale fragranza. Perché questa è la natura dell'unicorno, che come nessun' altra bestia è difficile da catturare, e ha un corno sul naso che nessun'arma può combattere: cosicché nessuno osa attaccarlo, tranne una vergine. Appena si accorge della sua presenza dal profumo di lei, le si inginocchia umilmente davanti e si abbassa fino a farle intendere che vorrebbe mettersi al suo servizio"[42]. Richard de Fournival non fu il primo ad avere l'idea di raffigurare i rituali e i paradossi dell'amore cortese mediante le fantastiche descrizioni del mondo animale che i bestiari avevano

[40] Nacque ad Amiens nel 1201, figlio del medico personale di Filippo Augusto. Ebbe grandissima cultura: si interessò di matematica, alchimia, filosofia e letteratura. Fu cappellano e poi cancelliere nella chiesa di Amiens.
[41] Pastoreau, pag. 26
[42] Shepard, pag. 50

trasmesso ai lettori del medioevo. Numerosi erano stati i trovatori o i trovieri che ne avevano impreziosito le loro canzoni. Rigaut de Berbezilh, che passa per "inventore" della moda, legò saldamente il proprio nome a questo uso di similitudini zoologiche o naturalistiche nelle canzoni amorose: la *vida* sottolinea il fatto che "egli si dilettava molto di includere nelle sue canzoni similitudini di bestie, di uccelli e d'uomini, del sole e delle stelle, per esprimere concetti più originali di quanto non avessero fatto altri"[43].

Nel suo denso saggio sul *Bestiaire d'Amours*, Gabriele Bianciotto si è giustamente interrogato sulla possibile presenza, in esso, di tracce della simbologia religiosa dei bestiari, finendo per riconoscervi uno schema di contrapposizione fra il bene e il male in amore, mutuato da quello che si disegna nel bestiario tradizionale: "Fra le varie trame possibili del *Bestiario d'Amore*- egli scrive- si scopre quella di una lotta manichea tra le forze del male amoroso, concentrate nella dama e nel falso amico, e le forze positive dell'amore, riunite nel poeta e, […] unicamente sotto specie di potenzialità e incompiutezza, nella dama". Il falso amico, corrispondente allo stereotipo del *lauzengier*[44], sarebbe infatti rappresentato da animali che simboleggiavano tradizionalmente il demonio (riccio, idra, vipera), mentre la vicenda dell'amante, il quale ama paragonarsi ad animali come il leone o il pellicano, si modellerebbe sullo schema della morte e della resurrezione di Cristo. Bianciotto ritiene perciò che il *Bestiaire* costituisca, nell'uso che fa della simbologia animale come nella sua semantica profonda, "una specie di parafrasi del vero bestiario, dotata di una unità paragonabile alla sua e della coerenza di una escatologia amorosa"[45].

Conferendo al suo discorso erotico la forma del bestiario, Richard de Fournival sembra aver voluto offrire quasi in compendio esemplare e universale della vita amorosa: il riflettersi dei comportamenti amorosi nelle arcane proprietà degli animali li "sistema" per così dire, entro

[43] Zambon, pag. 152
[44] traduzione del lemma peculiare della lirica provenzale "lauzengier" con "amico sogliardo", lusingatore.
[45] Zambon, pag.153-154

un tradizionale schema teologico- scientifico che li rende perfettamente conoscibili e descrivibili[46].

[46] Ibidem, pag. 157

CAPITOLO 3

Gli arazzi di New York

3.1 *Dal Vecchio al Nuovo Continente*

Il ciclo degli arazzi con la Caccia all'unicorno fa parte della collezione permanente del Metropolitan Museum of Art di New York, dove è esposto dal 1938, anno di apertura della nuova sezione del museo, *The Cloisters*, che costituisce un distaccamento del Dipartimento di arte medievale. Su un terreno che digrada verso il fiume Hudson e il confine con il New Jersey, a Fort Tryon Park nel nord di Manhattan, vengono costruiti "i chiostri", interamente finanziati da uno degli uomini più celebri della storia americana recente: John D. Rockefeller Jr. Il nome dell'edificio deriva dal montaggio dei reperti provenienti da ben cinque chiostri francesi, che costituiscono il cuore dell'insieme, dove sono esposte in un'atmosfera che intende ricreare la suggestione del Medioevo europeo, opere di eccezionale valore artistico[47]. Pur senza emulare un modello preciso, la struttura evoca quella di un'abbazia europea, con tanto di giardini coltivati con erbe officinali: la ricostruzione nasceva con uno scopo didattico, per fornire ai cittadini americani un'esperienza del Vecchio continente[48].

Le prime informazioni relative ai sette arazzi che compongono il ciclo, si possono far risalire al 1680 attraverso alcuni documenti e testimonianze di chi li ha visti. Nel marzo di quello

[47] I grandi Musei del Mondo, pag. 21

[48] Ibidem, pag. 170

stesso anno fu redatto un inventario dei beni posseduti nella sua casa parigina da François VI de La Rochefoucauld deceduto da poco, dove è espressamente dichiarato che nella sala Grande vi sono sette arazzi rappresentanti una Caccia all'unicorno. In una data compresa tra il 1680 e il 1728 i sette arazzi furono spostati a Verteuil nel castello di famiglia, dove li troviamo inventariati proprio nel 1728 a seguito della morte di François VIII de La Rochefoucauld. Cinque arazzi erano appesi nella Grande Camera del nuovo edificio e la maggior parte di essi risultava un po' consumata. Gli altri due arazzi, bucati in più punti, erano collocati in un deposito. Le condizioni inferiori dovute probabilmente all'essere stati separati dagli altri, spiega quindi il diverso valore economico assegnato a questi ultimi nell'inventario. I sette arazzi sfuggirono fortunatamente alla distruzione nel periodo del Terrore della Rivoluzione Francese durante il quale le opere d'arte che contenevano simboli di regalità e aristocrazia erano oggetto di irreparabili danneggiamenti[49].

La Commissione di vigilanza della vicina città di Ruffec, che rappresentava l' autorità del Governo Centrale della Commissione di Pubblica sicurezza, ordinò all'autorità corrispondente di Verteuil: " Esaminate questi arazzi antichi, rispettateli in quanto non mostrano segni di regalità, ma contengono semplicemente storie". Ragion per cui la folla che nel 1793 saccheggiò il castello di Verteuil, lasciò gli arazzi com'erano. Gli arazzi sparirono alla vista per due generazioni. Gli abitanti del paese dichiararono che gli arazzi furono utilizzati per coprire il legname e per proteggere dal gelo durante l'inverno, le patate depositate nei fienili. È proprio durante questo periodo di negligenza che gli arazzi persero alcune parti, dell'arazzo con *La caccia mistica all'unicorno* ne sopravvissero solamente due frammenti[50]. Tutti gli arazzi mostrano segni di restauro, ciò che era andato perduto fu ricucito o reintegrato. Le perdite più significative sono le seguenti: la zona del cielo dei quattro arazzi del gruppo della "passione" è stata sostituita con tessuto moderno ad

[49] Cavallo 1998, pag. 13
[50] Ibidem, pag. 14

imitazione della trama esistente e tinta nei toni del blu; l'intera parte inferiore dell'*Inizio della caccia* è stata rintrecciata con un motivo che imitava l'originale base millefiori; e in quello con *l'Uccisione dell'unicorno* la parte inferiore d'angolo destra è stata sostituita con parti di un arazzo di età posteriore[51]. Gli sfondi seminati di piante fiorite riconducono l'opera all'insieme di pezzi eseguiti dalla seconda metà del XV secolo all'inizio del XVI secolo, definiti per questo motivo, *mille fiori*. Questo tipo di sfondo segna il risultato di una tradizione di decori parietali e di una tendenza alla raffigurazione naturalistica della vegetazione che si sono sviluppate durante tutto il periodo gotico.

Il successo dei *millefleurs*,[52] che fecero del fiore un protagonista elevandolo alla dignità di soggetto allegorico, fu tale che per decenni vennero ripetuti a incorniciare ed esaltare le storie sacre e le armi araldiche delle grandi famiglie, che vedevano così glorificare, quasi divinizzare, i propri emblemi. La prima impressione che si ha guardando un arazzo millefiori è che questa successione di fiori abbia solo una motivazione estetica, senza una regola logica, quasi che i fiori fossero caduti sul prato casualmente, matti i fiori per l'uomo del medioevo, erano tanto belli quanto ricchi di significati.

Nei primi anni del 1850 il conte Ippolito de La Rochefoucauld e la contessa Elisabetta intrapresero un programma di riscoperta dei beni saccheggiati alla famiglia nel castello di Verteuil durante la Rivoluzione. Così quando la moglie di un contadino venne a sapere che il marito aveva alcune "vecchie tende" nel loro fienile che utilizzava per coprire le verdure, il conte e la contessa le acquistarono. Le "vecchie tende" erano i perduti arazzi con la *Caccia all'unicorno*. Dal 1856 furono restaurati e ricollocati nel salone del castello di Verteuil. Nel 1888 il grande studioso di arazzi Xavier Barbier de Montault vide proprio lì gli arazzi e li menzionò in uno studio dedicato agli arazzi della *Dama con l'unicorno*, ora a Parigi al Museo di Cluny. Nel 1905 quando Emile Biais vide la *Caccia all'unicorno* a Verteuil, notò

[51] Ibidem, pag. 15
[52] Dufour Nannelli, pag.25

che i colori nei sei arazzi erano incredibilmente brillanti malgrado la loro avanzata età, ma non fece alcun riferimento relativo ad un settimo arazzo o ad altri frammenti. Louis Serbat nel 1913 scrivendo a proposito delle opere d'arte conservate nel castello di Verteuil, menzionò ancora solamente sei arazzi, definendoli i più belli al mondo. In un libro pubblicato negli stessi anni lo specialista di arazzi Jules Guiffrey, scrisse di aver visto sei arazzi con soggetto un unicorno nei saloni del medesimo castello. Fu alcuni anni dopo, nel 1922, che il conte Aimery de La Rochefoucauld autorizzò il gallerista parigino Edouard Larcade ad esporre, sotto la sua supervisione, i sei arazzi alla Anderson Galleries a New York. John D. Rockefeller Jr. li vide e decise di acquistarli. Li fece appendere in una sala disegnata per l'occasione all'interno della sua abitazione nella 54esima strada, dove vi rimasero dal 1923 al 1937, anno in cui vennero trasferiti nella nuova sezione *the Cloisters* del Metropolitan Museum. Il settimo arazzo che sopravvisse solo in forma di due frammenti arrivò ai *Cloisters* attraverso un percorso differente. È nel 1936 che l'allora curatore del Dipartimento di arte medievale del museo, William H. Forsyth, che studiava gli arazzi con la *Caccia*, apprese che la famiglia La Rochefoucauld possedeva ancora due frammenti. Il museo organizzò quindi l'acquisto dei frammenti con lo scopo di installarli insieme agli altri sei arazzi presso i *Cloisters*, nel momento di apertura al pubblico che avvenne nel 1938[53].

3.2 *La committenza originaria degli arazzi*

Non sappiamo ancora per chi furono creati gli arazzi, ma l'onnipresente A e la E invertita unite da un fiocco, possono finalmente fornire un indizio. Una teoria collega il nome di Anna di Bretagna (Anne in francese), due volte regina di Francia, sostenendo che esso rappresenta la prima e l'ultima lettera del suo nome, unite dal suo emblema, la " cordelière", ovvero una

[53] Cavallo 1998, pag. 17

corda con nodi molto stretti intervallati ad una certa distanza. Il cavo però, non è una vera *cordelière* per la mancanza dei caratteristici nodi stretti, è invece un semplice nodo, uno stratagemma conosciuto nel Medioevo. La stessa teoria suggerisce che il signore e la signora che ricevono l'unicorno morto nel sesto arazzo sono Anna e suo marito Luigi XII, e che gli arazzi furono commissionati per il loro matrimonio avvenuto nel 1499. Sebbene il signore ricordi vagamente Luigi in alcuni ritratti, la dama non assomiglia a nessun ritratto conosciuto della regina. Per di più Anna aveva ventidue anni quando sposò Luigi, mentre la donna rappresentata sembra maggiore d'età. Sono state proposte tantissime altre spiegazioni per il monogramma AE, ma nessuna può essere provata. Il significato delle due lettere resta un mistero. Le iniziali F e R cucite nel cielo parzialmente restaurato del terzo arazzo (in basso al centro) associano la serie dell'unicorno alla famiglia nobile La Rochefoucauld , che ad oggi, si ritiene che i proprietari originali degli arazzi furono gli antenati Jean II de La Rochefoucauld e sua moglie Marguerite de Barbezieux. Jean morì nel 1471 e dal momento che lo stile degli arazzi è tardo, non avrebbero potuto essere completati nel corso della sua vita. E' più probabile la serie potrebbe essere stata commissionata per il figlio della coppia François. Non sembrano esserci ritratti esistenti di François e le sue due mogli, quindi qualsiasi confronto tra loro con il Signore e signora del sesto arazzo risulta impossibile. Il suo primo matrimonio, nel 1470, fu quello con Louise de Crussol, che gli diede sei figli prima di morire in una data sconosciuta. Il simbolo del sigillo della sua famiglia, ed è abbastanza interessante, era una testa di unicorno. Ma la coppia nella tappezzeria non è più giovane, e quindi potrebbe rappresentare François e la sua seconda moglie, Barbe du Bois, in questo caso il ragazzino che accarezza il suo cane potrebbe essere uno dei figli di François avuti dalla sua prima moglie. E' un'ipotesi remota ma possibile che il leone zibellino sullo stendardo (in basso a destra) che sventola sopra il tetto del castello dietro il signore e la sua signora potrebbe rappresentare lo stemma della famiglia di Barbe du Bois. E' anche possibile che vi sia un collegamento tra l'AE e la casata La Rochefoucauld. Quelle lettere sono la

prima e l'ultima di Antoine, il nome del figlio di François e di sua moglie, Antonietta di Amboise. Dal momento che FR è il monogramma, quindi, è in parte responsabile della convinzione che gli arazzi vennero tessuti per François, è fondamentale sapere se le iniziali erano in origine parte della serie dell' unicorno. Un'attenta analisi delle lettere sovrapposte rivela che i fili di ordito sono più sottili rispetto a quelli degli arazzi e la loro trama metallica è filata diversamente nella composizione. Vi è comunque un'altra idea degna di considerazione, basata sulla possibilità che la serie dell'unicorno sia stata progettata come un insieme per la camera da letto, cinque scene di caccia per le pareti, i due sfondi *millefleurs* per la parte posteriore del letto, come una coperta, o un baldacchino sopra la testa. Negli arazzi *millefleurs* sono stati infatti progettati per un letto, il monogramma FR potrebbe essere stato incluso in una fascia separata da una cornice stretta che circonda il baldacchino, e avrebbe potuto essere stato cucito su un piccolo telaio con fili di ordito più sottili rispetto a quelli degli appesi più grandi. E così, anche se non è verificabile, l'idea che il monogramma FR facesse parte della serie originale non è scontato.

3.3 *Il contesto: gli arazzi come produzione artistica*

Gli arazzi con la *Caccia all'Unicorno*, come altri di quel tempo, erano destinati a servire da coperture per le pareti delle stanze in una o più dimore del proprietario. Le immagini avrebbero potuto essere dipinte direttamente sulle pareti, ma non avrebbero potuto essere trasportati e nemmeno sarebbero potuti servire da isolamento per il freddo. Seppur importanti, le grandi pareti dipinte degli ambienti domestici erano largamente apprezzate in tutta l'Europa medioevale, non avevano tuttavia lo status di arazzo intessuto. Tappezzerie ricche come queste, splendenti di seta brillante, lana, oro ed argento, fanno chiaramente capire allo spettatore che il loro proprietario doveva essere una persona di una

certa ricchezza e spessore. Il tipo di tela che forma la materia degli *Arazzi con l'unicorno* fu intessuta in grandi quantità tanto quanto un prodotto industriale per tutto il Medioevo e oltre. Oggigiorno tappezzerie di questo genere sono ancora prodotte industrialmente da fabbriche artigianali in Francia quali Gobelins, Beauvais, e Aubusson. D'altra parte esistono, anche seppur in numero minore, altri centri specializzati nella produzione di arazzi in svariate parti del mondo. Ma da quando non vengono più utilizzati questi grandi tappeti per uso domestico, oggi la maggior parte delle persone non hanno più la possibilità di viverci e studiarli attentamente. Come ci si avvicina agli *arazzi con l'unicorno,* si vede subito che l'immagine rappresentata sulla superficie non è dipinta. Infatti l'immagine assomiglia, ed è, una specie di mosaico composto da piccoli punti di filato che coprono completamente la superfice. Comunque tappezzerie dipinte ad imitazione di arazzi erano normalmente prodotte nel passato. Alcune erano liberamente prodotte per servire al posto dei molto più costosi arazzi intrecciati. Per farli apparire come reali da una certa distanza, il pittore avrebbe utilizzato un tessuto con costine orizzontali evidenti volte a suggerire la trama a costine che caratterizzava il vero arazzo intrecciato[54]. Atre tappezzerie da parete dipinte, fungevano in origine da cartoni, o da modelli a grandezza naturale, che i tessitori di arazzi seguivano per eseguire il loro tessuto. Questa pratica era abbastanza frequente nel Medioevo, e possediamo dei riferimenti relativi al fatto che questi cartoni venivano appesi all'interno delle chiese durante l'anno per proteggere i preziosi arazzi, che sarebbero stati invece esposti solamente duranti i giorni di festa. E' abbastanza chiaro, visti da vicino, gli arazzi con la *Caccia* non sono tessuti con ago. Le grandi tappezzerie ricamate erano infatti prodotte nel Medioevo e nei secoli successivi, per poi essere riparati nella nostra epoca. La differenza sostanziale tra i due tipi di tessuto è questa. Un artigiano nel produrre un tappeto ad ago e filo inizia da un tessuto la cui superfice è vuota. Il modello viene realizzato sul tessuto preesistente con punti ad ago. Prima dell'avvento in tempi moderni dei filati sintetici, i fili utilizzati per il ricamo

[54] Cavallo, 1998, pag. 79

erano essenzialmente di lana, seta, o fibre di lino. Nei più suntuosi tappetti eseguiti ad ago, l'operaio adoperava anche fili di metallo, che erano realizzati avvolgendo stretti e piatti fili d'argento o d'oro attorno ad un nucleo composto da un filo di seta bianca o gialla. Da lontano, un tappeto ricamato assomiglia moltissimo ad uno intrecciato, perché entrambi hanno a disposizione fili colorati. Ma le due superficie nei fatti, sono molto diverse. La superficie di un tappeto eseguito con ago mostra chiaramente i punti separati, i fili variano in lunghezza e direzione a seconda di come l'ago è stato lavorato nel tessuto preesistente. D'altra parte , la superficie di un tappeto intrecciato mostra una serie di fili stretti, che corrono in un'unica direzione, perpendicolarmente all'ordito attorno al quale sono intrecciati. Nella tessitura degli arazzi questa interazione tra i filo d'ordito e quelli della trama, crea il tessuto e allo stesso tempo il modello. Il primo non può esistere senza il secondo. Il filo della trama avvolta su una bobina e tenuto nelle mani del tessitore viene intrecciato con i fili d'ordito, i quali sono fissati nel telaio un po' come le corde di un'arpa. I due filati hanno lo stesso diametro e peso, e perciò il tessuto che ne risulta è liscio ed uniforme. Tuttavia, nella tessitura degli arazzi i fili della trama sono più sottili dei fili d'ordito, e sono impigliate saldamente tra loro creando così un effetto rigato. Ogni pezza di ordito intrecciato e come un pezzo in un gioco di pazienza, tenuto su non da la forma dei suoi bordi ma dai fili d'ordito sottostanti. Gli arazzi sono intrecciati dalla parte posteriore, con il tessitore rivolto verso il retro, e si capisce se sono stati realizzati in un telaio verticale (ordito alto) o orizzontale (ordito basso). Nei due inventari degli anni 1680 e 1728, relativi agli arazzi della famiglia La Rochefoucauld, le tappezzerie sono descritte come *haute lisse*, ossia pezzi ad ordito alto[55]. Il termine può essere stato usato in modo generico per designare le tappezzerie intrecciate, opponendole a tappezzerie di altro genere, ed è stato suggerito che nel tardo Medioevo *haute lisse* poteva essere usato con un significato di *alta qualità*, come l' *Haute Couture* viene utilizzato oggi per identificare abbigliamento di buona qualità. Credo

