

# Committenza, autobiografia, autografia

Massimo Miglio

Se proietto sulla società contemporanea i tre termini indicati nel titolo, dovrò verificare per alcuni un'assenza quasi totale, anche soltanto in riferimento alla cultura scritta, che oggi mi interessa.

È scomparsa, da tempo, quasi del tutto, la committenza (forse è rimasto qualcosa del mecenatismo, ma è cosa diversa); sempre più rarefatta la presenza dell'autografia, prorompente invece l'autobiografismo che si manifesta anche in contesti dove fino a qualche anno fa era improponibile; e penso all'io di tante dichiarazioni politiche.

Il ricorso alla scrittura autografa nel mondo occidentale è ormai quasi confinato nella sottoscrizione della firma; è quasi del tutto scomparso anche dall'epistolografia, che era il grande serbatoio della scrittura fino agli anni ottanta/novanta del secolo passato. Anche quelle che erano le fasi intermedie della scrittura, funzionali alla preparazione di un testo a stampa, a cominciare dagli appunti presi nella lettura di un volume, per finire con la redazione di un saggio o dei capitoli di un libro, sono oramai praticamente scomparsi, salvo rarissime eccezioni. È venuta meno in tal modo anche quella che era una delle funzioni fondamentali della scrittura e che era legata all'individuazione dello scrivente.

Questo per dire che la consuetudine con la nostra società quotidiana non può aiutare a capire il rapporto tra i tre lemmi, che vorrei provare a proporre invece per la società tardomedievale, e sempre e soltanto per le manifestazioni legate alla cultura scritta.

Nella società tardomedievale (ma dovrò procedere per sondaggi tra fine Duecento e inizio Quattrocento) le forme della committenza sono le più molteplici, e sono quasi moltiplicabili in maniera esponenziale: committenza religiosa e committenza laica, signorile e borghese, di memorie di storia e di varia letteratura, di opere in latino e in volgare, di volgarizzamenti.

Una raffinata metodologia le ha in parte repertoriare accostando alla committenza individuale quella collettiva, e individuando per l'una e per l'altra una coincidenza parziale e totale con il pubblico. È quest'ultimo (si dice) che è in definitiva il committente di qualsiasi opera letteraria, in quanto ricettore dell'opera stessa<sup>1</sup>.

L'esempio più evidente di committenza collettiva è quello delle diversificate tipologie delle memorie di storia dettate dall'orgoglio dell'appartenenza ad un gruppo sociale, a un comune, a un ceto o ad una famiglia, come avviene per gran parte della cronachistica fiorentina e toscana, ma non solo (da Compagni e Villani fino ai libri di ricordanze familiari)<sup>2</sup>. A queste vanno aggiunte le altrettanto diversificate tipologie dei libri di retorica (teoria e pratica di *ars dictandi*) in cui l'autore dichiara di aver compilato il proprio testo su invito di uno o più persone spesso non citate (*amicorum quorundam precibus*, come afferma ad esempio Matteo dei Libri nella seconda metà del XIII secolo), e se conosciamo bene il valore topico di certe affermazioni, è altrettanto vero che "il carattere preconstituito dei riferimenti agli *amici* e ai *socii* non toglie fondamento reale"<sup>3</sup> a queste affermazioni. Spesso la preghiera con l'invito alla scrittura si trasforma in un ordine, anche se di amici, o come capita spesso, di un committente metaforico, come Amore e Odio (opere in versi, e in volgare, per un pubblico soprattutto femminile; come per un pubblico femminile nascono alcuni volgarizzamenti, soprattutto di opere a contenuto religioso).

Committenza che non soltanto chiede la scrittura di un'opera:

"scriverrò per volgare, come fu principalmente chiesto per coloro che non sono litterati" (Domenico Passavanti, *Specchio della vera penitenza*; in questo caso la stesura in scrittura di un tema trattato durante le prediche quaresimali), ma richiede anche l'utilizzazione di una lingua piuttosto che di un'altra.

Se Francesco Bruni sottolineava che "Il circuito del volgare, l'influenza dell'autore sul pubblico, l'effetto di ritorno da questo a quello (*dal pubblico all'autore*) risultano [...] con chiarezza, e sono un aspetto importante della comunicazione culturale della società medievale"<sup>4</sup>, dobbiamo essere altrettanto avvertiti che il bilinguismo, se non il plurilinguismo, di molte aree del medioevo europeo, è anche uno degli elementi distintivi dei meccanismi complessi della committenza medievale.

## Anonimo romano. Autobiografia

La scelta di una lingua, spesso accompagnata dalla scelta di una scrittura che era altrettanto distintiva, selezionava decisamente il pubblico a cui si voleva che l'opera fosse destinata.

Un esempio. La *Cronica* dell'Anonimo romano sembra non avere altro committente che l'anonimo autore, per lo meno da quanto sappiamo finora e dalla sua dichiarazione in apertura; ha fortissime tensioni autobiografiche, in un costante dialogo con chi legge l'opera, anche se non racconta molto di sé: "Mentre che prenno diletto in questa opera, sto remoto e non sento la guerra e li affanni li quali curro per lo paese, li quali per la moita tribolazione sientio tristi e miserabili non solamente chi li pate, ma chi li ascolta"<sup>5</sup>.

