

# BRINDISI, SOLSONA E RIO MAU: IL MITO DI ROLANDO E RONCISVALLE TRA IDENTITÀ, CROCIATA E PELLEGRINAGGIO

Manuel Castiñeiras

manuel.castineiras@uab.cat

(Universitat Autònoma de Barcelona)  
ORCID 0000-0001-9389-467X

## ABSTRACT

Il contributo analizza alcuni dei più noti esempi delle raffigurazioni monumentali di Rolando risalenti al XII secolo – Brindisi (Italia) e Rio Mau (Portogallo) –, attirando l'attenzione su una nuova testimonianza recentemente localizzata a Solsona (Catalogna). Tutti quanti presentano la peculiarità di far parte di cicli narrativi datati nella seconda metà del XII secolo, i quali sono inseriti entro uno spazio sacro come l'altare maggiore (Rio Mau), il presbiterio (Brindisi) o il chiostro (Solsona). Queste raffigurazioni monumentali coincidono con il successo delle interpretazioni ecclesiastiche del ciclo carolingio in termini di crociata, di esaltazione di un presunto passato prestigioso su cui costruire identità emergenti, o di percorsi di pellegrinaggio. Tutte loro cercano la moralizzazione delle virtù cavalleresche.

This paper focuses on some of the most renowned examples of the 12<sup>th</sup>-century monumental depictions of Roland – Brindisi (Italy) and Rio Mau (Portugal) –, drawing attention to a new one which was located in Solsona (Catalonia). All of them have the peculiarity of being part of narrative cycles dated in the second half of the 12<sup>th</sup> century and located in sacred spaces such as the high-altar (Rio Mau), the chorus (Brindisi) and the cloister (Solsona). These monumental narrative depictions coincidence with the rise of the ecclesiastical interpretations of the Carolingian cycle in terms of Crusade, claiming for an imaginary prestigious past on which to build emerging identities, or pilgrimage routes. All of them aim the moralisation of the chivalric virtues.

## KEYWORDS

Rolando, Olivieri, Carlo Magno, Brindisi, Rio Mau, Solsona, crociata, profano, arte romanica, ciclo carolingio. Roland, Oliver, Charlemagne, Brindisi, Rio Mau, Solsona, Crusade, Profane, Romanesque Art, Carolingian Cycle.

Il mio saggio verterà sullo sviluppo nell'arte monumentale dei soggetti letterari derivati dalla *Chanson de Roland* e dall'*Historia Turpini* (*Historia Karoli Magni et Rotholandi*) in un periodo definito, compreso tra il 1150 e il 1180. È in questo periodo che gli episodi legati alla Battaglia di Roncisvalle acquistano una vera dimensione narrativa e superano la raffigurazione abbreviata o isolata che aveva caratterizzato gli esempi precedenti, sovente limitati alla rappresentazione di Rolando che suona l'olifante o dei cavalieri più celebri che presero parte all'episodio<sup>1</sup>. Anche se il punto di partenza della mia indagine sarà il mosaico di Brindisi (1178) – un argomento noto e ben studiato dalla storiografia –, la recente pubblicazione da parte di Anna Maria d'Achille (2018) della serie completa dei disegni d'Aubin-Louis Millin eseguiti nel 1813 ha

<sup>1</sup> Sul corpus delle rappresentazioni rolandiane cfr. Lejeune – Stiennon 1971.

consentito una migliore ricostruzione della stesura e impaginazione originale di questo ciclo<sup>2</sup>. Inoltre, l'identificazione da parte mia di un nuovo ciclo scultoreo ispirato agli eroi della *Chanson de Roland* appartenente al distrutto chiostro di Santa Maria di Solsona (Catalogna) (verso il 1170-1180) e quindi realizzato negli stessi anni di quello brindisino<sup>3</sup>, mi ha portato a comprendere meglio la complessità del soggetto rappresentato a Brindisi e a interrogarmi sulle vere ragioni della scelta e del successo monumentale della tematica rolandiana in luoghi così lontani tra loro.

Oltre l'ipotesi generale dell'ampia circolazione in ambito europeo delle leggende epiche, sia oralmente<sup>4</sup>, sia attraverso i primi testi scritti, occorre, a mio avviso, trovare in ogni caso una spiegazione convincente del perché di questa rinnovata inclusione del repertorio cosiddetto 'profano', e in particolare, della vicenda di Roncisvalle, entro spazi schiettamente sacri. Nel corso di questa indagine si chiarirà che l'uso della materia carolingia in un contesto monumentale non è univoca e risponde a diverse ragioni che spesso hanno molto a che fare, come ricorda Maria Luisa Meneghetti, con il pubblico specifico a cui si rivolge<sup>5</sup>. In primo luogo, l'uso del mito di Rolando e della battaglia di Roncisvalle rientra in certi casi in un processo di legittimazione leggendaria simile a quello studiato da Amy G. Remensnyder per le abbazie del Midi, dove la memoria di un passato carolingio immaginato è stata utilizzata per riaffermare tanto il prestigio dell'istituzione ecclesiastica quanto la coesione e identità collettiva di gruppo<sup>6</sup>. In secondo luogo, l'associazione tra crociata, pellegrinaggio e Carlo Magno che è resa palese nei testi letterari sull'imperatore dal secolo XI in poi (*Iter Hierosolimitani, Pelèrinage de Charlemagne, Historia Turpini*)<sup>7</sup> fece sì che molti di questi cicli siano anche legati all'idea della sacralizzazione della guerra – *exemplum* di crociata –, e agli ideali cavallereschi e, di conseguenza, come vedremo, siano stati alle volte accompagnati da riti performativi<sup>8</sup>. Infine, in terzo luogo, la raffigurazione degli episodi rolandiani negli spazi sacri comporta una moralizzazione della leggenda da parte della Chiesa e, quindi, riflette una visione moralistica dei chierici colti adatta alla funzione didascalica dell'iconografia romanica. La combinazione o no di ciascuno di questi processi – affermazione dell'identità, spirito di crociata e di pellegrinaggio, e moralizzazione delle gesta carolingie –, fece sì che molti di questi insiemi monumentali sacri che erano stati ornati con gli episodi della Battaglia di Roncisvalle tra 1150 e 1180 – Rio Mau (Portogallo) (dopo il 1151), Brindisi (1178) e Solsona (1170-1180) – diventassero veri e schietti *loci memoriae* di Carlo Magno e i suoi paladini.

<sup>2</sup> Cfr. D'Achille 2018.

<sup>3</sup> Cfr. Castiñeiras 2017, pp. 115-129, 120-123; Castiñeiras cds.

<sup>4</sup> Cfr. Varvaro 2016, p. 32.

<sup>5</sup> Cfr. Meneghetti 2015, p. 48.

<sup>6</sup> Cfr. Remensnyder 1995, pp. 2-4; Remensnyder 1996.

<sup>7</sup> Cfr. Sholod 1966, pp. 99-105; López 2002, p. 151.

<sup>8</sup> Cfr. Sholod 1966, pp. 85-89, 99-105; *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 341; López 2002, pp. 127-143.

1. *Brindisi*

Gli ampi cicli profani dei mosaici della Puglia normanna costituiscono una prova del successo e della diffusione, nei venti anni compresi tra la realizzazione del pavimento musivo di Taranto (1160/1161) e quello di Brindisi (1178) (fig.1), dei miti e degli eroi della cultura cavalleresca dell'Occidente latino. Bisogna ricordare che i mosaici di Otranto (1163-1165) e Brindisi possono essere attribuiti a uno stesso atelier di mosaicisti che ha accesso al repertorio delle tre *matières* della letteratura francese del XII secolo: la materia di Francia (a Brindisi), la materia di Bretagna (a Otranto) e la materia classica (a Otranto e Brindisi). I loro committenti avevano uno stretto rapporto con la corte di Palermo e entrambi erano stranieri. Nel caso dell'arcivescovo Gionata (*Jonathan*) – a Otranto – abbiamo suggerito anni fa un'origine britannica che spiegherebbe la presenza nel pavimento musivo non soltanto del repertorio inglese dei *Marvels of the East* e delle leggende arturiane, ma anche la conoscenza dei testi su Alessandro eseguiti nel XII secolo nell'Inghilterra normanna. Mi riferisco, in particolare, alla compilazione latina conosciuta come *St Albans compilation* (Cambridge Corpus Christi College Ms. 219, ca. 1146-1151) che è alla base dell'elaborazione del *Roman de Toute Chevalerie* da Thomas di Kent (ca. 1174)<sup>9</sup>. Nel caso di Guglielmo II (Guillaume II), vescovo di Brindisi, sappiamo con certezza che egli era francese (*Guillelmus, natione de gallus*) e che nel 1178 fece rappresentare<sup>10</sup>, tra l'altro, gli episodi del ciclo carolingio nel pavimento musivo della cattedrale che sono in particolare oggetto della nostra attenzione<sup>11</sup>.

A mio avviso, tanto a Otranto quanto a Brindisi non ci sono dubbi sul legame tra le prime edizioni testuali dei grandi cicli epici e romanzi lungo il XII secolo – *Historia Turpini*, *Chanson de Roland*, *Roman d'Alexandre*, etc – e l'uso e il successo di quest'iconografia in contesti monumentali. Nella scelta e nella successiva raffigurazione di questi soggetti sia il committente sia il direttore dei lavori erano consapevoli del loro uso e significato nella coeva tradizione letteraria, e, a volte, sapevano proporre formule che traducevano in immagine figure retoriche

<sup>9</sup> Ho sviluppato questo argomento in tre lavori precedenti: Castiñeiras 2004; Castiñeiras 2006; Castiñeiras 2007. Sulla *St Albans compilation* e le *Roman de Toute Chevalerie*, vedi Magoun 1926; Stone 2019, pp. 35-46. Sui mosaici pugliesi vedi il censimento realizzato da Sandra Vasco Rocca, con schede specifiche su Brindisi e Otranto (Vasco Rocca 2007, pp. 150-153, 161-167).

<sup>10</sup> Secondo l'Ughelli 1662, IX, p. 46: «VVILELMVS, vel Guillelmus, et ipse natione Gallus, cujus prima memoria extat anno 1173 (...) Novae Cathedralis pavementum vermiculato opere exornauit anno 1178». Tanto il nome del vescovo quanto la data erano scritti, secondo la prima menzione che abbiamo del mosaico, nel manoscritto seicentesco di Giovanni Maria Moricino, sull'albero che divideva al centro la composizione del pavimento: Brindisi, Biblioteca Pubblica Arcivescovile Annibale De Leo, ms. D/12, G. M. Moricino, *Dall'antichità e vicissitudine della città di Brindisi dalle origini fino al 1604*, Lib. III, cap. IX, f. 180v. Cfr. D'Achille 2018, p. 187, nota 3; Vacca 1954, pp. 280-281; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 102.

<sup>11</sup> Cfr. Schulz 1860, Atlas tav XLV, p. 2; Rajna 1897, pp. 56-61; Bertaux 1968, I, pp. 492-494; Bacci 1924, p. 81; Ribezzo 1952, pp. 192-215; Vacca 1954, pp. 280-281; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 99-102; Settis Frugoni 1968, p. 255; Settis Frugoni 1978, pp. 669-680; Rash-Fabbri 1971; Rash-Fabbri 1974; Carrino 1998; Stopani 1992, pp. 61-68; Alaggio 2009, p. 326; Barral i Altet 2010, pp. 362-363; Castiñeiras, 2010; D'Achille 2018.

proprie del racconto letterario. Con ciò intendo dire che nelle rappresentazioni iconografiche di Alessandro, Artù e Rolando ci troviamo davanti a problemi molto simili a quelli della tradizione letteraria: i personaggi spesso vogliono essere una allusione o giustificazione di una geografia leggendaria locale, e le loro imprese vengono intese come parte di un immaginario collettivo che cerca di sottolineare l'appartenenza a una identità franca o normanna.

Perciò, risulta estremamente utile per comprendere questi e altri testi visivi – che molte volte non avevano una tradizione iconografica precedente o ben definita come nel caso di Rolando –, ricorrere alla teoria delle immagini di *interface* («images of interface»), enunciata da James A. Rushing Jr. Si tratterebbe di immagini create nel corso del XII secolo con lo scopo di servire come *interface* o intermediarie tra il mondo dei letterati e quello degli illetterati, cioè tra persone istruite e persone analfabete, che trovavano nelle immagini dell'*interface* un punto di unione e comunicazione<sup>12</sup>. La raffigurazione musiva, scultorea o delle vetrate diventava così una sorta di schermo, nella misura in cui la sua superficie metteva in contatto due sistemi (latino/vernacolare; letterato/orale; colto/popolare). Anche se il Rushing concepiva questa *interface* come un processo unidirezionale dai letterati agli illetterati, in cui i testi scritti vengono 'tradotti' in immagini per un pubblico vernacolo, molte volte elementi vernacolari ed orali erano introdotti nel testo visivo e quindi anche loro penetravano sulla *interface* ma, in senso diverso, verso il pubblico istruito.

In questo contesto bisogna ricordare che il mosaico pavimentale di Brindisi (1178) includeva uno dei primi esempi della rappresentazione della battaglia di Roncisvalle in ambito monumentale. In realtà, l'estensione di questo ciclo narrativo – in due registri – oltrepassava quella degli esempi precedenti, sovente ridotti alla raffigurazione del protagonista che suona l'olifante o dei cavalieri in lotta. Molto probabilmente la comparsa di un vasto ciclo sui fatti avvenuti durante la battaglia di Roncisvalle nello spazio del presbiterio, proprio accanto al pulpito, sulla sinistra dell'altare maggiore<sup>13</sup>, ha a che fare con l'uso e la rilettura ecclesiastica della materia carolingia nei confronti del ceto dei *milites*, in cui essa era diventata oggetto di moralizzazione e quindi tematica perfetta per un sermone. Infatti, lungo il XII secolo il materiale epico della *Chanson de Roland* era stato sottoposto a un processo di appropriazione da parte della Chiesa per farlo diventare un canto alla crociata in cui i suoi protagonisti acquisivano il ruolo di martiri ed erano addirittura presentati come modelli di *fortezza/fortitudo* (o *inconsulta temeritas*) (Rolando) e *saggezza/sapientia* (Olivieri)<sup>14</sup>.