[55] Ibidem, pag. 81

che gli arazzi con la *Caccia all'unicorno*, come altri arazzi di età tardomedievale che mostrano dettagli così raffinati, possono essere stati intrecciati in telai orizzontali. E in questa sede mi limiterò a discutere brevemente il metodo utilizzato. L'ordito, che consiste in pesante filo di lana, posizionato in un piano orizzontale, rotola dentro e fuori le due travi che compongono il telaio. Il tessitore prima si siede davanti al trave e lo lavora da lontano, guardando verso il retro del telaio. Il pezzo del cartone che si sta lavorando giace sul bordo sottostante i fili d'ordito. Il tessitore lo può vedere pezzo dopo pezzo tra gli spazi adiacenti l'ordito. Facendo pressione in modo alternato su una serie di pedali posti sotto il telaio, il tessitore può separare i fili d'ordito dispari da quelli pari, e creare quindi un'apertura per far passare la trama. Il tessitore vede il tessuto compiuto solamente dal retro. Lui o lei possono ottenere degli scorci della parte superiore inserendo un piccolo specchio tra il cartone e la parte inferiore della tela che aumenta e sbirciando attraverso tramite l'ordito. Il tessitore può vedere il lavoro completato della parte frontale solamente una volta tolto il tessuto del telaio. Per una questione di ragioni tecniche ed estetiche, questi arazzi vengono progettati per essere appesi con l'ordito che corre orizzontalmente. Perciò, l'asse verticale del modello corre perpendicolare all'ordito. Di conseguenza, il tessitore sviluppava il modello lateralmente, da destra verso sinistra, piuttosto che dal basso verso l'alto. L'intreccio di un arazzo è un grande lavoro di squadra. Ovviamente solo i tessitori con competenze maggiori erano capaci di realizzazioni di tale livello qualitativo. Hanno fatto ricorso ad una serie di procedure tecniche che derivano a loro volta dalle procedure usate dai loro colleghi pittori. Ad esempio, mentre i tessitori di arazzi non possono sfumare i colori tra loro, ma riescono ad ottenere un effetto analogo per mezzo del tratteggio. Un'altra tecnica molto sottile e difficile, la stessa usata con ottimi risultati dai tessitori della *Caccia*, consiste nell'uso di piccole fessure che insegnano come materia nei corsi di tessitura, in cui si uniscono tra loro toni adiacenti ma diversi, o creati in passaggi monocromatici per creare sottili linee sfumate che imitano il disegno. La serie della *Caccia* si colloca al di sopra di tutti gli arazzi di questo periodo sopravvissuti fino

ai nostri giorni. Le linee curve eseguite senza sforzo apparente, nel rappresentare i tratti dei viso, dei capelli, delle piante, devono essere considerati come dei piccoli miracoli. Forse la più straordinaria tecnica di realizzazione appare nei passaggi rappresentanti gli indumenti in velluto, dove, come in natura, si vede la luce riflettere nei bordi delle forme, e tra queste, le ombre più profonde si vedono subito. In queste zone il pittore dei cartoni e il tessitore trasmettono lo stesso realismo magico che trasmette il pittore nell'utilizzo dello smalto ad olio sopra la pittura. Gli *arazzi con l'unicorno* a questo riguardo sono unici: semplicemente non esistono altri arazzi dello stesso periodo che possano vantare questo straordinario effetto. Sia il disegnatore che il pittore dei cartoni condividono con i tessitori il merito per la superba qualità nella realizzazione degli arazzi. Il suo nome non lo conosciamo, ma si crede possa essere stato un pittore che operava a Parigi nell'ultimo quarto del XV secolo. Il suo lavoro riflette la straordinaria omogeneità e prolifica produzione artistica emersa dai laboratori parigini del tempo: illustrazioni di manoscritti, vetrate dipinte, intarsi lignei, pittura[56]. Le immagini del signore e della dama che stanno alla destra in primo piano nel sesto arazzo (imm.), sono simili, pur non essendo identiche, nell'arazzo conservato alla Galleria d'Arte Currier di Manchester intitolato *The visit of Gypsies*[57], (imm) nel quale ritroviamo tra l'altro la stessa impostazione schematica con il castello in secondo piano in alto a destra, alti alberi sulla sinistra, e persino il cagnolino in primo piano ritratto mentre volge lo sguardo indietro. Malgrado il fatto che il disegnatore sembra aver preso in prestito qualche dettaglio da fonti già esistenti, non ci sono dubbi che gli *arazzi* furono commissionati e disegnati espressamente e non per essere rivenduti a pezzi. Arazzi tardo medievali di questa qualità vennero creati per volere di un mercante – imprenditore, o di una persona con enormi ricchezze. Il metodo di produzione di tappezzerie come questa era tutto sommato semplice, ma richiedeva esperti da ogni dove e una disposizione di grandi capitali.

[56] Ibidem, pag. 84
[57] Vedi scheda

La persona che si occupa della commissione doveva specificare il soggetto della serie e successivamente scegliere l'artista che creasse i disegni, e possibilmente i cartoni a grandezza naturale sui quali dovevano poi lavorare i tessitori. Tutto questo veniva fatto attraverso la stipula di contratti. Chi produceva doveva scegliere anche il materiale da acquistare e ingaggiare gli artigiani. Doveva controllare che tutto fosse fatto come specificato nei contratti, dal pagamento dei materiali, del manodopera, e spese per il laboratorio. Supervisionava il lavoro fino al suo completamento e organizzava la consegna degli arazzi al committente. Se il committente non era un mercante ma bensì un privato, poteva recuperare i cartoni originali in modo che non vi fosse nessun'altra edizione. Dall'altro lato il mercante se ne fosse stato il proprietario avrebbe tenuto i cartoni per produrre in futuro altri arazzi per nuovi committenti. L'intero processo era una operazione industriale realizzata secondo gli standard più elevati. Suona strano all'orecchio moderno, solamente perché ci è molto più familiare oggi, l'idea dell'artista artigiano, un individuo che disegna e produce opere d'arte, anziché il fatto che questi oggetti artistici potessero essere prodotti nel passato attraverso un lavoro di squadra di tipo industriale. Qualche anno prima della *Caccia*, persone come Pasquier Grenier, un rinomato mercante di arazzi, grano e vino di Tournai, e Filippo il Buono di Borgogna[58] fecero produrre arazzi su ordinazione. Il più celebre imprenditore del tardo XV secolo che oggi conosciamo è Pieter van Aelst, che lavorava a Bruxelles. Servì come specialista in arazzi Filippo il Bello e la Santa Sede. Fu lui che realizzò gli arazzi Con gli *Atti degli Apostoli* per la Cappella Sistina su disegno di Raffaello e la sua scuola. È possibile che i setti arazzi con la *Caccia* vennero intrecciati e disegnati sotto la direzione di un atelier fondato a Bruxelles; ma non possediamo prove sufficienti che provino o smentiscano questa affermazione. E' probabile ma non sicuro che

[58] Visse dal 1396 al 1467, l'unico discendente maschio di Giovanni Senza Paura, duca di Borgogna e di Margherita di Baviera. Era membro, per ramo cadetto, della dinastia dei Valois, allora regnante in Francia. Filippo fu anche un mecenate, commissionando arazzi ed altre opere d'arte. La sua corte era splendida e attraeva artisti e scrittori in gran numero. Fu considerato un governante eccentrico, che incarnò le virtù della cavalleria.

furono coinvolti più disegnatori, una teoria basata sulle differenze stilistiche tra la tappezzeria *millefleurs* piuttosto statica e le cinque opere rese in modo più naturalistico . Altre motivazioni sono state date per spiegare le differenze: una è che il primo e l'ultimo arazzo non erano in origine parte dello stesso complesso, un'altra ipotesi è che siano stati compiuti in un secondo momento e aggiunti alla serie; c'è anche l'ipotesi che la serie dell'unicorno sia stata creata per una camera da letto, gli arazzi *millefleurs* come accessori per il letto e gli altri come tendaggi appesi alle pareti. Il disegno degli arazzi sembra riflettere l'influenza della scuola francese, in special modo quella di alcune xilografie ed incisioni stampate a Parigi nella seconda metà del XV secolo. E' altamente probabile, comunque, che gli arazzi furono intessuti nelle Fiandre, e più precisamente attorno al 1500 a Bruxelles, che fu il grande centro di produzione di arazzi del tempo. La lavorazione specializzata negli arazzi con l'Unicorno, in particolare la finissima qualità della tessitura, è tipico delle notevoli opere d'arte prodotte nei telai di Bruxelles. Telai medievali sono stati impostati in modo che i fili di ordito nell'arazzo finito corrano orizzontalmente. I tessitori lavoravano il lato frontale e il retro. Negli esempi di grande formato come gli arazzi con l'Unicorno varie persone tessevano insieme allo stesso telaio. I fili di ordito, strettamente intrecciati in modo molto forte, sono stati coperti da fili di trama più sottili che creano il disegno. Gli orditi sono visibili solo nelle estremità sottili delle costine . Ogni arazzo dei Cloisters trasmette un particolare ritmo e stato d'animo, ma l'intero gruppo è unito da motivi ricorrenti come l'unicorno, i cacciatori, il ruscello, e il castello. Chiunque li abbia progettati, e qualsiasi sia il loro patrimonio stilistico, questi arazzi sono senza dubbio dei capolavori tra più belli mai realizzati[59].

[59] Freeman 1974

3.4 *Scene di vita cortese*

Nei sette arazzi che abbiamo preso in esame, emergono dei punti in comune, o meglio, si sviluppano dei temi che hanno un unico comune denominatore: la vita cortese nel Medioevo. Il soggetto principale è la caccia all'unicorno, intrisa di simbolismo mistico; le dame, i cavalieri e matrimoni riferiti alla committenza; ed infine l'elemento da qui tutto ebbe origine, ovvero l'acqua, che compare sotto forma di ruscello, laghetto o fontana in quasi tutte le scene che compongono la nostra serie.

In tutti i tempi, la caccia ha rappresentato per gli uomini un modo per nutrirsi e vestirsi, e un modo per proteggere le colture e il bestiame contro i predatori. Ma a parte questa utilità, la caccia nel Medioevo è piena di significati. Essa riflette le strutture e modi di pensare della società medievale. La caccia era uno sport e un passatempo praticato da tutti i gruppi sociali . Esso permetteva alle persone di mantenersi in forma ed era un addestramento al combattimento , in quei tempi di guerra costante dove era probabile che ognuno fosse chiamato a combattere . Gli agricoltori praticavano la caccia con trappole e dispositivi come rulli, reti, box o recinti . I nobili disprezzavano queste " canaglie della caccia ", perché non richiedeva coraggio o resistenza da parte dei cacciatori , che non affrontavano direttamente le bestie selvagge . La nobiltà praticava la caccia a volo alto con uccelli rapaci addestrati in precedenza, e la caccia con l'arco . Questa veniva fatta a cavallo e con un branco di cani . Si esigeva da parte del cacciatore lanciato nel perseguimento del gioco, non solo la resistenza e il coraggio , ma anche la riflessione , al fine di sconfiggere le insidie dell'animale , del quale che si ammirava la grinta e lo sforzo. Questo tipo di caccia migliora sia l'animale che il cacciatore . I nobili che cacciavano con l'ausilio di cani da caccia godevano di enorme prestigio tra le signore e signori. Infatti, oltre la gloria dovuta al combattimento a volte contro una bestia selvaggia (caccia al cinghiale), si richiedevano enormi risorse finanziarie.

Nelle battute di caccia a volte raggiungevano diverse centinaia di cani dei quali ci si doveva poi occupare. Era necessario disporre di personale (paggi, valletti, cacciatori), ma anche di armi, di tempo libero e di potere, per brillare in questa attività. Il pasto che precede e segue la caccia è l'occasione per mostrare la cortesia e la socialità ai numerosi ospiti. Infine, la caccia al cervo praticata nel XIV secolo, era considerata una pratica regale. La caccia è quindi parte delle prerogative della nobiltà, ma anche i suoi obblighi: il signore doveva mantenere il suo rango. Nella società medievale, dove c'è un forte spirito di emulazione, la caccia è un luogo di forte concorrenza tra i cacciatori. Pertanto, tale attività è regolata da codici ben precisi. C'è un "diritto di caccia" , il diritto di impegnarsi in questa pratica in una determinata zona, e per correlazione, un "delitto di caccia". Come in guerra, la tromba suona l'inizio dei giochi. I cacciatori, responsabili di guidare la battuta, devono essere vestiti di verde per mimetizzarsi nella foresta. Anche la scuoiatura e il taglio dell'animale obbediscono a regole severe. Il discorso morale che circonda la caccia è tipico della società medievale. Chiunque caccia si assicura la salvezza: in primo luogo perché la caccia offre piaceri che, a differenza di altri, non sono peccati e quindi non mette l'anima in pericolo, e in secondo luogo perché la caccia è un rimedio sovrano contro l'ozio, la madre di tutti i vizi. L'azione previene i cattivi pensieri, e costituisce quindi un antidoto contro il male. La funzione importante di questa attività spiega il successo di manuali di caccia del Medioevo, scritti a partire del XIII secolo, e in particolare quella di Gaston Phébus[60] :

« Ainsi dis-je que tout le temps du veneur est sans oisiveté et sans mauvaises imaginations et pensées. Et puisqu'il est sans oisiveté et sans imagination, il est sans mauvaises œuvres de péché. Car, comme j'ai dit, oisiveté est fondement de tous mauvais vices et péchés, et le veneur ne peut être oisif, s'il veut bien remplir son office, ni avoir non plus d'autres imaginations ; car il a assez à faire à imaginer et penser à faire son office qui n'est pas petite charge, s'il le veut faire bien et diligemment, surtout s'il est de ceux qui aiment bien les chiens et leur office. Je dis donc que, puisque le veneur n'est jamais oisif, il ne peut avoir mauvaises imaginations, et s'il

[60] Gaston III, conte di Foix, detto Gaston Phébus, è nato nel 1331 da Eleonora de Comminges e Gaston II di Foix.

n'a mauvaises imaginations, il ne peut faire mauvaises œuvres, car l'imagination va devant ; et s'il ne fait mauvaises œuvres, il faut qu'il s'en aille tout droit en Paradis. Par beaucoup d'autres raisons qui seraient bien longues, j'en ferais la preuve, mais celles-là me suffisent, car toute personne raisonnable sait bien que je suis dans la vérité.[...] »[61]

Nella società la caccia era praticata universalmente e largamente dai membri di tutte le classi, da entrambi i sessi, all'interno della scala gerarchica del tardo Medioevo. E' giusto affermare che sia la pratica che la letteratura del tempo, erano elitarie per natura e origine, e perciò la maggior parte della gente comune le ignorava completamente. Questa osservazione vale ancora di più per le testimonianze pittoriche, com'era prevedibile. Naturalmente il ceto dirigente non patrocinò il lavoro degli artisti per commemorare la gente comune e i contadini. Ai nobili interessavano i loro passatempi elitari e soprattutto come passare il loro tempo libero. La gente comune, al contrario, lavorava per la loro sussistenza e non possedevano il privilegio dell'ozio. La Chiesa medievale sosteneva lo status quo, ammonendo le masse contadine con l'insegnamento di convenienza della regola di San Benedetto " laborare est orare", ovvero " lavorare è pregare". I manuali sulla caccia scritta da autori di classe per la nobiltà e la piccola nobiltà, dimostrano chiaramente questa preoccupazione condivisa con le élites. Pochissimi libri sulla caccia contengono testimonianze sulle pratiche più diffuse, ed insieme ad altre testimonianze come gli statuti, i registri del Tribunale della Foresta, i registri della caccia, e un numero molto limitato di materiale illustrato, sostengono il punto di vista secondo il quale anche il resto della società era pesantemente coinvolto nell'attività di caccia. Non che i metodi della gente comune fossero meno efficaci delle pratiche aristocratiche. I capitoli de *Il libro della Caccia* di Gaston Phébus sui metodi di caccia impiegati dalla gente comune, dimostrano chiaramente che considerava questi ultimi non solamente ingegnosi, ma anche utili e istruttivi ai nobili

[61] Testo estratto da *Il Libro della Caccia*, Gaston Phébus, Bibliothèque Nationale de France.

cacciatori[62]. (immagini miniature). *Il libro della Caccia* è stato scritto, o più precisamente, dettato ad un copista dal 1387 al 1389 da Gaston Phébus , conte di Foix . La complessa personalità di quest'uomo e la vita tumultuosa ,era, cita lo storico Jean Froissart nelle sue celebri *Cronache* , come tutti i signori del Medioevo , un grande cacciatore e grande amante di libri sulla caccia e sulla falconeria . Il libro che ha scritto con grande cura all'età di cinquantasette anni è stato , fino alla fine del XVI secolo , il breviario di tutti i seguaci dell'arte della caccia e caccia d'arte . In effetti, sono rare le opere destinate all'insegnamento che ricevono una ricchezza d'illustrazione paragonabili a quelle della Bibbia. Il successo di questo lavoro fu amplificato dall'avvento della stampa, e il naturalista Buffon nel XVIII secolo lo utilizzava ancora. Il testo è scritto in ottimo francese punteggiato da alcuni caratteri *normands- picards* , mentre la lingua madre del conte di Foix era la *langue d'oc* , parlata alla fine del XIV secolo nella contea di Foix .

