

# Le lettere nascoste: Caterina d'Aragona e le tappezzerie del liocorno

## Musée de Cluny (Parigi)

Marco Piccat  
Università degli Studi di Trieste  
mpiccat@units.it

### RESUM

Le cinque celebri tappezzerie tradizionalmente denominate della *Dame à Licorne* (fine xv-inizi xvi° secolo), conservate al Museo di Cluny a Parigi, presentano, all'interno del loro fantastico disegno, un'unica scritta esplicativa del loro particolare messaggio e della loro nobile committenza. L'analisi della medesima, «A mon seul desir **K**», nasconde un'inedita chiave di lettura: l'alleanza matrimoniale tra Arturo Tudor e Katerina d'Aragona, principi destinati ad intrecciare, nel loro destino, due paesi europei, Inghilterra e Castiglia, dalle antiche e diverse tradizioni. Il tragico e brusco infrangersi dell'unione ebbe come conseguenza la comparsa delle tappezzerie sui mercati e la loro acquisizione da parte di una famiglia francese, i Le Viste, unita alle stesse per l'affinità del simbolo araldico. L'articolo analizza l'ipotesi della genesi e delle fortune di un capolavoro cresciuto come alfabetiere di un sentimento d'amore dichiaratamente mediterraneo, ponte per mondi altrimenti incomunicabili, ed utilizzato, come immaginario di un sorprendente teatro popolare.

Paraules clau:  
tappezzerie, dama, liocorno.

### ABSTRACT

#### The hidden letters: Katherine of Aragon and the unicorn tapestries

The five celebrated tapestries traditionally referred to as *Dame à Licorne* (end of the 15<sup>th</sup> century-beginning of the 16<sup>th</sup> century), housed in the Cluny Museum in Paris, present within their spectacular pattern a single piece of writing which explains their message and the fact that they were commissioned by nobles. An analysis of the writing, «A mon seul desir **K**» shows that it may hide an unpublished interpretation: namely the matrimonial alliance between Arthur Tudor and Katherine of Aragon, members of two royal families whose marriage was destined to unite the two European countries of England and Castile with their ancient but different traditions. The death of Arthur Tudor put an end to the proposed marriage and as a result the tapestries appeared on the market and were acquired by a French family, the Le Vistes, who were linked to them by an affinity with a heraldic symbol. This article analyses a hypothesis of the genesis and fortunes of a masterpiece that grew from the alphabetic blocks of a declaration of love that was clearly Mediterranean and that represented a bridge between two worlds that would otherwise not have communicated and it was later used as an image of a surprising popular theatre.

Key words:  
tapestries, lady, Unicorn.

1. Thomas P. CAMPBELL, *Tapestries in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 70-79; A. ERLANDE-BRANDENBURG, «La "Chasse à la licorne" et la "Dame à la licorne"», *Bulletin Monumental*, 133, p. 88-90. La sottolineatura delle differenze che separano le due serie è stata recentemente riproposta da A.S. CAVALLIO, *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 98-100.

2. Cfr. ibidem, 11; F. JOUBERT, *La tapisserie médiévale au musée de Cluny*, Parigi, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1987, p. 82. Esse sarebbero state lavorate a Aubusson, in Fiandra, in Francia del nord, a Parigi, sui bordi della Loira presso ateliers nomadio in ateliers della Marche, in Auvergne, a Tournai, a Bruges, Auenarde o Anvers, e ancora a Bruxelles, senza dimenticare Arras. La loro data di realizzazione potrebbe oscillare tra il 1480-1490 e il 1509-1513.

3. Per il «Master of the Très petites heures of Anne of Brittany», cfr. CAMPBELL, *Tapestry...*, 2002, p. 78 e A. ERLANDE-BRANDENBURG, *La Dame à la Licorne*, Parigi, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1989, p. 78.

4. J.J. RORIMER, «The Unicorn Tapestries were made for Anne of Brittany», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* n.s. (summer), 1942, p. 7-20; H. MARTIN, «La dame à la licorne», *Memoires de la Société des Antiquaires de France*, 77 (1924-1927), p. 147-156.

5. F.Y. CAROUTCH, *La Licorne alchimique*, Parigi, Éditions Philosophiques, 1972; idem, *Le Mystère de La Licorne. A la recherche du sens perdu*, Parigi, Dervy, 1998.

6. M. RESTELLI, *Il ciclo dell'U-*

**S**econdo gli storici dell'arte, le tappezzerie che svolgono il leggendario dell'Unicorno sono tra le migliori realizzate negli ateliers del medioevo.

Le più interessanti e preziose del genere, uniche come realizzazione, chiamate *La caccia all'Unicorno* conservate al Cloisters (Metropolitan Museum) di New York, e *La Dama del Liocorno* ora al Museo di Cluny a Parigi, hanno tra loro strette e particolari affinità, da tempo segnalate e, singolarmente, investigate<sup>1</sup>.

E' da notare, infatti, come le due serie di tappezzerie siano state tessute a distanza di una decina di anni, (fine XV-inizi XVI secolo), con una evidente anteriorità per quelle del Metropolitan, ed ascritte dagli studiosi a centri artigianali non molto distanti gli uni dagli altri, dispersi tra Bruxelles, Liegi, Bruges e Parigi<sup>2</sup>.

In questo senso la critica ha individuato la mano dei possibili disegni e atelier di riferimento, con un'attenzione particolare, in entrambi i casi, verso uno stesso milieu artistico, quello del Maître d'Anne de Bretagne, arrivando a proporre confronti e contatti con opere similari, definendo ambiti e possibilità di tradizione, senza tuttavia individuare il preciso contesto storico di riferimento<sup>3</sup>.

*unicorno: miti d'Oriente e d'Occidente*, Venezia, Marsilio, 1992.

7. M. PICCAT, «Le "gesta Alexandri" e il re di Francia: nuova ipotesi di lettura per il mappamondo di Vercelli», *Atti del Convegno Carte di viaggi e viaggi di carte, l'Africa, Gerusalemme e l'aldilà*, 18 novembre 2000, a cura di G. BALDISSONE e M. PICCAT, Vercelli, Interlinea, 2002, p. 41-56; M. PICCAT, «I frammenti dell'Historia Turpini di Marsilio (Verrayes) in Valle d'Aosta»,

*Iconographica, rivista di iconografia medievale e moderna*, I (2002), p. 127-134; M. PICCAT, «Il tema della "battaglia di Vau-beton" nella "Chanson de geste" illustrata a Castel Romano», *Studi Trentini di Scienze Storiche, sezione II, Rivista della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXXX, sez. II, 2001, Trento, 2003, p. 6-21.

8. Cfr. per i La Rochefoucauld, P. DE FLEURY, «Inventaire des objets mobiliers [...] dans les

La difficoltà esegetica è ulteriormente accresciuta dal fatto che la stesura delle storie raccontate nei tessuti, diverse ma affini, si appoggia chiaramente, in entrambi i casi, a dei motti o a una scritta, il cui scioglimento ha condotto all'ipotesi di un collegamento con eventi matrimoniali<sup>4</sup>.