Questo accade nell'*Historia Turpini*, un'opera che è stata datata nel decennio tra il 1120 e il 1130<sup>15</sup> – oppure tra il 1147 e il 1155<sup>16</sup> –, e nella quale si aggiunge un importante capitolo

<sup>12</sup> Cfr. Rushing 2005.

<sup>13</sup> Annamaria d'Achille fornisce questa ed altre informazioni sui soggetti dei mosaici e la loro impaginazione originaria grazie all'opera manoscritta di Ortensio di Leo, *Brundusiorum Pontificum Eorum Ecclesiae Monumenta*, 1754 (Brindisi, Biblioteca Pubblica Arcivescovile Annibale De Leo, ms. D/18, f. 255 e ad una Visita Pastorale del 1606. Cfr. D'Achille 2018, pp. 168-171, 189 (n.38).

<sup>14</sup> Cfr. Sholod 1966, p. 145.

<sup>15</sup> Ivi, p. 110; *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 67; Díaz y Díaz 1988, pp. 45-48; De Mandach 1993; López 2002, pp. 127-143.

<sup>16</sup> Cfr. Rodríguez Porto 2018.



finale, intitolato *Lettera del Papa Callisto sulla Crociata in Spagna*, per chiamare alla crociata in Spagna. Questa falsa bolla, datata al 1123, era giustificata sulla base che Carlo Magno aveva decretato la crociata in Spagna contro i popoli pagani (saraceni) e che l'arcivescovo Turpino aveva concesso allora indulgenza plenaria a tutti coloro che andassero in Spagna. Secondo questo testo, il papa Urbano II aveva poi confermato questa medesima indulgenza per tutti coloro che si recassero con il simbolo della croce in Spagna o in Terra Santa, giacché essi meritavano di «essere coronati nel regno dei cieli insieme ai martiri»<sup>17</sup>. Nello stesso modo, nella versione della *Chanson di Roland* (*Roulantes Liet* o *Rolandslied*) eseguita dal chierico Konrad in Germania, dopo il pellegrinaggio del duca Enrico il Leone a Gerusalemme, tra 1173 e 1177, il racconto diventa anche una propaganda della crociata e Rolando è presentato come un vero *alter Christus* immolato<sup>18</sup>.

Perciò, la raffigurazione della battaglia di Roncisvalle sul mosaico di Brindisi, purtroppo totalmente perduta, dovrebbe essere ritenuta come un testo iconico che echeggia queste rinnovate riletture chiericali della leggenda di Rolando in chiave di crociata. Comunque è vero che la rappresentazione cavalleresca non diventa soltanto un'esaltazione del valore del cristiano contro i saraceni, ma è anche suscettibile, come vedremo, di altre letture. Se il richiamo alle gesta dei franchi e alla *languue d'oïl* dei titoli poteva costituire pure una dichiarazione dell'identità normanna del committente, il vescovo Guglielmo, e del ceto aristocratico dominante allora in Puglia, la lettura morale della storia di Rolando e Oliviero rispecchiava, a mio avviso, il difficile contesto politico della Puglia normanna dopo le rivolte dei baroni nel 1155-1158 e nel 1160-1161.

Molto danneggiato dal terremoto del 1743, il mosaico fu ulteriormente distrutto e ricoperto poco dopo la metà dell'Ottocento durante un intervento di restauro. Restano però alcuni frammenti riscoperti nel 1957 e 1968, sebbene nessuno appartenga al ciclo rolandiano<sup>19</sup>. Il suo primitivo aspetto si conosce grazie ai disegni del francese Millin, del 1813, e a quelli pubblicati dallo Schulz nel 1860. Tutti e due sono stati esaminati di nuovo nel già menzionato articolo della D'Achille, in cui si presentano delle importanti novità. In primo luogo, è da sottolineare il fatto che questa zona del mosaico, che occupava la parte sinistra davanti all'altare (vicino al pulpito), si sviluppava in due registri<sup>20</sup>. La sua particolare impaginazione in strisce, a narrazione continua, in cui i personaggi sono rappresentati di tre quarti ed accompagnati da titoli, e il racconto bellico era probabilmente circondato dalla raffigurazione di animali del

<sup>17</sup> *Codice Callistino*, IV, appendice C. Anche se la bolla dell'*Historia Turpini* è falsa, è vero che Callisto II emanò nel Laterano il 2 aprile del 1123 una bolla di crociata per tutti i cristiani in Spagna contro gli infedeli, in cui nominava il vescovo Oleguer di Barcellona legato papale per la crociata. Cfr. Anguita Jaén e Martínez Ortega 1997, pp. 9-10; Martí Bonet 1998, pp. 541-542, 547-548, 563-564. Bisogna ricordare che due anni dopo, nel 1125, l'arcivescovo di Compostella, Diego Gelmírez, predicò in un concilio a Santiago (*Historia Compostellana* II, 78, pp. 452-455), la crociata contro i saraceni e la conseguente concessione dell'indulgenza plenaria a tutti coloro che vi partecipavano. Cfr. *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, p. 341.

<sup>18</sup> Cfr. Chinca 1996, pp. 137-139.

<sup>19</sup> Cfr. Barral i Altet 2010, p. 362; D'Achille 2019, p. 167.

<sup>20</sup> Ivi, p. 174.

Bestiario, ci ricorda la formula adottata nel celebre Arazzo di Bayeux (1080-1083)<sup>21</sup>. La parte destra, davanti l'altare, era occupata per il racconto biblico dalla storia di Adamo ed Eva e dalle vicende di Noè (fig. 2)<sup>22</sup>. Quest'accostamento visivo tra ciclo profano e ciclo veterotestamentario aveva ovviamente delle conseguenze programmatiche che possiamo intuire ma che lo stato attuale delle nostre conoscenze non consente di andare oltre.

A partire dai diversi disegni è stato possibile ricostruire in dettaglio il ciclo perduto della Battaglia di Roncisvalle a Brindisi. Secondo Rita Lejeune et Jacques Stiennon, nella prima scena era rappresentato il momento in cui l'arcivescovo Turpino frenava la disputa tra Oliveri e Rolando sulla convenienza di suonare l'olifante, una volta che la lotta era già perduta (*Chanson de Roland*, canto CXXXII, vv.1740-1744)<sup>23</sup>. Al centro, il prelado a cavallo (LARCE/VES/QUE/ TOR/PIN) portava uno scudo ornato con un bastone episcopale a modo di stemma – che si ripete due volte sulla gualdrappa –, e alzava la sua destra in atto di parlare. Orlando, per orgoglio, non aveva voluto suonare l'olifante per chiedere ausilio a Carlo Magno, ma Turpino, alla fine, era riuscito a convincerlo (fig. 3). Orlando era raffigurato quindi a cavallo in atto di suonare il corno. Il guerriero in piedi raffigurato davanti ai due destrieri non sarebbe altri che Olivieri, giacché il personaggio brandirebbe un oggetto – purtroppo tagliato nel disegno – che è stato identificato da Maria Luisa Meneghetti con una lancia. Si tratterebbe infine dell'attributo che normalmente distingue questo cavaliere nell'iconografia romanica, la celebre *hanste fraite* della *Chanson de Roland*, v. 1352, un'arma che si ritrova nelle rappresentazioni di Olivieri nella Ghirlandina di Modena (XII sec.) o nel monastero rupestre di Geghard (Armenia) (ca. 1283)<sup>24</sup>.

Nella seconda scena, l'eroe ROLLANT caricava un guerriero morto sulla schiena e lo ammucchiava in una pila (fig. 4). Si tratterebbe dei cadaveri dei paladini, sui quali discende un angelo. Siamo quindi davanti all'episodio in cui Rolando raccoglie i corpi morti dei suoi compagni sul campo di battaglia e Turpino li benedice con le parole: «Mare fustes, seignurs! | Tutes voz anmes ait Dieu li Glorius! | En pareïs les metet en sentes flurs!» (*Chanson de Roland*, canto CLXII, vv. 2195-2197)<sup>25</sup>. Anche se Turpino non è raffigurato nella scena brindisina, secondo Rita Lejeune e Jacques Stiennon, l'angelo discendente sui cadaveri sarebbe il segno della sua benedizione<sup>26</sup>.

Nella terza scena, Olivieri (ALVIER) (fig. 5) giace morto mentre la sua anima – una figura nuda che esce dalla sua bocca – lo abbandona. Rolando (ROLLANT), in piedi, piange il suo

<sup>21</sup> Cfr. Castiñeiras 2006, p. 147.

<sup>22</sup> «Je citerai la mosaïque où on voit *Roland* et l'archevêque *Turpin*, auprès de *Cain*, de *Noé* e d'autres personnages de l'Ancien Testament», Millin 1814, II, p. 51. Vedi anche Schulz 1860, p. 303; D'Achille 2018, pp. 172-174, 190, n. 56.

<sup>23</sup> «Sire Rollant, e vos, sire Olivier, | Pur Deu vos pri, ne vos cuntrialiez! | Ja li corners ne nos avreit mester, | Mais nepurquant si est il ases melz | Venget li reis, si nus purrat venger». *Chanson de Roland*, canto CXXXII, vv. 1740-1744. Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 98.

<sup>24</sup> *Chanson de Roland*, canto CVI, v. 1352. Vedi Meneghetti 1990.

<sup>25</sup> *Chanson de Roland*, canto CLXII, vv. 2195-2197.

<sup>26</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 98.

compagno con un gesto di malinconia (*Chanson de Roland*, canto CLI, vv. 2024-2030)<sup>27</sup>. La posa del morto, in posizione supina, mentre afferra con le mani una sorta di mazza o flagello di battaglia è stata sovente commentata dagli autori. In primo luogo, la scena non segue né il racconto della *Chanson de Roland* né quello dell'*Historia Turpini*, in cui Olivieri era descritto con la faccia rivolta verso la terra<sup>28</sup>. In secondo luogo, la rozza arma che porta è simile a quella con cui il guerriero appare nel portale occidentale del Duomo di Verona (1139) (fig. 6)<sup>29</sup>.

La quarta scena risulta più problematica perché in questa Rolando a cavallo conduce un secondo destriero per le redini che trasporta Olivieri mortalmente ferito e compagno dell'iscrizione tronca (A)LVI(E)R (fig. 7). Come è stato spesso segnalato da vari autori, l'episodio non si trova nella versione di Oxford della *Chanson de Roland* ma nel *Ruolantes Liet* (vv. 6418-6448) del prete Konrad, dove è illustrato in una scena molto simile nel manoscritto di Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 89r, datato tra 1180-1190 (fig. 8)<sup>30</sup>. Nonostante ciò, Pio Rajna considerava la possibilità che il mosaico riflettesse una versione italiana perduta della *chanson*, giacché il medesimo episodio appare in testi più tardi come *Spagna* o *La Rotta di Roncisvalle*<sup>31</sup>. La quinta scena, tronca nel disegno, rappresenta una battaglia tra tre saraceni – uno a cavallo con l'arco, l'altro con uno scudo rotondo, ed un terzo a terra con l'ignobile arma dell'ascia –, e i cristiani. Di questi guerrieri restava soltanto la lancia che trafiggeva lo scudo del cavaliere saraceno, la quale sicuramente apparteneva ad un paladino cristiano, mentre a terra giaceva un soldato cristiano caduto, con scudo triangolare decorato con il simbolo dei *crucesignati* (fig. 9).

Per ultima, una sesta scena, documentata solo dal Millin e pubblicata dal Vacca, rappresenta il celebre episodio in cui un saraceno si avvicina allo svenuto e moribondo Rolando (ROLANT) per togliergli la spada Durandarte, ma quest'ultimo reagisce uccidendo il primo, assestandogli un colpo sull'elmo con l'olifante (*Chanson de Roland*, canto CLXX, vv. 2287-2290) (fig. 2)<sup>32</sup>.

La presenza a Brindisi di un tema che esalta il valore cristiano contro i saraceni non poteva risultare più opportuna, in una città che è stata dal 1097 in poi porto di partenza ed arrivo dei crociati per la Terra Santa<sup>33</sup>. Bisogna ricordare che a Brindisi si trovavano inoltre prestigiosi insediamenti degli Ordini degli Ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme e dei Templari. La cattedrale sarebbe stata uno spazio ottimo per celebrare i riti di partenza dei pellegrini crociati, così come essi sono descritti nelle recensioni del Pontificale Romano-Germanico. In

<sup>27</sup> *Chanson de Roland*, canto CLI, vv. 2024-2030.

<sup>28</sup> «A la terre sun vis» (*Chanson de Roland*, canto CLI, v. 2024); «giaceva riverso a terra», *Historia Turpini*, XXVI (*Codice Callistino*, p. 441).

<sup>29</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. I, 61-71, 98. Vedi anche Meneghetti 1990, pp. 72-75.

<sup>30</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 99, 131; vol. II, fig. 114.

<sup>31</sup> Cfr. Rajna 1896, p. 58; Li Gotti 1956, p. 9; Lejeune – Stiennon 1967, vol. I, pp. 99-100; Stopani 1992, p. 65.

<sup>32</sup> Cfr. Vacca 1954, p. 282, fig. 45; Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 99; D'Achille 2018, pp. 172, 174, fig. 15.

<sup>33</sup> Cfr. Stopani 1992, p. 66; Alaggio 2009, pp. 361-363.

questa cerimonia armi e vessilli erano benedetti (*Benedictio vexilli et ensis*), e si concedeva un ruolo speciale al simbolo della croce. Allora piccole croci, sovente in metallo o legno, erano benedette sull'altare e poi cucite sugli abiti del crociato.<sup>34</sup> Questo rituale della benedizione della croce era straordinariamente ricco nei porti crociati dell'Italia meridionale, soprattutto nella seconda metà del XII secolo, come è stato documentato a Palermo (1167) (Milano, Biblioteca Ambrosiana, MS A. 92, fols. 115r–116v), Bari e Messina (1200) (Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS 678, fols. 67r–68v)<sup>35</sup>.