Gli uomini comuni non avrebbero avuto accesso a libri del genere ed erano comunque analfabeti. Ad ogni modo, la consapevolezza e il riconoscimento di uomini modesti a caccia, e dell'efficacia della loro metodologia pragmatica, sono importanti all'interno del contesto sociale della società tardo-medioevale. Jean Birrel fa notare che sebbene i metodi della caccia al cervo del ceto basso fossero disprezzati dai gentiluomini, le abilità e le conoscenze contadine erano riconosciute quando i contadini erano impiegati come condottieri o guide, nella caccia di parti poco conosciute della regione e la locale popolazione di cervi. Naturalmente le persone che vivevano nelle foreste e nelle aree non delimitate sapevano tutto riguardo la selvaggina, i suoi habitat, le sue abitudini e i movimenti. Era una parte quotidiana della loro vita e deve aver fornito una parte considerevole delle loro conversazioni. E' stata una parte quotidiana della loro vita e devono aver fornito una considerevole parte delle loro conversazioni. Essi non avevano bisogno di leggere riguardo le abitudini alimentari del cervo, del cinghiale o della lepre; potevano osservarli da vicino

[62] Almond, pag. 167

nei loro campi, orti e giardini, e segretamente nelle riserve. La caccia è stata una caratteristica comune della vita quotidiana nella grande proprietà. Ciò è indicato nelle immagini di caccia marginali nel Libro dei Salmi di Luttrell e le poche illustrazioni di caccia contadina mostrano che Sir Geoffrey Luttrell conosceva non solo il suo verificarsi ma anche i suoi luoghi all'interno della struttura della società rurale medioevale. Sebbene tutte le classi avevano delle ragioni in comune per catturare prede selvatiche (cibo e sport sono quelle più ovvie), anche fattori sociali e relazioni di genere, entrambi legati al rango e allo status, erano degli elementi chiave. Questi due fattori sono direttamente responsabili delle difficoltà di delucidare l'universalità della caccia. L'esame delle fonti testuali e pittoriche mostrano chiaramente che esisteva una struttura di classe all'interno della caccia indicata dal vestiario, l'equipaggiamento, il tipo di preda, e soprattutto dal linguaggio, i metodi e le tecniche. Tutti gli uomini cacciavano secondo il loro rango, ma in modi differenti. Ogni percezione di classe di ciò che la caccia costituiva deve essere limitato, e quindi influenzato, da questo fattori socio-economici e di genere. Ad ogni modo, c'è molta evidenza del fatto che il comune interesse per la caccia univa le classi sotto certe condizioni di dipendenza, permettendo agli uomini di attraversare le barriere sociali e anche di crescere in rango e status. Il veicolo legittimo fare ciò era la reale e nobile costituzione della caccia, con la sua miscela sociale di professionisti allenati e cacciatori aristocratici. Rubare carne di cervo e altra selvaggina era il veicolo illecito dell'uguaglianza sociale, poiché chiunque cacciasse di frodo, fosse nobile, prete, contadino o donna, commetteva lo stesso odioso crimine all'interno delle strutture legislative di un cultura aristocratica della caccia al cervo. In questo modo le Leggi della Foresta erano i livellatori sociali, sebbene la pena sembra essere stata legata alla classe e alla capacità di pagare una multa adeguata. Ironicamente, la legislazione sulla selvaggina univa le classi in un altro modo, più duraturo. I leggendari fuorilegge che cacciavano di frodo i cervi del re, in particolare Robin Hood e la sua banda del verde bosco di uomini allegri, divennero eroi popolari, icone ammirate sia dei ricchi che dei poveri. Il fatto che tutte le

classi si sono identificate con questi trasgressori della legge è il vero trionfo degli anonimi poeti del quindicesimo secolo. Ad ogni modo, nel 1390 la Game Law (legge sulla selvaggina) scrisse la parola fine sulla caccia di comunità su terreno non delimitato e diede inizio a una politica, fondamentalmente di crescente cooperazione tra Corona e grande e piccola nobiltà, per limitare la caccia alle persone di rango nobile. Questa misura legale si aggiunse al rafforzamento delle divisioni di classe già evidente nel corso della seconda metà del quattordicesimo secolo. Di fatto l'atto fu raramente invocato o imposto nel secolo successivo, probabilmente in conseguenza della diminuzione della popolazione e dell'attenuazione della pressione sulle risorse, inclusa la carne di selvaggina. Tuttavia, Enrico VII restituì la Game Law, rinvigorì gli uccelli da preda della Foresta, puntò la caccia di frodo e ristabilì l'autorità reale sulle sue foreste. Successivi atti restrittivi sulla selvaggina promossi dai governi Tudor confermarono lo sport e il passatempo della caccia come un privilegio della nobiltà e dell'alta borghesia. Sia la dicotomia sociale che l'universalità della caccia sono perfettamente presentate da due manufatti. Il primo è parte de "La Trinità", un'illustrazione da "Libro d'Ore di Margherita D'Orléans"[63], (Fig.?) realizzato subito dopo il suo matrimonio con Richard, Conte d'Ètampes nel 1426. A fondo pagina c'è la tipica caccia al cervo, sul campo uomini e donne a cavallo, con professionisti a piedi, che seguono la preda con i cani lungo il ruscello di una vallata dal margine di una foresta. Le corna vengono avvolte e il cacciatore principale posiziona una lancia con l'elsa incrociata da spingere nel cervo. Un servitore con la sua lancia aspetta più avanti al riparo, il suo robusto alaunt[64] pronto ad afferrare e abbattere la preda una volta ferita dal cacciatore. Ad ogni modo, se seguiamo il ruscello lungo il suo corso in alto a destra, immediatamente giungiamo alla minuscola figura di un cacciatore, vestito di blu con la calzamaglia rossa e un cappello rosso con un carniere di vimini legato alla cintura. Egli è nascosto in un gruppo, una pianta

[63] MS Lat. 1156B fol.163, Parigi Biblioteca Nazionale
[64] Nome di una razza canina

spesso ma non correttamente chiamata “giunco”, vicino al bordo dell’acqua. Questo piccolo ma letale personaggio sta per lanciare, quasi letteralmente, un tiro a casaccio con la sua balestra a un’anatra in difficoltà ad alzarsi dall’acqua, un’azione non sportiva da parte sua, mentre gli altri uccelli girano intorno nel panico. Questo cacciatore è fisicamente marginale rispetto alla scena di caccia principale, sebbene ancora parte di essa. Egli è inoltre, ad occhi medioevali, marginale rispetto alla caccia e tuttavia un elemento riconosciuto, anche se minore. I nobili cacciano nello stile aristocratico, legittimamente e in pubblico, mentre lui, un cacciatore comune e quasi certamente un bracconiere, sta cacciando in maniera non sportiva e di nascosto. L’occhio del pubblico è immediatamente catturato dalla eccitante, colorata raffigurazione della gloriosa caccia al cervo; è facile trascurare la solitaria insignificante figura. Egli è abilmente nascosto da noi, il pubblico, dall’artista. Anche questo rispecchia la realtà; la caccia illegale sta in agguato di nascosto, lontano dallo sguardo pubblico e non vista, ma sempre una caratteristica riconosciuta della caccia medioevale. Il secondo esempio[65] è della stessa tradizione della doppia raffigurazione ed è l’illustrazione a fondo pagina del mese di Giugno nel Calendario di MS Egerton 1146, realizzata intorno al 1500 (Fig b). A una prima occhiata, la scena è la classica caccia alla lepre. Il nobile cacciatore, in groppa a uno splendido cavallo e accompagnato dai suoi cani, insegue una lepre attraverso un fitto bosco. Il suo compagno è stato chiaramente disarcionato, forse un’indicazione del pericolo di cacciare a velocità nella foresta. Ad ogni modo, questa non è l’intera storia. Lì vicino, sta cacciando anche un pover’uomo con una balestra, probabilmente un bracconiere, e sta lanciando un colpo a casaccio a un coniglio sul confine del campo, fuori della foresta. Qui abbiamo un maggior numero di ingredienti della legittima caccia aristocratica: la lepre come preda nobile; la caccia a cavallo con i cani; l’elaborato ma pratico e ordinato abito del cacciatore; il suo costoso equipaggiamento, che include frusta e speroni (la sua spada è nascosta e portata al fianco sinistro, come avviene in altre sette

[65] Almond, pag. 170

immagini del Calendario Egerton); la fine bardatura dei cavalli; l'ambiente della foresta; il pericolo e l'eccitazione dell'inseguimento a cavallo. Ci sono poi gli elementi della caccia di comunità: il coniglio, disprezzato come vera preda ma vietato agli uomini senza diritti di guerra; la caccia a piedi; l'abito verde ma vecchio del contadino; la mancanza di armi da taglio; la natura agricola del terreno di caccia, il campo che mostra coltivazioni a creste e solchi con il verde raccolto che sta crescendo, presumibilmente una varietà di cereali; e una tana del coniglio in primo piano. Significativamente, questa caccia di comunità, forse di tipo illegale, prende posto fuori della foresta delimitata, luogo di la caccia riservato alla nobiltà, ma vicina alla tana del coniglio. In più, la faccia del nobile cacciatore è chiaramente raffigurata di profilo in quello che è effettivamente un dettaglio miniaturista; egli è un individuo riconoscibile, come dovrebbe essere un nobile medioevale. Al contrario, il volto del contadino è oscurato dalla sua balestra. In questo modo egli è anonimo, solo una persona della massa rurale; potrebbe essere chiunque, non è importante. Questa era di certo un'epoca in cui l'individualità era ancora per lo più una prerogativa della nobiltà ma, sempre più, l'identificazione divenne una caratteristica applicata anche a, e utilizzata da, i cittadini più ricchi, gli studenti e gli artisti. Il miniaturista molto abilmente dà ad un pubblico aristocratico l'immagine stereotipata della divisione sociale feudale, basata su alcuni segnali che essi avrebbero compreso, e ancora, allo stesso tempo, egli sta chiaramente indicando l'universalità della caccia. "Tutti la praticano ma in modi diversi e per prede diverse" è il sotto testo a questa opera miniata. Una tacita comprensione e riconoscimento possono essere individuati in questa immagine dal mecenate, e/o l'artista, per il cacciatore comune, perfino per il povero bracconiere. Inoltre, è l'unica immagine del ciclo delle dodici scene di caccia del Calendario di MS Egerton 1146[66] che rappresenta un pover'uomo che caccia. Le altre undici miniature sono, significativamente, di oggetto e metodologia aristocratici. Questa particolare immagine può inoltre essere letta a un altro livello, in un modo molto particolare.

[66] Ibidem, pag. 171

Il fondo pagina è una specie di strano montaggio di elementi atipici che potrebbero forse essere interpretati in una maniera corrispondentemente inusuale. È possibile che essa commemori, o fissi, un reale incidente di caccia nella foresta germanica di cinquecento anni fa. Il cacciatore a cavallo, che rappresenta il personaggio centrale nelle altre immagini del Calendario, è il mecenate del Libro d'Ore, e il cacciatore caduto dal suo cavallo è il suo compagno di caccia e amico. È piacevole pensare che il mecenate potrebbe aver ordinato all'artista di includere, e quindi ricordare per sempre, questo incidente memorabile, questo giorno speciale, nel suo personale libro di preghiere. Non c'è dubbio che egli in seguito abbia gradito guardare questa superba miniatura durante le lunghe e probabilmente tediose funzioni religiose nella sua cappella privata. L'uomo medioevale e rinascimentale e, in un'estensione impossibile da quantificare, anche la donna, fu affascinato dalla caccia e dall'immagine dell'inseguimento. In un'epoca in cui le risorse naturali probabilmente apparivano infinite e la parte selvatica della natura a portata di mano, l'inseguimento della preda selvaggia doveva soddisfare molti bisogni del corpo e della mente. Per la nobiltà la caccia purificava lo spirito e neutralizzava l'artificiosità e la corruzione della vita di corte. Essa ha creato il senso di colpa cattolico del piacere poi sollevato attraverso il duro esercizio e l'eccitazione dell'inseguimento. Forse le procedure ritualistiche alla fine della caccia erano un rimpiazzo per le pratiche religiose istituite, che soddisfacevano alcuni bisogni spirituali profondi per comunicare con la natura[67]. Alcuni di questi bisogni istintivi e le loro risoluzioni sono vere anche per i moderni cacciatori, ma essi sono raramente espressi in rima, canzone o verso, più spesso in prosa. I libri fai da te o i manuali di istruzione sono comunque una caratteristica di tutti gli sport e passatempi moderni, inclusa la caccia e gli altri sport da campo. La letteratura educativa contemporanea sottolinea il "modo giusto di fare le cose" e le persone accettano questo concetto razionale. Come potrebbe essere altrimenti? Quale nuovo arrivato appassionato e interessato alla caccia, alla pesca o al tiro a

[67] Cummins, pag.88

segno uscirebbe senza leggere almeno qualche libro sulle pratiche, il vestiario e l'equipaggiamento?[68] Inoltre, quelli di noi che sono già istruiti, traggono maggior piacere leggendo e rileggendo simili testi. I libri sugli sport da campo, che la saggezza moderna considera con così tanto rispetto, sono né più né meno gli equivalenti dei libri medioevali sulla caccia. Le procedure moderne sono ora basate sulla "buona pratica" piuttosto che sul rituale elitario, e la cerimonia, tuttora elemento importante, è ora chiamata "tradizione". Così, i cacciatori moderni sono molto diversi dai nostri antenati cacciatori? Appare chiaro che rispetto alla parola scritta essi differiscono poco dai lontani cacciatori aristocratici del mondo medioevale. La vera differenza è che la maggior parte della società europea è oggi capace di leggere e scrivere; quindi tutti possono leggere e avere accesso alle informazioni testuali, che sono rafforzate dalle molte migliaia di siti sulla caccia, la pesca e il tiro a segno che si trovano su Internet. Essere pratico de "il modo giusto" non è più una prerogativa esclusiva di classe e aristocratica. In un periodo di cinque secoli e mezzo, la parola stampata ha gradualmente ma inesorabilmente eroso e rimosso quel particolare bastione della divisione sociale. La grande differenza nella metodologia è che la maggior parte della caccia è ora fatta a piedi con l'aiuto di un fucile o di un fucile da caccia. La caccia di prede vive a dorso di cavallo con i cani è ancora praticata ma ora è l'eccezione piuttosto che la regola. Anzi in alcuni Paesi, la caccia a dorso di cavallo non è più permessa. Lo sviluppo di armi da fuoco accurate a prezzi ragionevoli ha reso democratica la caccia, portando l'inseguimento di quasi i tipi di selvaggina alla portata della maggioranza degli europei. Milioni di persone in Europa sono oggi legittimi cacciatori. Ad ogni modo, è significativo che nonostante la vasta disponibilità di caccia, il bracconaggio è ancora un problema in ogni Paese europeo. Nel corso dei secoli, l'uomo ha continuato a cacciare, nonostante il restringimento degli spazi selvaggi, la perdita di habitat, la crescita delle aree urbane, le leggi restrittive, i partiti politici e, molto importante, i cambiamenti del tipo di preda e delle popolazioni.

[68] Almond , pag. 172

Ritornando ai nostri arazzi il protagonista della caccia, l'unicorno, perderà la vita a causa del suo innamoramento per la giovane fanciulla vergine che lo attende in mezzo al bosco. Era l'unico modo per poterlo catturare. Il tema trovò un grande sviluppo in un contesto medievale di amor cortese e arte del corteggiamento tipico dell'epoca delle corti, quelle francesi in primis. Nelle raffinate corti francesi dell'XI e del XII secolo nasce la nuova concezione dell'amore (amore cortese o "fin'amor" come si diceva in provenzale), che fu la base della lirica, e più in generale della letteratura romanza fino alla fine del Duecento. Per comprendere lo sviluppo di questa nuova teoria occorre risalire indietro nel tempo. Il Medioevo aveva ereditato dall'antichità classica la concezione erotica di Ovidio, il "maestro dell'amore sensuale" (lascivi praeceptor amoris), le cui opere ebbero una straordinaria circolazione. Questa concezione ludica e spregiudicata entrò in crisi con la rivoluzione cristiana, che mutò radicalmente i parametri dell'amore, quando i padri della chiesa elaborarono una complessa precettistica che mirava sia a condannare la libertà nei rapporti erotici sia a disciplinare l'amore coniugale. Su questa linea della condanna di ogni passionalità si muovono scrittori ed educatori di parte ecclesiastica (ad esempio Pietro Lombardo e Ugo di San Vittore) fino al XII secolo, cioè nel pieno della cosiddetta civiltà cortese, legata alle corti della Provenza e della Francia settentrionale. Su una nuova idea della vita, fondata sugli ideali di liberalità, magnanimità, raffinatezza, venne a innestarsi una nuova concezione dell'amore, assai più nobile e intensa di quella che emergeva nelle pagine di Ovidio, autore pur riscoperto e valorizzato in quegli ambienti. Fu allora che fermenti di libertà intellettuale e di tolleranza morale cominciarono a scardinare l'ortodossia cristiana nell'ambito erotico. Questa nuova concezione trovò la sua codificazione nel trattato *De amore* di Andrea Cappellano[69] vissuto alla corte di Maria di Champagne (fine XII secolo).

[69] Dell'autore del *De Amore*, vissuto tra il 1150 e il 1220, attestato nei manoscritti col nome di Andrea, si hanno scarse notizie, ricavate quasi tutte da allusioni interne all'opera stessa, ma con sicurezza non si conosce nulla. Visse nella seconda metà del secolo XII (all'inizio del Duecento era ancora attivo), viaggiò molto per l'Europa entrando in contatto con ambienti signorili dell'Inghilterra normanna, della Francia sia del Nord che di quella trobadorica. Probabilmente fra

Per Andrea l'amore è una passione naturale che si origina dalla vista e dal pensiero ossessivo della bellezza di una persona di sesso diverso che fa nascere un intenso desiderio di portare a compimento con volontà concorde tutti i precetti dell'amore, senza escludere il godimento fisico. Questa famosa definizione comporta l'esclusione dell'amore dal rapporto coniugale: l'amore è extra-coniugale perché il vincolo matrimoniale, con la legalità e disponibilità del possesso, elimina la trepidazione che nasce dal desiderio ostacolato; ed è spesso asimmetrico, cioè rivolto ad una donna sposata di rango più elevato del poeta. L'amore è quindi adorazione segreta, intimo vagheggiamento dell'amata, dedizione, servizio, stupefatta contemplazione dell'amante di fronte all'amata, la cui superiorità è sintesi di bellezza fisica (stereotipata nella chioma bionda e nella luce del volto) e di qualità morali. L'amore è sempre esperienza gratificante, anche nell'insuccesso, perché diventa per l'amante, nobile di animo, un itinerario di affinamento interiore. L'amore cortese includeva così una vasta gamma di possibilità tematiche: adorazione quasi religiosa, analisi dei turbamenti e degli stati d'animo dell'amante-poeta, processo di perfezionamento interiore. Sue convenzioni topiche sono: la lode della donna amata, l'innamoramento per una donna lontana, la figurazione dell'amante silenzioso e in pena, il servizio alla donna, il ricorso ad ambigui riferimenti o alla perifrasi per evitare una chiara identificazione della donna (il cosiddetto, pseudonimo, o senhal). In parecchi casi il poeta adotta uno stile di ricercatezza e allusività oscuro ed ermetico (il trobar clus, "poetare chiuso, oscuro") contrapposto al trobar leu ("poetare chiaro"). La produzione dei trovatori (poeti, dal verbo provenzale trobar, "poetare") provenzali (fine XI - XII secolo) è vastissima. Ci sono giunti 2542 componimenti: un decimo di essi sono adespoti (privi di autore), gli altri si ripartiscono fra 460 autori di cui è noto almeno il nome. Dalla Provenza i temi e i moduli della lirica cortese si diffondono, attraverso i frequenti spostamenti dei trovatori da una corte all'altra, nel mondo germanico,

il 1185 e il 1187 fu «cappellano» del re di Francia, o alla corte di Maria contessa di Champagne, una delle Dame che vengono nominate.

in Spagna e in Italia. In Italia ebbero un'influenza notevole nell'ambito della Scuola siciliana e dei successivi poeti toscani fino allo Stilnovo L'elemento acqua compare in quattro dei sette arazzi presi in esame, è presente nel secondo arazzo con *L'unicorno alla fontana*, sotto forma appunto di fontana dalla quale sgorga da una bocca di leone creando un piccolo fiume; nel terzo con *L'unicorno attraversa il ruscello*; nel quarto *L'unicorno difende se stesso* dove il ruscello che corre orizzontale per tutta la larghezza del tessuto, animato da una serie di piccoli uccelli e cani; nel sesto arazzo intitolato *L'unicorno viene ucciso e portato al castello* in lontananza si scorgono le chiuse di un fiume. L'acqua è un elemento carico di ambivalenza e denso di molteplici significazioni, realistiche e simboliche. Le sorgenti così come i boschi, si pongono come passaggi attraverso cui si affaccia alla nuova storia quel mondo ctonio che la discesa agli Inferi di Cristo non è riuscita ad assorbire senza residui. La metafora più comune è il giardino, che nasce nella Bibbia ebraica: il giardino del paradiso terrestre all'inizio del mondo. Attraverso il "giardino chiuso" biblico esso si collega alle immagini del *locus amenus* greco-romano. Nel senso manifesto, l'*hortus conclusus* è la dimora originaria di Adamo ed Eva. La figura più vicina al giardino della *Genesi* è il frutteto o il bosco. L'immagine può svilupparsi all'infinito. Connesse al bosco e agli alberi sono le montagne, e soprattutto le acque che scorrono da una sorgente o fonte che è sotto il trono di Dio e fluiscono nel mondo in quattro fiumi. Nel senso manifesto i fiumi sono il Tigri e l'Eufrate e qualche volta il Nilo e il Danubio. Nel senso simbolico, sorgenti e fiumi indicano lo sgorgare della vita e il suo rinnovamento attraverso la grazia. Nella visione avuta da Thurkill di Essex nel 1206 ritroviamo una guida, Giuliano Ospedaliero, che conduce il viaggiatore nell'inferno e nel purgatorio, fino alla montagna della gioia, dove è collocato un grande tempio, dimora dei salvati e il Paradiso terrestre con i suoi quattro fiumi e l'albero della vita[70]. Tratto pressoché costante nello spazio paradisiaco – come si è sottolineato –

[70] L.M. Lombardi Satriani, *Tra cielo e terra- L'acqua e l'aldilà nelle culture dell'Occidente*, in Storia dell'acqua a cura di V. Teti, pag. 189- 193

l'acqua, sgorgante da fontane, placidamente contenuta nei laghetti, scorrente incessantemente nei fiumi; in ogni caso segno di fecondità, ricchezza, purezza, gioia. I riferimenti potrebbero essere legione; mi limiterò ad indicarne alcuni, essenzialmente per richiamare l'ampiezza e l'estrema articolazione di tale tematica. Per la cultura cristiana andrebbe richiamato anzitutto il famoso brano della Genesi (2,8-17), secondo la quale:

" il Signore Dio piantò un giardino in Eden, a oriente, e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tre cui l'albero della Vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male."