Solitamente le scritte richiamate nei tessuti anticipano episodi delle storie, mentre i motti, cui sono sovente alternate, prediligono celebrare il fasto delle diverse committenze, rivelandosi entrambi e spesso essenziali chiavi di lettura per la collocazione culturale dei medesimi.

Le due serie di tappezzerie, all'opposto, si mostrano d'immediato di ideazione diversa, ma decisamente colta, e si accordano nel presentare immagini relative ad uno stesso mito di fondo, quello dell'Unicorno, animale misterioso, amato e sognato, ammirato e al massimo ricercato nel medioevo<sup>5</sup> ed oltre, esemplare nel rappresentare l'incrocio tra il leggendario favolistico orientale e l'ambito medievale cristiano<sup>6</sup>.

Mentre i lavori critici che se ne sono occupati in passato hanno giustamente messo a confronto tematiche, immagini e forme dei disegni, questo saggio in particolare intende seguire un altro possibile percorso.

Di fronte alla ricchezza e alla singolarità del disegno, dopo una fase iniziale di osservazione, l'analisi si è sviluppata intorno all'esame e alla lettura dell'unica scritta originaria e apparentemente completa, evidente ed essenziale nelle sue linee, per poi procedere alla disamina degli altri motti e segni presenti nel disegno.

Proprio come nei tentativi d'interpretazione delle scene più frammentarie degli affreschi della fine del Medioevo<sup>7</sup>, la lettura corretta e abbinata di tutte queste indicazioni, si è imposta d'immediato, e come assolutamente prioritaria, non solamente per l'esegesi di ogni singolo episodio

illustrato, ma ancora di più per comprendere il contesto storico, culturale e politico in cui andare ad iscrivere il tempo dell'esecuzione dell'insieme e le probabili committenze.

Uniche e apparentemente sicure, le lettere della celebre scritta che ha dato il nome alla serie parigina secondo la tradizione corrente, vengono lette a riportare il frammento di una dedica.

Per questo, nel caso in esame, si è cercato un episodio importante, d'inizio Cinquecento, nella storia privata delle famiglie presso cui la presenza di queste tappezzerie è stata, in primis, segnalata, i La Rochefoucauld di Verteuil o i Le Viste di Lyon<sup>8</sup>. Ma questa pista è risultata vana.

E' proprio alla verifica di questo dato che dedichiamo il capitolo iniziale.

## L'iscrizione in francese

Pour un temps encore, mais pour combien de temps? La dame mystérieuse qui se tient entre le lion et la licorne, pour composer les plus belles scènes que jamais lissier ait eu le bonheur de tisser devra garder son secret?<sup>9</sup>.

Nel caso della serie di tappezzerie della *Dama del Liocorno* ora a Cluny, la scritta della tenda, che compare nella tappezzeria tradizionalmente definita come «A mon seul Désir», appare come dato importante, anche sotto l'aspetto visivo, di primo piano ed emergente, in quanto è leggibile nell'unica pièce non direttamente rapportabile alla serie solitamente individuata dagli esperti come relativa alla tematica dei cinque «Sens»<sup>10</sup> (figura 1).

La scritta, vergata come un cartiglio posto al culmine del padiglione d'onore, snodata e tesa nel margine compreso tra le evidenti frange superiori, con le lettere tessute finemente in colore oro, si mostra ad evidenza con funzioni proprie di didascalia «esposta». Il vessillo che la supporta risulta innalzato, come riferimento eccellente o sorta di scudo nobiliare e virtuale, tra le corde contrapposte che sorreggono e sostengono la tenda.

La nitidezza dell'iscrizione potrebbe rendere sicura la sua interpretazione, ma la lettura complessiva si è rivelata piuttosto problematica per i differenti segni di intervallo posti a separare le lettere e, conseguentemente, per la differente interpretazione e comprensione.

Sui tentativi di lettura esiste, a questo proposito, una già varia e vasta produzione. Secondo l'essenziale annotazione dell'ispettore Prosper Mérimée, dell'architetto Morin, di George Sand, alcuni tra i primi estimatori e studiosi della tappezzeria, la pièce presenta una scritta dal semplice testo «A Mon Seul Désir»<sup>11</sup>, indicazione ripresa pari pari nello storico catalogo di Edmond du Sommerard<sup>12</sup>, e ripetuta, senza soluzione di conti-



Figura 1. L'iscrizione, Museo di Cluny, Parigi. «A mon seul désir K», particolare.

nuità, fino ad oggi, in un ormai cospicuo numero di studi e saggi<sup>13</sup>.

Tuttavia, già a partire dagli inizi del secolo scorso, lo studioso Jules Guiffrey segnalava con sicurezza come, dopo la parola «Désir» fosse in realtà ancora possibile individuare un'altra lettera, probabilmente «I», da lui proposta come probabile indicazione araldica, difficile però da identificare o minimamente precisare<sup>14</sup>.

Per Henri Martin, all'interno del discorso importante e predominante per il significato complessivo dell'opera (forse un'attestazione o promessa d'amore), il medesimo segno parimenti rilevato, ma individuato come «I» finale, poteva nascondere un altro riferimento: magari funzionare come iniziale ideale di Jean de Chabannes, ipotetico committente unico di una composizione elaborata ad eterno amore ed onore della fidanzata, Claude de le Viste<sup>15</sup>.

Una nuova attenzione alle caratteristiche propriamente paleografiche dell'iscrizione (e conseguentemente dell'interesse esegetico), si è avuto, in seguito, con l'intervento di Maurice Dayras che è stato il primo a porre l'accento sul proble-

conteneva, si trovava anche una incredibile serie di tappezzerie che attirò presto, cinque anni più tardi, l'attenzione della «Commission des travaux Historiques»; in 1841, infatti, Prosper Mérimée, a capo della commissione, ne propose l'acquisto ed un primo intervento di restauro. In quest'occasione, sui rilievi dei disegni dell'architetto Morin figurano per scritto, per la prima volta in un documento pubblico, i temi che sembrerebbero distinguere ciascuna delle tappezzerie ritrovate con l'indicazione della presenza dell'Odorato, Udito, e Tatto nel salone; il Gusto, la Vista e «A mon seul désir» nella sala da pranzo. Nel maggio 1877, la commissione dei Monuments Historiques chiese finalmente alla municipalità di Boussac la cessione della serie e, due mesi dopo, questa entrò ufficialmente a far parte delle collezioni del Musée de Cluny Parigi.

11. JOUBERT, *La Tapisserie...*, 1987, p. 69.

12. E. du SOMMERARD, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance exposés au musée*, Parigi, Hotel de Cluny, 1863, n° 10346 a 10351.

13. JOUBERT, *La Tapisserie...*, 1987, p. 78-79; ERLANDE-BRANDENBURG, *La Dame...*, 1989, p. 70; CAVALLO, *The Unicorn Tapestries...*, 1998, p. 100.