Lo spazio presbiteriale della cattedrale di Brindisi, proprio davanti l'altare, era quindi lo spazio più adatto per questo tipo di cerimonie. Perciò il fatto che la croce contraddistinguesse le armi di uno dei guerrieri della battaglia di Roncisvalle – quell'ignoto caduto nel quinto episodio – sembra rispecchiare non soltanto il rito ma anche il suo particolare simbolismo: i *crucesignati* hanno preso la croce, come Cristo, e sono disposti a diventare martiri, come i caduti in Roncisvalle, e i loro modelli di *virtus*, Rolando e Olivieri.

A questo punto, bisogna ricordare la coeva canzone di gesta, il *Pèlerinage di Charlemagne à Constantinople et Jérusalem*, nella quale si narrava la peregrinazione di Carlo Magno ed i suoi pari a Constantinopoli e Gerusalemme, seguendo lo stesso spirito dei crociati del XII secolo<sup>36</sup>. Infatti, la scelta di un tema francese per il mosaico si potrebbe giustificare per la committenza del vescovo Guillelmus, *natione de gallus*, e con l'evidente esito nell'Apulia normanna dei modelli della cultura cavalleresca, che soltanto un decennio prima risultavano espliciti nel mosaico di Otranto (1163-1165), attraverso la rappresentazione di Artù di Bretagna e Alessandro di Macedonia<sup>37</sup>. Comunque, in questo caso la scelta aveva un doppio significato, giacché la Puglia era diventata nell'immaginario cavalleresco e normanno una terra legata alla vicenda carolingia. Nel manoscritto della *Chanson de Roland* di Oxford, composto in dialetto anglonormanno, Carlo Magno era cantato addirittura come conquistatore della Puglia e della Calabria: «Merveilus hom est Charles, | Ki cunquist Puille e trestute Calabre!» (*Chanson de Roland*, canto XXVIII, vv. 370-371)<sup>38</sup>. Questo ingresso della Puglia e, per estensione, del Regno Normanno nel paesaggio mitico di Carlo Magno e dei suoi paladini ha altri esempi posteriori sia nei cantari di gesta sia nella toponimia. Nella *Chevalerie d'Ogier di Danemarche* (vv. 942-943) (XIII sec.), Carlo Magno era arrivato precisamente ad Otranto da Roma per trovarsi con il re saraceno Karaeus<sup>39</sup>. In questo senso, Renato Stopani accenna a una serie di monumenti neolitici lungo l'Appia Traiana dove esistono narrazioni leggendarie che li identificano con i paladini («la Chianca o Dolmen dei Paladini»)<sup>40</sup>. In realtà, molto presto la memoria di Rolando e Olivieri era stata incorporata al paesaggio mitico del Regno Normanno:

<sup>34</sup> Cfr. Gaposchkin 2013, pp. 55-58.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 62, 90-91.

<sup>36</sup> *Le Pèlerinage de Charlemagne*. Cfr. Sholod 1966, pp. 99-101.

<sup>37</sup> Cfr. Castiñeiras 2004; Castiñeiras 2006; Castiñeiras 2007.

<sup>38</sup> *Chanson de Roland*, canto XXVIII; vv. 370-371. Cfr. Ribezzo 1952, pp. 203-205.

<sup>39</sup> Cfr. Stopani 1992, p. 62.

<sup>40</sup> Ivi, pp. 66-69.

pochi anni dopo la realizzazione del mosaico, Goffredo di Viterbo menziona nel suo *Pantheon* (1185-1197) i toponimi *Mons Rollandus* e *Mons Oliverius*, cioè, Capo d'Orlando e Capo Oliveri (Tindari), sulla costa settentrionale della Sicilia<sup>41</sup>.

Bisogna sottolineare però che l'immaginario dei paladini evocato sia nella toponimia sia nella raffigurazione musiva di Brindisi rifletteva un mondo niente affatto alieno alla specifica esperienza del Cammino di Santiago e alle sue connessioni con Gerusalemme. La città di Brindisi si trova nel *finis terrae* di questo cammino di andata e ritorno: è l'ultima stazione della Via Francigena del Sud (*Via Appia Traiana*), ma è anche il principale porto d'imbarco per la Terra Santa. Questo carattere duplice fa diventare la città un centro privilegiato del cosiddetto pellegrinaggio circolare che portava i fedeli da una sponda all'altra del Mediterraneo<sup>42</sup>.

A mio avviso, la decorazione musiva con la Battaglia di Roncisvalle dovrebbe quindi essere ritenuta anche come una azione cercata da parte del committente per associare la città di Brindisi ad altri posti mitici della *Chanson de Roland* lungo le vie di pellegrinaggio a Compostella. Bisogna ricordare che quest'aderenza tra mito e luoghi ha molto a che fare con la redazione e diffusione dell'*Historia Turpini*, dove assistiamo a una vera somma di *genii locorum* legati alle gesta di Roncisvalle e sparsi lungo i cammini a Compostella. In questo libro le vie turonense e tolosana si consacrano come luoghi di sepoltura per antonomasia degli eroi epici: sulla turonense vi era Orlando a Saint-Romain de Blaye; Olivieri, a Belin; Ogier e tanti altri, a Saint Seurin de Bordeaux; sulla via tolosana, il contingente borgognone di Roncisvalle riposava ad Arles, nel celebre cimitero di Aliscamps<sup>43</sup>. L'arcivescovo Turpino non moriva in battaglia come nella *Chanson*, giacché egli doveva garantire il funerale di tutti questi eroi caduti, i quali adesso erano considerati nella falsa bolla del *Callistino* come veri 'crociati'. Non c'è dubbio che la Chiesa propagandò il materiale mitico della Battaglia di Roncisvalle a proprio vantaggio: il cammino del pellegrinaggio e quello dell'epica diventavano uno solo, le tombe e le reliquie degli eroi si sovrapponevano agli itinerari, e le raffigurazioni artistiche costituivano un vero inno allo spirito della crociata, cioè, la guerra tutelata dalla Chiesa<sup>44</sup>.

D'altra parte, nel tesoro di Saint-Sernin de Toulouse, sulla *via tolosana*, si trovava l'olifante di Rolando o la mitica *Gemma Augustea*, un cammeo antico che allora era ritenuto come un gioiello che Carlo Magno avrebbe portato sul petto<sup>45</sup>. Dal canto suo, nell'abbazia di Santa Fede di Conques, sulla *via podiensis*, Carlo Magno era stato raffigurato nella facciata occidentale, tra gli eletti, mentre nel suo tesoro si custodiva la celebre 'A' che secondo la leggenda era stata donata dall'imperatore per ribadire che questa abbazia era la sua favorita<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Cfr. Rajna 1897, p. 53; Li Gotti 1956, p. 10; Arlotta 2005, p. 818.

<sup>42</sup> Cfr. Stopani 1992; Castiñeiras 2010.

<sup>43</sup> *Codice Callistino*, IV, XXIX, p. 443.

<sup>44</sup> Non voglio con questa affermazione aderire alla vecchia ipotesi di Joseph Bédier sul ruolo dei centri di pellegrinaggio nella genesi della canzone di gesta (Bédier 1912, pp. 6-13; Bédier 1908-1913), ma sottolineare che la Chiesa rielaborò il repertorio epico nel corso del XII secolo a proprio beneficio.

<sup>45</sup> Cfr. Fernández 2012, pp. 7-8.

<sup>46</sup> Cfr. Remensnyder 1995, pp. 148-149; Remensnyder 1996.

Il Cammino di Santiago, nella Penisola Iberica, dal XII secolo in poi diventò anche un luogo legato alla memoria carolingia nel quale paesaggi, oggetti e costruzioni erano legati ai paladini. Sancho el Sabio, re di Navarra, fece decorare verso il 1165 un capitello della facciata sud del suo Palazzo Reale, situato sulla Rúa Mayor, proprio sul Cammino di Santiago, con la celebre scena doppia del combattimento tra Rolando e Ferraguto (fig. 10)<sup>47</sup>. La rappresentazione, che è ispirata al capitolo XVII dell'*Historia Turpini*, è una testimonianza della diffusione e dell'uso da parte del monarca del repertorio chiericale che vedeva nella cavalleria il modello del buon cristiano impegnato nella lotta contro l'Islam<sup>48</sup>.

Non a caso, pochi anni dopo, lo stesso re poneva sotto la sua protezione il sito di Roncisvalle nel 1176, che allora aveva un ospedale di pellegrini<sup>49</sup>. Alla fine del XII, suo figlio, Sancho el Fuerte, inizia lì un ambizioso programma edilizio che comprendeva la costruzione della chiesa di Santa Maria, luogo di sepoltura del re, la chiesa di San Giacomo e il celebre Silo di Carlo-magno o cappella del *Sancti Spiritus* (fig. 11)<sup>50</sup>. In un primo momento, sembra che gli spazi coinvolsero anche la memoria dei paladini, giacché dal XIII secolo sopra l'altare maggiore di Santa Maria di Roncisvalle era appesa la cosiddetta 'Mazza di Rolando'<sup>51</sup>. Per quanto riguarda la cappella del *Sancti Spiritus*, si tratta di una singolare struttura quadrangolare consistente in una piattaforma centrale a due livelli (altare e ossario), circondata da un deambulatorio a forma di galleria porticata. Anche se la sua funzione originaria era quella di ossario dei pellegrini che morivano nell'ospedale e di oratorio dove pregare in loro ricordo, con il passare del tempo il sito fu identificato come luogo di seppellimento degli eroi della battaglia di Roncisvalle, in modo che i pellegrini francesi e tedeschi prelevassero e portassero con sé le ossa come se fossero reliquie. Infatti, un inventario del 1587 parla della cappella sotterranea dove erano seppelliti i dodici paladini e tutti i caduti nella celebre lotta<sup>52</sup>. Grazie a tre tarde descrizioni del Seicento – Licenciado Huarte (*Sylvia*) e Domenico Laffi (1673) – e del Settecento (Gabriel Daniel, *Histoire de France*, 1707), sappiamo che i muri esterni della cappella centrale erano decorati a fresco con un ciclo della battaglia di Roncisvalle, allora molto rovinato, che era accompagnato da scritte che identificavano i paladini<sup>53</sup>. Anche se i testi accennati hanno generato molte ipotesi sulla data del ciclo dipinto, tuttavia sembrerebbe molto plausibile che si trattasse di una decorazione murale gotica che avesse perso il suo colore originario come quella dell'Albero della Croce del chiostro della cattedrale di Pamplona (XIV sec.)<sup>54</sup>.

In questo complesso gioco tra mito, leggenda e realtà, si inserisce quindi il mosaico di Brindisi. La raffigurazione del mosaico è un richiamo alla crociata, alle leggende del Cammino di Santiago – che ormai era diventato un Cammino di Carlo Magno –, ed infine il mosaico è

<sup>47</sup> Cfr. Martin 2007, pp. 107-113.

<sup>48</sup> Per questo episodio vedi *Codice Callistino*, IV, XVII, pp. 419-425.

<sup>49</sup> Cfr. Ostolaza 1978, pp. 95-98.

<sup>50</sup> Cfr. Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, pp. 82-83; Martínez de Aguirre 2020.

<sup>51</sup> Cfr. Moralejo 1993; Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, p. 20.

<sup>52</sup> Ivi, p. 83.

<sup>53</sup> Cfr. Lambert 1935a, p. 429; Lambert 1935b, pp. 41-43.

<sup>54</sup> Cfr. Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012, p. 79.

anche un richiamo all'identità carolingia della Puglia normanna. Ritengo così che il soggetto del mosaico vada letto anche in una chiave identitaria – 'noi i franchi', 'noi i normanni' – che intende appropriarsi della vicenda carolingia ma anche mostrare soggetti legati alla storia dell'Inghilterra, come la perduta figurazione di Ascanio (fig. 12), figlio di Enea, e nonno di Brutus, il mitico fondatore del primo regno di Britannia secondo Geoffrey of Monmouth<sup>55</sup>. Come ha sottolineato Rosanna Alaggio, il ciclo di Roncisvalle potrebbe essere visto come un riflesso dell'ideologia del *Regnum*, giacché il regno normanno voleva, seguendo le orme dell'epico pellegrino Carlo Magno, arrivare a Costantinopoli, come avevano tentato di fare Roberto il Guiscardo, Ruggero II e Guglielmo II<sup>56</sup>. La Battaglia di Roncisvalle diventava così un *exemplum* della devozione dovuta dai *milites* al sovrano, precisamente in un momento di autoaffermazione dell'autorità reale. A mio avviso, questo spiegherebbe l'insolito protagonismo di Olivieri nel ciclo brindisino: Olivieri rappresenta la saggezza di fronte all'orgoglioso, temerario ma pentito Rolando<sup>57</sup>; Olivieri è il buon cavaliere, non colui che si lascia trascinare dalla superbia come era successo con i baroni delle rivolte pugliesi nel 1155-1158 e nel 1160-1161<sup>58</sup>. Non a caso il mosaicista utilizzò per raffigurare Rolando che trasporta un cadavere lo stesso modello di Caino con il corpo di Abele morto (fig. 2)<sup>59</sup>: Caino negò il fratricidio e fu condannato, Rolando invece riconobbe la sua colpa nel disastro di Roncisvalle e per questo morì con onore.

## 2. Solsona e Rio Mau

In occasione della redazione di un nuovo catalogo delle collezioni medioevali del Museo Diocesano di Solsona, nella provincia di Lleida (Lérida), in Catalogna, ho avuto l'opportunità di studiare un gruppo di pezzi scultorei erratici, appartenenti a un distrutto chiostro romanico della chiesa-canonica (ora cattedrale) di Santa Maria di Solsona, eseguito tra 1163 e 1195, sotto il governo del preposito Bernardus de Pampa<sup>60</sup>. La singolarità della loro iconografia mi portò a ipotizzare che si trattava di frammenti di un ciclo ispirato alla *matière de France*, ma

<sup>55</sup> Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*, 3, p. 4. Su questa figura perduta, vedi il commento di D'Achille 2018, p. 174, fig. 17.