Anche questo è un *topos*, che capovolge quello altrettanto diffuso della scrittura come momento di partecipazione alla sofferenza, ma è una scelta altrettanto autobiografica come quella successiva relativa alla lingua: "Anche questa cronica scrivo in volgare, perché de essa pozza trare utilitate onne iente la quale semplicemente leiere sao, como soco vulgari mercatanti e aitra moita bona iente la quale per lettera non intenne. Dunqua per commune utilitate e diletto fo questa opera vulgare, benché io l'aia ià fatta per lettera con uno latino moito ..."<sup>6</sup>.

L'utilità è il fine più volte ribadito della scrittura, e accanto a questo il *diletto* per chi legge; l'uno è l'altro sono finalizzati all'individuazione di un preciso pubblico di lettori, alla volontà che l'opera sia letta da parte dei *mercatanti* e dell'*aitra moita bona iente*.

La scelta del volgare fatta dall'Anonimo, che è persona di cultura alta riconducibile senz'altro al primo migliore umanesimo, proietta nell'opera intera la sua personalità, è il segno più forte della sua autobiografia<sup>7</sup>.

## Jacopo Stefaneschi, moderno e antico

Siamo a Roma, o meglio in un ambiente con forti stimate romane (sia l'autore residente in città, nel Veneto, in Lombardia o ad Avignone)<sup>8</sup>, nella prima metà del Trecento, nella città dove Francesco Petrarca sceglie di essere incoronato poeta, nella città dove un curiale come lo Stefaneschi dialoga con il suo pubblico per giustificare le scelte stilistiche delle sue opere, dove la tradizione classica è più forte che in qualsiasi altra parte d'Europa, dove il volgare – non solo linguistico – è sempre stato marginale e marginalizzato, e condannato (basti ricordare il giudizio corrosivo e distruttivo di Dante nel *De vulgari eloquentia*)<sup>9</sup>.

Lo Stefaneschi ha appena terminato il racconto in prosa delle vicende del primo giubileo, quando decide di aggiungere ancora qualcosa in versi<sup>10</sup>.

Anche questa è una scelta, raccontata con evidente tensione autobiografica dall'autore del *De centesimo seu iubileo anno*<sup>11</sup>. Stefaneschi scrive nei mesi immediatamente successivi alla conclusione del giubileo (l'opera è stata datata tra 1301-1303)<sup>12</sup>, nella dichiarata volontà di spiegare e giustificare (traduco quanto segue) *le vicende del giubileo; i motivi dell'indulgenza; il suo intento; la piena potestà di chi la concesse* (il termine che usa, *plenitudo*, nella tradizione ideologica pontificia è tanto denso di valori e di significati da far rimpiangere la necessità della traduzione).

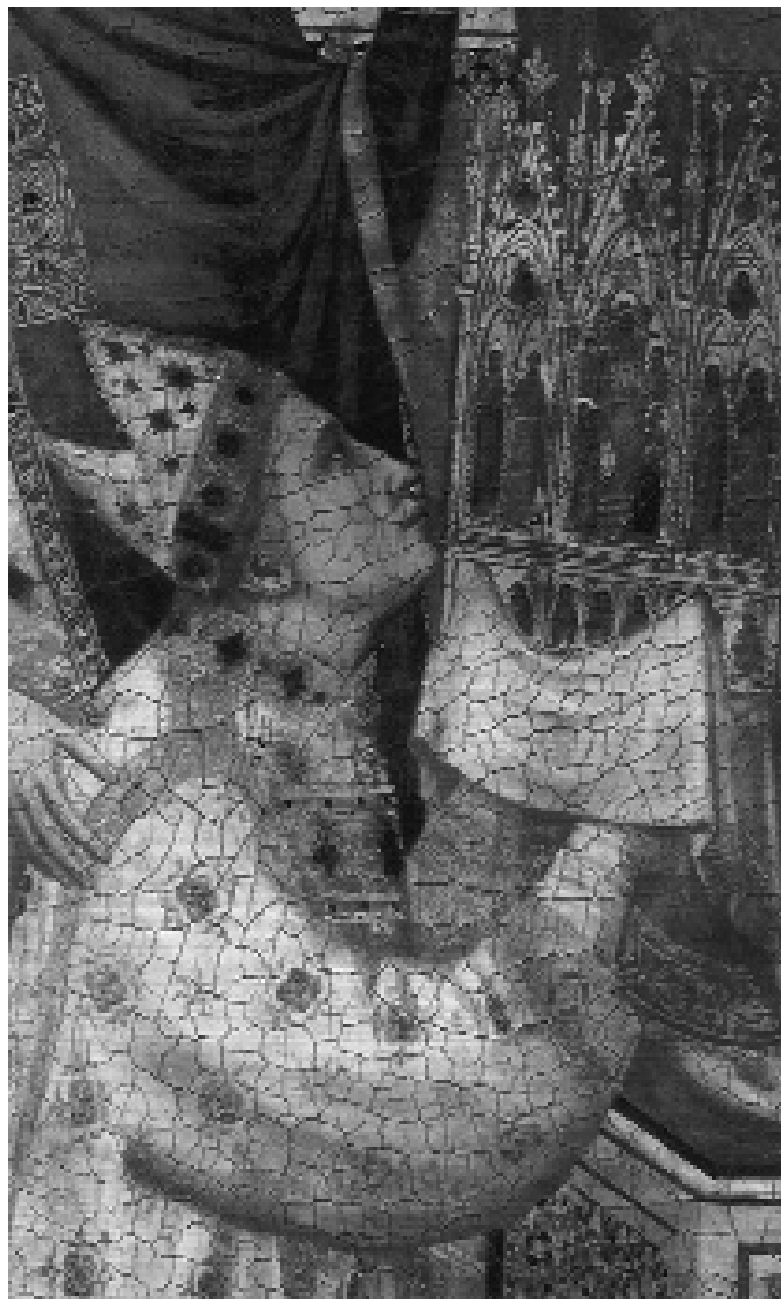
I trentacinque versi dell'*Heroycum carmen*, e i sette del successivo *Heroycum [...] succintum carmen*, che concludono il *De centesimo* e ne compendiano i ventisei capitoli, costituiscono una ulteriore precisa scelta formale. Iacopo Stefaneschi utilizza tutti i moduli di trasmissione letteraria a sua disposizione per dare una giustificazione al giubileo e al potere pontificio di indizione. Prosa in latino e versi in latino, destinati a quanti conoscono il latino, ma con una sottile distinzione di livello culturale tra loro. La caratterizzazione dei versi non sta certo nella loro brevità, non consiste nell'essere un regesto del *De centesimo*, ma esprime la volontà di trasferire gli stessi contenuti a un pubblico ancora più selezionato.