14. J. GUIFFREY, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du ve s. à la fin du xviii*, t. VI, *La tapisserie du xii* e *à la fin du xvii* s., Parigi, E. Lévy, 1911, p. 98-100.

15. H. MARTIN, «La Dame à la Licorne», *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 77 (1924-1927), 1928, p. 137.

châteaux de La Rochefoucauld de Verteuil», *Bulletin de la société archéologique [...] de la Charente*, anni 1884-1885, p. 126-128, 163; G. SOUCHAL, *Chefs d'oeuvre de la tapisserie du xive au xvi* siècle, Parigi, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 1973, e idem, *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1974; per i Le Viste, A. ERLANDE-BRANDENBURG, «La tenture de la Dame à la Licorne», *Bulletin de*

*la Société Nationale des Antiquaires de France* (1977), p. 165-179; G. SOUCHAL, «Messeigneurs Les Vistes et la Dame à la licorne», *Bibliothèque de l'École de Chartes*, 141 (1983), p. 265.

9. P. VERLET e F. SALET, *La Dame à la Licorne*, Parigi, Braun et Cie, 1960, p. 46.

10. Nel 1835, il castello di Boussac venne venduto alla municipalità che l'utilizzò per impiantarvi la Sottoprefettura. Tra gli arredi che



16. M. DAYRAS, «Réflexions sur les origines de la tenture de la Dame à la Licorne», *Actes du 8ème congrès national des Sociétés savantes*, Clermont-Ferrand, 1963 (1965), Section d'Archéologie, p. 318.

17. M. LANCKORONSKA, *Wandteppiche für eine Fürstin, die historische Persönlichkeit der «Dame mit dem Einhorn»*, Frankfurt A. M., Scheffler, 1964; F. SALET, «Compte rendu de Lanckoronska 1964», *Bulletin Monumental*, 122 (1964), p. 419.

18. P. ACKERMAN, «The Lady and the Unicorn», *Burlington Magazine*, 66 (1935), p. 36.

19. S. SCHEEBALG-PERELMAN, «La Dame à la Licorne a été tissée à Bruxelles», *Gazette des Beaux-Arts*, 70 (1967), p. 263-264.

20. C. NORDENFALK, «Qui a commandé les tapisseries dites de la Dame à la Licorne», *Revue de l'Art*, 55 (1982), p. 54.

21. SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 214; Ch. STERLING, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, II, Parigi, Bibliothèque des Arts, 1990, p. 356-357, discute anche lui la possibilità di attribuire la commissione dell'opera alla famiglia Le Viste.

22. A. ARNAUD, «La Dame à la Licorne révèle enfin son secret vieux de cinq siècles», *Galerie des Arts*, 209, ottobre 1981, p. 21-43.

ma fondamentale ed immediato della necessaria messa a punto dell'iscrizione. Lo studioso ha, infatti, provato ad annotare alcune, varie possibilità. Dopo averla trascritta, ha proceduto ad ipotizzare come in realtà la lettura potrebbe giocare tra più esiti: «MON SEUL DESIR ou bien, selon d'autres A MON SEUL DESIR, ou même A + MON SEUL DESIR + I, ou encore A + MON SEUL DESIR + P», arrivando a formulare la congettura per cui «les lettres initiales ou terminales peuvent ainsi être des initiales» e cercando di utilizzare i dati evidenti per procedere alla soluzione del difficile e del tutto insoluto tema di fondo «Ainsi cette tenture, réalisée pour une occasion précise, pourrait avoir été offerte par un soupirant qui aurait voulu rester anonyme, à une jeune fille vierge [...] Et, en réfléchissant davantage, pourquoi l'offre d'un fiancé ou d'un soupirant anonyme? C'est ce que nous allons essayer de rechercher [...]»<sup>16</sup>.

Il Dayras aveva colto, a mio avviso molto bene, come il nodo fondamentale da sciogliere per avanzare nella via della soluzione del problema si esaurisse nella corretta punteggiatura della frase, diversa dal modo comunemente seguito, in collegamento ad una conveniente scansione delle lettere; questa sarebbe stata forse — secondo lui — la chiave di volta per svelare l'enigma complessivo, e in tale senso auspicava si dovesse continuare a lavorare, senza tuttavia riscuotere molto successo, né di critica né di lettori.

Così, in seguito, anche per Maria Lanckoronska, la corretta interpretazione dell'iscrizione doveva tenere conto, oltre al frammento testuale centrale, già assodato, dell'esistenza di una lettera d'inizio ed una di fine, non precedentemente colte a sufficienza, e che, secondo la studiosa, risulterebbero essere rispettivamente una «A» e una «V» (proposta intelligente ma elaborata con scarsa attenzione alla grafia); la supposizione andava concretamente a rafforzare l'ipotesi di legare l'occasione della tessitura delle tappezzerie a Aubert Le Viste, sposo nel 1471 di Jeanne de Fresnes in le Hainaut<sup>17</sup>; il dettaglio inoltre serviva forse a giustificare il tentativo d'identificare la «Dame» con Marguerite d'York e quello di cogliere nella trama e nel disegno delle pièces la presenza multipla di contatti figurativi e culturali con la terra di Borgogna.

Molti altri studiosi, come Paul Ackermann, continuavano intanto a discutere il segno e il motivo «Mon Seul Désir», senza notare la presenza, nella scritta di alcun altro indizio<sup>18</sup>. Solo quest'autore, comunque, ne offriva una parafrasi di esclusivo ambito religioso: «The devise on the tent: Mon Seul Desir, is typical of the mottoes adopted by the confraternities formed for service to the Virgin, or by individuals who dedicated themselves to her worship».

Contro uno studio particolare dell'ultima traccia presente, secondo alcuni studiosi, sull'iscrizione dopo la parola «Désir», si è poi venuta a dichiarare Sophie Schneebalg-Perelman, con l'ipotesi che essa, qualunque fosse stata in origine la sua reale identità, non sarebbe altra cosa che un semplice riempitivo necessario a regolarizzare la misura delle lettere dal disegno in elegante equilibrio sullo sfondo utilizzato: «Quant au sigle que l'on a pensé pouvoir identifier avec la lettre I, très vraisemblablement il ne figure sur le bandeau de la tente qu'à titre purement décoratif, comme un pendant symétrique à la lettre A, pour équilibrer l'inscription»<sup>19</sup>.