<sup>56</sup> Cfr. Alaggio 2009, pp. 340-350.

<sup>57</sup> Cfr. Walts 1965, pp. 51-52; Sholod 1966, p. 145.

<sup>58</sup> Su questo particolare contesto, vedi Settis Frugoni 1968, pp. 222-223; Settis Frugoni 1970, pp. 252-257.

<sup>59</sup> Su questa figura, cfr. D'Achille 2018, pp. 172-174, fig. 15-16.

<sup>60</sup> Per la cronologia del distrutto chiostro di Solsona, vedi Moralejo 1988; Camps 2008; Camps 2009. La nuova chiesa di Santa Maria di Solsona è stata consacrata nel 1163 come comunità di canonici regolari di Sant'Agostino sotto il governo del preposito Bernardo de Pampa (1161-1195), Costa y Bafarull 1959, vol. II, pp. 642-645. Secondo il Necrologio II della chiesa di Solsona, questo preposito avrebbe anche intrapreso i lavori di costruzione del chiostro, delle celle e del refettorio: «VI kals. Octobris. Anno MCXCV. Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos Gausperti praepositi viam universae carnis ingressus est, cum multa bona, atque possessiones praedictae Ecclesiae adquisivit, et Clastrum, atque Cellarium cum Refectarium construxit», ivi, vol. II, p. 629.

più specificamente all'*Historia Turpini*<sup>61</sup>. Non a caso, nel 1173, il monaco del monastero di Santa Maria di Ripoll, Arnau del Mont, un luogo non molto lontano da Solsona, fece un lungo viaggio a Compostella per copiare frammenti del Codice Calixtino. A mio avviso, tanto la copia del testo (Arxiu della Corona d'Aragó, Ripoll 99) quanto questi frammenti scultorei sono una prova dello speciale interesse che le contee catalane avevano per la storia di Carlo Magno e dei suoi paladini<sup>62</sup>.

Si tratta di due rilievi: uno è un fusto con la raffigurazione di un guerriero saraceno che porta una mazza (dai capelli ricci, lunga barba e tratti negroidi) (MCDS 142) (fig. 13), l'altro è un pilastro con la rappresentazione di un vescovo-guerriero (MDCS 125), che lascia intravedere sotto la tunica una cotta di maglia. A mio avviso, potrebbe trattarsi di due personaggi collegati alla *Historia Turpini*.

Il primo è plausibilmente Ferraguto, il celebre gigante musulmano 'simile a Golia' venuto dalla Siria per combattere contro Rolando a Nájera (La Rioja) secondo l'*Historia Turpini*<sup>63</sup>. Lo scultore sembra aver impiegato ogni mezzo per caratterizzare il personaggio nel suo aspetto più selvaggio e grottesco: indossa una tunica corta, con la sua destra impugna una mazza, mentre con la sinistra si tira la barba, un gesto che sovente indica forza e virilità (fig. 14)<sup>64</sup>. La folta capigliatura, i capelli spettinati a riccioli, le grandi orecchie e una faccia molto rozza sono tutti tratti usati sovente nelle raffigurazioni cristiane per caratterizzare l'*imaginary Saracen* (il saraceno immaginario), come ha dimostrato Debra Higgs Strickland (fig. 15)<sup>65</sup>. Comunque il dettaglio più peculiare del guerriero raffigurato a Solsona sono i cerchi concentrici che segnano l'ombelico sulla pancia con i quali si intendeva renderlo riconoscibile (fig. 16), giacché questa era l'unico punto debole del corpo del terribile gigante: «Non posso essere ferito in alcun punto del corpo, ad eccezione dell'ombelico»<sup>66</sup>. Una simile caratterizzazione la possiamo trovare nel Ferraguto raffigurato nelle due scene del capitello del Palazzo Reale di Estella (1160-1170), dove il guerriero saraceno, dai tratti negroidi, prima lotta a piedi con una mazza (fig. 17), e poi a cavallo, dopo essere stato infilzato nell'ombelico dalla lancia di Rolando, cadde tramortito a terra (fig. 10).

D'altro canto, il pilastro con il vescovo non rappresenterebbe altri che il celebre arcivescovo-guerriero Turpino (fig. 18). La figura indossa tunica e casula ecclesiastica, sul petto porta il pallio arcivescovile, e regge un libro e il pastorale con il *panniselus*. Anche se molto danneggiati, ai lati del capo si possono ancora distinguere le tracce delle infule che pendevano dalla mitra. All'altezza della sua coscia destra, la casula lascia intravedere che il personaggio indossa una cotta di maglia che denuncia il doppio carattere ecclesiastico e militare che caratterizzava Turpino (fig. 19).

<sup>61</sup> Cfr. Castiñeiras 2017, pp. 121-123. Cfr. Castiñeiras cds.

<sup>62</sup> Sugli interessi carolingi della contea di Barcellona e la fortuna della leggenda di Carlo Magno nella Catalogna medievale, cfr. Jaspert 2007; Molina 2017, pp. 21-24. Vedi anche Sholod 1966, pp. 199-203; Rucquoi 2019.

<sup>63</sup> *Codice Callistino*, IV, XVII, p. 419.

<sup>64</sup> Per il significato nella scultura romanica del toccarsi la barba come segno di virilità, vedi Miguélez 2009, p. 224.

<sup>65</sup> Cfr. Higgs Strickland 2003, pp. 182-184.

<sup>66</sup> *Codice Callistino*, IV, XVII, p. 421.



La presenza di Turpino e Ferraguto ci porta a ipotizzare che il distrutto chiostro romanico di Solsona – in origine composto da 62 colonne distribuite in due schiere<sup>67</sup> – avesse altri fusti e pilastri con le figure più note del ciclo carolingio. In particolare, non potevano mancare gli eroi-martiri di Roncisvalle, Rolando e Oliveri, i quali, come abbiamo già accennato, qualche decennio prima (ca. 1135-1139) erano stati immortalati da Niccolò nel portale occidentale del Duomo di Verona (fig. 20)<sup>68</sup>.

Per ribadire quest'ipotesi carolingia, bisogna analizzare altri tre frammenti erratici, i quali appartengono alla serie dei capitelli del perduto chiostro romanico, giacché tutti quanti sono in pietra arenaria e presentano una caratteristica forma a stampella. I primi due frammenti facevano parte di un medesimo capitello e sono conservati nel magazzino del museo. Nel primo (MDCS 4006.1), corrispondente al lato sinistro, è raffigurato un guerriero che suona l'olifante mentre un altro lo minaccia con una spada e l'afferra per il braccio (fig. 21). Potrebbe trattarsi della raffigurazione della seconda lite tra Olivieri e Rolando durante la battaglia di Roncisvalle nella *Chanson de Roland* (cap. CXXXI). Proprio all'inizio della lotta contro i musulmani, Olivieri aveva chiesto a Rolando di suonare l'olifante per chiedere aiuto a Carlo Magno ma questi non lo fece. Poi, quando la battaglia era ormai persa, Rolando suonò finalmente l'olifante, ma, allora, Olivieri, infuriato, l'accusò di non averlo suonato quando occorreva e che ormai era troppo tardi: «car vaillance sensée et folie sont deux choses, et mesure vaut mieux qu'outrecuidance» (perché coraggio con buon senso (saggezza) non è stoltezza, e vale di più la moderazione che la follia)<sup>69</sup>. La scena, che condensa in sé la tragedia della sconfitta di Roncisvalle, appartiene al nuovo repertorio figurativo che è stato creato e diffuso nella seconda metà del XII secolo per esaltare le virtù dei paladini di Carlo Magno. Come nel mosaico di Brindisi e nelle miniature del poema tedesco *Roulautes Liet*, a Solsona il ciclo carolingio diventava anche un *exemplum* morale.

Sulla fronte di questo capitello – che possiamo ricostruire mettendo insieme i frammenti 4006.1 e 4006.2 – era rappresentata una figura centrale con le braccia aperte, affiancata da due figure (fig. 22 a e b). La chiave di lettura per comprendere quest'enigmatica scena si trova nelle quattro facce di un secondo capitello (MDCS 174) (fig. 23), dove viene ripetuta la stessa composizione, sebbene le figure frammentarie siano prive della testa. Al centro un uomo esegue due azioni in forma sinottica: da una parte, porta le sue mani sul petto per strapparsi i vestiti, dall'altra allarga le sue braccia per toccare il capo di due figure che dagli angoli gli tirano la barba. A mio avviso, potrebbe trattarsi di un'altra scena legata al repertorio della *Chanson*, questa volta malintesa: il momento in cui Carlo Magno arriva per la prima volta al campo di battaglia di Roncisvalle e, dopo aver visto i cadaveri dei paladini morti, si tira la barba e dà colpi sul petto come gesto di rabbia e dolore in segno di lutto<sup>70</sup>. È vero che la medesima scena

<sup>67</sup> Cfr. Planes 1988, pp. 285-287.

<sup>68</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, pp. 65-69.

<sup>69</sup> *Chanson de Roland*, canto CXXXI, vv. 1724-1725. La scena potrebbe anche raffigurare un altro momento della *Chanson*, quando Olivieri, ferito a morte e stordito, scambiando Rolando per un nemico gli dà un colpo sull'elmo, *Chanson de Roland*, canto CXLIX, vv. 1989-2009.

<sup>70</sup> «Dieu!, dit le roi, j'ai bien sujet de me désoler: que ne fus-je au commencement de la bataille? Il tourmente sa barbe en homme rempli d'angoisse; ses barons chevaliers pleurent», *Chanson de Roland*, canto CLXXVII, v.

è anche descritta nell'*Historia Turpini*, ma in questo caso è fusa con l'episodio della ricognizione da parte di Carlo Magno del cadavere di Rolando<sup>71</sup>. Purtroppo lo scultore del chiostro non seppe interpretare la drammatica scena del dolore di Carlo Magno correttamente, rendendo confusa la composizione e facendola sembrare piuttosto una lotta tra tre personaggi che si tirano i capelli mentre quello centrale si strappa anche le vesti.

Come è noto, il cordoglio di Carlo Magno a Roncisvalle era stato raffigurato qualche anno prima (dopo il 1151) in un controverso capitello dell'abside della chiesa portoghese di S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral) (fig. 24). Secondo António da Azevedo, nella faccia frontale della cesta, è rappresentato il momento in cui l'imperatore carolingio, assistito da due cavalieri, sviene alla vista del cadavere di suo nipote, Rolando<sup>72</sup>. L'episodio corrisponderebbe alla seconda visita di Carlo Magno al campo di battaglia, una volta che questo ha vinto le truppe del re Marsilio. Nonostante ciò, Rita Lejeune e Jacques Stiennon hanno voluto riconoscere nella scena un altro episodio: il seppellimento di Rolando<sup>73</sup>. Quest'interpretazione ha un difficile riscontro, giacché nell'iconografia medievale il gesto che fa il personaggio centrale di afferrare con la sua sinistra il polso della destra è usato per esprimere un violento conflitto emotivo in cui la persona è paralizzata dal dolore<sup>74</sup>. Si tratterebbe quindi di Carlo Magno nel momento del suo svenimento e del successivo ricovero grazie all'aiuto di quattro suoi cavalieri – nella scena sono soltanto due – che lo sorreggono in piedi<sup>75</sup>. Infatti, se il personaggio centrale fosse veramente stato il compianto Rolando, questo avrebbe avuto «le braccia sul petto in forma di croce» come vengono descritte nell'*Historia Turpini*<sup>76</sup>.

Nei fianchi del capitello il ciclo è completato da altre due scene: a sinistra, è raffigurato il trasporto di un cadavere nelle braccia di un guerriero, mentre a destra, un giullare suona una viella per sottolineare il contenuto profano delle scene precedenti e il loro carattere performativo (figg. 25-26). Non c'è consenso sull'identità del paladino morto. Anche se per l'Azevedo sarebbe Rolando, Rita Lejeune e Jacques Stiennon hanno proposto che sia invece Olivieri sulla base del bastone che la figura regge con le mani<sup>77</sup>. Infatti, come abbiamo già accennato, la *hanste fraite* (la lancia spezzata) è l'attributo che normalmente distingue questo cavaliere nell'iconografia romanica, come si vede nelle rappresentazioni di Olivieri nella Ghirlandina di Modena (XII sec.) o nel monastero rupestre di Geghard (Armenia) (ca.

1412-1415.

<sup>71</sup> «Singhiozzando violentemente e sospirando affannosamente si percuoteva con le mani il petto, si graffiava il volto con le unghie, si trappava barba e capelli e non riusciva a pronunciare una sola parola», *Codice Callistino*, IV, XXV, p. 440.

<sup>72</sup> «Charles ne se peu s'en tenir, il se pâme», *Chanson de Roland*, canto CCVI, v. 2891. Cfr. De Azevedo 1957; Sánchez Ameijeiras 1990.

<sup>73</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

<sup>74</sup> Sulle convenzioni gestuali per il dolore, vedi Frugoni 2010, pp. 53-55, figg. 46 e 48.

<sup>75</sup> «Le roi Charles est revenu de pâmoison. Per les mains le tiennent quatre de ses barons», *Chanson de Roland*, canto CCVII, vv. 2892-2893.

<sup>76</sup> *Codice Callistino*, IV, XXV, p. 440.

<sup>77</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

1283)<sup>78</sup>. Si tratterebbe quindi di Rolando che abbraccia e trasporta il cadavere del suo amato compagno<sup>79</sup>. Al di là dell'esaltazione dei valori cavallereschi di amicizia e fedeltà, la scena va letta come un *exemplum* moralistico, in cui l'orgoglioso Rolando, pentito del suo peccato, espia la sua colpa occupandosi del cadavere del saggio Olivieri. A questo punto, non bisogna dimenticare che questo accento sulla colpa e sull'espiazione si ritrovava anche nel mosaico di Brindisi, dove Rolando era raffigurato intento a trasportare e ammucciare i caduti della battaglia di Roncisvalle (fig. 4).