Le committenze artistiche dello Stefaneschi sono forse più note delle sue opere e, sicuramente, più immediatamente valutabili degli interventi letterari, di quelli politici, dei suoi rapporti con Bonifacio VIII o della lunga attività ad Avignone dal 1308 al 1341, anno della morte. A lui si rivolgeva esplicitamente Dante (con un *Tu quoque* di ascendenza antica che deve aver fatto tremare le vene dello Stefaneschi), nel 1314, nella lettera ai *Cardinali italiani*, quando si indirizzava soprattutto a coloro che "avevano conosciuto bambini il sacro Tevere" ed interpellava il *Trasteverino* per chiedergli come avesse potuto "anteporre quell'angolo di terra di Avignone alla patria dei nobili Scipioni, senza che la sua ragione s'opponesse"<sup>13</sup>.

Siamo abituati da una lunga consuetudine storiografica e forse anche dall'abuso del quotidiano a considerare antico e moderno concetti che si contrappongono, si annullano e si elidono. Moderno è superamento dell'antico, il moderno annulla l'antico, l'antico connota quasi sempre negativamente il moderno.

Diversa forse dalla nostra, ma in parte anche da quella dei suoi contemporanei, è la valutazione dello Stefaneschi dell'antico e del moderno, che non sono mai da lui contrapposti.

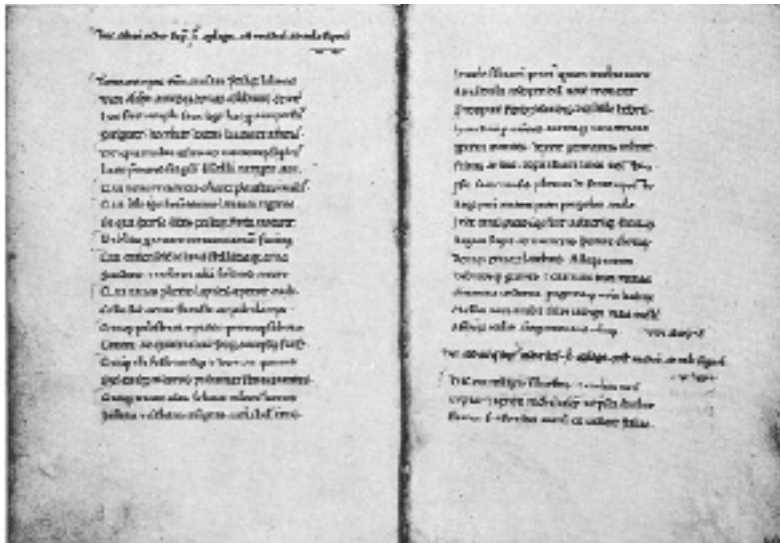
Su antico e moderno e sui nuovi linguaggi della cultura scritta riflettevano anche i curiali romani residenti ad Avignone, e le loro preferenze andavano al moderno e alla modernità, in una accezione che va però precisata. Così Landolfo Colonna, che ad Avignone collabora con un giovanissimo Francesco Petrarca nel restauro del testo degli ultimi capitoli della terza *Decade* degli *Ab urbe condita* di Livio, nel suo *Breviarium historiarum*, che presenta al pontefice, e in cui ricorda il suo personale sconforto di fronte all'abbondanza e alla diversità stilistica delle scritture storiche e al numero infinito di volumi disponibili. La sua curiosità per la storia si scontra con l'abbondanza e con le diversità dei racconti proposti. Afferma che non sarebbe bastata una vita per leggerli tutti e per sanare apo-



1. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Giotto (attr.), Polittico Stefaneschi, particolare, il committente Stefaneschi

2. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3358, Francesco Petrarca, Bucolicum Carmen, autografo

3. Siena, duomo, particolare dell'epigrafe per la visita di Pio II



rie e divergenze. Anche a leggere soltanto Livio, aggiunge, quanta difficoltà per capirlo e per comprendere le sue parole e i suoi giudizi. La soluzione scelta era quella più gradita ai lettori del tempo:

“...hystorias a creatione primi hominis usque ad moderna tempora abbreviare curavi, et pauca de multis brevissimaque de amplissimis a tot preclaris digesta scriptoribus iocundum satis compendium recollegi rerumque notabilium seriem ita sub breviloquio ad notitiam Vestre Sanctitatis deducere procuravi”<sup>14</sup>.