In anni più a noi vicini, il problema della trascrizione della scritta, commentata sempre e comunque come facilmente emblematica dell'intera sequenza, è stato ancora nuovamente riproposto. Carl Nordenfalk ha ripreso, parzialmente e con diverse osservazioni, l'ipotesi di Henri Martin. Anche secondo questo studioso, il messaggio contenuto sul padiglione d'onore della tenda andrebbe letto coerentemente fino alla lettera finale, appunto una «I, J»: «on ne peut pas négliger celui de l'inscription A mon seul désir, et la lettre I (J) suivie d'un signe d'abréviation, par laquelle elle se termine. Avec cette lettre, mon opinion que la tenture fut commandée par Antoine Le Viste, se trouve parfaitement confirmée, car sa première femme s'appelait Jacqueline, et c'est donc à son prénom que l'I se rapporte». Secondo quest'autore peraltro: «Le datif exclut qu'il s'agisse d'une devise personnelle, la seule interprétation valable est que c'est là une dédicace de la tenture à la jeune fille qui revient comme le personnage principal dans toutes les pièces». In questo contesto, il significato dell'iscrizione potrebbe suonare, nel suo insieme: «A vous J(acqueline), la seule que je désire»<sup>20</sup>.

Nella sua importante inchiesta sui membri della famiglia dei Le Viste, anche Geneviève Souchal ha ripreso, ma in modo dubitativo e problematico, la precedente asserzione, esplicitando come «la dernière lettre de la fameuse inscription de la pièce à la tente A mon seul désir. J (?) est actuellement difficilement déchiffrable [...]»<sup>21</sup>.

Col passare del tempo, sull'interpretazione da seguire sono state formulate anche altre curiose teorie, quale quella di A. Arnaud, secondo cui «le sens véritable» dell'iscrizione sulla tenda dovrebbe cogliersi prestando attenzione alle sole iniziali di ogni singola forma registrata (o ritenuta tale); risultando così per questi, l'ultima finale una «R», l'intera sequenza apparirebbe nel suo insieme come «A.M.S.D.R.», da sciogliere «A Mary Suffolk duchesse reine»<sup>22</sup>.

L'articolo di Jean-Pierre Jourdan ha proposto una differente ipotesi, riprendendo un breve passaggio di Marsilio Ficino e commentando so-

lamente le iniziali «A. M. S. D.» Con questa premessa l'insieme verrebbe ad assumere il significato allegorico di «la seule chose que désire l'amour est la beauté (de l'âme) [...]»<sup>23</sup>.

Infine recentemente, Charles Sterling, credendo di aver individuato in «Y» la lettera che segue la parola «Désir», vi ha rapportato entusiasticamente «Le symbole pythagoricien du bivium [...] le carrefour de la vie [...]»<sup>24</sup>. Secondo questo celebre studioso, infatti la parola «Désir» appare certamente: «suivi d'un ornement gratuit isolé qu'on a voulu réduire au rang d'un ornement gratuit ou interpréter comme un J [...] mais dans lequel, pour ma part, je reconnais un Y (foué d'une haste verticale dont n'apparaît que la branche droite). Certes, cette haste ne s'allonge pas en bas et ne s'incurve pas selon la graphie habituelle de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Mais d'une part, toutes les lettres de cette inscription sont en traces strictement alignées, et, d'autre part, les deux E [...] sont radicalement différentes, ce qui prouve que le scribe errait de liberté».

Mentre anche questo suggerimento, «sujette à caution sur le plan paléographique»<sup>25</sup>, non pare tuttavia essere stato accolto più dei precedenti, Ezio Ornato è tornato, da ultimo, a discutere l'eventualità di proporre «une lecture plurielle» delle lettere iniziali della sequenza. Secondo l'ipotesi, la serie «A. M. S. D... correspond à trois anagrammes au moins [...] le vj Sens D'Amour / D'om le vrai Sens / Sans amour Dueil [...] /»; in questo caso gli anagrammi avrebbero la funzione di svelare il mistero nascosto nella pièce finale e di collegarvi quello dell'insieme.

A mio avviso, la mancata soluzione del problema dell'iscrizione dipende dal modo con cui i primi studiosi ne hanno registrato la forma che è così filtrata nella memoria collettiva, creando un'abitudine ermeneutica che ha fatto scuola fino ad oggi e una tradizione di lettura mai posta attentamente in discussione.

Personalmente ritengo che ci si trovi di fronte ad una dichiarazione importante, ad un'attestazione d'impegno espresso, affine a quanto il disegno delle tappezzerie doveva continuare a supportare dal punto di vista figurativo. Il linguaggio usato, il francese, lingua per eccellenza del mondo cortese e dell'amore, voleva sottolineare una situazione certamente molto particolare, proprio come il lessico figurativo che ne ripeteva, nelle diverse scene, la valenza, aveva lo scopo di suonare incredibilmente ed eccezionalmente unico.

Allora, osservando come i segni di interpunzione presenti nella scritta siano ad evidenza di due tipi, ritengo che il filatterio in questione sia da trascrivere come:

X - Mon \* Seul \* Désir - X,  
in cui il motto centrale «- Mon \* Seul \* Désir

», rimanga ovviamente confermato, e rafforzato, con la sottolineatura del «\* Seul \*» centrale.

Questa parte, che è il contenuto fulcrato del messaggio, ed è, ad evidenza, un'espressione del sentimento amoroso, è anticipata da una «A», come già era stato proposto da molti critici e studiosi, a partire dallo stesso Prosper Mérimée<sup>26</sup>, però puntata (e quindi iniziale).

Allo stesso modo, dopo «Désir» vi è altra lettera iniziale, parimenti puntata: questa è, secondo la mia decifrazione, non «I» né una «J», ma piuttosto una «K»: il suo *ductus* è chiaramente ancora leggibile, fatto salvo il solo tratto obliquo inferiore che appare, peraltro solo parzialmente, nascosto dal disegno della corda di tensione del padiglione. L'esibizione di lettere parzialmente nascoste da oggetti vari o pieghe del vestito era condizione piuttosto comune nelle tappezzerie del tempo<sup>27</sup>.

Anche «K» sta ovviamente per il nome di una persona cui è rivolta l'esternazione dell'affetto di «A».

Ed è proprio il modo della punteggiatura adottata ad indicare come la prima cesura sia sicuramente da impostarsi subito dopo la lettera iniziale, e la seconda a sua volta appena prima della lettera finale, con una lettura complessiva del tipo:

A. - Mon Seul Désir - K.,

dando all'insieme del testo un significato particolare per iniziati speciali, del tutto simile alle tante scritte che i giovani innamorati d'ogni tempo usano a volte lasciare, ma con molto minor gusto, sui luoghi simbolo del crescere del loro sentimento, dai tronchi d'albero ai sedili del treno.

Nelle immagini di Cluny è la «dama» ad essere oggetto di una scintillante presentazione: è lei infatti al centro di ogni singola pièce, come nodo di un discorso iconografico che mescola tradizione e fantasia in una dimensione celestiale per celebrare una coppia eccellente. La scelta del francese come lingua della dichiarazione del vincolo necessita di una giustificazione particolare.

Il desiderio di richiamare nella scelta e nel disegno di raffinate tappezzerie riflessi della vita e delle particolari condizioni storiche era, ad inizio Cinquecento, comportamento culturale piuttosto comune e ampiamente ribadito dalle tradizioni nobiliari delle principali famiglie europee<sup>28</sup>.