- Anche i fiumi realmente esistenti vengono collegati al paradiso terrestre, per cui mutuano da questo ricchezza e varietà di " buone e rare cose". Così è per il Nilo narrato da Joinville nel racconto della VI crociata. L'acqua è presente accanto all'uomo sia quando egli è felicemente collocato nel paradiso terrestre, sia quando ne è scacciato. In un testo apocrifo nell'Antico Testamento si racconta che Adamo, scacciato dal Paradiso terrestre, per fare penitenza si immerse sino al collo nelle acque del fiume Giordano portando con sé una pietra. Egli, però, non volle rimanere solo nel suo patire e chiamò vicino a sé tutti gli animali acquatici, e da essi ebbe consolazione e conforto: " E per diciannove giorni gli animali piansero con Adamo". Nell'Eden gli specchi d'acqua sono simbolo di bellezza, ricchezza e felicità. Il paradiso designa un luogo concreto con caratteri materiali e sensibili, un giardino, un prato in un'eterna primavera dove la natura si prodiga nei suoi doni: fiori, frutti, canti d'uccelli[71]. Nel paradiso – lo abbiamo visto- c'è l'albero della vita; a questo proposito, penso a quelle rappresentazioni in cui dal Cristo crocifisso sgorga sangue che va a cadere in una pozza. In questa prospettiva l'acqua, il vino e il sangue sono liquidi intercambiabili. Acqua e vino, attraverso le parole sacramentali pronunciate dal sacerdote, diventano sangue di Cristo che il fedele può assimilare nel rituale teofagico della comunione. L'acqua è meditazione tra vita e morte. Ogni

[71] Ibidem

abluzione o bagno ha un carattere simbolico attraverso il quale si esprime lo sforzo per ottenere una vita pura aspirando alla grazia purificatrice. Ecco perché la purità morale si ottiene attraverso la conversione e la grazia di Dio. In alcuni bagni viene espresso un senso escatologico della viva attesa della visita o giudizio di Dio. Infatti il battesimo di Giovanni è un annuncio: " Convertitevi, perché il Regno dei cieli è vicino" attuando la prima parte della profezia di Ezechiele (36,25): tutto avviene nell'acqua per la penitenza. Si potrebbe dire che con il battesimo di Giovanni viene superato un principio razziale che distingueva gli ebrei dai pagani. Infatti alla sua predicazione e al suo battesimo si recano anche i pagani (Lc 3,10-14), i pubblicani, i soldati. Nel Nuovo Testamento la potenza purificatrice e vivificante dell'acqua serve per il rito del battesimo già con Giovanni, che, come abbiamo visto, amministrava il battesimo di penitenza. Ma sarà Gesù a presentare l'acqua come simbolo dello Spirito Santo. Nelle catechesi patristiche le formule che troviamo di benedizione dell'acqua mettono in evidenza che questa, prima di essere benedetta, è soggetta al demonio come tutta la creazione (Rm 8,20): l'esorcismo ha lo scopo di allontanare Satana e la sua milizia. La benedizione invoca l'azione stessa del Signore ed è una vera epiclesi che implora la venuta dello Spirito Santo. Tertulliano e sant'Ambrogio fondano il simbolismo dell'acqua sulle immagini e sugli avvenimenti biblici. Dell'Antico Testamento:

- lo Spirito di Dio che si librava sulle acque all'inizio della creazione (Gen 1) prefigurava già l'acqua del battesimo che lo Spirito è venuto a santificare;
- l'acqua del diluvio annuncia che attraverso il battesimo si viene generati alla vita secondo Dio. Le acque distruggono il peccato, causa della morte, e diventano il punto di partenza di una vita nuova;
- vengono ricordate : le acque separate dal Creatore dalla terra asciutta (Gen 1,6), i quattro fiumi che irrigavano la terra del giardino dell'Eden (Gen 2,10); l'acqua amara trasformata in acqua dolce durante l'esodo (Es 15,22), l'acqua che Mosè ha fatto

sgorgare miracolosamente dalla roccia dell'Horeb (es 17,6).

Del Nuovo Testamento:

- il miracolo di Cana di Galilea, primo miracolo di Gesù che trasforma l'acqua in vino, e il cammino sul lago indicano il potere di Cristo sulle acque;
- con il suo battesimo nel Giordano Gesù santifica le acque;
- l'acqua e il sangue che sgorgano dal costato dopo la sua morte in croce sono stati visti come i segni sacramentali del battesimo e dell'eucarestia.

Secondo il pensiero di san Paolo con il battesimo l'uomo diviene in Gesù una nuova creatura, un uomo celeste (1 Cor 15,49). L'acqua del battesimo è identificata con una madre e con un seno immacolato. Il battistero è l'utero dal quale nasce la vita nuova nello Spirito. Il medioevo era "tempo di acqua rara" anzitutto per la scomparsa o l'abbandono di molti acquedotti romani, grandiose opere pubbliche che esprimevano una cultura eminentemente urbana. Sulla bellezza e l'utilità di questi acquedotti si diffonde ancora Cassiodoro, ministro di Teodorico re dei Goti, agli inizi del VI secolo. L'acqua – scrive Cassiodoro a proposito dell'acquedotto di Parma - è un bene prezioso solamente se *in naturali puritate servatur*.[72] Ma questi acquedotti dopo il VI secolo generalmente vengono dismessi. Un mondo di campagne e di boschi, più che di città, prende forma in Italia e in Europa. Un mondo in cui l'acqua bisogna procurarsela da soli, senza troppo affidarsi alle pubbliche autorità. I testi dell'alto medioevo ci parlano quasi solamente di acqua attinta a pozzi, fiumi, torrenti, laghi: la disponibilità locale di acqua diviene un fondamentale segno di discriminazione fra un villaggio e l'altro, un territorio e l'altro. Gli insediamenti contadini e cittadini, le fortezze nobiliari, le solitudini eremitiche e i centri monastici letteralmente inseguono le sorgenti e i corsi d'acqua; il *locus amoenus* in cui l'acqua scorre fresca e abbondante è un luogo comune letterario che risponde a esigenze fondamentali del vivere quotidiano. Preziosa e indispensabile per vivere,

[72] M. Montanari, *Acqua e vino nel medioevo cristiano*, pag. 225 in Storia dell'acqua a cura di V. Teti

l’acqua gode di uno statuto decisamente “alto”. Ma per lo stesso motivo assume, paradossalmente, uno statuto “ basso”, legato all’idea della sopravvivenza di base. Le diete a sola acqua di certi monaci o eremiti, o le penitenze alimentari imposte ai peccatori come mezzo di espiazione della colpa, suggeriscono un’idea dell’acqua come bevanda povera, di sopravvivenza e non di piacere. Bere acqua è dunque un segno di umiltà e il prestigio sociale di un vescovo non dovrebbe permetterlo: per questo Ratbodo, vescovo di Utrecht, che pratica in segreto una penitenza di stampo monastico, dà all’acqua il sapore del vino quando un visitatore troppo curioso gli sottrae la coppa per bere. Ma anche l’acqua è un desiderio da soddisfare, e in questo senso si spiegano gli aggettivi che di norma la accompagnano: pura, chiara, fresca, soave, dolce. Soprattutto dolce. Insomma la cultura medievale oscilla fra un’immagine dell’acqua come pura necessità e un’immagine dell’acqua come piacere del gusto .

SCHEDA 1

TITOLO:	*The start of the Hunt*, La caccia ha inizio
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368.3 per 315 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il primo arazzo(Fig.7)

All'interno di una radura fiorita ai margini di una foresta, una tra più grandi avventure mai ritratte nella storia dell'arte sta per iniziare. Si tratta di una caccia medievale, ma non una caccia qualunque: i cacciatori nel primo dei sette splendidi arazzi sono stanno per catturare il leggendario unicorno. Di tutte le creature favolose registrate nei bestiari antichi , quella più familiare nel mondo moderno è l'unicorno , che non ha mai smesso di affascinare l'umanità . Gli arazzi esposti ai Cloisters hanno indubbiamente contribuito a mantenere l'immagine dell’unicorno viva come lo era quando la serie creata nel 1500 circa . Tutti credevano nell'esistenza di questa meravigliosa creatura .La mente che ha concepito gli arazzi , in un colpo di genio ,decise di integrare la storia dell’unicorno con le procedure della caccia al cervo medievale . Questo concetto è stato successivamente eseguito con grande monumentalità, attenzione per i dettagli, una tecnica brillante, in questi arazzi tra i migliori prodotti durante il Medioevo . L’effetto pittorico di questi tendaggi è rafforzato dal loro

contenuto simbolico : personaggi ,flora, fauna, ed in particolare l'unicorno possiedono sia un significato religioso che laico. Il primo arazzo mostra tre nobili che stanno per iniziare la ricerca dell'unicorno . Invece di indossare pantaloni in pelle o altri pratici indumenti, indossano abiti sontuosi e cappelli piumati. Non adeguatamente abbigliati , questi costumi aggiungono un'immensa ricchezza e colore ai manufatti . Il partecipante principale nella caccia è il giovane signore o lord (il secondo da sinistra) . Ad accompagnarlo oltre ai suoi due dignitosi compagni ci sono i segugi e altri paggi posti a destra , ed un altro nell'angolo alto sempre a destra che probabilmente sta segnalando che l'unicorno è stato avvistato. Legato sopra la spalla del signore c'è un corno da caccia , e i custodi che lo accompagnano ne possiedono uno . Tengono i loro cani al guinzaglio , in attesa che abbia inizio l'inseguimento. Gli arazzi con l' Unicorno rivelano un'abbondanza di alberi, fiori , e arbusti : in tutta la serie ci sono più di un centinaio di specie ,circa l'ottantacinque per cento è identificabile . Il primo arazzo e l'ultimo sono particolarmente ricchi di fiori , entrambi sono sorprendentemente differenti nel disegno dal resto , hanno quello che viene chiamato uno sfondo *millefleurs* , decine di piante in un ambiente così altamente stilizzato che ricorda i prati fioriti che le persone del Medioevo ammiravano . Gli altri arazzi mostrano piante che crescono nel loro habitat naturale : vicino ad un ruscello , in un frutteto , un campo, o lungo una recinzione di un giardino . È interessante notare che le figure umane nel primo arazzo sono rappresentate con una certa freddezza che li differenzia dai personaggi più naturali negli altri arazzi . Nonostante la loro attenzione per la precisione botanica , i progettisti e i tessitori ignorano le stagioni giustapponendo piante in fiore che solitamente fioriscono in periodi diversi dell'anno . Per esempio, un albero di ciliegio di mezza estate carico di frutta qui appare contemporaneamente ai narcisi che troviamo in primavera . Così ciascuna pianta si rivela nel suo massimo momento di splendore , producendo un incantevole insieme del meglio che la natura ha da offrire. Nella *Caccia ha inizio* l'albero di ciliegio è posizionato dietro al signore e al suo compagno cacciatore . Il ciliegio è spesso considerato come uno

degli alberi del Paradiso visto anche l'abbondanza dei suoi frutti , simbolo della vita eterna . Gli alberi di ciliegio alcune volte sono associati alla Vergine Maria : una leggenda popolare medievale racconta come nel freddo dell'inverno un ciliegio miracolosamente sbocciò, carico di frutti, lungo il cammino di Maria e Giuseppe prima della nascita di Cristo. D'altra parte , il ciliegio ha un significato secolare, anche erotico , dal momento che lo ritroviamo in tante opere d'arte medievale mentre adorna di scene di amore e di baldoria . Qui è probabile che l'albero sia intenso nel duplice significato di ricompensa celeste e di delizia terrena .Il signore, con i suoi calzoni a righe e il suo particolare cappello piumato, rappresenta sicuramente un' immagine della moda medievale al suo livello più alto , come è suo elegante compagno , che ha una lancia in una mano e tiene una spada affianco . I cani sono rappresentati in quasi tutti gli arazzi . Non ci sono per rappresentare essenzialmente la caccia, ma anche per simboleggiare fedeltà data la loro devozione ai padroni. Secondo lo scrittore trecentesco ed esperto di caccia Gaston III, conte di Foix, si dovevano utilizzare due tipi di cani: i levrieri, sempre pronti a correre "veloci come un uccello in volo" , e segugi dice Gaston, "caccia tutto il giorno facendo grande melodia nella loro lingua e dicendo grandi malvagità rimproverando le bestie che inseguono". Entrambi le due razze sono presenti nel primo arazzo: in primo piano vi è una coppia di levrieri la cui vista acuta li ha resi indispensabile nella caccia; sopra di loro vi sono due segugi in azione, uno annusa l'aria, l'altro il terreno. Particolarmente belle in *The Start of the hunt* sono le viole profumate (in basso a sinistra), tra i fiori più curati nell'epoca medievale. Scrittori del passato raccontano come Adamo ed Eva camminano nel giardino dell' Eden, dove crescono viole e rose e gigli; un poeta descrive come le vergini martiri vagano per i campi freschi del Paradiso, "raccogliendo rose rosse per la passione, gigli e viole per l'amore". La viola è stata spesso associato all'umiltà della Vergine Maria, una delle sue virtù più ammirate. Questo fiore appare in diversi modi in tutti gli arazzi ad eccezione del quinto. Qui i fiori schematici e semplici, un po'rigidi sono confrontati con violette dal sesto, che mostrano una maggiore

naturalezza e tridimensionalità caratteristica che ritroviamo in tutto l'arazzo. Il bosco ombroso entro il quale sta l'avvistatore comprende un albero di noce, un tiglio , un pioppo , e probabilmente un susino . I boschetti decorativi erano estremamente popolari nelle tenute del XV secolo , ma qui la maggior parte degli alberi potrebbero essere stati selezionati per il loro particolare simbolismo, oltre all'effetto estetico prodotto dalla varietà delle loro foglie. Prendiamo, per esempio , il noce : il suo frutto è stato considerato un simbolo di Cristo, il guscio esterno rappresenta la carne umana, il legno simboleggia la croce , e il nucleo interno la sua divinità nascosta . Inoltre, come tutte le noci , contiene il gheriglio maturo inteso come segno di fecondità. Le insegne misteriose AE (la E è invertita) legate insieme da una corda attorcigliata appaiono cinque volte in questo arazzo e ripetutamente in tutti gli altri. Il suo significato è stato già menzionato nella parte in cui descrivevo la proprietà degli arazzi . La pervinca, ovvero "gioia del suolo", non solo è un' efficacie protezione contro i veleni dei serpenti e le bestie selvagge, ma è in grado di curare qualsiasi discordia tra marito e moglie . Secondo gli erbari , promuove la prosperità, provoca l'immunità dall'influenza del diavolo , e garantisce libertà dalle paure .