Un altro Colonna, Giovanni, ancora in quegli anni e ancora ad Avignone, parlava di *deliciosa modernitas*. Per l'uno e per l'altro la modernità era nel compendio, nella sintesi.

Il *torpore della diffidenza* ed il *rifiuto della noia della storia* che Landolfo Colonna rimproverava a molti dei contemporanei e contrapponeva al suo *piacevole compendio*, svelano la sua prepotente vocazione ed educazione scolastica e universitaria, ma sono solo in parte di segno diverso da quella cultura nuova che altri, soprattutto Petrarca, metteva contestualmente in circolo dalla corte avignonese. Il nuovo umanesimo sembra essere ancora estraneo, per alcuni aspetti, ai curiali romani che gravitavano su Avignone. Il ritorno al mondo antico, la lettura e la riflessione filologica sui classici, sembrano ancora più funzionali a una cultura laica che a una società religiosa (ma questo è solo molto parzialmente vero).

Lo Stefaneschi, uno degli uomini di cultura di maggiore rilievo

del pontificato di Bonifacio VIII e “uno dei più geniali e felici mecenati nel campo della produzione libraria”<sup>15</sup>, ma io aggiungerei anche nella committenza artistica, utilizza una prosa tanto elaborata da essere oggi di non facile lettura, caratterizzata com'è dalla presenza costante del *cursus*, intessuta di lessico arcaico e desueto e di frequenti prestiti classici. La presenza nella scrittura di termini rari, come *gliscere*, *apodonea*, *maneries*, *quindena*, *infrunite*, *scabre*, *ovatio*, *clenodium*, e anche di *iubileus*, sono altrettanti fossili volutamente gettati come diamanti nel tessuto linguistico; il frequente uso di termini in senso traslato; il ricorso al *cursus* che era caratteristica connotante della cancelleria pontificia, la cui utilizzazione è ormai al tramonto proprio in quei primi decenni del Trecento; l'adozione dell'infinito narrativo; l'accumulo di citazioni bibliche che superano il valore di *auctoritates* per acquisire un valore ideologico e distintivo, caratterizzano volutamente la prosa dello Stefaneschi.

Torniamo allora al *De centesimo* per leggere come la sua sia una scelta cosciente, ricercata per mettere in evidenza il significato epocale del giubileo, voluto da Bonifacio VIII per riaffermare la *plenitudo potestatis* pontificia. Ai due carmi già ricordati che concludono l'opera, lo Stefaneschi premette una breve riflessione sulle proprie scelte stilistiche, in cui esprime la consapevolezza della coesistenza di uno stile antico e di uno stile moderno, ma ribadisce l'altrettanto forte certezza che argomenti legati in modo così profondo alla storia della Chiesa non possono essere trattati che con lo stile antico:

“Hactenus iubilei gestis, indulgentie motivis, eius volito, concedentis plenitudine etsi non sufficienter, nobis tamen supra vires reseratis, dehinc in hiis heroycum parumper metrum agressuri proseyce finem ceptis stabilimus, ceteris has sufficere rati hesitationibus abstenti. Quos vetustiori nec moderno, nec non minus nobis familiari, veritati tamen reique geste magis gravitati congruenti stilo, scriptitasse iuvat, legentium ad apostolorum principem, gentium doctorem, devotarum precum iuvamenta flagitantes...”<sup>16</sup>.

Prosa e versi eroici del *De centesimo* sono stati scritti nello stile antico. La conoscenza della tradizione culturale della cancelleria pontificia, che costruiva il diritto del presente sulla citazione della precedente legislazione pontificia; la cognizione profonda della storia della Chiesa e del papato, che agglutinavano l'antico nel moderno, che costruivano il proprio potere sulla tradizione e sulla continuità, ma senza timore di innovare; la stessa complessa esperienza dell'indizione del giubileo, costruiscono la coscienza dello Stefaneschi che antico e moderno convivono, anche se alcuni argomenti e la didattica della verità richiedono il linguaggio antico. L'indizione del giubileo, la definizione del potere del pontefice, le scelte di Bonifacio VIII vicario di Pietro, il sorprendente afflusso di pellegrini, perfino le enormi rendite delle offerte debbono essere trattate con lo stile antico.

Contenuti, prosa e versi, stile e linguaggio costruiscono il rapporto tra antico e moderno nella scrittura e nell'opera di Jacopo Stefaneschi. Con l'esclusione totale del volgare. E si rifletta che il volgare che non riusciamo a vedere trasparire in alcun modo nel *De centesimo* o nel suo *Opus metricum*, compare invece con tanta violenza in Bonifacio VIII da diventare atto d'accusa contro di lui nel *Processo*<sup>17</sup>.

La riflessione sui modi di trasmissione del presente è tanto forte ed esplicita nello Stefaneschi da fare di lui uno dei personaggi più significativi a cavallo tra Duecento e Trecento, ma anche da costringere a riflettere se la stessa coscienza ha guidato le sue scelte nella committenza artistica.