In questo senso, la protagonista delle tappezzerie qui in esame (immagini e al tempo stesso specchi di un mondo di favola) è da identificarsi in Caterina principessa d'Aragona, mentre le lettere d'inizio e termine della scritta (A-K) assumono il valore di traccia culturale<sup>29</sup> che si focalizza prioritariamente nello scioglimento della A come

23. J.P. JOURDAN, «Le sixième sens et la théologie de l'amour», *Journal des savants*, 1996, p. 137-153.

24. STERLING, *La Peinture...*, 1990.

25. J.P. BOUDET, *La Dame à la licorne ne laisse pas de fasciner, elle est loin d'avoir révélé tous ses secrets*, Toulouse, Le Pérégrinateur (1997); idem, «Jean Gerson et la Dame à la Licorne», AAVV, *Religion et société urbaine au Moyen Age, études offertes à Jean Louis Biget par ses anciens élèves*, Parigi, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 551-562.

26. M. PARTURIER, *Prosper Mérimée. Correspondance Générale*, t. III (1841-1844), établie et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Jossierand et Jean Mallion, Parigi, Le Divan, 1943, p. 94-95.

27. C. HERRERO CARRETERO, *Tapices de Isabel la Católica, Origen de la colección real española*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, p. 88-89.

28. Cfr. W. BRASSAT, *Tapissieren und Politik, Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Berlin, Gebr. Mann, 1992. Per la lettura di un'altra tappezzeria esemplare per i risvolti politici, cfr. T. CAMPBELL, «Henry VIII and the château of Ecouen. History of David and Bathsheba Tapestries», *Gazette des Beaux-Arts*, CXXVIII (1996), p. 121-140. Per un precedente importante, G. SOUCHAL, «La tenture de David du Musée de Cluny», *La revue du Louvre et des Musées de France*, XXII, 1 (1972), p. 46 e sgg.

29. «La Dame à la Licorne, malgré sa réelle beauté, n'est avant tout qu'une tenture héraldique à fond de fleurettes, comme les ateliers de Bruxelles ont dû en tisser en grand nombre. Si par fait que soit son dessin, si exceptionnelle la réussite décorative de l'opposition des couleurs, en remplaçant la Dame à la Licorne dans son cadre historique, nous la verrons sous son aspect véritable». Cfr. S. SCHNEEBALG-PERELMAN, «La Dame...», 1967, p. 260.





Figura 2.  
«A», insegna di Caterina d'Aragona (1509) (da J.P. Carley, *The books of King Henry VIII and his Wives*, Londra, 2005, p. 112).



Figura 3.  
«A mon seul désir K», Museo di Cluny, Parigi.

30. A. FRASER, *The Six Wives of Henry VIII*, Londra, G. Weidenfeld & Nicolson, 1992, p. 10-15. Per i rapporti di Isabella con i figli, cfr. J.L. PLUNKET, «The fall of Granada: the moorish war 1484-1492», *Isabel of Castile and the making of the Spanish nation, 1451-1504*, New York, G.P. Putnam S. Sons, 1919, p. 319-330; M. BALLESTEROS GABROIS, «Isabel y sus hijos», *Isabel de Castilla, reina católica de España*, Madrid, Editora Nacional, 1970, p. 114-117; P.K. LISS, «The Queen and her daughter», *Isabel the Queen*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 332.

31. J.J. SCARISBRICK, *Henry VIII*, Berkeley, University of California, 1969, 13 sqq.; D.M. LOADS, *The Tudor court*, Totowa (NY), Barnes and Noble, 1987.

32. «As soon as she held it firmly, she turned it to the great medieval use of God's sword, the Crusade [...] But to Isabella the Crusade was real as it had been to Saint Bernard; that the conquest of Granada, the last Moslem kingdom in Spain, meant booty and the rounding-out of boundaries, was to her a secondary consideration [...] she sought the glory of God» (G. MATTINGLY, *Catherine of Aragon*, Boston, Little, Brown and Co., 1941, p. 5-6). Sull'avventura dinastica «Isabel I y Fernando V, los reyes que quieren reynar (1474-1479)», cfr. E. SAN MIGUEL PÉREZ, *Isabel I de Castilla: 1474-1504*, Burgos, La Olmeda, 1998, p. 105-110.

Arturo Tudor, figlio primogenito di Enrico VII, e della K appunto, come Katherine, ultima delle figlie di Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona (figura 2).

Catalina, come venne chiamata nella fanciullezza, presto Catherine ou Katerine nei documenti ufficiali inglesi, era nata il 15 o il 16 dicembre 1485<sup>30</sup> ad Alcalá de Henares nel castello dell'arcivescovo di Toledo, ultima dei figli d'Isabella de Castiglia e di Ferdinando d'Aragona, durante il viaggio che la regina conduceva, dopo la presa ai Mori dell'antico sito di Ronda, alla volta di Toledo per passarvi il prossimo Natale. Il nome fu scelto in omaggio evidente alla bisnonna materna, la principessa inglese Caterina di Lancaster. Nel sangue dei figli di Isabella scorreva, infatti, una buona dose di quello dei Plantageneti: Isabella era discendente per due volte da Giovanni di Gaunt, dal primo matrimonio di questi con la cugina Bianca di Lancaster, come dal secondo matrimonio con Costanza di Castiglia<sup>31</sup>.

I re cattolici stavano allora raccogliendo, in ambito europeo, i frutti del convinto consenso popolare per le sorti di una fortuna militare, non disgiunta da un fervore religioso, che li stava innalzando al grado dei grandi ispiratori o dei condottieri delle vittoriose crociate<sup>32</sup>, ruolo affascinante e di alto prestigio che, da qualche tempo, i due unanimemente interpretavano.

Secondo gli storici poi, nel momento particolare della nascita dell'infanta, il regno stava vivendo il vero culmine della prosperità<sup>33</sup>: solo le città

di Granada e Malaga resistevano, infatti, ancora e saldamente in mano agli infedeli.

Nelle Cronache, la prima attestazione della sua presenza, dopo la celebrazione del solenne battesimo, con il successivo fastoso banchetto organizzato dal cardinale Menoça, risale al compimento dei quattro anni, con gli atti relativi al matrimonio della sorella maggiore Isabella con don Giovanni, erede del regno di Portogallo.

L'interno della tenda reale e la spianata davanti a Granada e Santa Fé, furono, durante gli anni del faticoso assedio, gli spazi insicuri concessi ai suoi primi giochi. In questo tempo la giovane si abituò a vivere tutti i momenti della vita di un campo mobile: da quelli più pericolosi, come in occasione di alcune sortite dei Mori, a quelli di preghiera corale per la salvezza delle truppe, a quelli di più lieto svago.