SCHEDA 2

TITOLO:	*The Unicorn is found,* L'unicorno alla fontana
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368.3 per 378.5 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il secondo arazzo (Fig.8)

Qui per la prima volta negli arazzi dei Cloisters, il favoloso unicorno è al centro dell'attenzione. E' molto bello, dalla punta del suo corno a spirale alla sua barba riccia e la coda piumata .I cacciatori circondano la loro preda in una radura fiorita nei pressi di un castello. Al centro una fontana trabocca in un flusso tranquillo . L' intera compagine guarda quasi con soggezione come la creatura bianco latte si inginocchia per immergere il suo corno nel ruscello. Secondo la tradizione medievale , il corno dell'unicorno possiede il magico potere di rimuovere il veleno del serpente dall'acqua (Fig.9),consentendo agli uccelli e agli animali della foresta , come quelli in attesa pazientemente in questo arazzo , di placare la loro sete in tutta sicurezza. Prevenendo ogni rischio, la meravigliosa creatura rende inefficace la maledizione del serpente. L'atto ha una connotazione chiaramente religiosa: il serpente è il diavolo che ha portato il veleno del peccato nel mondo, e l'unicorno è Cristo che ha redento l'umanità. Nel secondo arazzo l'unicorno è infatti dipinto come Cristo Redentore, una probabile spiegazione dello stato d'animo sereno che domina questa scena toccante. Il

signore , con un pennacchio di struzzo sul cappello e la mano alzata , sembra ordinare al gruppo di fare una pausa per assistere a questo nobile e santo gesto. Questo arresto è imperativo per un altro motivo : le regole della caccia richiedono che il gruppo si trattenga fino a quando la preda non cominci a correre , per un inseguimento straziante rappresenta la massima sfida per il cacciatore . La tranquillità generale viene ripresa anche nella composizione dell' arazzo . La colonna verticale della fontana e la disposizione orizzontale del torrente formano delle linee forti e stabili . Le curve ovali della vasca della fontana, ripetute nella fascia semicircolare composta dai cacciatori ,fornisce linee riposanti. Diversi altri partecipanti hanno ormai raggiunto il signore. L'aggiunta più importante è l'uomo che tiene il segugio in basso a sinistra, che addita con autorevolezza l'unicorno. Costui parte con largo anticipo rispetto al resto del gruppo: il suo compito è quello di rintracciare con il suo segugio, o cane da caccia, indizi, quali impronte ed escrementi che portano ad iniziare la caccia. Ha la barba un po' lunga sul mento, forse sta ad indicare che egli si alzò all'alba e se ne andò in fretta, senza fermarsi a radersi. L'uomo è orgoglioso di aver portato a termine il suo compito grazie alle sue capacità e conduce i suoi compagni alla tana dell' unicorno. Guardando dietro di lui sta un giovane ragazzo biondo. Proprio sopra di loro un cacciatore con intenso duro lavoro cerca di contenere i suoi quattro cani al guinzaglio. Nei pressi del signore vi sono stallieri, paggi, e assistenti, come l'uomo dai capelli lisci e biondi, accanto a lui che si accontenta di portare la lancia al suo maestro. Due coppie di levrieri e uno da solo sono stati liberarti dai guinzagli e attendono con ansia il momento. L'inseguimento inizierà presto. Uno scrittore di epoca paleocristiana scrisse che l'unicorno è così feroce che nessun cacciatore riesce a catturarlo . Solo conducendogli una fanciulla vergine, egli può essere preso . Affascinato da lei, l'unicorno le si addormenta in grembo stringendosi a lei . Domato e distratto, viene poi intrappolato, ucciso dai cacciatori, e portato al palazzo del re . È importante notare che la caccia unicorno e la sua cattura negli arazzi presi in esame, hanno un enorme significato simbolico. In questo caso il simbolismo è religioso : la caccia e la

cattura da parte di una vergine sono temi che possono essere interpretati come un piano divino per la redenzione dell'uomo . L'incarnazione di Cristo attraverso la sua nascita dalla Vergine Maria, la persecuzione dei suoi nemici , la morte sulla croce, e poi finalmente la sua risurrezione , che coincide con la riapparizione dell' unicorno vivo dell'ultimo arazzo. D'altra parte c'è anche un simbolismo profano: molte persone credono che Arazzi con l'Unicorno siano stati eseguiti per festeggiare un matrimonio, la loro storia che rappresenterebbe un'allegoria del corteggiamento e del matrimonio. Dopo il XIV secolo l'unicorno ricercato dai cacciatori e poi ingannato dalla giovane vergine personifica il valoroso amante medievale che va incontro al grande pericolo e alla sofferenza per ottenere l'accettazione della sua amata. La mescolanza di simbolismo religioso e laico in un unico lavoro non era insolito durante il tardo Medioevo, quando ancora le persone non ritenevano il Dio dei cieli e il Dio dell'amore incompatibili. Questa combinazione è manifestata non solo nell' unicorno stesso e nella flora di tutta la serie, ma anche in molti uccelli e gli animali straordinariamente realistici e riuniti davanti alla fontana. Gli uccelli più interessanti del secondo arazzo sono le coppie di fagiani sul bordo della fontana, il maschio è affascinato dal suo riflesso nell'acqua. La fontana riempita con acqua limpida può simboleggiare "lo specchio senza macchia" una similitudine applicata alla Vergine e anche all'amato. Sulla destra poi c'è questo vivace coniglietto. Famoso per la sua fertilità, l'animale è appropriato in un arazzo presumibilmente tessuto per un matrimonio, in particolare per un matrimonio medievale in cui due persone si sposavano anche al fine di avere eredi che portassero avanti il nome della famiglia. La fertilità è anche una caratteristica del cardellino . Ve ne sono due sono al centro dell'arazzo : quello adulto poggia sul bordo della fontana , l'altro, un novellino con le ali spiegate , si trova nelle vicinanze. In accordo con Plinio , lo scrittore del primo secolo e un'autorità in materia di storia naturale, che scrive "il cardellino, anche se è un piccolo uccello, dà alla vita una dozzina di piccoli" . La sua dieta di spine e semi di cardo sono associati con la corona di spine, quindi alla Passione di Cristo e alla redenzione dell'umanità. La persone nel

Medioevo provavano un affetto speciale per l'elegante e piccolo cardellino , amavano guardarlo volare libero e selvaggio nei boschi o domarlo e accudirlo come un animale domestico . Tra gli animali che popolano la riva c'è un leone e una leonessa .Coraggioso e misericordioso verso il suo gregge, il re degli animali è, come l'unicorno, un simbolo di Cristo . Si distingue anche per la fedeltà nell'amore , il che rende più che una semplice coincidenza che il leone nell'arazzo abbia la sua compagna accanto a lui . Nella destra del ruscello sta un cervo , uccisore di serpenti e che qui rappresenta Cristo nel suo ruolo speciale si distruttore del male . Il cervo può essere stato incluso data la sua popolarità come animale nella caccia medievale. La pantera nel centro del gruppo sta in mezzo ai due Cristi e all'amata vista la sua bellezza e il suo buon temperamento . La piccola creatura sulla destra, i è forse una genetta, il cui lungo corpo flessuoso e la coda ad anelli era sicuramente visivamente accattivante per il disegnatore. La genetta è a volte confusa con la donnola, che potrebbe anche essere il caso qui: la donnola, come lei , è coraggiosa ed è come il cervo , un nemico dei serpenti . Girando la testa rimane sorpresa da un' orribile iena , nota nei bestiari per essere feroce e sporca . La sua presenza tra gli animali virtuosi non è strana ,gli artisti medievali spesso, collocavano creature diaboliche accanto a quelle che simboleggiavano le qualità migliori dell'uomo. L'albero arancione basso a destra è associato , come tutti gli alberi da frutto, con la fertilità . E' anche direttamente connesso al potere dell'unicorno riconoscere il veleno , poiché le persone nel Medioevo credevano che bere un intruglio di semi di agrumi ,acqua calda, e vino , si poteva diventare immuni al veleno . Opportunamente esiste questa stessa associazione per molti degli altri fiori , probabilmente per sottolineare il simbolismo religioso della purificazione del flusso: il frutto del nespolo a sinistra dell'unicorno, la pianta di salvia fiorita sulla destra della fontana, e il luminose calendule gialle vicine alla iena, se consumati, resistono tutti al veleno da soli o in combinazione con altri ingredienti . Le viole del pensiero selvatiche hanno petali di tre colori e per questa ragione nel Medioevo il fiore significava la Santa Trinità. La parola *pansy* in francese

èpensée significa *pensiero* , che implica il pensiero della persona amata nella lingua dell' amore.

SCHEDA 3

TITOLO:	*The Unicorn is attacked,* L'unicorno viene attaccato
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368.3 per 426.7 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il terzo arazzo (Fig.10)

L'atmosfera serena dei primi due arazzi è improvvisamente cambiata. Questa scena è altamente carica di azione , la caccia è a buon punto. Molti cani sono ora sulle tracce dell' unicorno , la maggior parte degli scrittori medievali sulla caccia sono d'accordo nel dire che più cani ci sono, migliore è la caccia . I cacciatori sono posizionati ,con le lance alzate, lungo le rive del torrente che l'unicorno agilmente salta in un valoroso sforzo per eludere i suoi aggressori. L'animale che si immerge nel torrente non è un evento insolito nella caccia al cervo medievale : quando un cervo diventa stanco e affannato, si rinfresca in acqua per rilassarsi e per confondere i suoi inseguitori e nascondere le sue tracce . Ma, ahimè , questo stratagemma non funziona per l'unicorno. Con la testa alta , si può spostare solo dai cacciatori su un lato del torrente a quelli in attesa dall'altro lato. In questo arazzo la rappresentazione dei cacciatori è molto diversa da quella dei primi due . Ci sono molte facce crudeli e brutte; particolarmente evidenti sono i tre personaggi malvagi che stanno per colpire la preda con le loro lance . Essi possono rappresentare i nemici di Cristo che l'hanno

catturato e condannato .Il dramma è intensificato dalla composizione dell'arazzo. L'unicorno è messo in posizione centrale per sottolineare il suo salto. Le diagonali violente delle lance , il ruscello, e il corno dell' unicorno trasmettono una sensazione di movimento resa ancora più evidente dal forte contrasto verticale della quercia posizionata centralmente nella parte anteriore. La quercia è presente in tutti gli arazzi ad esclusione dell'ultimo; ammirato per la sua forza e longevità, per molti teologi significava fermezza della fede, mentre nel linguaggio dell'amore simboleggiava i rapporti duraturi .Cucite sul cielo ci sono le lettere F e R unite con una corda. A sinistra l' uomo che indossa un mantello in broccato può essere il signore; sembra ascoltare i consigli del compagno al suo fianco. Il giovane uomo a sinistra soffia vigorosamente il suo corno da caccia . Era molto importante per i cacciatori riconoscere i richiami che designavano le diverse fasi della caccia . Il primo probabilmente avverte che la preda ha attraversato il fiume . Abbastanza inquietante è il tizio sulla destra che sta per infierire con la sua lancia sull' unicorno. Il suo volto trasuda crudeltà: sopracciglia contratte diabolicamente e il mento appuntito sporgente in avanti. Sulla destra un cacciatore libera una nuova coppia di levrieri in modo che possano aggregarsi al resto del branco, notare le lettere AE sul collare di un cane . Nel ruscello poco profondo appena sotto compare un tarabuso, un uccellino con il petto color ruggine. Alla sua destra sta un albero di melograno. Il suo frutto maturo e succulento, pieno di una moltitudine di semi , è frequentemente utilizzato dagli artisti come simbolo di fertilità (Fig.11). Secondo alcuni teologi il melograno è l'acronimo di Cristo stesso: proprio come si deve tagliare profondamente il frutto per estrarne il prezioso succo, così si deve penetrare nelle più intime sofferenze di Cristo per comprendere il sacrificio del suo sangue. Un cane attraversa il ruscello , lo sguardo intento sulla sua preda , questo segugio fiutando con sue orecchie flosce, il muso piatto, e il collare adornato da gigli. Sembra ignorare il germano reale in direzione dell'acqua, in cui un'altra anatra, bianca, si è già risolta . Stagliato contro il corpo dell' unicorno c'è uno squisito albero di biancospino in fiore. Molte persone nel Medioevo

credevano che la corona di spine di Cristo era fatta di rami spinosi di biancospino. Il biancospino è stato inoltre collegato con i festeggiamenti del Primo Maggio e con le gioie della primavera e dell'amore. Le primule appena a destra del biancospino erano spesso chiamate "chiavi del Paradiso" o "chiavi di san Pietro". Tra i primi fiori di primavera, anche loro sono stati associati con le allegre celebrazioni del mese di maggio. Un erborista medievale ha scritto che l'acqua distillata delle primule ha un effetto calmante per i cani rabbiosi. Le margherite di campo sono in fiore sulla riva, vicine alle anatre, hanno un centro dorato di tale chiarezza e brillantezza che le persone in epoca medievale le chiamavano "l'occhio di Cristo". Venivano anche utilizzate come cura per l'amore diabolico, o eccessivo desiderio sessuale che portava all'infedeltà nel matrimonio. Vicino al tronco dell'albero, sulla riva sta una coppia di pernici, in vigile silenzio, che potrebbe aver suggerito diversi significati all'osservatore medievale. Nei Bestiari le chiamavano ladre di uova, e quindi vengono associate al diavolo. In questo senso essi possono alludere ai cacciatori cattivi che cacciano l'unicorno. Le pernici sono sempre state famose per la loro bravura: essi utilizzavano polvere e arbusti per proteggere camuffare il loro nidi tenendo lontana la gente. Sono circondate nell'arazzo da calendule a sinistra e a destra, un tipo di erba che si pensava potesse essere un afrodisiaco, un aiuto per far uscire le spine dalla carne, e, se mescolate con il miele, un antidoto contro il veleno.

SCHEDA 4

TITOLO:	*The Unicorn defends Itself*, L'unicorno si difende
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum New York
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368.3 per 401.3 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il quarto arazzo (Fig.12)

Il ritmo frenetico della caccia raggiunge il suo picco in questa scena dove l'unicorno, quasi sorpassato dai suoi inseguitori , si difende con violenza . Ctesia, un medico greco vissuto intorno al 400 a.C. , fu il primo a scrivere dell'unicorno . Nella sua descrizione della bestia dice: "Loro combattono con spinte di corno, calci, morsi , e colpiscono con forza ferendo cavalli e cacciatori" . In questo arazzo l'unicorno , con la stessa ferocia , colpisce squartandolo un levriero (Fig.13) e scalcia un cacciatore con entrambe le zampe posteriori . Alla scena turbolenta si aggiungono i cacciatori, che si scagliano contro l'unicorno con le loro lance appuntite, ei alcuni dei cani dalla coda ricurva saltano verso di lui altri accovacciati sono pronti a scattare . Un elegante levriero è trattenuto dal suo padrone che, comprensibilmente , non vuole che il suo cane preferito venga coivolto . Questa volta il forte soggetto centrale, un albero di arancio, è impostato dietro in secondo piano, per non interferire con il tumulto generale. I personaggi non partecipano tutti attivamente all' attacco. L'uomo con il cappello piumato e dai tratti del viso gentili è il signore . A differenza degli altri, il suo volto è sensibile e compassionevole mentre osserva in silenzio il terribile

spettacolo. In alto a sinistra vediamo due contadini, uno anziano che trasportano delle provviste, e un boscaiolo con l'ascia in mano, che ha appena abbattuto un albero . Sono i nuovi personaggi che si sono uniti al gruppo, come ragazzo biondo che soffia il corno il quale personifica l'arcangelo Gabriele. Dal lato opposto sta un anziano cacciatore con cappello legato sotto il mento e i capelli grigi, è molto coraggioso nell' affrontare ad una distanza ravvicinata la testa dell' unicorno. Il cacciatore che punta lancia accanto al signore , è evidentemente un po'preoccupato e mantiene una certa distanza. Gli altri vi si avvicinano per ucciderlo come se il loro obiettivo fosse un normale cervo. Non sembrano rendersi conto che l'unicorno non può essere preso con la forza , ma solo con l'astuzia , la sua cattura è possibile solo dopo essere stato ammansito una fanciulla. Ritorniamo alla figura di rilievo, le con le sue guance gonfie suona il suo corno, rappresenta Gabriele, l'angelo dell'Annunciazione. Il fodero della sua spada porta l'iscrizione latina Ave Regina C [*oelorum*] "Ave, Regina dei Cieli". Per essere più precisi, nel racconto biblico Gabriele saluta la Vergine Maria con il familiare , "Ave Maria , piena di grazia" ; ma il "Ave Regina *Coelorum*" era un inno popolare alla Vergine nel Medioevo e avrebbero essere intesa come un sostituto .Gabriel solo tra i cacciatori comprende appieno il significato di questa ricerca veemente . come messaggero di Dio, ora arriva a proclamare che l'unicorno è Cristo e che la dell'animale eventuale presentazione alla cameriera vergine è un'allegoria del Dell'Annunciazione e dell'Incarnazione. Vicino alla nappa sinistra della AE in-Signia è un cluster di dimenticare -me -poveri .Il nome stesso del fiore - nella vecchia Francese ne m'oubliez mye o "non faremi dimentichi" - indica il suo significato per gli amanti . Un XV secolo poeta chiede che " a salutare per me con Dionel cuore , quello che è il mio amore ".Forget -me -nots sono di solito blu , in Medioevo il colore della fedeltà :di conseguenza , un poeta tedesco de-scribi il fiore come uno " la cui colore brilla in fermezza . " FIG

Sotto , a sinistra : Il vecchio porta un pallone in un a mano e sulla sua curvo spalla è un fascio avvolto in panno fissato ad uno staff . Egli è , in tutti probabilità , la fornitura di cibo e

bevande per i cacciatori di godere alfine della caccia faticoso. Il boscaiolo accanto a lui frizioni una scure , che ha appena abbattuto un faggio albero , molto apprezzato per il suo legname accende rapidamente in un fuoco ardente .Egli può essere preparando legna da ardere, un tradizionale ricompensa per il cacciatore che ha monitorato con successo il cervo la sua tana . Uno scrittore medievale de incisione di una caccia reale dice che quando il re chiede che scoprì la stag le risposte Huntsman maestri " , A uomo che è più prezioso per lo sport. . . si richiede una arpent del legno " .Il re allora comanda"Give lui tre . "Dietro il due fel – rustici bassi si estende un vasto panorama di prati , alberi, un lago e, neldistanza di un edificio con guglie .Sotto , a destra : L'uccello con la lunga disegno di legge punta in bilico nervosamente il flusso è una beccaccia . sia lui e l'anatra germano reale freneticamente lembo il ping sue ali sono visibilmente allarmato la commozione e contribuire alla turbinio di emozioni tutto su di loro . **Sulla riva** , in ironico contrasto con l’intensa attività, un maestoso airone sta calmo e immobile su una gamba . lui sembra del tutto indifferente circa il viavai della caccia frenetica . è ha detto che aironi , noti per la loro al tavolo , paura tempeste e salire sopra loro, quindi sono un tipo di tempo Vane, segnalando la possibilità di pioggia. In un senso religioso , questi uccelli spesso significare le "anime degli eletti . "Temendo le gesta terrestri del diavolo , essi cercano in alto " la serenità di paradiso dove si possono vedere per sempre il volto di Dio ".A destra è un albero di pesco , i suoi suc -frutta culent considerato un afrodisiaco ed efficace nell'indurre passione "Gli uomini che sono impotenti a causa di una natura fredda . "The tifa tutta l'flusso è stato pensato da alcuni come il reed i soldati costretti a Cristo trasportare come uno scettro quando erano deridendolo . Appena dietro il legno -cazzo è una pianta di cardo , sempre corre lato la corona di spine , di arte e letteratura è spesso un simbolico " de -parafango "della verginità .