Il significato di ogni committenza si definisce in rapporto alla cultura del committente. Per lo Stefaneschi andrà definito se il modello dell'antico (come nella scrittura personale) – un modello che, da un passato lontano anche solo pochi decenni, si proietta nella storia del papato sul contemporaneo –, abbia sempre guidato le scelte di soggetti e di oggetti (compresi i paramenti: nell'obituario di San Pietro si parla di *cofnos paramentorum*<sup>18</sup>), di storie da realizzare, di scelte iconografiche e dei loro contenuti, di opzioni tra mosaici, affreschi o tavole; di materiali da utilizzare e di colori da scegliere, di copisti, miniatori, pittori e architetti, di dove collocare monumenti funebri, cappelle e tavole. Sempre nella volontà di rappresentare *gravitas* e *veritas*. La verità non era un'opzione, non permetteva scelte sostanziali. I margini di distinzione potevano venire dalla sua valutazione dell'importanza, della solennità, della dignità, del valore (tutti termini con i quali sono costretto a tradurre *gravitas*) dell'avvenimento, dell'occasione e del soggetto da far rappresentare. In questa valutazione il suo giudizio era sicuro, perché era coscienza autobiografica.

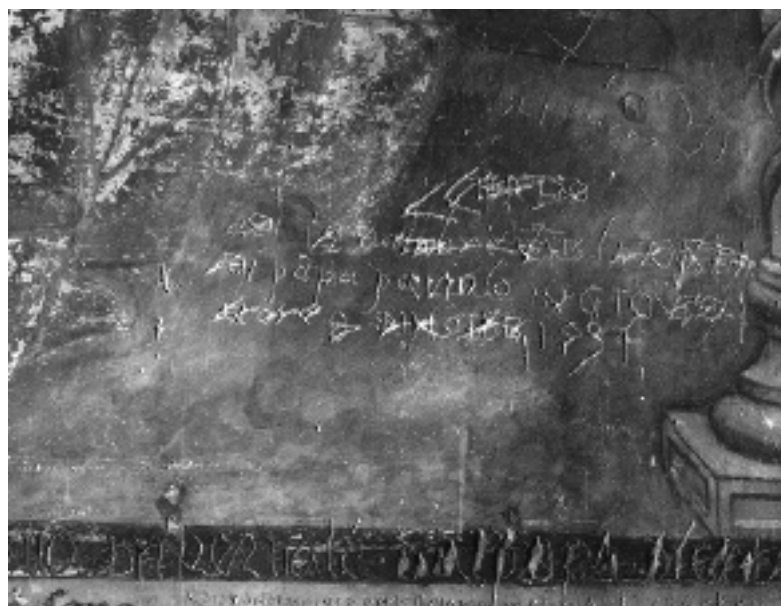
#### Francesco Petrarca. Autobiografia e autografia

L'autobiografia è il segno distintivo di Francesco Petrarca. Non è riduttivo ricondurre tutta la sua produzione sotto il segno dell'autobiografia. A cominciare dalla sua raccolta epistolare; messa insieme, rivisitata, corretta, purgata con la volontà precisa di raccontare se stesso nelle *Familiari*, che si aprono con questa dichiarazione di principio: "Multa igitur hic familiariter ad amicos, inter quos set ad te ipsum, scripta comperies, nunc de publicis privatisque negotiis, nunc de doloribus nostris, que nimis crebra materia est, aut aliis de rebus quas casus obvias fecit. Nichil quasi aliud egi nisi ut animi mei status, vel si quid aliud nossem, notum fieret amicis..."<sup>19</sup>.

La raccolta delle lettere è il racconto agli amici di pubblico e di privato; cronaca che spesso è materia dolorosa e che niente altro è se non testimonianza dei propri stati d'animo. Una biografia, o meglio autobiografia, che è condizionata dal racconto degli stati d'animo.

Le lettere hanno permesso di ricostruire gran parte della biografia di Petrarca altrimenti ignota, ma hanno proposto la necessità di valutare quanto in esse appaia della sua vita o quanto invece propongano una biografia rivisitata intellettualmente<sup>20</sup>.

Autobiografia sono anche le altre raccolte epistolari con cui Petrarca creò la biografia ideale che voleva consegnare ai posteri, ma lo è il *Canzoniere* affidato al Malpaghini e, dopo l'allontanamento di questi, completato, integrato, riordinato, trascritto personalmente; il *De sui ipsius et multorum ignorantia*, autografo in due esemplari, il *Bucolicum carmen*, autografo in un esemplare; ma lo sono anche la *Collatio laureationis*, il *De otio religioso*, il *De remediis utriusque fortunae*, il *De vita solitaria*, i *Psalmi penitentiales*, il *Secretum*; autobiografia sono le sue *Invettive*; autobiografia è la descrizione di un viaggio mai realizzato come l'*Itinerarium de Ianua usque Ierusalem et Alexandriam*<sup>21</sup>.



La scelta dei titoli è parziale e può sembrare preconstituita per amore di tesi, ma potrebbe essere ampliata senza tema di smentita e potrebbe essere confortata da una serie ampia e articolata di citazioni.

C'è in Petrarca una tensione autobiografica che non lo abbandona mai, in qualsiasi sua manifestazione, sia nella ricerca e nel possesso di un manoscritto (e come esempio in tal senso basti citare il suo Virgilio Ambrosiano), o nelle note sui lavori compiuti nei suoi orti e giardini<sup>22</sup>, o nelle glosse di lettura apposte sui margini dei testi degli autori antichi<sup>23</sup>.