Caterina, «la hija que mas quiero de todas las que Dios me dio» a detta di Ferdinando, giunta all'età di sei anni, partecipò dal vivo come naturale alla straordinaria entrata dei sovrani nella capitale strappata ai Mori: da allora e per alcuni anni furono così le meraviglie dell'Alhambra e i boschetti del Generaliffe, i luoghi preferiti di una felice infanzia, anche se per la vita frenetica propria della corte, lei stessa, come tutti gli altri membri della famiglia reale, continuò a seguirne i ripetuti spostamenti<sup>34</sup>.

La madre aveva organizzato, come anche per tutte le altre figlie, i tempi e i modi della sua educazione: all'infanta toccò studiare i classici, pro-

babilmente Prudenziò come anche Agostino e Ambrogio, apprendere diritto civile e canonico, araldica e genealogia<sup>35</sup>, ma non solo.

A questo proposito Erasmo stesso, attento a conoscere e a trasmettere il fervore anche culturale di quegli anni, ha lasciato scritto come ella fosse, già da piccola, piena di sapere, grazie alle attenzioni della sua illustre madre<sup>36</sup>.

Secondo la prospettiva culturale propria del Rinascimento, Caterina venne parimenti istruita nelle arti della musica, della danza e del disegno per prepararsi ad interpretare a pieno, seguendo il preciso progetto a lei destinato dalla famiglia, il ruolo proprio di principessa reale.

Ed è proprio all'interno dell'atmosfera «more-sca» di questi anni giovanili che la giovane scelse già allora quello che sarebbe divenuto il proprio simbolo araldico, la melagrana, in facile ricordo forse della città che l'aveva ospitata, ma anche di una particolare lezione catechetica, trasmessale da uno dei suoi precettori, Antonio Geraldini<sup>37</sup>.

Dall'età di tre anni era stata promessa ad un principe inglese dal nome importante di Arturo «in memory of that ancient splendour [...] a marriage in England might prove the most glorious of all»<sup>38</sup> (figura 3).

Da tempo, infatti, Enrico VII° preoccupato dello stato di precarietà della nuova dinastia da poco insediata in Inghilterra<sup>39</sup> e desideroso di aumentare il proprio prestigio nel quadro delle potenze europee, aveva cercato di intavolare nuove relazioni con Ferdinando di Spagna allo scopo preciso di assicurare un trattato di pace ed aiuto reciproco tra i due paesi, insieme a nuove possibilità commerciali ed anche, e soprattutto di prospettare il matrimonio del proprio figlio primogenito, nato nel 1486 sotto i migliori auspici, con la principessa Catalina<sup>40</sup>. Peraltro anche re Ferdinando meditava alleanze matrimoniali in grado di neutralizzare, o meglio, accerchiare il nemico di sempre, la Francia, e in questo frangente la proposta del Tudor gli dovette sembrare da subito parecchio interessante.

Per celebrare la nascita di quello che si sperava divenisse l'unico erede del trono d'Inghilterra si erano studiati e diffusi vaticini degni di un condottiero tra i più prodi dell'età antica, come quello contenuto nella composizione *De Arturo sacrosanto fonte regnato*, appositamente redatta per l'illustre occasione, incentrata sull'immagine del particolare e benefico influsso stellare che avrebbe al massimo governato e segnato, proteggendola, la giovane vita:

«Post tam prosperum sidus Arturi sterili tunc novellorum principum mundo collatum omnes Erebi Furiae longe profligatae sunt. Orta enim Arcturi stella, quae secundum genetlicos .xij. calend. Octobris oritur, Arturus quoque princeps natus est». Il testo che profetizzava una nascita, in ottobre, salutata dalla comparsa di una stel-

la splendente, celebrava i cento canti di auguri composti per l'occasione, invitando a festeggiare il felice evento con fiori e gioia, proprio come si conveniva ad un nuovo re dell'Olimpo<sup>41</sup>.

La proposta venne dapprima presentata nel 1487, quando Arturo non aveva neppure un anno e Caterina non ancora due. La notizia causò subito in Inghilterra grande entusiasmo.

Tornando alla nostra scritta, è peraltro da ricordare come l'uso di portare motti o le sigle iniziali dei nomi dei sovrani, intessuti come monogrammi sugli abiti nelle cerimonie nobiliari o nelle feste alla corte, fosse, allora, piuttosto comune.

Ne recuperiamo, ad esempio, pertinente indicazione nella descrizione del ricco abito indossato dalla stessa Isabella di Castiglia proprio durante una delle udienze accordate agli inglesi inviati per il disbrigo delle procedure relative al fidanzamento del giovane Tudor:

Et la Royne estoit abillié d'une riche robe de vert satin et losange en brodrie et ouvré del'égulle fort richement. Et par alentour du collet deladicté robe en maniere de collier une bordure dela largeur de deus dois, tout de grosses pierres precieuses et de grosses perles. Et le porfil et les manches estoit trainnans juques à terre et fauduens; et estoit de ung velours cramoissin, et coussu par dessus des grosses lectres d'or batu de la longuer d'un quart de verge, et estoit son mot; et sur scheschun lettre garnie de grosses perles, et la plus riche chose que jamais ne fut veu.

Per l'ambito inglese poi, il riferimento diviene ancor più stringente se analizziamo la descrizione della scena di ricevimento, offerta al castello di Westminster in onore di Caterina d'Aragona, ora moglie del fratello di Alfredo Tudor, Enrico VIII, appena divenuta madre di un erede.

33. «Catherine of Aragon was born at a time when domestic accidents among some half-dozen families could shape the history of Europe», MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 3. Cfr. A. STRICKLAND, «Catherine d'Aragon, première femme d'Henri VII, roi d'Angleterre», *Revue Britannique*, 3s. (1857), agosto, 3-4, p. 453: «L'Espagne était au comble de la prospérité et de la grandeur lorsque Catherine naquit».

34. Sulla presa di Granada, cfr. «El final de la sañosa porfia: la rendición de Granada», SAN MIGUEL PÉREZ, *Isabel...*, 1998, p. 105-107; L. PIEROTTI CEI, *Isabella di Castiglia, regina guerreira*, Milano, Mursia, 1985, p. 125-135; LISS, «The View from Granada. The Grand

Design», *Isabel...*, 1992, p. 237; MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 7; BALLESTEROS GAIBROIS, *Isabel...*, 1970, p. 110. Su questo tema, in generale, cfr. M.A. LADERO QUESADA, «Isabel y los musulmanes de Castilla y Granada», AAVV, *Ponencias presentadas al I Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en las ciudades de Valladolid y México en el otoño de 2000*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2001, p. 91-114.

35. Per la disamina dei possibili diversi studi di Caterina, cfr. MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 9.

36. Sul giudizio di Erasmo, cfr. PLUNKET, *Isabel...*, 1919, p. 372-373; BALLESTEROS GAIBROIS, *Isabel...*, 1970, p. 114.

37. MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 446: «If Catherine was not enough of a classicist to intend a reference to Proserpina, Geraldini could have enlightened her. She was probably also thinking of the ordinary meaning of the pomegranate in Catholic symbolism. The Arabs [...] regarded the pomegranate as the special symbol of fecundity. If Catherine had that further meaning in mind, the choice was an ironic one. But a badge is the cleverer, the more things it can be taken to mean». Sulla melagrana, emblema che compare sulla tomba di Arturo, sul drappo mortuario di Worcester, come sulla tela dell'altare di Wychcombe, nel palazzo di Twickenham, cfr. STRICKLAND, *Catherine...*, 1857, p. 468-469.

38. MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 15.

39. W. BUSCH, *England under the Tudors: Henry VII*, New York, Burt Franklin, 1895, p. 40-45; S. ANGLO, «The British History in Early Tudor Propaganda», *Bulletin of the John Rylands Library*, XLIV (1961), p. 30-31.

40. MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 15.

41. Cf. *Historia regis Henrici Septimi a Bernardo Andrea Tholosate conscripta, necton alia quaedam ad eundem regem spectantia*, ed. par J. GAIRDNER, Londra, Longman Roberts, 1858 (ried. 1966), 41-45:

In cuius natalis gratulatione centum a nobis carmina composita sunt, quae propter prolixitatem hic omisimus; quorum initium tale est:

Pergite nascentem puerum celebrare, Camoenae,  
Et prolem claris ductem regibus ortum;  
Solennem celebrare diem redimite decenti,  
Angli, flore comas, et cingite tempora sertis.  
Tibia det sonitum, pueri teneraeque puellae  
Et choreas agitent et plausibus aethera pulsent,  
Laetaque festivos tractet Londinia ludos.  
Regius ecce puer Arturus surgit Olympo  
Missus ab aethereo, nostri spes altera regni.  
Sparcite humum viridi permixta floribus herba,  
Et cedente die dent laeta incendia lucen.  
Fastus adest felixque dies celeberrimus Anglis.

Particolarmente significativo il capitolo «De Arturo principe nato» (p. 39), la composizione «Reginae Coronatae proenosticum» e la sua conclusione: «Suavissimas flagrantissimasque rosas, purpuream videlicet ac niveam Arturus ipse uno eodemque stipte pululans tanta prosperitate secundavit ut omnium retro principum reliquorum famam ejus inclita virus, si non exsuperavit, aequavit certe».



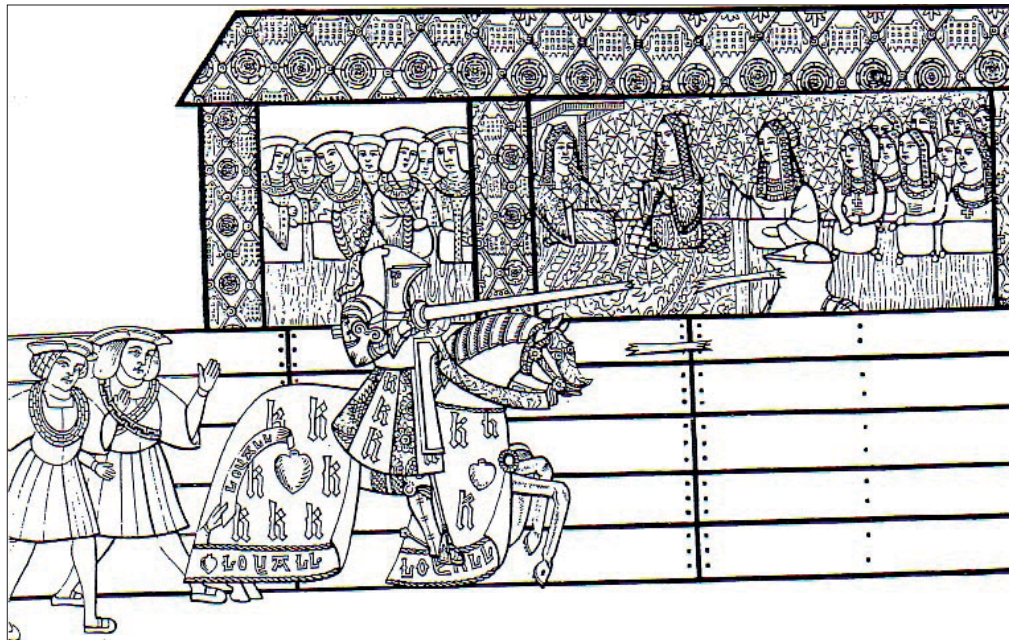


Figura 4.  
«K» motivo tessuto per il cavallo di Enrico VIII, Tournement Roll (1511), British Library.



Figura 5.  
Inghilterra: l'isola del giardino (British Library. Londra, Royal Ms. II.E.XI, f. 2r.) (da J.P. Carley, *The books of King Henry VIII and his Wives*, Londra, 2005, p. 118).

42. Cfr. STRICKLAND, «Catherine...», 1857, p. 466-467.

43. *Journals of Roger Machado. Embassy to Spain and Portugal (1488...)*, in GAIRDNER, *Historia...*, 1858, p. 170 e sgg., 403 e sgg.

44. J. LELAND, *De rebus britannicis collectanea ex autographis descriptis ediditque ediditque Tho. Hearnius [...]* qui et *appendicem subjecit...*, V, Oxonii, At the Sheldonian Theatre for Thomas Hearne, 1715, p. 360.

45. ERLANDE-BRANDENBURG, *La Dame...*, 1989, p. 73: «Au contraire de ce que l'on pense, ce parti n'était pas rare au Moyen Age. Il en subsiste, par chance, quelques témoins, les uns remontant au premiers tiers du xve siècle - deux exemplaires, inversés, d'un Couple seigneurial et une dame tenant un faucon, à New York, - les autres, à la fin du XVe siècle - un Seigneur présentant un Héron à une dame (New York), un Départ pour la chasse (Chicago), deux Allégories (ancienne collection Martin-Leroy), quelques autres encore. A lire les documents, on apprend que le fond n'était pas toujours "vermeil", c'est-à-dire rouge, mais aussi bien blanc ou jaune». Per la tipologia delle «tentures à fonds de fleurette», originarie di Bruxelles, cfr. SCHNEEBALG-PERELMAN, «La Dame...», 1967, p. 256-258.

Le dame, alcuni nobili e lo stesso re, compaiono al ricevimento indossando «habits [...] semées des lettres H et K [...]», ad onore evidente dei sovrani: «Le soir, comme la reine était assise dans tout son éclat royal dans la salle Blanche, à Westminster, un seigneur vint lui dire « qu'il y avait, dans un jardin enchanté, un berceau d'or où se tenaient quantité de dames fort désireuses de récréer Sa Majesté ». Catherine répondit gracieusement «qu'elle serait fort aise, ainsi que ses dames, de voir ce passe-temps». Alors on souleva un grand rideau de tapisserie d'Arras et l'on vit paraître un berceau en bois doré, autour duquel s'enlaçaient des branches de rosiers, d'églantiers et d'aubépines artificielles, habilement imitées en soie et en satin de couleur. Six belles dames, vêtues de satin blanc et vert, dont les robes étaient semées des lettres H et K, reliées entre elles par des broderies d'or, se tenaient sous ce berceau. A quelques pas on voyait le roi et cinq seigneurs, habillés de satin pourpre également parsemé d'H et de K, et chacun d'eux portait sur ses habits son nom écrit en or martelé. Le roi s'appelait Cœur Loyal et ses compagnons avaient choisi des surnoms à peu près semblables»<sup>42</sup> (figura 4).