A mio avviso, a Rio Mau non siamo davanti a un capitello isolato, come sovente è stato sottolineato dagli autori, ma davanti a un programma complessivo che include altri capitelli dell'abside e il cui scopo è offrire una aggiornata lettura moralista e ecclesiastica delle gesta carolingie. Se nel fianco destro dell'arco trionfale della chiesa vi era il capitello dello svenimento di Carlo Magno, esattamente di fronte, nel fianco sinistro, vi è un capitello con la rappresentazione frontale di una figura ecclesiastica, che indossa lunga tunica e mantello, e s'appoggia su di uno scudo oblungo e su un bastone a forma di Tau (fig. 27). Anche se il personaggio non conserva la testa, i suoi attributi – pastorale a Tau e scudo – potrebbero suggerire che siamo davanti a una rappresentazione dell'arcivescovo Turpino. Infatti, il gioco tra la sua lettera iniziale 'T' (Turpinus) e il suo ritratto si ritrova all'inizio del libro IV del *Liber sancti Iacobi* o *Codice Callistino* della cattedrale di Santiago di Compostella (fol. 163r) (fig. 28), dove Turpino con le vesti episcopali è rappresentato al centro di una gigantesca 'T'<sup>80</sup>. A Rio Mau questa sovrapposizione iniziale/personaggio è completata dal motivo dello scudo con cui si vuole accennare al carattere guerriero del personaggio.

Altri due capitelli con tematica marina situati nelle arcate interne dell'abside sembrano completare questo ciclo derivato della *Chanson de Roland*. In ambedue i casi è rappresentata una nave con personaggi: nel primo capitello una figura isolata si regge in piedi sulla barca, mentre nel secondo capitello si vedono le teste di tre figure che si sporgono dall'imbarcazione (figg. 29-30). Seguendo il contesto epico del ciclo, potrebbe trattarsi della flotta del malvagio emiro Baligante che da Alessandria arriva a Saragozza in aiuto del re Marsilio dopo aver risalito il fiume Ebro<sup>81</sup>. Anche se l'imbarco delle navi di Baligante ad Alessandria e il loro sbarco a Saragozza fanno parte del repertorio figurativo della *Chanson di Roland* come si vede nelle illustrazioni del *Roulantes Liet* (Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 100r) (1180-1190) (fig. 31)<sup>82</sup>, la raffigurazione di Rio Mau costituisce il primo esempio conservato.

Come mai un ciclo profano di questo genere fu utilizzato per decorare lo spazio sacro dell'altare? Perché a Rio Mau sono incluse delle scene guerriere del ciclo carolingio che non hanno nulla a che fare con la battaglia di Roncisvalle? Molto probabilmente la risposta per questa particolare scelta iconografica si trova nel contesto storico del nascente Regno di Portogallo e nella crociata bandita nel 1145 dal papa Eugenio III con la bolla *Quantum*

<sup>78</sup> *Chanson de Roland*, canto CVI, v. 1352. Vedi Meneghetti 1990.

<sup>79</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 110.

<sup>80</sup> Cfr. Sicart 1980, pp. 78-81, lam. X.

<sup>81</sup> *Chanson de Roland*, canto CXC-CXCI.

<sup>82</sup> Cfr. Lejeune – Stiennon 1971, vol. I, p. 132; vol. II, fig. 119.

*praedecessores*. In essa si prometteva la remissione parziale dei peccati a quelli che ‘prendeavano la croce’ e, in particolare, il totale perdono se questi portavano a termine la crociata o morivano durante l’impresa<sup>83</sup>. Nel 1147 la flotta dei crociati inglesi, scozzesi, fiamminghi, frisoni, normanni e alcuni tedeschi che aveva intrapreso la rotta atlantica fece scalo, prima, nelle coste galiziane – per recarsi in pellegrinaggio a Santiago di Compostella –, e poi a Porto. Lì, il vescovo della città, Pedro Pitões (1145-1152), li convinse ad aiutare il re di Portogallo, Afonso Henriques, nella conquista di Lisbona. Questa crociata iberica, sancita dal papa un anno dopo, nel 1148<sup>84</sup>, diede alla riconquista portoghese un carattere sacro, che portò Alfonso Henriques ad altre vittorie sui musulmani: 1148 Santarém, 1158 Alcácer do Sal, 1165 Évora.

In questo particolare contesto di affermazione del Regno di Portogallo e di alleanza tra Chiesa e Stato si dovrebbe comprendere lo straordinario protagonismo del ciclo carolingio nell’abside della chiesa di Rio Mau. Da una parte, la rappresentazione delle vicende di Carlo Magno a Roncisvalle e a Saragozza, con l’inclusione delle navi di Baligante, doveva essere ritenuta come un glorioso precedente dell’idea di crociata e come una sorta di promemoria dei recenti fatti della presa di Lisbona, dove la flotta crociata aveva acquisito un grande protagonismo. Dall’altra, la prominente presenza della figura di Turpino e la scena di trasporto di Olivieri da parte di Roland costituivano un vero esempio della sacralizzazione della guerra e, in particolare, della remissione dei peccati di Rolando e di tutti i caduti in battaglia sia nel passato sia nel tumultuoso presente.

Certamente l’autore di questo programma iconografico e della distribuzione delle scene nella cappella maggiore è stato un chierico colto. Egli era molto probabilmente conoscitore del ciclo epico carolingio e, in particolare, della lettura morale dell’*Historia Turpini*, che qualche anno prima, tra 1130-1145, era stata illustrata nel Codice Callistino a Compostella<sup>85</sup>. Questo spiegherebbe il protagonismo di Turpino, con lo scudo e il bacolo a forma di Tau, giacché nell’*Historia Turpini* egli non muore in battaglia come nella *Chanson*, ed essendo sopravvissuto può celebrare i funerali per i caduti.

Grazie a una scritta eseguita sul pilastro destro della parete est dell’interno della cappella maggiore, sappiamo che il presbitero Petrus Didaci (Pedro Dias), cominciò a edificare nell’anno 1151 questa chiesa in onore di san Cristoforo<sup>86</sup>. Anche se non abbiamo altri dati biografici su Petrus Didaci, vi sono una serie di indizi che ci permettono di suggerire che fu anche lui l’ideatore del programma iconografico. In primo luogo, il fatto che Rio Mau fosse una canonica agostiniana ci permette di dedurre che i membri della sua comunità erano molto vincolati ai canonici della cattedrale di Porto. Perciò è molto probabile che Petrus Didaci non solo abbia avuto la sua formazione ecclesiastica a Porto ma che lì abbia conosciuto Pedro

<sup>83</sup> Cfr. Asbridge 2012, pp. 201-205.

<sup>84</sup> Cfr. Asbridge 2012, pp. 213-214.

<sup>85</sup> Cfr. Stones 2010, p. 145.

<sup>86</sup> “IN ERA / M : C<sup>a</sup> / LXXXVIII / PETRUS : DIDACI / INDIGNUS / SACERDOS : CEPIT / EDIFICARE ECCLE / SIAM : ISTAM / In HONORE(m) S(an)C(t)I ! / XPOtoFORI MartyRIS (La scritta è fatta in era ispanica alla quale si devono sottrarre 38 anni per ottenere l’anno dell’era cristiana). Cfr. Barroca 2000, vol. II.1, n. 93, pp. 234-238.

Pitões, il vescovo promotore della crociata di Lisbona. In secondo luogo, la diocesi di Porto, dove si trova Rio Mau, era suffraganea di Compostella, dove l'interesse verso il ciclo carolingio e la copia e l'illustrazione dell'*Historia Turpini* sono noti. Bisogna ricordare che nell'anno 1114 la *Dioecesis Portugallensis* era stata ristabilita e un canonico di Compostella, Ugo, di origine francese, era diventato il suo vescovo (1114-1136)<sup>87</sup>. Insomma, Petrus Didaci sembra il candidato più adeguato a progettare un programma del genere, in cui il ciclo carolingio – con l'esaltazione dei valori della guerra santa, del perdono e dell'alleanza Chiesa-Stato –, diviene uno specchio del presente. Un presente determinato dal progetto politico del primo re di Portogallo, Afonso Henriques, la cui appartenenza alla Casata di Borgogna agevolava il revival e la 'riaccentuazione' delle gesta di Carlo Magno e dei suoi paladini.

Anche a Solsona la raffigurazione del ciclo carolingio non era affatto casuale. L'antica Setelzona romana era stata sottratta ai musulmani da Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno, e dopo un turbolento periodo era stata recuperata circa l'anno 886 dal Conte di Barcellona, Guifré el Pelós<sup>88</sup>. Sembra che, in origine la canonica di Santa Maria di Solsona era stata fondata da Ludovico il Pio, anche se la sua trasformazione in canonica agostiniana risale alla fine dell'XI secolo<sup>89</sup>. Bisogna sottolineare che le radici carolingie e, per estensione, le gesta dei franchi erano addirittura uno dei fondamenti ideologici del prestigio dei conti catalani, tanto che Carlo Magno era ritenuto come mitico fondatore di città (Girona) e di monasteri del loro territorio (Gerri, Cuixà, Sant Quirze de Colera, Sant Feliu de Guíxols, Sant Sadurní de Noya, etc)<sup>90</sup>. Perfino, secondo la leggenda, la famiglia dei Cardona, una dinastia molto legata alla sede di Solsona, che ebbe un grande protagonismo nella consacrazione della chiesa di Santa Maria di Solsona nel 1163<sup>91</sup>, avrebbe ricevuto le sue armi da Carlo Magno quando questi passò da Solsona nel suo cammino verso Barcellona<sup>92</sup>.

<sup>87</sup> Cfr. De la Torre Rodríguez 2006. Da parte sua, António de Azevedo preferiva giustificare la diffusione del ciclo carolingio in Portogallo in relazione all'arrivo del francese Geraldo come arcivescovo della sede di Braga (1096-1108). A suo avviso, la raffigurazione del repertorio della Chanson de Roland a Rio Mau aveva i suoi precedenti in un capitello della cattedrale di Braga ed in un altro della chiesa romanica di Amorim (Póvoa do Varzim), attualmente custodito nel Museu Nacional Soares dos Reis (Porto), De Azevedo 1952; De Azevedo 1957. Tuttavia, a mio parere, queste due rappresentazioni sono dubbie, e soltanto il ciclo di Rio Mau – che è quello più tardo – può essere ritenuto come una vera rappresentazione delle gesta carolingie.

<sup>88</sup> Cfr. Costa y Bofarull 1959, vol. I, pp. 32-33, 166.

<sup>89</sup> Ivi, vol. I, pp. 44-54.

<sup>90</sup> Cfr. Jaspert 2007; Molina 2017, pp. 21-24. Cfr. Sholod 1966, pp. 199-203; Rucquoi 2019. Il romanzo epico più noto sulle vicende di Carlo Magno e i suoi paladini nella regione è i *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, della prima metà del XIII secolo, dove gli eroi carolingi sono descritti in lotta molto vicino a Solsona, nei monti di Urgell, contro tre re saraceni, uno dei quali si chiamava *Ferregandus*: «In montibus Urgelli fecimus prelium cum tribus regibus scilicet rege Segovie, nomen cui erit Absuatus, alter toletanus Ferregandus, alter fuit de Fraga Supersingus nominis. Istos tres occidimus cum illis CXXXIII milia de gente sarracena et amissimus quadringentos de nostris», *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*, 598-602.

<sup>91</sup> Infatti, *Raymundus Fulcho*, visconte di Cardona, e sua moglie Isabel fecero una importante donazione al momento della consacrazione della chiesa, dove appaiono tra i cofirmatari del documento, Costa y Bofarull 1959, II, p. 645.

<sup>92</sup> *Trobes de Mossèn Jaume Febrer*, p. 79.

La chiesa-canonica di Santa Maria di Solsona sembra essere stata lungo il XII secolo molto protetta dai baroni territoriali – Torroja, Anglesola – che parteciparono, sotto la guida del conte di Barcellona, Ramon Berenguer IV, alla riconquista delle città di Tortosa (1148) e Lleida (1149), seguendo lo spirito della Seconda Crociata bandita da Eugenio III. Addirittura il preposito della canonica, Gauzperto III (1128-1151) partecipò alle campagne militari ricevendo in cambio molti poderi nelle nuove terre conquistate<sup>93</sup>. Così è nata una sorta di alleanza politica e spirituale tra la comunità agostiniana e i grandi feudatari che avevano combattuto contro gli infedeli. Infatti, non a caso, il continuatore di questa politica sarebbe proprio il preposito Bernardus de Pampa (1161-1195), responsabile della costruzione del chiostro, tra l'altro nipote del praeposito Gauzperto III<sup>94</sup>. Nel necrologio della chiesa si legge il nome di alcuni cavalieri che diedero le loro proprietà alla canonica e giurarono ubbidienza al suo preposito, come Arnaldo de Sanahuja (1190), o che addirittura diventarono canonici, come Ugo de Llor (1192)<sup>95</sup>. Lo stesso re di Aragona e conte di Barcellona, Alfonso II, fece una donazione e chiese di essere ammesso come canonico nell'anno 1186 a condizione che i membri della comunità pregassero per lui «tam in vita quam in morte»<sup>96</sup>. Perciò, alla sua morte nel 1196, secondo il necrologio, la chiesa di Solsona stabilì di accendere perpetuamente una candela per lui nell'altare di Santa Maria<sup>97</sup>. Lo stesso accade con Ermengol IX, conte di Urgell, che nel 1199 si fa «canonicum» e dona alla comunità un importante censo annuale<sup>98</sup>.

Nel necrologio della canonica si trova quindi sovente nel registro della morte dei canonici l'espressione «miles et canonicus istius ecclesie»<sup>99</sup>. Alcuni di loro avevano addirittura nomi degli eroi della *Chanson di Roland*, come *Rotulandus Gilaberti*, che diede tutto quello che possedeva per servire Dio<sup>100</sup>, o Berengarius Oliver che morì nel 1233<sup>101</sup>. Infatti richiama l'attenzione la quantità di donatori o cofirmatari di nome Roland nella documentazione diplomatica del monastero di Santa Maria di Solsona lungo il XII secolo: Bertrandi Rotulanni (1101), Rotulandus (1102), Raimundus Rodlandi o Rotulandi (1108 e 1113), Rodlandus Berengarii (1125-1126), Bernardus Rrodlandi (1134), Rodlan (1147)<sup>102</sup>, Rodelandus de Gavasa (1157)<sup>103</sup>.