SCHEDA 5

TITOLO:	*The Mystic capture of the unicorn*, La Cattura mistica
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	due frammenti 168.9 per 64.8 cm , 198.1 per 64.8 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1938
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Frammenti del quinto arazzo

Anche se solo due frammenti rimangono dal quinto arazzo è ovvioda loro che i cacciatori non provare a catturare la loro preda daforza e hanno fatto ricorso al trucco della cameriera vergine . Tutto ciò che è visibilela ragazza è un po ' la manica di broccato e la sua mano delicatamente accarezzano -zione criniera del unicorno . Il suo compagno pert signora invita a quanto pare per il cacciatore soffia il corno per segnalare che l'unicorno può essere orapreso . È impossibile ricostruire la scena nel suo complesso ma la sua atmosferaè stato senza dubbio uno di quiete e di pace .La fanciulla e l'unicorno sono all'interno della conclusus bortus , un giardino circondato da un recinto . Nel Medioevo tale recinto è stato consi -Ered un simbolo di castità . In questi frammenti giardino rettangolare è delimitate da ringhiere in legno e una siepe di rose abbondantemente fornitodi spine . Uno degli alberi nei frammenti è un agrifoglio con le bacche rosse luminose . agrifoglioè stato utilizzato per le decorazioni di Natale, come lo è oggi e stato associato conla Natività e la stagione natalizia . C'è anche un albero di mele . era probabilmente nel centro del giardino ; suo frutto , diverso da qualsiasi altro nella arazzi è arricchito con fili d'argento dorato che indicano una

particolare impor-distanza . Uno scrittore chiama l'ombra del melo dello Spirito Santo che oscurato Maria nell'Annunciazione . Questa interpretazione rende appropriato per la venuta del unicorno per la cameriera o simbolico di Cristo alla Vergine che si terrà sotto un albero di mele . La mela è anche ricco di simbolismo erotico . Dal momento che l'unicorno ingannato dalla ragazza rappresentato l'amante affascinato dalla sua amata , il melo nei Chiostri arazzo potrebbe suggerire la dolcezza dell'amore mondano. Dal momento che la mela era considerato il frutto proibito del Giardino dell'Eden e l'agrifoglio con le sue foglie taglienti un simbolo della Passione di Cristo, i due insieme possono significare tutto il dramma della caduta e della redenzione . **Sotto:** qui illustrato è quello di una famosa serie di arazzi, The Ladycon l'unicorno, nella Cluny Museo a Parigi. Il set descrive l'cinque sensi, e questo particolare tap-silvicoltura il senso della vista. Una bella signora tiene uno specchio davanti l'unicorno che si ammira con evidentesoddisfazione. La composizione workys possono approssimare quella della ormaiCloisters frammentarie Tapestry: l'posizione della mano della donna e del braccio, il vestito elegante broccato, e l'angolo della testa del unicorno e corno sono del tutto simili alle corrispondenti restanti funzioni nei Chiostri framm Le rose erano probabilmente il più amadi tutti i fiori medievali - per la loro bellezza , fragranza, e il simbolismo .Intorno l'arazzo della chiusa giardino si sviluppa una profusione di rose ,sia bianchi che rossi .Associazioni medievali con le rose sono una miriade . Presumibilmente rose crescevano nel Giardino di Eden senza spine fino a dopo il peccato di Adamo ed Eva ;vergini in paradiso sono stati pensati per trascorrere il tempo libero raccoglierli . inIII secolo , san Cipriano exhorted i cristiani a morire per la loro fedee vincere la "corona di rose rosse . "Da allora la rosa rossa ha sempre stato il simbolo di un martire . il fiore era legato a ferite di Cristo da il mistico Bernardo di Chiaravalle , che ha detto: " Guardate i suoi piedi e le sue mani; non vedete rose? " Bernard era uno dei primi attribuire la rosa particolare alla Vergine : " Maria , la rosa , era bianco con la sua virginità , rosso attraverso la sua carità . . .bianco dal suo

amore di Dio , e rosso perla sua compassione per coloro che sono vicino a lei . "La rosa come simbolo della persona amata o di piacere sensuale è stato utilizzato ripetutamente dai poeti medievali escrittori di allegorie amore. A XIII -secolo " vagabondaggio erudito " ha scritto alla sua donna :Prendi tu questa rosa , o rosa, Dal momento che proprio fiower di amore che è, E da quel rosaIl tuo amante prigioniero è . Questo intrigante fanciulla seducente è un insolito aggiunta alla scena: raramente era un addetto donna raffigurato cattura del unicorno. L'espressione furba di questa ragazza può suggerire il tradimento dell' unicorno. FIG

SCHEDA 6

TITOLO:	*The Unicorn is killed and brought to the castle*, L'unicorno Morto
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368.3 per 388.6 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il sesto arazzo

In questo arazzo si verificano due importanti episodi della leggenda dell'unicorno . ogni si differenzia dalle altre in locale , il contenuto , e l'umore . In alto a sinistra nella un bosco , cacciatori uccidono l'animale in una potentemente drammatico espressione di brutalità . Nel cervo tradizionale caccia alla morte del cervo è stata sempre annunciata sul corno da caccia . Qui la figura del cacciatore che suona il segnale o premio, costituisce una transizione tra la sanguinosa uccidendo e il corteo solenne dei cacciatori e cani scortare gli uccisi unicorno. Come l' entourage arriva al cancello di castello, il signore dignitoso attese a braccetto con la sua signora . Un cacciatore afferrando corno di unicorno, punti a loro come a dire , "Questo corno con il suo potere miracoloso è il premio della caccia e appartiene a questo uomo e la donna " . I due sono pronti per ricevere la bestia morta : il Signore guarda tranquillo e fiducioso , mentre la donna ,d'altra parte , ha un'aria di malinconia . Lei guarda tristemente nella distanza come fa un bambino che gioca con il suo cane . Sicuramente consapevole dei religiosi significato del unicorno morti, i savoiardi un rosario sospeso dalla sua anta e indossa una collana con una croce pendente .Una folla di curiosi è presente molte

chiacchiere occupato e pettegolezzi . Una coppia capolino da dietro una finestra con le sbarre , e due amiciosservare il corteo da un'alta torre . La massa solida di persone aldestra e la muratura robusto sopra far cessare l'azione di questa e gli arazzi precedenti , come l'accordo finale di una sinfonia . FIG Le figure centrali in questo dettaglio sonoil signore , che non è rappresentatatra quelli uccide l'unicorno ,e la sua signora. Lei non sembrahanno testimoniato l'uccisione sia ,anche se era concepibile che ha affascinato la bestia in modo che eglipotrebbe essere presa : il suo vestito è distesso colore e tessuto broccato comeil pezzo di manica visto sul nubile dibraccio nel frammento doveabbraccia l'unicorno . di solito inmentre l'arte medioevale l'unicorno è uccisoegli si trova nel grembo della cameriera vergine .In questo arazzo l'abbattimento abbia luogoin una scena separata ben fuori dalLadis vista.Il castello , con la sua pittorescaedifici e muri , la sua multicolore pietra , e la sua torre (davvero troppopiccola per accogliere gli uomini guardano -zione sul parapetto) , sembra piùdecorativo che reale . Nel nuoto fossatoun paio di cigni , uno spettacolo frequente intornocastelli medievali . Questi uccelli sonosegni di buona fortuna , e bestiari diconoche il cigno canta splendidamente sia -causa del suo lungo collo ricurvo attraversoche " la musica ricca girae rotondo attraverso il lungo curva . FIG

In un albero di nocciola si trova un incantevole scoiattolo , coda folta curvo sulla suaindietro . Lo scoiattolo è tenuto a sapere pericolo si nasconde sul terreno e così abita le cime degli alberi , una moralismo scrittore ha detto che l'uomo nel suo cammino dovrebbe emulare questa abitudine e " tenere sopra nei posti alti della celeste meditazioni "al fine di essere " garantiti dagli inseguimenti affamati del perfido diavolo . "Scoiattoli sono facilmente addomesticato ed erano gli animali domestici alla moda per Medie -signore val . Della nocciola , si credeva che se " un ramo o ramoscello è suddiviso in lunghezza saggio e i due pezzi stesi vicino insieme , essi diventano uniti da magia come se il legno ha lo spirito di vita in esso . "Questa leggendaria qualità dell’albero spiega la sua associazione con unione , la rigenerazione , e l'immortalità .Una vite mora con ortiche e fiori bianchi colpi di scena

intorno al baule di nocciola . alcuni teologi pensò la sega roveto Mosè era un bruciore mora costante ma mai consumato dalla fiamma ; successivamente la mora è diventato un simbolo di"La Beata Vergine che fu illugnata dal fuoco dello Spirito Santo ,ancora non è stato violato dalla fiamma* , , Concuplscence . I fiori alti a destra derivano il loro nome da Iris, il dio greco che era messaggero degli dei agli uomini. L'iride viola era notevolmente ammirato dalla nobiltà e fu spesso identificata con il fleur-de-lis, una frequente motivo sulla stemmi, partico-colare quelli del reale francese casa. Anche L'iride è stato confrontato conla Madre di Dio, e quattordicesima-secolo S. Brigida di Svezia dà diverse ragioni: proprio come l'iride surpassa la maggior parte dei fiori in altezza, Mary" raggiunge sopra tutte le altezze, per la grandemente benedetti Regina del Cielo exCels tutte le altre creature di maestà e la forza. "I due bordi taglienti della foglia di iris hanno i loro significati associato con Maria: uno è "l'il dolore del suo cuore oltre la sofferenza di suo figlio "e l'altro il suo" non-batter ciglio difesa contro ogni astuzia e il potere del diavolo. "

A sinistra : L' uccisione del unicorno occupa una porzione relativamente piccola l'arazzo , quasi come se il de-firmatario trovato insopportabile per espandere questo evento così pieno di pathos in una composizione più grande. La scena è dipinta con immensa realismo , enon vi è alcun tentativo di minimizzare lastlffering dell'animale morire . due cacciatori feriscono l'animale in gola e fianchi , mentre ayoungnobile è in procinto di affrontare il colpo di stato di grazia con la sua spada . Sotto: simbolo del crocifisso Cristo, l'unicorno morto indossa al collo una corona che sembra essere costituito da rami di quercia , tra -mescolato con biancospino e agrifoglio .I rami spinosi possono riferirsi alla La corona di spine del Salvatore , la quercia la resistenza e la durata della fede cristiana , così come alla con-costanza di amanti . In rovere antico le foglie sono stati usati per fare le corone civiche-Secondo Plinio , "il piùgloriosa ricompensa che possa essere concessasu valor militare " - suggerendo quicoraggio del unicorno .Il cavallo che trasporta l'unicorno è magnifico. Nel bel Medioevo

,

cavalli vivaci , essenziali per cavalieri, spesso venivano valutati prima di tutto , anche mogli ! Sono stati reputati ad esultare in combattimento e totalmente dedicata alloro padroni . One Note bestiario:"Quando il loro padrone è morto o morente ,cavalli versano lacrime - perché dicono che solo il cavallo può piangere per l'uomo e provare l'emozione del dolore .

SCHEDA 7

TITOLO:	*The Unicorn in Captivity, L'unicorno catturato*
PROVENIENZA :	Paesi Bassi, Europa
COLLOCAZIONE ATTUALE :	collezione Cloisters, Metropolitan Museum NewYork
MATERIALE :	ordito in lana, lana, seta, argento e trame dorate
DATAZIONE :	1495- 1505
DIMENSIONI :	368 per 251.5 cm
CREDITI :	donazione di John D. Rockefeller Jr., 1937
BIBLIOGRAFIA :	CAVALLO 1998, FREEMAN 1974, NICKEL 1984

Il settimo arazzo

Nell'ultimo arazzo della caccia, l'unicorno , miracolosamente tornato in vita , riposa all'interno di un recinto circolare in legno confinato all'interno di un'abbagliante sfondo millefiori abbagliante che è sicuramente uno dei più belli e più colorati che esistano . Ricorda la descrizione di un giardino del castello nel Decamerone di Boccaccio : "..Nel centro di questo giardino , quello che sembrava più piacevole di ogni altra cosa ,era un appezzamento di terreno , come un prato , l'erba di un verde intenso , costellata di mille fiori diversi". Guardando il settimo arazzo, la squisita diffusione dei fiori deve aver sollevato i cuori della persone stanche dell'inverno e nostalgici dei luoghi e odori nella stagione che compresa tra la primavera e l'inizio dell'estate . Intriso di simbolismo botanico , questo arazzo , più degli altri , significa amore profano e matrimonio fecondo . Qui l'unicorno può essere interpretato come il Cristo risorto in mezzo ad un Giardino del Paradiso. Tuttavia, poiché egli ha un collare ed è incatenato ad un albero, può significare anche l'immagine dell'amante - sposo, finalmente garantito solo per la sua donna adorata, la sua sposa . Questa scena non è legata in alcun modo alla caccia al cervo

medievale ,ma è un’allegoria della caccia all’amore descritta dai poeti e scrittori medievali. (FIG) La *chaine d’Amour*, o la catena d’amore che lega l’unicorno all’albero è spesso citato in medievale poesia per illustrare le signore della devozione alla sua donna e la sua completa sottomissione alla sua volontà . L' albero stesso è straordinario : itis sheerfantasy , ri-sembling nessun albero sulla terra, anche se il suoi frutti sono chiaramente melograni . alcuni sono così maturi che sono schiuse ,mostrando loro semi abbondanti . il melograno non è solo un simbolo dell'aldilà , ma , come detto in precedenza , di fertilità , quindi è importante che alcuni con il loro succo rosso i semi hanno versato sul dell'unicorno latte corpo bianco .Staglia contro l'animale deltorso sono fiori Bluebell e ,collocato in un punto in cui è particolarmente evidente , una orchidea selvatica alto . sup -posedly quando un Bluebell è sospeso sopra la soglia , "tutte le cose cattivefuggirà da essa . " L'orchidea ha poteri unici : erboristi medioevali dire " se un uomo mangia la parte più grande della radice che genererà un figlio maschio "e se "la parte minore" lo farà produrre una figlia . FIG

Il garofano è spesso piantato nei giardini medievali a causa della sua del-bellezza icate e aromatico chiodi di garofano fragranza . In un arazzo Cluny (de -coda, di estrema destra), i garofani sono individuati fuori per rappresentare il senso dell'olfatto .Qui la signora è modellare una coronadi garofani rossi e bianchi , mentre la sua ancella detiene una piattaforma d'orata con più fiori freschi. Nel corso del XV secolo il garofano è diventato popolare come un emblema del fidanzamento e del matrimonio e come segno di Cristo o la Vergine . E ' AISO simboleggia chiodi conficcati nelle mani ei piedi di Cristo , perché della somiglianza della sua fragranza per lo spicchio a forma di chiodo. Un cluster di cremisi e bianco garofani (vicino a destra) appare ben visibile al anteriore dell'armadio nel settimo Chiostri tappezzeria. sopra di loro aleggia una farfalla bianca , un piccolo nero posto su ogni ala . La sua presenza qui è opportuna in quanto si tratta di un tradizionale simbolo dell'amore e della fertilità. **Sotto:** Quasi nascosto tra la flora sopra la AE in basso a destraangolo è questa rana minuscola . egli affronta un fiore bianco e

potrebbe facilmente essere scambiato per un fiore . È interessante che, a parte l'unicorno e pochi insetti , egli è l'unico altro segno divita animale in questo arazzo . FIG Alcuni dei più bei fiori nell'ultimo arazzo sono illustratseguito . Incluso è il cuckoopint(In alto a sinistra) che le richieste Plinio possono respingere" serpenti , in particolare ASP , o fare in modo tipsy che si trovano in una stato di torpore . "E anche" scaccia malinconia e rende felici le persone nei loro cuori . "Nomi diversi hanno avuto la Daisy inglese (in basso a sinistra) durante l'Medioevo: in Francia si chiamava paquerette , a significare la gioia di Pasqua , e in Gelmany medievaleera Massliebe o misura di amore ,suggerendo che anche allora le ragazze pizzicate i petali dicendo: " Lui mi ama ,non mi ama . "La Vergine Maria viene spesso chiamata la" giglio della castità ", e il dolce -che sente l'odore del giglio Madonna (in alto al centro)è chiamato soprattutto per lei . nel dominio secolare candore del fiore si riferisce alla purezza del amata , la sua bellezza e la fragranza al dolce -ness di amore .Così delizioso è il frutto della fioritura di piante selvatiche di fragola(in basso al centro), che è stato chiamato " cibo per i beati ", e, secondo libri di cucina , crostate di fragole erano un preferito dolce medievale . Medi-cinally l'impianto è stato pensato per frenare gli effetti del colera , "mali del milza ", e disturbi di stomaco .In basso a destra : A sinistra in questa immagine è una massa di violacciocche rosse .Essi sono stati utilizzati per curativo pur -pone , soprattutto per alleviare il dolore di parto e , in forma distillata ,a " fare una donna feconda . " Basta essere -Neath loro e un po 'a destra èColumbine . Il suo nome deriva daThe Columba latino o colomba , e poiché il fiore suggerisce una colomba informa , era un simbolo del Santo Spirito . La columbine è stato pensato per prevenire l'impotenza ed è stato utilizzato da stregoni "per i loro mestieri ."Vicino al centro di questa immagine è una pianta con foglie spinose condita conun fiore bianco . Questo è il Santa Mariacardo , un altro simbolo della Vergine del castità . Essa può anche servire come qui richiamo della strada difficile che l'unicorno- lover ha dovuto sopportare per ottenere l'accettazione della sua amata . FIG

CAPITOLO 4

Analisi Critica

4.1 *Un precedente illustre: gli Arazzi del Museo di Cluny*

Negli arazzi conosciuti come *La Dama e l'Unicorno*, gli sfondi seminati di piante fiorite riconducono l'opera all'insieme di pezzi eseguiti dalla seconda metà del XV secolo all'inizio del XVI secolo, definiti per questo motivo, *mille fiori*. Il colore rosso usato per lo sfondo, che durante i secoli si è schiarito, insieme all'aggiunta sul medesimo sfondo di una terrazza di erba fiorita , sono le caratteristiche più originali. Questo tipo di sfondo segna il risultato di una tradizione di decori parietali e di una tendenza alla raffigurazione naturalistica della vegetazione che si sono sviluppate durante tutto il periodo gotico; rivelando anche un disinteresse per la rappresentazione dello spazio, segno della volontà di razionalizzare e accelerare la fabbricazione. Per l'esecuzione, quindi, il tappezziere non ha avuto bisogno di un modello dettagliato e completo ma gli è stato sufficiente disporre di un disegno con il motivo principale. L'esecutore del cartone ha dunque composto ogni pezzo ponendo le figure e gli elementi prestabiliti seguendo la sua fantasia nel rispetto delle dimensioni suggerite dal committente[73]. Questo lascia pensare che gli arazzi non siano stati eseguiti solamente per una precisa persona, ma destinati anche ad luogo preciso. Il significato

[73] Delahaye, pag. 25

simbolico dei due animali principali, il leone e l'unicorno, confermano che l'arazzo è il frutto di una precisa committenza. Nell'insieme molto eterogeneo dal punto di vista dei motivi e dello stile, creato dai *mille fiori*, la Dama con l'unicorno appartiene ad un gruppo di opere la cui origine si situa nell'ambiente parigino degli ultimi anni del XV secolo. Alcuni studi[74] hanno messo in evidenza il possibile collegamento degli arazzi con l''attività di un importante bottega riunita attorno ad un pittore chiamato "Maestro di Anna di Bretagna", noto per aver miniato il libro d'Ore di quest'ultima. Se la composizione può essere attribuita al Maestro di Anna di Bretagna e i cartoni alla sua bottega, quindi provenienti dall'ambiente parigino, resta aperta la questione sul luogo di tessitura degli arazzi, ma comunque senza escludere l'ipotesi che siano stati fabbricati a Parigi.[75]Il Maestro di Anna di Bretagna, pittore di professione, è conosciuto come autore di affreschi, di manoscritti miniati, di modelli e cartoni per vetrate ed arazzi, di disegni per incisioni su legno e su metallo. È possibile identificarlo con il pittore Jean d'Ypres morto nel 1508, data che corrisponde anche con la fine dell'attività del nostro maestro[76]. Le insigne color porpora spezzate da una striscia blu sulla quale sono impresse tre mezzelune argentate compaiono in tutti e sei gli arazzi, sono affisse sugli scudi, sulle targhe, sulle bandiere, sugli stendardi e sulle lance. Edmond Du Sommerard[77] nel 1882 vi ha riconosciuto lo stemma della famiglia Le Viste. In questi arazzi, in cui l'araldica impone la sua forte presenza, è possibile riconoscere nel leone e nell'unicorno gli emblemi parlanti della patria (Lione) del committente. Una tale profusione di stemmi ed emblemi, di rivendicazione dell'universo cavalleresco, mettono in evidenza una volontà di affermazione familiare e personale, tipica delle discendenze che hanno acquisito ricchezza e potere ma alle quali manca la nascita per nobiltà e in primo luogo lo stemma gentilizio. La scalata sociale della famiglia Le Viste, di origine italiana, è molto

[74] Nicole Reynaud e Geneviève Souchal
[75] Delahaye, pag. 53-60
[76] Ibidem, pag. 64
[77] Figlio del fondatore del Museo di Cluny , Alexander Du Sommerard , ne è stato il primo conservatore.

nota. Jean I (morto nel 1383) figlio di Barthélemy negoziante di stoffe di Lione, fu il primo giurista di famiglia. Ma l'apogeo dell'ascesa sociale arriva con Antoine II, nominato presidente del parlamento di Parigi nel 1523. La decorazione e lo stile *mille fiori* orienta l'esecuzione verso gli ultimi anni del XV secolo o i primissimi del XVI secolo. L'arazzo può essere stato commissionato quindi sia da Jean IV, signore d'Arcy, capo famiglia Le Viste morto nel 1500, che da suo cugino Antoine II[78]. Il 17 luglio del 1882 Edmond Du Sommerard, allora direttore, accolse i sei arazzi provenienti dal castello di Boussac, al Museo di Cluny dove sono attualmente conservati (fig. 1). Questa acquisizione fu il felice risultato di numerose peripezie e lunghe negoziazioni. Le mezzelune raffigurate sugli scudi, gli stendardi e le bandiere, furono all'origine della leggenda che voleva proprietario del ciclo un principe orientale conosciuto in occidente con il nome di Zizim[79]. Per quanto riguarda la rappresentazione delle scene, il denominatore comune è lo sfondo color rosso, seminato di fiori e animali, in cui la figura dominante è una dama posta su un tappeto d'erba quasi sospeso, e affiancata da un leone e un unicorno delle stesse dimensioni. In tutti e sei gli arazzi è costante la presenza di stendardi recanti il disegno con le mezzelune argentate su sfondo blu. Dal 1882 gli arazzi hanno subito quattro interventi di restauro, l'ultimo eseguito dal 1941 al 1944 ha restituito la loro naturale fisionomia. Gli arazzi sono presentati con l'intitolazione accordata dagli storici, in ordine : "il Tatto", "il Gusto", "l'Olfatto", "l'Udito", "la Vista" e " Mon seul désir".