Ma che si manifesta soprattutto nella scrittura. Nel rifiuto delle scritture contemporanee che sembrano disegnate da pittori e nella proposta di una nuova scrittura, *raccolta, castigata, chiara e sobria, leggibile* tanto da *entrare da sola negli occhi* (i termini sono tutti dello stesso Petrarca); scrittura nuova che riflette totalmente la sua ideologia culturale e in quanto tale è autobiografia. Anche in questo caso egli contrapponeva all'antico della carolina, il moderno delle gotiche; anche in questo caso – ma con motivazione tutte diverse – l'antico supera il moderno.

Petrarca fece dell'aspetto grafico, a cui lavorò e fece lavorare come ad un'opera d'arte (ed uso volutamente una delle accuse di Petrarca alle scritture contemporanee in una lettera a Malpaghini), uno dei segni distintivi della sua opera e della sua autobiografia. La sua reazione al libro scolastico e alle scritture angolose, ornamentali ma poco leggibili, le *litterae scholasticae*, è del tutto coerente con la sua *complessa coscienza del fenomeno letterario* e con la sua *vasta esperienza del fatto grafico*: è un momento del colloquio con se stesso<sup>24</sup>.

L'autografia dei suoi testi costituì per discepoli e allievi, ancora prima che un modello da imitare, un segno della sua personalità ma anche, in qualche modo, un elemento di identificazione. Era la voce che distingueva la sua opera letteraria e dava ad essa vita<sup>25</sup>.

### *Graffiti. Autobiografia e autografia*

È stato detto che Petrarca ha rifiutato di accettare qualsiasi forma di committenza, sia collettiva che individuale<sup>26</sup>, ma che, attraverso la tensione autobiografica, è stato committente di se stesso, così come committenti di se stessi furono tutti coloro (e il cambio di registro non sembri eccessivo) che hanno nei secoli graffiato i muri.

Intonaci, affreschi, pietre di chiese, case e palazzi sono affollate di scritte murali. Brevi note, poche righe di scrittura, qualche parola, a volte solo un nome, qualche volta anche una data. Ad esempio a Palazzo Trinci a Foligno: *Hieronymo Olympo*, o nella Stufetta di Clemente VII in Castel Sant'Angelo: *Io Giulio*; ma gli esempi potrebbero essere moltiplicati all'infinito<sup>27</sup>.

Pellegrini, viaggiatori, visitatori, carcerati, hanno segnato da

tempo antichissimo pareti (ma anche carte e risvolti di manoscritti) con quelle che sono autobiografie minime, autografe: un nome, un cognome o più spesso un soprannome, a volte una data, altre volte un luogo. Ognuna è testimonianza della propria esistenza, sempre documentata attraverso i segni della scrittura.

Il muro si fa diario, confessione, vanto, espressione di desiderio e d'amore, di sofferenza dell'animo e del corpo, foglio di libro di bottega, in qualche congiuntura diventa anche cronaca.

La parete in questo caso è quella dell'anticappella del Palazzo Pubblico di Siena, affrescato da Taddeo di Bartolo nel 1413-14 e su cui nei decenni si sovrapposero una serie di graffiti, in latino, in volgare, in maiuscola e in minuscola, in versi e in prosa, nella scrittura di quello che è stato definito *una sorta di diario senese*. Hanno tutti per committenti il pubblico a cui gli anonimi scrittori li hanno destinati. Sono tutti espressione non di una cultura emarginata, ma di persone che maneggiavano senza difficoltà la scrittura<sup>28</sup>. Non è possibile leggerli tutti, ma si può solo indicare brevemente la tipologia dei contenuti: il passaggio per Siena di personaggi famosi, imperatori e pontefici (con il ricordo naturalmente delle presenze a Siena di Pio II, che troverà esaltazione quasi epigrafica sulla parete del previsto ampliamento del Duomo)<sup>29</sup>; accordi politici tra gli stati italiani, i contrasti tra Siena e Firenze; feste e liturgie cittadine; elezioni e morti di pontefici fino a quella di Paolo III; morti di personaggi illustri come Federico di Montefeltro o Lorenzo dei Medici, o passioni personali: *Margarita gentile*, e ancora *La dolce Margarita*, e infine ancora *Margarita bellissima*<sup>30</sup>.

Il mio salto è stato forse eccessivo: l'elaborazione culturale ed ideologica sottesa alla *Cronica* dell'Anonimo romano, al *De centesimo* dello Stefaneschi, alle *Familiari* di Petrarca, a fronte di quella presente nei graffiti di palazzi e chiese, è sicuramente più complessa e articolata, ma il motivo fondante della scrittura è sempre di presentare e trasmettere se stesso a chi legge o leggerà, in un dialogo esistenziale con il pubblico. In tal senso ogni opera è autobiografia, e il committente (anche al di là di apparenti indicazioni contrarie) è sempre l'autore stesso, ma anche il pubblico che legge.

Se questo è vero, la comunicazione culturale della società medievale si articola nella cultura scritta attraverso committenza, autobiografia e autografia, che non rimangono momenti separati ma dialogano nella formazione del testo e si identificano nella persona dell'autore, noto o anonimo che sia. E l'autore offre se stesso al pubblico.