Il doppio carattere ecclesiastico e militare dei membri della canonica, molti dei quali avrebbero partecipato nella loro gioventù alle lotte contro gli infedeli, spiegherebbe la scelta

<sup>93</sup> Cfr. Costa y Bafarull 1959, vol. I, p. 237.

<sup>94</sup> «Bernardus de Pampa Coelsonensis praepositus nepos Gausperti», ivi, vol. II, p. 629.

<sup>95</sup> Ivi, vol. I, p. 63.

<sup>96</sup> Ivi, vol. I, p. 62.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Ivi, vol. I, pp. 63-64.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Così si legge nel Necrologio I: «VIII Kals. Ianuari. Ipso namque die obiit frater noster Rotulandus Gilaberti, qui relictis omnibus quae possidebat, nen non uxore, et filiis, propter adipiscenda celestie Deo se ad serviendum tradidit in hoc loco», ivi, vol. II, p. 626.

<sup>101</sup> Anch'egli è citato nel Necrologio I, ivi, vol. II, p. 619.

<sup>102</sup> *Diplomatari de l'Arxiu de Solsona*, I, doc. n. 10, 23, 69-70, 260, 311, pp. 44, 63, 122-124, 328, 386.

<sup>103</sup> *Diplomatari de l'Arxiu de Solona*, II, doc. n. 362, pp. 448.

iconografica del ciclo rolandino, con i rilievi con Ferraguto e Turpino, i capitelli con gli episodi di Roncisvalle, e probabilmente altri fusti e pilastri perduti con gli altri personaggi della *Chanson*. La loro ubicazione nel chiostro, centro della vita dei canonici regolari e spazio privilegiato per il loro seppellimento, faceva diventare i protagonisti dell'*Historia Turpini* veri eroi del cristianesimo e modelli di virtù secondo la lettura morale del repertorio carolingio specialmente sottolineata nell'*Historia Turpini*. Molto probabilmente a Solsona l'ombra della recente canonizzazione nel 1165 di Carlo Magno diede ai suoi paladini la stessa aura sacrale che meritavano nel contesto della riconquista catalana, in modo che il ciclo che abbiamo ricostruito si mostrerebbe come una dichiarazione di orgogliosa rivendicazione della identità locale ma anche come modello morale della funzione dei *milites* e della Chiesa.

\* \* \*

Solsona, Rio Mau e Brindisi sono quindi esempi della diffusione dei cicli epici carolingi nell'arte monumentale del XII secolo. In ognuna di queste opere le immagini sembrano rivendicare una memoria e identità collettiva costruita su una interpretazione locale del passato, nella quale i paladini di Roncisvalle diventano veri e propri protagonisti. Lo spirito di crociata e la lettura moralistica eseguita dai chierici del XII secolo portò, per la prima volta, questo repertorio profano ad occupare uno spazio privilegiato nei contesti monumentali sacri, sia intorno all'altare sia all'interno del chiostro. In questo modo, Carlo Magno, Rolando e Olivieri raggiungono il presente per ribadire il proprio passato locale e si presentano come veri modelli di virtù da seguire per i fedeli cristiani, siano questi chierici, *milites*, pellegrini o crociati.

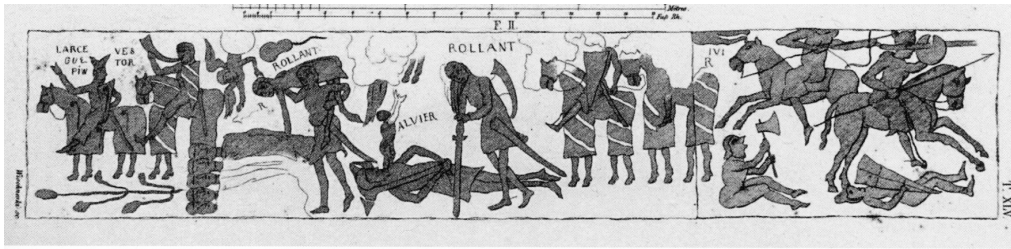


Fig. 1 – Incisione del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi (1178) con scene della *Chanson de Roland*. Foto: Schulz 1860, *Atlas*, tav. XLV, 2.

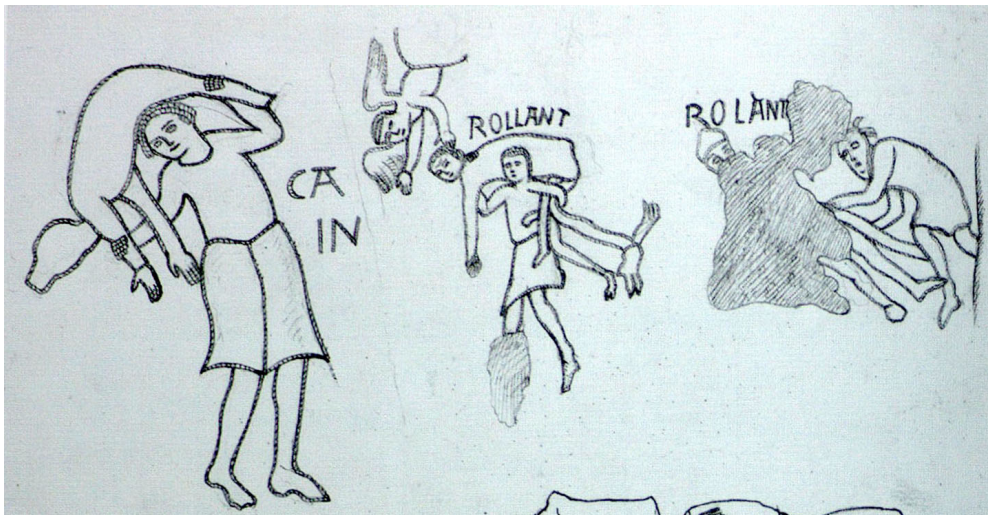


Fig. 2 – Ignazio Aveta, particolari del mosaico pavimentale di Brindisi nel 1813: Caino con Abele, Rolando trasporta un guerriero morto nella battaglia di Roncisvalle, Rolando ferito lotta contro un saraceno. Parigi, BNF, Estampes, Gb 63 Fol (Inv. nr. 375). Foto: D'Achille 2018.





Fig. 3 – Ignazio Aveta, particolari del mosaico pavimentale di Brindisi nel 1813: Olivieri (?), l'arcivescovo Turpino e Rolando. Parigi, BNF, Estampes, Gb 63 Fol (Inv. nr. 376). Foto: D'Achille 2018.

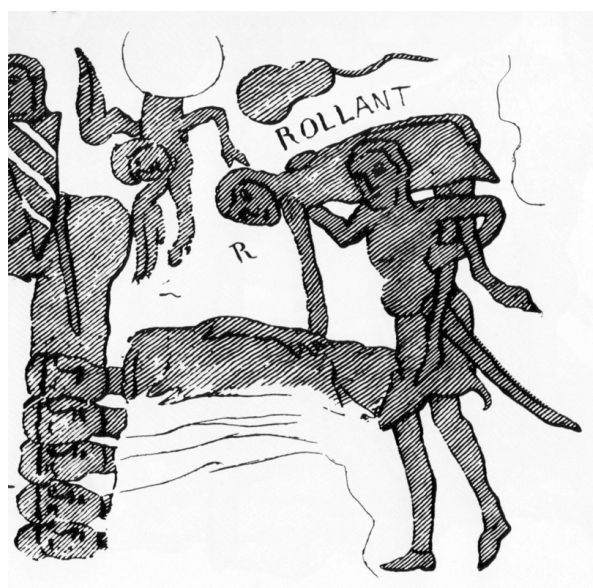


Fig. 4 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Roland trasporta un guerriero morto per depositarlo su una pila di cadaveri. Foto: Schulz 1860.

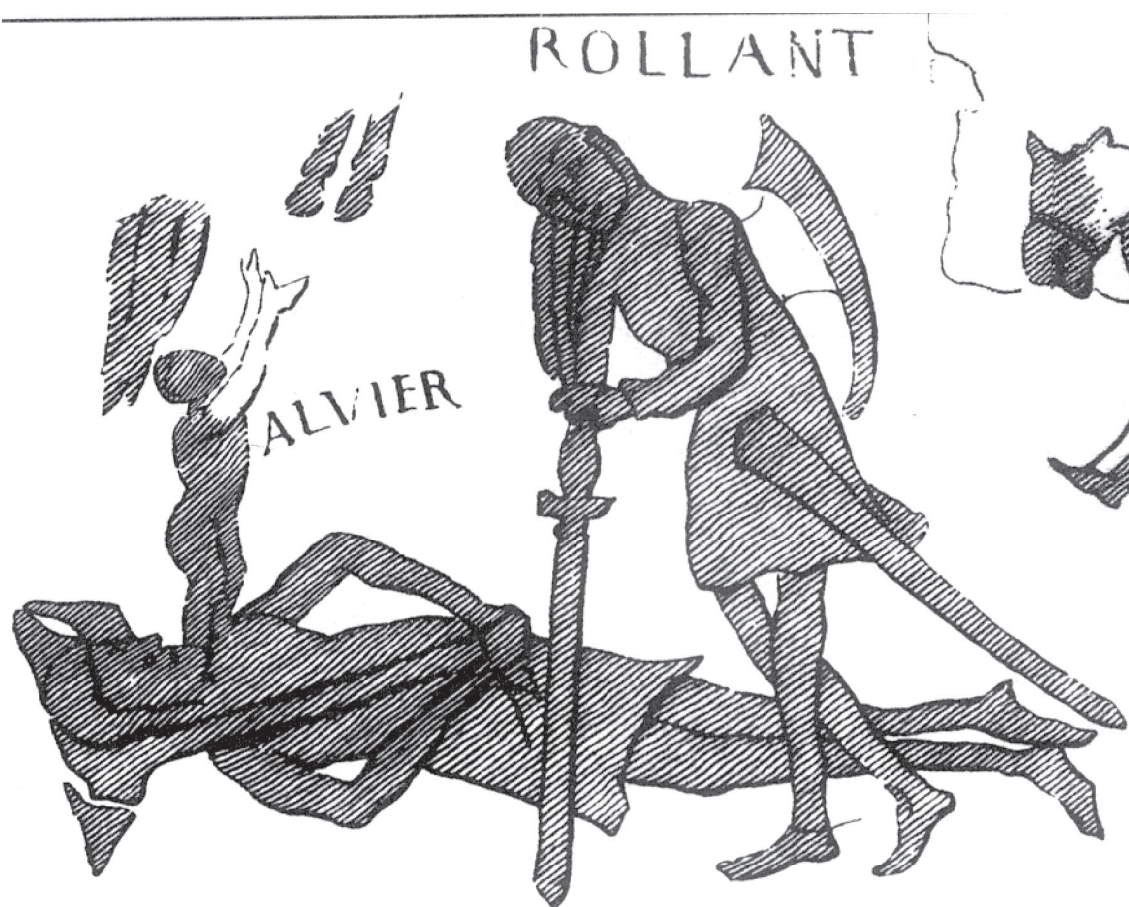


Fig. 5 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi:  
Rolando piange in piedi accanto a Olivieri morto. Foto: Schulz 1860.



Fig. 6 – Niccolò, Olivieri, portale occidentale del Duomo di Verona, lato sinistro, 1139.  
Foto: Lejeune – Stiennon 1971.

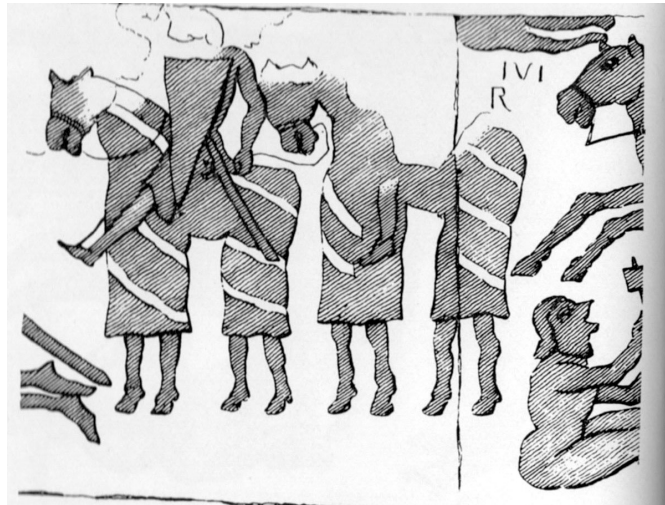


Fig. 7 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Rolando a cavallo conduce il destriero di Olivieri ferito. Foto: H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*.



Fig. 8 – Rolando a cavallo conduce il destriero di Olivieri ferito, Konrad. *Ruolantes Liet*, Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112 f. 89r, ca. 1180-1190. Foto: Lejeune – Stiennon 1971.



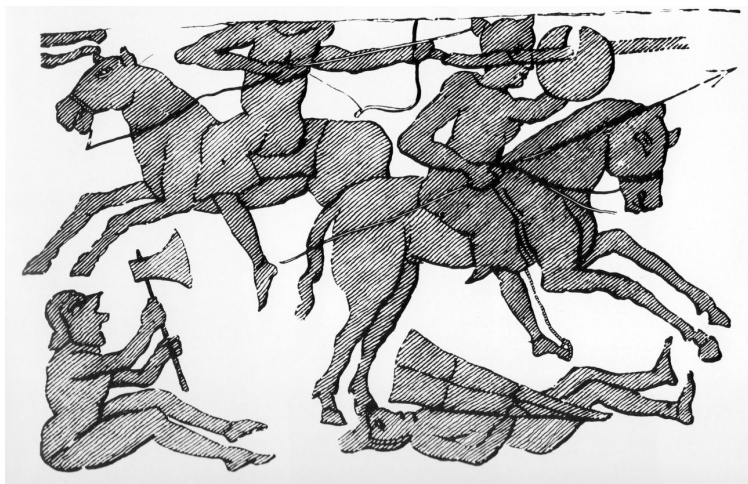


Fig. 9 – Particolare del mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi: Battaglia tra saraceni e cristiani.  
Foto: H. W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*.