- *Il Tatto*: In questa prima composizione, la dama regge con la mano sinistra la bandiera con gli stemmi e con l'altra afferra il corno dell'unicorno alla sua sinistra. La dama indossa un elegante abito blu, e alcuni gioielli, il diadema posto sui lunghi capelli lasciati sciolti, una collana ed una cinta con pendagli che formano un motivo a catena.

[78] Delahaye, pag. 87-90
[79] Ibidem, pag. 7-9

Tra gli animali sullo sfondo riconosciamo due conigli, un falco, una pernice, un fagiano, due scimmie di specie diverse, una pantera ed un ghepardo.

- *Il Gusto*: In questo arazzo, uno dei più grandi, la composizione appare particolarmente ampia e armoniosa: le verticali degli alberi e delle bandiere, legate attraverso linee trasversali formate dai corpi dei due animali portatori di stemmi, formano una piramide nel cui centro stanno le due figure femminili. Dietro di loro un cespuglio di rose arrotonda lo spazio e isola la scena. In primo piano una scimmietta mima il gesto della dama (fig.3) e si porta un frutto alla bocca. Il leone e l'unicorno si reggono sulle zampe posteriori e tengono gli stendardi. La giovane damigella offre una coppa preziosa contenente del cibo alla dama che fa il gesto di allungare il braccio, sulla mano opposta tiene un pappagallo. Gli abiti sontuosi sono di tessuto broccato con motivo floreale, un cagnolino a pelo lungo sosta sopra lo strascico del vestito. Tra gli animali: uccelli, un agnello, un leopardo, una capra, conigli, una volpe[80].

- *L'Olfatto*: La composizione è molto simile a quella precedente, ma meno animata. Lo scudo che porta il leone contiene un errore: la barra blu contenente le mezzelune è orientata a rovescio. La damigella reca un piatto contenente fiorellini e la dama sembra contare i petali del fiore che tiene in mano. Una scimmia alle sue spalle, annusa un altro fiore. La dama indossa una collana con motivo a fiori, un fermaglio d'oreficeria e una cintura lasciata morbida sopra il vestito. Ai polsi è possibile vedere due bracciali ornati di pietre preziose e perle. Una cuffia impreziosita copre interamente i capelli della dama .

- *L'Udito*: Questa composizione appare più chiusa, le bandiere innalzate si sovrappongo agli alberi che risultano non completamente visibili. La giovane dama, assorta nel suo gioco, indossa un abito color oro, ed una mantella blu. Si noti ad esempio l'originalità

[80]Ibidem , pag. 23

dell'acconciatura, i capelli sono raccolti a treccia e coperti in parte da una banda di colore scuro mentre la damigella porta un velo corto. La collana della dama si distingue per le sue grandi pietre preziose e per i pendagli a forma di fiorellini simili a quelli che ornano la banda. Lo strumento musicale che stanno suonando, un piccolo organo portatile, posto sopra un tappeto orientale, termine ai lati con intagli a forma di unicorno e leone .

- *La Vista*: La composizione, nuovamente sobria ed incisiva, disegna una piramide il cui asse è rappresentato dalla dama seduta, che regge in mano lo specchio sul quale si riflette l'immagine dell'unicorno. Vi sono solamente due alberi, forse per dare maggior enfasi alla scena centrale. L'unica bandiera è quella portata dal leone. L'unicorno questa volta è posto in grembo alla dama. L'acconciatura della dama sembra quella che abbiamo già visto nel "Gusto". Lo specchio che la giovane donna mostra all'unicorno, è un pezzo d'alta oreficeria, ornato di foglie d'oro e pietre blu. Si assiste ad un interessante gioco di sguardi tra la dama che contempla l'unicorno e l'unicorno che sembra guardarsi allo specchio…mentre il leone guarda altrove! Sullo sfondo leoncini, conigli e cani sembrano partecipare a questo gioco di sguardi .

- *Mon seul Désire*: L'ultimo arazzo si distingue dagli altri cinque per diversi aspetti, tra questi l'inserimento di un nuovo elemento, un tendone in tessuto damascato blu con fiammelle dorate., davanti al quale si svolge la scena. L'intitolazione del pannello deriva dall'iscrizione che possiamo leggere nella parte superiore del tendone : "Mon seul désire". Il leone e l'unicorno entrambi portatori di bandiere, con la zampa sostengono un pezzo di stoffa dello stesso tendone.

  La composizione, nuovamente piramidale, è di grandi dimensioni, e ruota attorno al gruppo composto dalla dama e dalla damigella, equilibrata dall'inserimento del cagnolino che

assomiglia a quello già incontrato nel "Gusto". Agli animali già osservati sugli arazzi precedenti, conigli, cani, agnelli, scimmie, falchi e aironi, si aggiunge una capretta. La dama, che in questa scena appare senza collana, sembra sia impegnata a depositare (o prendere?) i gioielli nel cofanetto portagioie che le porge la damigella. Il significato di questo sesto arazzo è oggetto di molte interpretazioni, forse rappresenta il sesto senso, quello più vicino all'anima e legato al mondo spirituale. Alain Erlande- Brandenburg fu il primo a intravedere nell'azione della dama (riporre il gioiello), il gesto di rinuncia dei piaceri materiali in favore di quelli dello spirito, una morale improntata sulla filosofia antica del libero arbitrio. Pierre Jourdan ha invece proposto un collegamento con il testo del fiorentino Marsilio Ficino, il convivio platonico, che fu tradotto in francese nel "Livre de Vraye Amour" e pubblicato a Lione nel 1503 : il "sesto senso" illustrato nell'arazzo rappresenterebbe l'intelligenza, e l'iscrizione *Mon seul désire* dovrebbe riferirsi alla bellezza dell'anima, unico oggetto di desiderio .

La fauna e la flora all'interno degli arazzi, sono investiti di molteplici significati. La vegetazione è utilizzata come decoro che dona profondità e realismo alla scena oltre ad organizzare gli spazi. Gli animali inseriti, a volte di piccole dimensioni, sono altre volte posti in primo piano come attori principali. L'origine di questo motivo decorativo va ricercata negli affreschi e negli arazzi delle dimore civili. Tra i rari esempi conservati, vi sono le pitture della Chambre du Cerf all'interno del Palazzo dei Papi di Avignone, eseguiti sotto Clemente VI, nei quali le scene di caccia e pesca si svolgono all'interno di uno scenografia composta da fiori e alberi .

Qui rappresentate troviamo circa quaranta specie differenti, appartenenti alla flora comune nel medioevo: fiori di campo e piante di montagna, tra le quali viole del pensiero, margherite, violette, mughetti, gelsomini, menta, veronica, pervinca, che fioriscono soprattutto in primavera, e che in questo contesto possono essere interpretati come un'evocazione delle feste di maggio che segnano l'arrivo della nuova stagione. Anche il

numero e la varietà di animali sono numerosi, appartengono anch'essi alle specie conosciute nel medioevo e la maggior parte di essi è legato alla caccia: il cane, il coniglio, il falco. Altri più esotici sono la pantera, la scimmia, il ghepardo. Come la flora, anche la fauna partecipa al significato allegorico della scena. È fatto ormai noto che gli animali hanno un ruolo importante all'interno della cultura medievale, e sono spesso investiti di significati morali. Di seguito sono elencati alcuni animali presenti negli arazzi in questione con il relativo significato simbolico[81]:

- LEONE: è il re degli animali, di natura solare essendo simbolo del sole, rappresenta la forza in genere. Nell'antichità erano molto diffusi nel Medio Oriente, in Palestina e in Egitto, dove venivano addestrati per aiutare i cacciatori. Il leone è l'animale più importante nell'araldica, di solito è raffigurato rampante.

- CANE: non è soltanto il più antico compagno dell'uomo, ma ha anche la gamma più vasta di utilizzazione amichevole, per la sorveglianza, la caccia e la pastorizia. Nel mito, tuttavia, ha un significato ambivalente, poiché in alcune società è riverito e ricercato, e in altre è oggetto di disprezzo.

- SCIMMIA: nei primi secoli del cristianesimo si riteneva che rappresentasse il diavolo, il paganesimo, l'eresia, la lussuria, il vizio, l'astuzia e l'imitazione servile, la scimmia è sfruttata nell'arte e nella letteratura per satireggiare e parodiare l'umanità.

- FALCO: avendo più o meno lo stesso significato simbolico dell'aquila e del falcone, il falco è uno dei grandi uccelli solari dei quali si diceva che potessero volare fino al sole e fissarlo senza battere ciglio.

[81] Impelluso

- CAPRA: le capre di entrambi i sessi sono simbolo di fertilità, vitalità ed energia inesauribile. Il maschio è l'epitome della virilità mascolina e dell'energia creativa, mente la femmina rappresenta la capacità femminile di procreare e l'abbondanza.

- CONIGLIO: è essenzialmente un animale lunare, associato alle dee lunari e alla Madre Terra. Simboleggia la fecondità e il desiderio sessuale.

- VOLPE: nella mitologia e nella favola si attribuisce alla volpe maggiore astuzia e malizia che a qualsiasi altro animale; il *Fisiologo* e i bestiari hanno influenzato in misura notevole la letteratura europea del Medioevo, in cui la volpe del *Fisiologo* si trasforma nel popolare Renard, un personaggio astuto, ladro, ipocrita.

- CERVO: se di piccole dimensioni, è simbolo universale di prontezza, agilità, mansuetudine e timidezza. Il cervo è menzionato spesso nell'Antico Testamento, ed era ritenuto dagli ebrei un alimento "puro". Nel Cantico dei Cantici rappresenta l'amato.

- PERNICE : era sacra ad Afrodite, in quanto dea della fertilità. Era usata come uccello da richiamo e si diceva che il re David andasse a caccia con una pernice. Nei bestiari la pernice simboleggia l'astuzia, la perversione e il diavolo che tenta di rapire i fedeli.

4.2 *Manoscritti miniati: Il "Libro della Caccia" di Gaston Phébus*

Il complesso fenomeno indicato come caccia medievale mescola in sé moltissimi aspetti: la pratica venatoria vera e propria, mossa ancora, seppur non in modo preponderante, da bisogni alimentari; la volontà e/o il bisogno di intessere stabili relazioni sociali all'interno del sistema clientelistico noto come vassallaggio; l'esercizio, sia approcciato in modo ludico che professionale, di movimenti finalizzati al mantenimento ed al perfezionamento delle arti

marziali da parte della casta guerriera dominante in una realtà socio-culturale nella quale l'uso della violenza ha un ruolo simbolico fondamentale nella definizione delle relazioni interpersonali. Anche se le *caccie* descritte nei nostri arazzi hanno come preda un unicorno, i cacciatori sono coinvolti nelle procedure tipiche della caccia al cervo medievale[82]. Dal momento che gli uomini dipendevano principalmente dai cani e solo occasionalmente sulle armi per catturare il cervo, questo sport fu denominato " per la forza dei cani". Il metodo fu descritto in numerosi trattati sulla caccia scritti nel XIV secolo. Tra i migliori conosciuti, vi è il *Libro della Caccia* di Gaston III conte di Foix scritto verso la fine del XIV secolo. L'autore, data la sua straordinaria bellezza, fu soprannominato Phébus, come allusione all'Efebo Apollo, il bellissimo dio Sole. Il trattato di Phébus, come abbiamo già visto nel capitolo terzo, fu scritto per i membri della casa reale e la nobiltà, le uniche classi che possedevano la ricchezza e il tempo libero per cacciare gli animali come uno sport. Nel terzo dei quattro libri che compongono il manoscritto, egli descrive una caccia con i cani nei minimi particolari. Questa descrizione servì come guida non solo per la pratica dei cacciatori, ma anche per gli scrittori e i disegnatori che si affrontavano il problema di come rappresentare una tipica caccia medievale, sia questa al cervo, al cinghiale selvaggio, o come nel nostro caso, all'unicorno[83]. Attualmente conosciamo quarantaquattro copie del manoscritto. Questo libro fa parte di quelle rare opere che possiedono un ricco repertorio illustrativo paragonabile solo a quello della Bibbia. Si compone di un prologo e di un epilogo che inquadrano i sette capitoli di cui i primi due " De la nature des bêtes" e " De la nature des chiens" rappresentano un primo embrione di quella che sarà la Storia Naturale. La pagina miniata (Fig. c)fa parte del capitolo 39 di uno dei manoscritti conservati a Parigi presso la Biblioteca Nazionale, intitolato Manoscritto Francese 616, in questa scena

[82] Cummins, pag. 45
[83] Cavallo 1998, pag. 29-30

assistiamo alla caccia al cervo. Nei bestiari medievali, riprendendo Plinio[84], si dice che l'animale, acerrimo nemico dei serpenti, per stanarli si riempie la bocca d'acqua, la versa nella tana e con un soffio li trascina fuori e li uccide calpestandoli con le zampe: allo stesso modo si comporta Gesù con il diavolo. L'iconografia religiosa riprende tali concetti e nelle immagini del cervo che calpesta il serpente, allude al trionfo del bene sul male. Inoltre il cervo è simbolo della prudenza in virtù della sua capacità di sfuggire ai predatori[85].

4.3 *Cervi alati e arazzi millefiori*

Il paragone sorge spontaneo: l'arazzo conservato a Rouen[86] con i *Cervi alati* (Fig.d)richiama subito il settimo arazzo con *L'Unicorno in cattività.* In entrambi notiamo la medesima composizione, in uno sfondo fiorito l'animale catturato, in solitudine al centro di un recinto ligneo, è adagiato sotto un albero che nel primo si trasforma in uno stendardo. Sempre di grandi dimensioni (3,47 per 3,80 m), venne eseguito tra il 1453 e il 1461 nei Paesi Bassi o in Francia. Ovviamente nei nostri arazzi, l'animale è diventato un unicorno. L'arazzo, la cui interpretazione araldica e storica è stata studiata nel corso del XX secolo, serve a commemorare la riconquista del regno di Francia ad opera di Charles VII il Vittorioso[87], rappresentato sotto forma del cervo alato, tiene lo stendardo raffigurante San Michele. Il santo, sotto il regno di Charles VII diviene il patrono protettore di Francia, e lo stendardo che tiene il cervo è simile a quello portato dal re durante l'ingresso trionfale nelle riconquistate Parigi nel 1437, e Rouen nel 1449, come ci testimoniano le cronache dell'epoca. Gli altri attributi del re, gli iris e le rose, ornano il fondo dell'arazzo, che si apre su un paesaggio di

[84] Già Plinio il Vecchio descrive i cervi come animali mansueti, prudenti e attratti dal bel canto, in *Naturalis Historia* VIII 118.
[85] Impelluso, pag. 244-246
[86] Musée Départemental des Antiquités, inv. 1854
[87] 1429-1461

mare. Gli altri due cervi situati al di fuori del recinto simboleggiano le province della Normandia e della Guyenne, riprese agli inglesi durante le battaglie di Formigny e Castillon, e rientrate a far parte del regno francese, tanto più che i due leoni che troviamo davanti al recinto, potrebbero essere i leopardi d'Inghilterra che assistono impotenti alla loro sconfitta. L'assenza totale d'informazione prima del 1892[88], relative alla provenienza dell'opera, ci impediscono una attribuzione precisa dell'artista[89]. Ad attirare la mia attenzione sono stati altri due arazzi, che possiamo definire *millefiori*: uno è *Narciso alla fontana* ospitato al Museum of Fine Arts di Boston, l'altro è *La Dance* del Louvre. Sono molti i punti in comune con la nostra *caccia*: lo sfondo scuro disseminato di piante e fiori, una sorta di Eden cortese; un gran repertorio di animali intrisi di significati simbolici; elementi architettonici come ad esempio la fontana dalla quale scorre acqua fresca; eleganti figure graziosamente abbigliate; ultime, ma non meno importanti, le dimensioni generose dei tessuti. Narciso (Fig.e), disprezzando tutti i cuori conquistati dalla sua bellezza, fu lui stesso sedotto dal riflesso della sua immagine nell'acqua; non potendo raggiungerla muore e viene trasformato in un fiore che prenderà il suo nome. La storia, scritta nelle *Metamorfosi* di Ovidio, è ricordata all'inizio del *Roman de la Rose*, e si svolge all'interno del giardino d'amore, offrendo un pretesto per ragionare sulla sfortunata sorte riservata alle donne che lasciano morire i loro amanti. Qui il giardino medievale è evocato dallo sfondo millefiori, in cui vi sono illustrate più di trenta specie. La vegetazione assomiglia molto a quella che ritroviamo negli arazzi con *La Dama e l'unicorno* di Cluny. L'opera è databile attorno al 1500 nell'ambiente parigino, l'ipotesi secondo la quale potrebbe essere appartenuta ad una serie di tessuti appesi dedicati al *Roman de la Rose*, è molto più plausibile di quella che la vuole in voga in quegli anni. Anche Anna di Bretagna ne possedeva uno[90]. L'altro arazzo molto interessante dal punto di vista iconografico è *La Danse* (Fig. f), il cui luogo di produzione è incerto, probabilmente

[88] È l'anno di acquisto da parte del museo
[89] Antoine, pag. 76 in *La mutation des années 1460-1480*, scheda n.5, *France 1500*
[90] Tabuter- Delahaye, pag. 291 *Narcisse à la fontaine*.

esueguito tra i Paesi Bassi e la Francia, attorno al 1500 come l'arazzo appena esaminato. L'opera fa parte di una serie composta da tre arazzi della donazione Larcade conosciuta fin dal suo ingresso al Louvre come i tessuti de la *Noble Pastorale*. Essa è caratterizzata dal motivo millefiori molto in voga tra XV e XVI secolo. I personaggi stanno in piedi su un fondo interamente tappezzato di ciuffi di fiori. Accanto ai soliti fiori, viole del pensiero, giacinti, pervinca, margherite, si espande un palcoscenico di rose. Tre alberi abitati da uccelli sottolineano il paesaggio. La scena mostra la via ideale dei presunti pastori: due coppie dominano la parte destra della composizione, mentre sul lato sinistro, accanto ad un albero suona uno strumento. Un cane veglia sul gruppo di pecore, che circonda i personaggi. I committenti, secondo gli studiosi furono Thomas Bohier, ciambellano di quattro re di Francia e la sua compagna Catherine Briçonnet[91].