Non so se, anche per la riduzione dei tre lemmi alla sola autobiografia, sia cambiato nel mondo moderno il rapporto tra gli uomini di cultura, ormai sempre più sordi al dialogo.

<sup>1</sup> F. Bruni, *Figure della committenza e del rapporto autori-pubblico: aspetti della comunicazione nel basso medio evo*, in *Patronage and Public in The Trecento*, a cura di V. Moleta, Firenze 1986, pp. 105-124.

<sup>2</sup> È una ricerca che è ancora tutta da fare, almeno per un segmento cronologico e per un'area delimitata, che potrebbe essere facilitata dall'utilizzazione del *Repertorium fontium historiae Medii Aevi...*, voll. I-XI, Romae 1962-2007. È nei libri di famiglia che i tre lemmi proposti convergono spesso in maniera esplicita, vedi L. Pandimiglio, *Famiglia e memoria a Firenze. I: secoli XIII- XVI*, Roma 2010.

<sup>3</sup> Bruni, *Figure della committenza* cit., p. 114.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>5</sup> Anonimo Romano, *Cronica*, ed. critica a cura di G. Porta, Milano 1979, p. 5; è opportuno ricordare che l'autore immagina un serrato dialogo con Livio.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 6. La fine della frase è persa nella tradizione manoscritta.

<sup>7</sup> Per l'autobiografia si dovrà vedere M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino 1977.

<sup>8</sup> I riferimenti ai luoghi nascono dal testo e dal dibattito storiografico, anche se l'anonimato della Cronica sembra resistere a tutti i tentativi di svelare l'autore e i suoi dati biografici continuano a rimanere rarefatti e tutti riconducibili alle note autobiografiche. A proposito delle proposte di attribuzione della Cronica dell'Anonimo romano, tutte accolte con scetticismo, cfr. G. Billanovich, *Come nacque un capolavoro: la Cronica del non più Anonimo romano. Il vescovo Ildebrandino Conti, Francesco Petrarca e Bartolomeo di Iacovo da Valmontone*, "Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche", ser. IX, VI 1995, pp. 195-211; A. Rossi, *Anonimo romano: Lello de' Tosetti*, in *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*, Tavernuzze 1999, pp. 412-417, con le riflessioni di G. Tognetti, *Una nuova proposta sull'identità dell'Anonimo romano*, "RR. Roma nel Rinascimento", 2000, pp. 25-28 e di G.M. Varanini, *Immagini di Mastino II della Scala nei testi cronistici contemporanei*, in *L'arca di Mastino II. Storia, fortuna e conservazione del monumento scagliero*, Vago di Lavagno (Verona) 2005, pp. 9-28.

<sup>9</sup> M. Miglio, *Schede per la cultura nobiliare a Roma nel Trecento*, in *La nobiltà romana nel Medioevo*, a cura di S. Carocci, Roma 2006 (Collection de l'École Française de Rome, 359), pp. 367-392, in partic. p. 369.

<sup>10</sup> Per una prima informazione bibliografica sullo Stefaneschi e sulla sua opera cfr. *Repertorium fontium historiae Medii Aevi...*, XI/4, *Fontes. Sj-Sz*, Romae MMV, pp. 475-476, a.v. *Stefaneschi, Iacobus, Caietanus*. Di seguito ripercorro il mio *Stefaneschi antico e moderno*, in *Frammenti di memoria. Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, a cura di M. Andaloro, S. Maddalo, M. Miglio, Roma 2009 (Bonifaciana, 5), pp. 1-6.

<sup>11</sup> I. Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno*, a cura di C. Leonardi, testo critico di P.G. Schmidt, traduzione e note di A. Placanica, Firenze 2001 (Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 1).

<sup>12</sup> E. Condello, *I codici Stefaneschi: uno scriptorium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone?*, "Archivio della Società romana di Storia patria", CX 1987, pp. 21-61; si legga p. 55-56: "...la datazione del *Vat. Basil. G 3* può essere circoscritta rispetto a quella vulgata, e fissata agli anni 1302-1303. Il testo tràdito, il *De centesimo seu Iubileo*, fu composto da Stefaneschi presumibilmente tra la seconda metà del 1301 e l'autunno del 1303 [...] il *Vat. Basil. G 3* va dunque datato attendibilmente al periodo compreso tra gli inizi del 1302 ed il settembre 1303..."; E. Condello, *I codici Stefaneschi: libri e committenza di un cardinale avignone*, "Archivio della Società romana di Storia patria", CXII 1989, pp. 195-218; E. Condello, *Di alcuni codici dell'Opus metricum di Iacopo Stefaneschi. Contributo ad un'edizione critica*, in *Studi sulle società e le culture del Medioevo per Girolamo Arnaldi*, a cura di L. Gatto, P. Supino Martini, Roma 2002, pp. 115-134.

<sup>13</sup> Dante Alighieri, *Opere minori. Volume III - Tomo II. Epistole. Egloghe. Quaestio de aqua et terra*, a cura di A. Frugoni, G. Brugnoli, E. Cecchini, F. Mazzoni, Milano-Napoli 1996, pp. 580-592, in partic. pp. 590-591.

<sup>14</sup> G. Billanovich, *Gli umanisti e le cronache medioevali. Il "Liber pontificalis", le "Decadi" di Tito Livio e il primo umanesimo a Roma*, in *Italia medioevale e umanistica*, I, Padova 1958, pp. 103-133, in partic. p. 123].