Fig. 10 – Palazzo Reale di Estella (Navarra): capitello con la lotta a cavallo tra Rolando e Ferraguto, scena frontale, ca. 1165. Foto: Antonio García Omedes.



Fig. 11 – Il cosiddetto Silo di Carlo Magno o Cappella del Sancti Spiritus, Roncisvalle, ca. 1200.  
Foto: Manuel Castiñeiras.

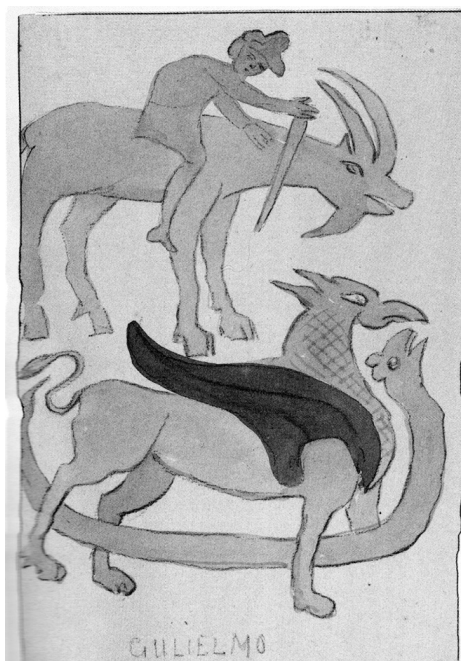


Fig. 12 – L. Ducros, acquerello con particolari del mosaico della cattedrale di Brindisi (1778).  
Amsterdam, Rijksmuseum Rijksprentenkabinet. Foto: D'Achille 2018.



Fig. 13 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: Ferraguto (?).  
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 142.





Fig. 14 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: Volto di Ferraguto (?).  
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.





Fig. 15 – Battaglia tra Saraceni e Franchi, Guillaume de Tyr, *Histoire d'Outremer*, Parigi, 1337, Parigi BNF Ms. Fr. 22495, 154v.



Fig. 16 – Statua-colonna del distrutto chiostro di Solsona: dettaglio dell’ombelico di Ferraguto (?).  
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 142. Foto: Manuel Castiñeiras.





Fig. 17 – Palazzo Reale di Estella (Navarra): capitello con la lotta a piedi tra Rolando e Ferraguto, lato destro, ca. 1165. Foto: Ángel Bartolomé.



Fig. 18 – Pilastro del distrutto chiostro di Solsona: l'arcivescovo Turpino (?).  
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 125. Foto: Manuel Castiñeiras.





Fig. 19 – Pilastro del distrutto chiostro di Solsona: dettaglio della cotta di maglia dell'arcivescovo Turpino (?).  
Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MCDS 125. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 20 – Niccolò, Rolando, portale occidentale del Duomo di Verona, lato sinistro, 1139.  
Foto: Wolfgang Sauber/Wikimedia-Commons.





Fig. 21 – Frammento di capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato sinistro: lite tra Rolando e Olivieri (?).  
Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MDCS 4006.1. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 22 a e b – Frammenti di capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato frontale: resto di figura che apre le braccia fiancheggiata da due personaggi. Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MDCS 4006.1 e 4006.2.  
Foto: T rence Le Deschault de Monredon.





Fig. 23 – Capitello del distrutto chiostro di Solsona, lato frontale: uomo che apre le braccia tra due figure.  
Museu Diocesà i Comarcal di Solsona, MDCS 174. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 24 – S. Cristovão de Rio Mau, Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arco trionfale, lato destro, capitello, scena frontale: Svenimento di Carlo Magno a Roncisvalle, dopo 1151. Foto: Jaime Nuño.



Fig. 25 – S. Cristovão de Rio Mau, Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, lato destro, capitello, scena laterale sinistra: Rolando trasporta Olivieri morto, dopo 1151. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 26 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, lato destro, capitello, scena laterale destra: giullare suona una viella, dopo 1151. Foto: Manuel Castiñeiras.





Fig. 27 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arco trionfale , lato sinistro, capitello: vescovo-guerriero (Turpino ?). Foto: Jaime Nuño.

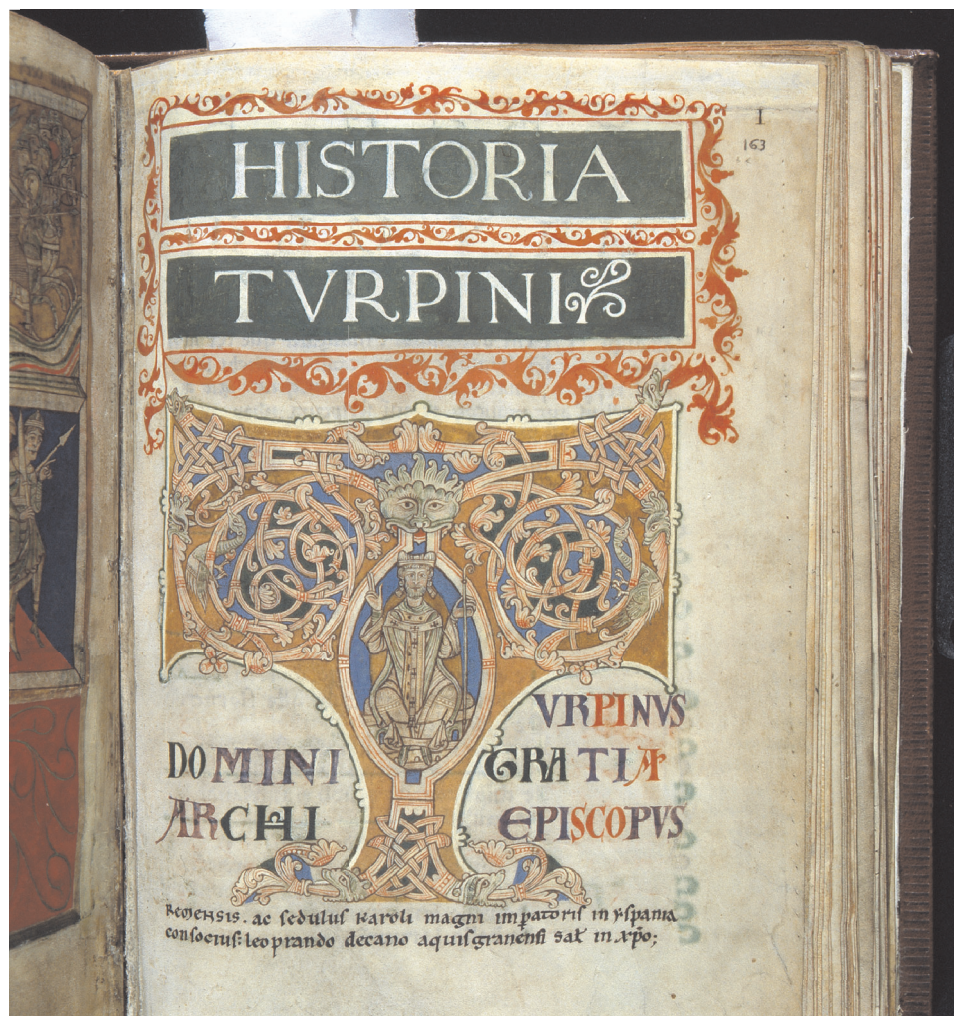


Fig. 28 – Iniziale «T» con raffigurazione dell'arcivescovo Turpino. *Liber sancti Iacobi*, Codex Calixtinus, ca. 1140. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, CF 14, f. 163r.





Fig. 29 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arcata interna, capitello: figura in piedi su una barca. Foto: Manuel Castiñeiras.



Fig. 30 – S. Cristovão de Rio Mau, a Vila do Conde (Douro Litoral), cappella maggiore, arcata interna, capitello: tre figure si affacciano da una barca. Foto: Manuel Castiñeiras.

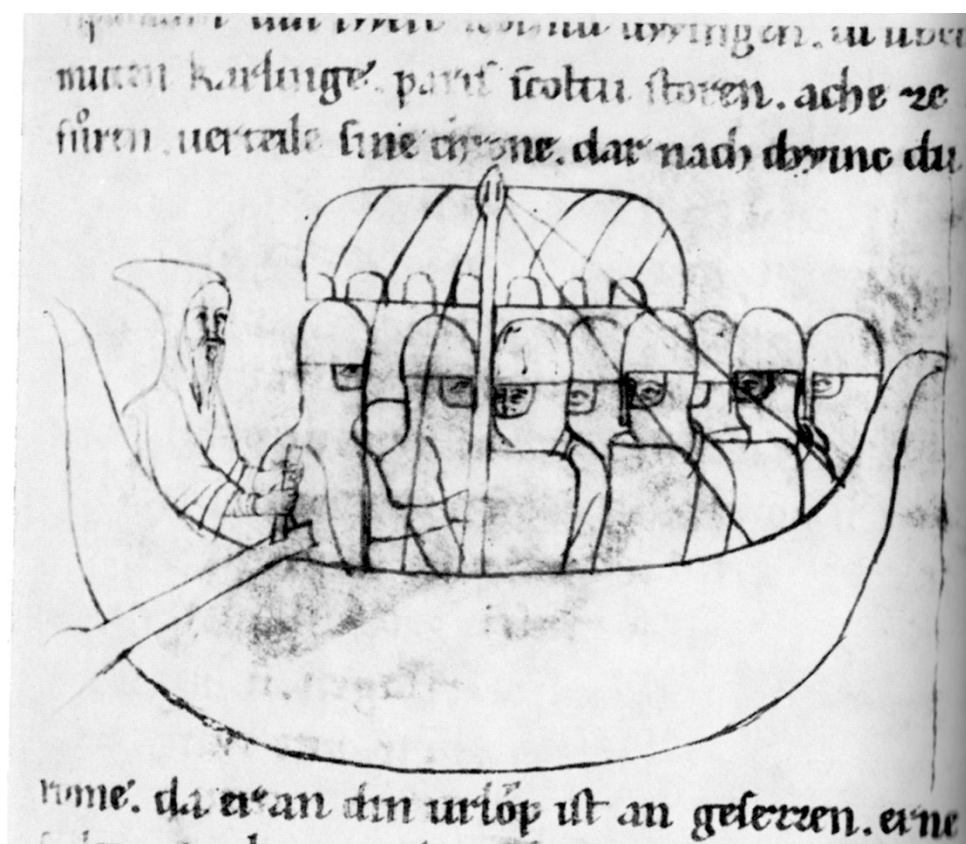


Fig. 31 – La nave dell'emiro Baligante. Konrad. *Ruolantes Liet*, Heidelberg Universitätsbibliothek Pal. Germ 112, f. 100r, ca. 1180-1190. Foto: Lejeune – Stiennon 1971.

## Bibliografia

### I. Opere

#### *Codice Callistino*

*Il Codice Callistino. Prima edizione italiana integrale del Liber Sancti Jacobi – Codex calixtinus (sec. XII).* Traduzione e introduzione di Vicenza Maria Berardi. Perugia – Pomigliano d'Arco, CISC – Edizioni Compostellane, 2008.

#### *Diplomatari de l'Arxiu Diocesà de Solsona*

*Diplomatari de l'Arxiu de Solsona (1100-1200).* Estudi i edició a cura de Antoni Bach i Riu, amb la col·laboració de Ramon Sarobe i Huesca, 2 voll., Barcelona, Fundació Noguera-Pagès Editors, 2002 («Diplomatari», 26-27).

#### Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*.

Geoffrey of Monmouth, *History of the Kings of Britain*. Translated by Aaron Thompson with revisions of John A. Giles, Cambridge, Ontario, In parentheses Publications, 1999 («Medieval Latin Series»).

#### *Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam*

*Gesta Karoli Magni ad Carcassonam et Narbonam.* Lateinischer Text und provenzalische Übersetzung mit Einleitung von Friedrich Eduard Schneegans, Halle, Niemeyer, 1898 («Romanische Bibliothek», 15) [si utilitza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1977].

#### *Historia Compostelana*

*Historia Compostelana*, Edición de Emma Falque Rey, Torrejón de Ardoz (Madrid), Ediciones Akal, 1994 («Clásicos Latinos Medievales», 3).

#### *Historia Karoli Magni et Rotholandi*

*Historia Karoli Magni et Rotholandi ou Chronique du Pseudo-Turpin.* Textes revus et publiés d'après 49 manuscrits par Cyril Meredith-Jones, Paris, Droz, 1936 [si utilitza l'ed. Genève, Slatkine Reprints, 1972].

#### *La Chanson de Roland*

*La Chanson de Roland*, publié d'après le manuscrit d'Oxford et traduite par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1947.

#### *Le Pèlerinage de Charlemagne*

*Le Pèlerinage de Charlemagne. La peregrinación de Carlomagno*, por Isabel de Riquer, Barcelona, El Festín de Esopo, 1984 («Biblioteca Filologica», 3).

#### *Trobes de Mossèn Jaume Febrer*

*Trobes de Mossèn Jaume Febrer, caballer, en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de València e son regne*, Valencia, 1796.



## II. Studi e strumenti

### Alaggio 2009

Rosanna Alaggio, *Brindisi medievale. Natura, santi e sovrani in una città di frontiera*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2009 («Historica», 13).

### Anguita-Martínez Ortega 1997

José María Anguita e Ricardo Martínez Ortega, *In Campo Laudabile et in Campo Letorie*, in «Revista de Filología de la Universidad de La Laguna», 15 (1997), pp. 7-15.

### Arlotta 2005

Giuseppe Arlotta, *Santiago e la Sicilia. Pellegrini, Cavalieri, Confrati*, in *Santiago e l'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Perugia, 23-26 Maggio 2002), a cura di Paolo Caucci von Saucken, Perugia-Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane, 2005 («Atti / Università degli studi di Perugia, Centro italiano di studi compostellani», 5), pp. 41-99.