[91] Antoine, pag. 344 scheda n. 177, in *La danse*

Conclusioni

Dopo il XIV secolo l'unicorno ricercato dai cacciatori e poi ingannato dalla giovane vergine personifica il valoroso amante medievale che va incontro al grande pericolo e alla sofferenza per ottenere l'accettazione della sua amata. La mescolanza di simbolismo religioso e laico in un unico lavoro non era insolito durante il tardo Medioevo, quando ancora le persone non ritenevano il Dio dei cieli e il Dio dell'amore incompatibili. Questa combinazione è manifestata non solo nell' unicorno stesso e nella flora di tutta la serie, ma anche in molti uccelli e gli animali straordinariamente realistici e riuniti davanti alla fontana.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

BIBBIA

IL FISIOLOGO, a cura di Francesco Zambon, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano 1975

THE HUNTING BOOK OF GASTON PHEBUS, edizioni Harvey Miller, Londra 1998

Studi

ALMOND R., *Medieval Hunting*, Sparkford 2003

ANTOINE E., *Les cerfs ailés*, in « *France 1500 Entre Moyen Age et Renaissance* », Catalogo Mostra, Parigi 2011

ANTOINE E., *La Danse*, in « *France 1500 Entre Moyen Age et Renaissance* », Catalogo Mostra, Parigi 2011

AVRIL F., REYNAUD N., *Les Manuscrits à peinture en France 1440-1520*, Parigi 1993

BAUCH K., *Holzschnitte vom « Meister des Frankfurter Paradiesgärtleins »*, 1932

BEER RÜDIGER R., *Unicorn myth and reality*, Londra 1977

BRINKMANN B., KEMPERDICK S., *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500*, Mainz 2002

BROOKE CHRISTOPHER N.L., *Il matrimonio nel Medioevo,* Bologna 1991

CALLOIS ROGER, *Il mito del liocorno*, Milano 2003

CAMPBELL T., *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence,* Catalogo della mostra, New York 2002

CAVALLO ADOLFO SALVATORE, *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1993

CAVALLO ADOLFO SALVATORE, *The Unicorn tapestries in the Metropolitan Museum of Art,* New York 1998

CHRISTIE A.G.H., *English Medieval Embroidery*, Oxford 1938

COOPER J.C., *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vicenza 1997

CREPIN- LEBLOND T., *Tapisserie aux armes de Jean de Daillon*, in « *France 1500 Entre Moyen Age et Renaissance »*, Catalogo Mostra, Parigi 2011

CRIVELLO F., *Arti e Tecniche del Medioevo*, Torino 2006

CUMMINS J., *The Hound and the Hawk, the Art of Medieval Hunting,* Londra 1988

D'ANGELO MASSA G., *Prefazione e traduzione del Roman de la Rose, di Guillaume de Lorris*, ed. Novecento, Palermo 1984.

DAVY MARIE MADELEINE, *Il simbolismo medievale*, Roma 1999

DE WINTER P.M., *The Patronage of Philippe le Hardi, Duke of Burgundy*, New York 1976

DELAHAYE ELISABETH, *La dame à la liocorne*, Parigi 2007

DELMARCEL G., *Flemish Tapestries*, New York – London 1999

DOM PIERRE MIQUEL, *Dictionnaire symbolique des animaux*, Parigi 1991

DOUGLAS COOPER, *Le grandi collezioni private*, Milano 1963

DUBY GEORGES, *Il cavaliere la donna il prete*, Roma 1982

DUBY G., *Medioevo maschio – Amore e matrimonio*, Bari 2002

DUFOUR NANNELLI INNA, *Storie di arazzi e di fiori*, Milano 1997

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE, Voce "Arazzo", A. Ghidoli, Roma 1991

ERLANDE- BRANDENBURG A., *La Dame à la Liocorne*, Parigi 1978

FLAVIGNY L., *Les cherfs ailés*, n.85, Rouen 1992

FRANK MARTINA, *Giardini dipinti. Il giardino nella pittura europea dal Medioevo al primo Novecento*, Verona 2008

FREEMAN MARGARET B., *The Unicorn Tapestries*, New York 1974

GAVOILLE E., *Les génies des carpettes*, in TELERAMA HORS SERIE, 1500 La France entre Moyen Age et Renaissance, Rivista a cura di Heuré G., Parigi 2010

HAENEL Y., *Cinq oeuvres cinq visions*, TELERAMA HORS SERIE, *1500 La France entre Moyen Age et Renaissance*, Rivista a cura di Heuré G., Parigi 2011

HARAUCOURT EDMOND, *L'Histoire de France expliquée au Musée de Cluny*, Parigi 1922

I GRANDI MUSEI DEL MONDO:METROPOLITAN, Milano 2006

IMPELLUSO LUCIA, *La natura e i suoi simboli*, Milano 2003

JOANNIS C., *Essai d'interprétation ethnographique d'une tenture médiévale*, in « La Revue du Louvre et des musées de France », Parigi 1982

JOUBERT F., *Les acteurs de la scène artistique*, in « *France 1500 Entre Moyen Age et Renaissance »*, Catalogo Mostra, Parigi 2011

LE GOFF J., *L'immaginario medievale*, Bari 2011

LE GOFF J., *Uomini e donne del Medioevo*, Bari 2013

LORENTZ P., *Recherches sur la peinture à Strasbourg au XV siècle*, Digione 1997

LORENTZ P., *Le Maître du Paradiesgartlein, peintre de la candeur enfantine* ; in « *Strasbourg 1400, un foyer d'art dans l'Europe Gothique* » Catalogo Mostra, Strasburgo 2008

LORENTZ P. (a cura di), « *Strasbourg 1400, un foyer d'art dans l'Europe Gothique* » Catalogo Mostra, Strasburgo 2008

MURRAY JACQUELINE, *Love Marriage and family in the Middle Ages*, Toronto 2001

NICKEL HELMUT, *About the sequence of the Tapestries in The Hunt of the Unicorn*, in Metropolitan Museum Journal n.17, New York 1984

ORLANDO ERMANNO, *Sposarsi nel Medioevo*, Roma 2010

PASTOUREAU MICHEL, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012

PIGLIONE C., TASSO F., *Arti Minori*, Milano 2000

SHEPARD ODELL, *La leggenda dell'unicorno*, Firenze 1984

SOUCHAL GENEVIEVE, *Un grand peintre français de la fin du XVe siècle : Le Maître de la Chasse à la Licorne*, in « Revue de l'Art n.22 », Parigi 1973

STERLING J., *La Peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Parigi 1990

TABURET- DELAHAYE E., *Quelques trésors au Grand Palais*, TELERAMA HORS SERIE, *1500 La France entre Moyen Age et Renaissance*, Rivista a cura di Heuré G., Parigi 2011

TABURET- DELAHAYE E., *Narcisse à la fontaine*, in « *France 1500 Entre Moyen Age et Renaissance* », Catalogo Mostra, Parigi 2011

TETI VITO (a cura di), *Storia dell'acqua – Mondi materiali e universi simbolici*, Roma 2003

THEE MOREWEDGE ROSMARIE, *The role of woman in the Middle Ages*, Albany 1975

VERLET P., *Les tapisseries de la donation Larcade*, in Revue des Arts I, Parigi 1951

VETTER E., *Das Frankfurter Paradiesgärtlein*, in Heidelberger Jahrbücher, IX, 1965

ZAMBON FRANCESCO, *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano 2001

Siti internet

www.bl.uk

www.bnf.fr

www.currier.org

www.louvre.fr

www.metmuseum.org

www.mfa.org

www.musee-moyenage.fr

www.staedelmuseum.de

ELENCO IMMAGINI

1. Fratelli Limbourg, *Très Riches Heures*, il mese di *Gennaio*

2. *L'amante e l'Ozio fuori le mura del giardino*

3. *Uomini selvaggi prendono d'assalto un castello*

4. *Il giardinetto del Paradiso*

5. *La Trinità, da Il Libro d'Ore di Margherita d'Orleans*

6. *Caccia alla lepre, Calendario del mese di giugno*

7. *The start of the Hunt*

8. *The Unicorn at the Fountain*

9. *The Unicorn at the Fountain*, particolare

10. *The Unicorn is Attacked*

11. *The Unicorn is Attacke*,particolare

12. *The Unicorn defends Itselfs*

13. *The Unicorn defends Itself*, particolare

14. *The Mystic capture of the Unicorn*, frammento A

15. *The Mystic capture of the Unicorn*, frammento B

16. *The Unicorn is killed and brought to the castle*

17. *The Unicorn is killed and brought to the castle,* particolare

18. *The Unicorn in captivity*

19. *The Unicorn in captivity*, particolare

20. *Il Tatto*

21. *Il Gusto*

22. *L'Olfatto*

23. *L'Udito*

24. *La Vista*

25. *Mon seul Désire*

26. *Caccia al cervo, Livre de Chasse*

27. *Les cerfs ailés*

28. *Narciso alla Fontana*

29. *La danse*

1. Fratelli Limbourg, *Très Riches Heures*, il mese di *Gennaio*, miniatura su pergamena, 1413-16

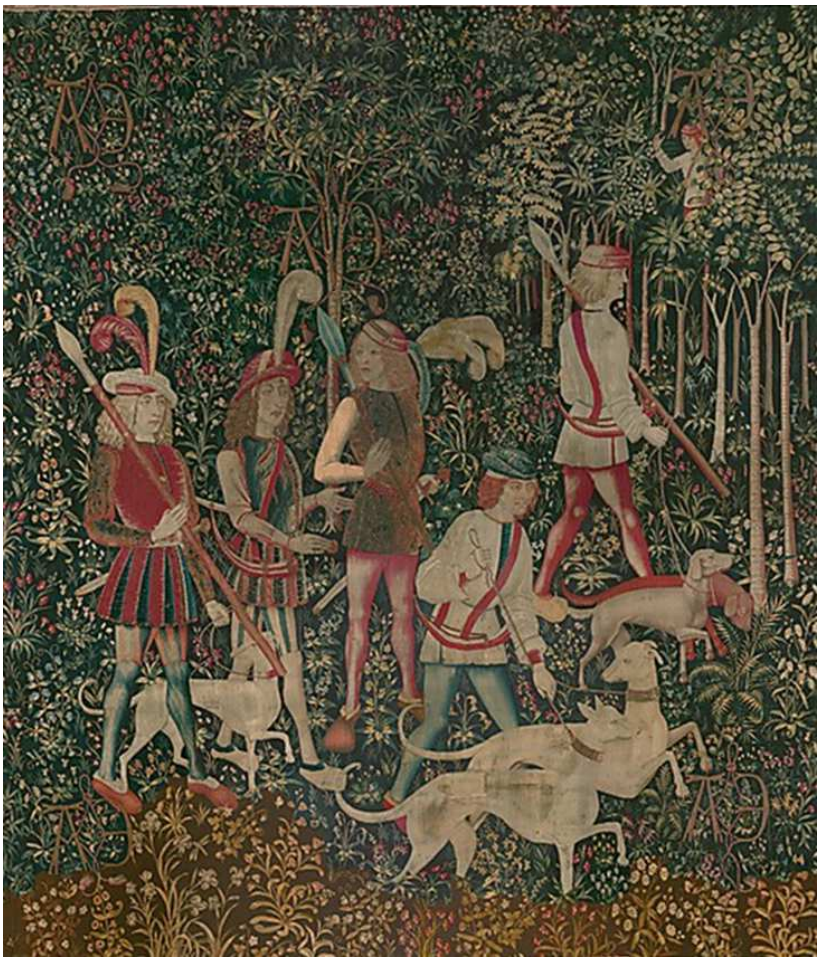
2. *L'amante e l'Ozio fuori le mura del giardino*, miniatura, Harley 4425 f.12v, British Library

3. *Uomini selvaggi prendono d'assalto un castello*, arazzo, 1420 circa, Vienna

4. *Il giardinetto del Paradiso*, 1410 circa, Francoforte, Städelsches Kunstinstitut

5. *La Trinità*, da *Il Libro d'Ore di Margherita d'Orléans*, miniatura, 1430 circa, Parigi Bibliothèque Nationale.

6. *Caccia alla lepre*, *Calendario del mese di giugno*, MS Egerton 1146 fol. 7v, miniatura, 1475-85 Londra British Library



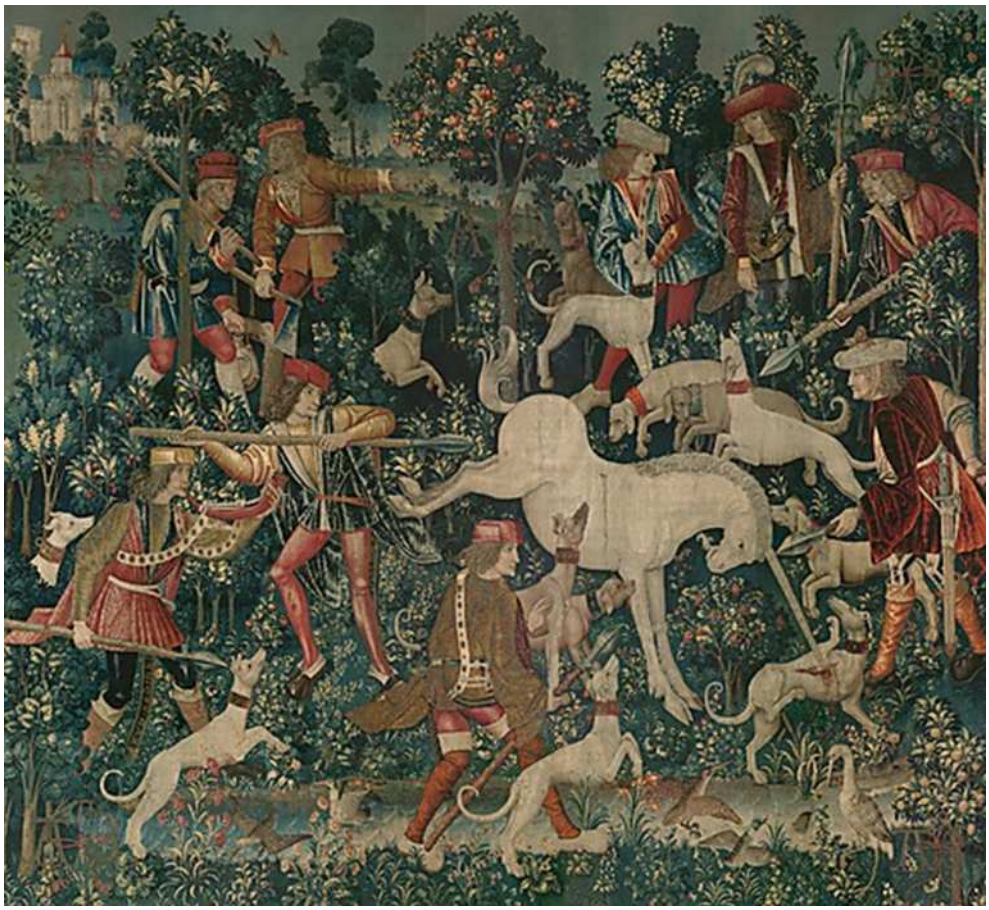
7. *The start of the Hunt*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

8. *The Unicorn at the Fountain*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

9. *The Unicorn at the Fountain*, particolare, New York Cloisters MET Museum

10. *The Unicorn is Attacked*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

11. *The Unicorn is Attacked*, particolare, New York Cloisters MET Museum



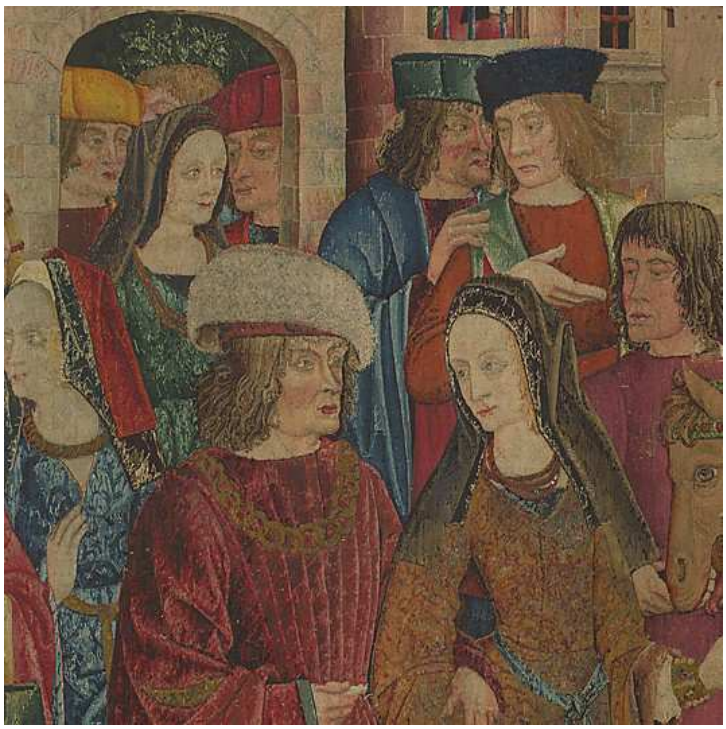
12. *The Unicorn defends Itself*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

13. *The Unicorn defends Itself*, particolare, New York Cloisters MET Museum

14. *The Mystic capture of the unicorn*, frammento di arazzo, New York Cloisters MET Museum

15. *The Mystic capture of the unicorn*, frammento di arazzo, New York Cloisters MET Museum

16. *The Unicorn is killed and brought to the castle*, arazzo, New York Cloisters MET Museum



17. *The Unicorn is killed and brought to the castle*, particolare, New York Cloisters MET Museum

18. *The Unicorn in Captivity*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

19. *The Unicorn in Captivity*, arazzo, New York Cloisters MET Museum

20. *Il Tatto*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

21. *Il Gusto*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

22. *l'Olfatto*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

23. *L'Udito*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

24. *La Vista*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

25. *Mon seul Désire*, arazzo, Parigi Museo di Cluny

26. *Caccia al cervo, Livre de chasse* di Gaston Phébus, miniatura, MS 616, Parigi BNF

27. *Les cerfs ailés*, arazzo, 1453-61, Rouen Musée Départemental des Antiquités

28. *Narciso alla fontana*, arazzo in seta e lana, 1500 circa, Boston Museum of Fine Arts

29. *La Danse*, arazzo in lana e seta, 1500 circa, Parigi Museo del Louvre