<sup>15</sup> A. Paravicini Bagliani, *Le biblioteche cardinalizie (secc. XIII-XV)*, in *I luoghi della memoria scritta. I libri del silenzio. I libri decoro. I libri della porpora*, Roma 1994, pp. 295-301, in partic. p. 296.

<sup>16</sup> I. Stefaneschi, *De centesimo seu iubileo anno* cit., pp. 32-33, con la traduzione

di A. Placanica: "Dopo aver fin qui illustrato, se non sufficientemente, almeno già oltre le nostre capacità, le vicende del giubileo, i motivi dell'indulgenza, il suo intento, la piena potestà di chi la concesse, poniamo termine a quest'opera in prosa, per accingerci di qui innanzi a trattarne brevemente in metro eroico, astendoci da ulteriore differimento, poiché riteniamo questo sia sufficiente. E ci piace esser venuti componendo ciò non secondo lo stile moderno, bensì nell'antico, e a noi meno familiare, ma tuttavia più adatto alla verità e alla maestà dell'evento, implorando il soccorso delle devote preghiere che i lettori vorranno rivolgere al principe degli apostoli...". Fulvio delle Donne, con cui ho discusso di questo brano e che ringrazio, suggerisce una diversa traduzione: "E ci piace essere venuti componendo nello stile antico e non in quello moderno, a noi non meno familiare...".

<sup>17</sup> *Boniface VIII en procès. Articles d'accusation et dépositions des témoins (1303-1311)*, a cura di J. Coste, Roma 1995.

<sup>18</sup> "Obiit sancte memorie Iacobus Gaytani de Stephanescis, S. Georgi diaconus, cardinalis et concanonicus noster, qui nostre basilice multa bona contulit. Nam tregunam eius depingi fecit, in quo opere .V<sup>m</sup>. auri florenos expendit. Tabulam depictam de manu Iociti super eiusdem basilice sacrosanctum altare donavit, que .VIII<sup>f</sup>. auri florenos constitit. In paradyso eiusdem basilice de opere mosaicoystoriam quando Christus beatum Petrum apostolum in fluctibus ambulantem dextera, ne mergeretur, erexit, per manus eiusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere .II<sup>m</sup>. et ducentos florenos persolvit, et multa alia que enumerare esset longissimum [...] ac cofinos paramentorum...", vedi *Necrologi e libri affini della Provincia romana*, a cura di P. Egidi, I, *Necrologi della città di Roma*, Roma 1908, pp. 222-223 e cfr. M. Miglio, *Committenti di Giotto*, in *Giotto e il Trecento "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*. I saggi, Catalogo a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 299-309.

<sup>19</sup> Francesco Petrarca, *Le familiari*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi, I, Firenze \*\*\*\*, pp. \*\*\*\*.

<sup>20</sup> Si veda Guglielminetti, *Memoria e scrittura* cit., pp. 101-158; la classica biografia di R.H. Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. Ceserani, Milano 1970, nell'intersezione di biografia e *Canzoniere*, è la migliore conferma in proposito; suggestioni al riguardo in Francesco Petrarca, *Gabbiani*, a cura di F. Rico, Milano 2008, ad esempio pp. 20-21.

<sup>21</sup> Una prima utilissima informazione in *Repertorium fontium historiae Medii Aevi...*, VIII/4, *Fontes. P - Petruccius*, Romae MMI, pp. 583-598, a.v. *Petrarca, Francesco*, che può essere integrato con *Petrarca nel tempo. Tradizione, lettori e immagini delle opere*, a cura di Michele Feo, Pontedera 2003.

<sup>22</sup> Ho pubblicato le note *De agricultura* di Petrarca, con traduzione italiana, in M. Miglio, *Il giardino di Petrarca*, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso, A. Iurilli, II, Roma 2003, pp. 937-955.

<sup>23</sup> È tema ampiamente trattato in tempi recenti; tra i contributi recentissimi si può vedere M. Petoletti, *Francesco Petrarca e i margini dei suoi libri*, in "Di mano propria". *Gli autografi dei letterati italiani*, Atti del Convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008, a cura di G. Baldassarri, M. Mottolose, P. Procaccioli, E. Russo, Roma 2010, pp. 93-121, ma tutti i saggi del volume sono particolarmente utili per quanto detto in questa circostanza.

<sup>24</sup> Tutte le citazioni sono da A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967 (Studi e Testi, 248), p. 62.

<sup>25</sup> Anche in questo caso la suggestione è da Petrarca, *Gabbiani* cit., p. 44, ma la responsabilità dell'affermazione è solo mia.

<sup>26</sup> Bruni, *Figure della committenza* cit., pp. 118-124.

<sup>27</sup> Quasi infinito il patrimonio conservato sui muri dei monumenti italiani e quasi tutto ancora da scoprire, vedi ad esempio M. Miglio, *Palinsesti dal carcere*, in *Il Palazzo Pubblico di Lucca*, Lucca 1980, pp. 89-98; M. Miglio, *Il Castello graffiato*, in *Quando gli Dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma 1984, pp. 100-114.

<sup>28</sup> L. Miglio, *Graffi di storia*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di C. Ciociola, Napoli 1997, pp. 59-71.

<sup>29</sup> In una bella capitale, si legge: MCCCCLVIII A DI DI FEBBRAIO PAPA PIO II VENE I QUESTA BUTIGA.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 68.