### Asbridge 2012

Thomas Asbridge, *The Crusades. The War for the Holy Land*, London, Simon & Schuster, 2012.

### Bacci 1924

Domenico Bacci, *Cattedrale Brindisina: appunti storici*, Brindisi, Tipografia del Commercio, 1924.

### Barral 2010

Xavier Barral i Altet, *Le decor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Roma, École Française de Rome, 2010 («Collection de l'École française de Rome», 429).

### Barroca 2000

Mário Jorge Barroca, *Epigrafia medieval portuguesa (862-1422)*, 3 voll., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2000.

### Bédier 1912

Joseph Bédier, *De la formation des chansons de geste*, in «Romania», XLI, 161 (1912), pp. 5-31.

### Bédier 1908-1913

Joseph Bédier, *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des Chanson de geste*, 4 voll., Paris, Champion, 1908-1913.

### Bertaux 1978

Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. II. De la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, Paris – Roma, Éditions de Boccard – École française de Rome.

### Camps 2008

Camps, Jordi, *Elements de Santa Maria de Solsona*, in *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, a cura di Manuel Castiñeiras, Jordi Camps, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008, pp. 270-275

Carrino 1998

Rachele Carrino, *Il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi*, in *XLIII Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina. Seminario internazionale di studi sul tema «Ricerche di Archeologia e topografia», in memoria del Prof. Nereo Alfieri (Ravenna 1997)*, a cura di Raffaella Farioli Campanati, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1998 («Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina», 43), pp. 193-221.

Castiñeiras 2004

Manuel Castiñeiras, *L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?*, in «Troianalexandrina», 4 (2004), pp. 41-86.

Castiñeiras 2006

Manuel Castiñeiras, *D'Alexandre à Arthur: l'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 36 (2006), pp. 135-153.

Castiñeiras 2007

Manuel Castiñeiras, *L'Oriente immaginato nel mosaico di Otranto*, in *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal tardoantico al secolo XI*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa-Università degli Studi di Parma, 2007 («I convegni di Parma, 7»), pp. 590-603.

Castiñeiras 2010

Manuel Castiñeiras, *Compostela, Bari y Jerusalén: tras las huellas de una cultura figurativa en los Caminos de Peregrinación*, in «Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y las Peregrinaciones», I (2010), pp. 15-51.

Castiñeiras 2017

Castiñeiras, Manuel, *Galicia cántalle a Occitania: Compostela e a arte dos Camiños da Épica e a Lírica Medieval*, in *Pergamiño Vindel. Un Tesouro en Sete Cantigas*, a cura di Francisco Singul, Vigo, Xunta de Galiza-Universidade de Vigo, 2017, pp. 115-129.

Castiñeiras cds

Castiñeiras, Manuel, *Elements escultòrics del claustre de Santa Maria de Solsona relacionats amb el repertori del Pseudoturpi (?) (1163-1195)*, in *Catàleg de Romànic i Gòtic del Museu Diocesà i Catedralici de Solsona*, Solsona, Museu D.i C. de Solsona, cds.

Chinca 1996

Mark Chinca, *Konrad's Rolandlied: the Clerck, the Prince and the Emperor*, in *Roland and Charlemagne in Europe. Essays on the Reception and Transformation of a Legend*, edited by Karen Pratt, London, King's College London, Center for Late Antique and Medieval Studies, 1996 («King's college London medieval studies», 12), pp. 127-147.

Costa y Bafarull 1959

Domingo Costa y Bafarull, *Memorias de la ciudad de Solsona y su iglesia*, 2 voll., Barcelona, Editorial Balmes, 1959 («Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes», Serie 2; vol. 22).

D'Achille 2018

Anna Maria D'Achille, *Millin e i pavimenti figurati dell'Italia meridionale (secoli XI-XII)*, in «Arte Medievale», IV Serie, 8 (2018), pp. 167-196.

De Azevedo 1952

António de Azevedo, *O Dr. Manuel Monteiro e a "Chanson de Roland" no românico português*, in «Bracara Augusta», IV, 22-24 (1952), pp. 70-74.

De Azevedo 1957

António de Azevedo, *Mais un passo da "Chanson de Roland" no românico português*, «Bracara Augusta», VIII (1957), pp. 243-277.

De la Torre Rodríguez 2006

José Ignacio de la Torre Rodríguez, *Hugo de Oporto*, in *Estudos en Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, 4 voll., Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006, vol. II, pp. 437-452.

De Mandach 1993

André de Mandach, *Naissance et développement de la Chanson de Geste en Europe. VI. La Chanson de Roland. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental*, Genève, Librairie Droz, 1993 («Publications romanes et françaises», 203).

Díaz y Díaz 1998

Manuel C. Díaz y Díaz, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Jacobeos, 1998 («Monografías de Compostellanus», 2), pp. 77-81.

Fernandez 2012

Catherine Fernandez, *Quidam lapis preciosus qui vocatur Cammaheu: The Medieval Afterlife of the Gemma Augustea at Saint-Sernin of Toulouse*, PhD, Emory University, Emory Thesis and Dissertations, 2012 (<https://etd.library.emory.edu/concern/etds/r781wg87f?locale=en>) [cons. 23.X. 2020].

Frugoni 2000

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000 («Saggi», 910).

Gaposchkin 2013

M. Cecilia Gaposchkin, *From Pilgrimage to Crusade: the Liturgy of the Departure, 1095-1300*, in «Speculum», 88/11 (2013), pp. 44-81.

Higgs-Strickland 2003

Debra Higgs-Strickland, *Saracens, Demons, and Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2003.

Jaspert 2007

Nikolas Jaspert, *Carlomagno y Santiago en la memoria històrica catalana*, in *El camí de Sant Jaume i Catalunya*. Actes del congrés internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, a cura di Maria Teresa Ferrer i Mallol, Barcelona, Abadia de Montserrat-CSIC, 2007 («Biblioteca Abat Oliba. Serie il·lustrada», 21), pp. 91-104.

Lambert 1935 A

Élie Lambert, *Roncevaux*, in «Bulletin hispanique», 37 (1935), pp. 417-436.

Lambert 1935 B

Élie Lambert, *Roncevaux et ses monuments*, in «Romania», LXI, 241 (1935), pp. 17-54.

Lejeune – Stiennon 1971

Rita Lejeune, Jacques Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages*, 2 voll., New York, 1971 [ed. or., Bruxelles, 1966].

Li Gotti 1956

Ettore Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1956 («Biblioteca del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», 9).

López 2002

Santiago López Martínez-Morás, *Épica y camino de Santiago en torno al Pseudo Turpin*, O Castro (Sada), Edicións do Castro, 2002 («Galicia medieval, Estudios», 8).

Magoun 1926

Francis Peabody Magoun, Jr., *The Compilation of St Albans and the Old-French Prose Alexander Romance*, in «Speculum», 1/2 (1926), pp. 225-232.

Martín Bonet 1998

Josep Maria Martí Bonet, *Sant Oleguer i l'aplicació de la reforma gregoriana*, in «Analecta sacra tarraconensia», 71 (1998), pp. 537-579.

Martin 2007

Therese Martin, *Sacred in Secular: Sculpture in the Romanesque Palaces of Estella and Huesca*, in *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, edited by Colum Hourihane, Princeton (NJ) – Tempe (Arizona), Index of Christian Art Princeton University – ACMRS, 2007 («Medieval and Renaissance texts and studies», 346), pp. 89-117.

Martínez de Aguirre (*et alii*) 2012

Javier Martínez de Aguirre, Leopoldo Gil, Mercedes Orbe, *Roncesvalles. Hospital y santuario en el Camino de Santiago*, Pamplona, Fundación para la Conservación del Patrimonio Histórico de Navarra, 2012.

Martínez de Aguirre 2020.

Javier Martínez de Aguirre, *Templars, Hospitallers, and Canons of the Holy Sepulchre on the Way of Saint James. Building at the Service of Lay Spirituality*, in *Romanesque Saints, Shrines and Pilgrimage*, edited by John McNeill and Richard Plant, London – New York, British Archaeological Association – Routledge, 2020, pp. 291-301.

Meneghetti 1990

Maria Luisa Meneghetti, *Une Trace de la "Chanson de Roland" en Arménie?*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», 22 (1990), pp. 67-80.

Meneghetti 2015

Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

Miguélez 2010

Alicia Miguélez Caverio, *Gesto y gestualidad en el arte románico de los reynos hispánicos: lectura y valoración iconográfica*, Madrid, Círculo Románico, 2010.

Millin 1814

Aubin Louis Millin, *Extraits de quelques lettres adressées à la Classe de Littérature ancienne de l'Institut impérial, par A. L. Millin, pendant son Voyage d'Italie*, in «Magasin Encyclopédique ou Journal des Sciences des Lettres et des Arts», II, Paris, 1814.

Molina 2017

Joan Molina Figueres, *La memoria de Carlomagno. Culto, liturgia e imágenes en la catedral de Girona*, Aguilar de Campoo (Palencia), Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico, 2017.

Moralejo 1988

Serafín Moralejo, *De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona*, in «Quaderns d'Estudis Medievals», 23-24 (1988), pp. 104-119.

Moralejo 1993

Serafín Moralejo, *Maza de Roldán*, in *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, a cura di Serafín Moralejo e Fernando López Alsina, Santiago di Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 413-414.

Ostolaza 1978

M<sup>a</sup> Isabel Ostolaza, *Colección diplomática de Santa María de Roncesvalles (1127-1300)*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1978.

Planes 1987

Ramon Planes, *Santa Maria de Solosona*, in *Catalunya Romànica*, vol. XIII, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1987, pp. 277-288.

Rajna 1897

Pio Rajna, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale*, in «Romania», XXVI, 101 (1897), pp. 34-73.

Remensnyder 1995

Amy G. Remensnyder, *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995.

Remensnyder 1996

Amy G. Remensnyder, *Legendary treasure at Conques: Reliquaries and imaginative memory*, in «Speculum», 71/4 (1996), pp. 884-906.

Ribezzo 1952

Francesco Ribezzo, *Lecce, Brindisi, Otranto nel ciclo creativo dell'epopea normanna e nella Chanson de Roland*, in «Archivio Storico Pugliese», 5 (1952), pp. 192-215.

Rodríguez Porto 2018

Rosa M. Rodríguez Porto, *Turpinus Dominus Gratia Archiepiscopus. Notes on the Codex Calixtinus*, in *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, edited by Francisco J. Hernández, Rocío Sánchez Ameijeiras, Emma Falque Rey, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2018 («Millennio Medievale», 115; «Strumenti e Studi», 44), pp. 67-109.

Rucquoi 2019

Adeline Rucquoi, *L'Historia Turpini, Arnaldo de Monte et l'historiographie catalane*, in *L'Historia Turpini in Europa: ricerche e prospettive*, a cura di Marco Piccat e Laura Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019 («I libri del Cavaliere Errante», 4), pp. 63-78.

Rush-Fabbri 1971

Nancy Rush-Fabbri, *Eleventh and Twelfth Century Figurative Mosaic Floors in South Italy*, PhD, Bryn Mawr College, 1971.

Rush-Fabbri 1974

Nancy Rush-Fabbri, *A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Floor Mosaic in Bridisi*, in «Gesta», 13/1 (1974), pp. 5-14.

Rushing 2005

James A. Rushing, Jr., *Images at the Interface: Orality, Literacy, and the Pictorialization of the Roland Material*, in *Visual Culture and the German Middle Ages*, edited by Kathryn Starkey and Horst Wenzel, New York, Palgrave Macmillan, 2005, pp. 115-134.

Sánchez Ameijeiras 1990

Rocío Sánchez Ameijeiras, *Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera*, in «Ephialte: Lecturas de Historia del Arte», 2 (1990), pp. 206-214.

Schulz 1860

Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, 4 voll., Dresda, 1860.

Settis Frugoni 1968

Chiara Settis Frugoni, *Per una lettura del mosaico pavimentale della Cattedrale di Otranto*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 80 (1968), pp. 213-256.

Settis Frugoni 1970

Chiara Settis Frugoni, *Il mosaico di Otranto: modelli culturali e scelte iconografiche*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 82 (1970), pp. 243-270.

Settis Frugoni 1978

Chiara Settis Frugoni, *Les pavements histories du XII<sup>e</sup> siècle en Calabre et en Apulie*, in *L'Art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Paris – Roma, Éditions de Boccard – École française de Rome, 1978, vol. V, pp. 669-680.

Sicart 1981

Ángel Sicart, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, Arte Galega Sánchez Cantón, 1981.

Sholod 1966

Barton Sholod, *Charlemagne in Spain: the Cultural Legacy of Roncesvalle*, Genève, Droz, 1966 («Histoire des idées et critique littéraire», 71).

Stopani 1992

Renato Stopani, *La via francigena del Sud. L'Appia Traiana nel Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1992 («Le vie della storia», 11).

Stone 2019

Charles Russell Stone, *The Roman de toute chevalerie. Reading Alexander Romance in the Late Medieval England*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2019.

Stones 2020

Alison Stones, *Illustrazioni nel Codice Callistino*, in *Compostella e l'Europa. La storia di Diego Gelmírez*, a cura di Manuel Castiñeiras, Milano, Skira editore, 2020, pp. 142-157.

Ughelli 1662

Ferdinando Ughelli, *Italia sacra*, vol. 9, Romae, Sumptibus Blasij Deversin, & Zenobij Masotti, 1662.

Vacca 1954

Nicola Vacca, *Brindisi ignorata. Saggio di topografia storica*, Trani, Vecchi, 1954.

Varvaro 2016

Alberto Varvaro, *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, a cura di Laura Minervini e Giovanni Palumbo, Bologna, il Mulino, 2016 («Introduzioni. Filologia»).

Vasco Rocca 2007

Sandra Vasco Rocca, *Mosaici medievali in Puglia*, Bari, ICCD-Marco Adda Editore, 2017.