Nel suo insieme, la scritta che abbiamo così integrato, appare composta in francese, e il motivo è facilmente intuibile.

Il francese era, da secoli ormai, la lingua usata per esprimere i sentimenti. In quella stessa lingua si era espressa la diplomazia spagnola impegnata a descrivere gli sviluppi degli accordi prematrimoniali del giovane Tudor con la principessa d'Aragona, l'accoglienza degli inviati inglesi alla corte

di Castiglia, le feste e tutto lo sviluppo del fidanzamento regale<sup>43</sup>.

In francese, anche se un po' zoppicante, aveva poi scritto lo stesso re Enrico VII di proprio pugno la gentile lettera ufficiale d'invito alla figlia di Isabella di Castiglia, per spingerla ad affrontare il prima possibile l'attesissimo viaggio verso le coste inglesi: «Madame [...] pardezca en nostre roy(aume) nous est tant a [...] et si trres agreeable que bonnement (ne) scaurions dire ne exprymer le grant plaisir, joye, (et) consolacion que nous en avons».

Infine, anche all'interno dei grandiosi festeggiamenti previsti, nell'agosto del 1501, per il solenne ingresso della giovane principessa nella City londinese, è prevista una presenza ripetuta e costante di personaggi e figurazioni di tradizione francese, come Noblesse o Virtue, mentre infine, ed è da sottolineare con forza, la sfilata spettacolare appositamente ideata che prevedeva la partecipazione di un nuovo ed enigmatico personaggio contraddistinto col magico nome di «Désir»<sup>44</sup>.

L'identificazione della figura femminile proposta sulla base dello scioglimento delle lettere della tenda, è ulteriormente confermata da una serie di segni che andremo a scoprire.

## Gli altri indizi

L'isola fluttuante è il sostegno fisico su cui tutta la storia si fonda, come una base lontana ma solida. La sua presenza non è certo, come già notato, motivo unico<sup>45</sup> per le tappezzerie d'inizio Rinascimen-





Figuras 6 i 7.  
I conigli, Museo di Cluny, Parigi (da E. Delahaye, *La Dame à la licorne*, Parigi, 2007, p. 76-77).

to, ma quella in esame ha un rilievo tutto articolare ed eccezionale (figura 5).

L'ambito meraviglioso su cui si colloca la storia costituisce una prima indicazione importante ed ineludibile, perché alla radice di tutto tra le tante famiglie di animali rappresentate, ve n'è una sola la cui presenza appare ripetuta ed insistita, in tutte le scene<sup>46</sup>, e con il maggior numero di esemplari: si tratta della famiglia dei conigli bianchi<sup>47</sup> che sembrano aver incontrato, nel luogo, condizioni di vita particolarmente favorevoli.

Se infatti, come è stato notato, il coniglio può comparire talvolta nelle tappezzerie a «millefleurs», in nessuna altra pervenutaci compare con tale intensità, frequenza e varietà dal costituirne simbolo evidente.

In tempo medievale, a continuazione di un'antica e precedente tradizione, ancora si riteneva che la presenza di questi animali fosse esclusiva, ad evidenza, di una particolare regione europea, definita Hispania in quanto il nome stesso di questa terra, di etimo fenicio<sup>48</sup>, «isephan-im», «i (costa o isola) + sephan (coniglio) + im (morfema del plurale)», «isola dei conigli», stava a denunciare la grande e generale libera diffusione delle loro comunità<sup>49</sup>.

In ambito latino, era stato Varrone<sup>50</sup> a localizzare la presenza del coniglio, «[...] in Hispania nascitur [...]», differenziandone il tipo da quello di animali simili, «simili nostro lepore ex quidam

parte, sed humilis [...]», e a citare i problemi causati all'ambiente dal proliferare libero dei cunicoli da cui ne sarebbe derivato, secondo lui, nome.

Plinio il vecchio aveva parimenti riportato la localizzazione dell'animale in «Hispania» e difeso invece l'origine ispanica del nome<sup>51</sup> «leporum generis sunt et quos Hispania cunicolos appellat»<sup>52</sup> (figure 6 y 7).

In altri luoghi lo stesso studioso ricordava la loro caratteristica fecondità e la loro incredibile diffusione in tutte le isole Baleari e soprattutto ad «Ebuso»<sup>53</sup> e, rifacendosi a Varrone, come fosse ancora viva la memoria del crollo «in Hispania» di un «oppidum»<sup>54</sup> dovuta al loro indiscriminato propagarsi.

Eliano, a sua volta, aveva ribadito la presenza degli stessi nel medesimo territorio, precisando a sua volta l'ambito iberico di origine del nome: «Aliud est genus leporum [...] cui cuniculus nomen est; quod quidam ipsum a me non est, sed iberico utor, quod a principio Hispani ei imposuerunt, apud quos nascitur ed abundat [...]»<sup>55</sup>

Strabone raccontava infine come gli abitanti delle Baleari si fossero dovuti appellare allo stesso imperatore Augusto per chiederne l'aiuto contro la loro inarrestabile diffusione per i danni alle culture<sup>56</sup>.

L'identificazione dell'«Hispania» come «isola» o «terra dei conigli» dovette continuare fissa

46. Cfr. M. DAYRAS, «Réflexions sur les origines de la teneur de la «Dame à la Licorne»», *Actes du 8ème congrès national des Sociétés savantes*, Clermont-Ferrand 1963 (1965), Section d'Archéologie, p. 338-340; SCHNEEBALG-PERELMAN, «La Dame...», p. 255, «Ce qui fait l'enchantement de la Dame à la Licorne, c'est le caractère quelque peu irréel de la teneur où le lion, le guépard et la panthère se mêlent d'étrange façon aux petits animaux du pays. Les animaux exotiques semblent sortis d'une ménagerie princière». Cfr. M.B. FREEMAN, «The Birds and the Beasts of the Tapestries», *The Unicorn tapestries*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1976, p. 80.

47. Per altre interpretazioni del coniglio, cfr. J.N. CORDIER, *Les mystères de la «dame à la licorne»*, Nîmes, Lacour Editeur, 1999, p. 47.

48. G. TAVANI, *Preistoria e protostoria delle Lingue Ispaniche*, L'Aquila, Japadre, 1968.

49. A. GARCÍA Y BELLIDO, *La Península ibérica en los comienzos de su historia, una invitación al estudio de nuestra edad antigua*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Rodrigo Caro, 1953, p. 35; K. BALDINGER, *La formación de los dominios lingüísticos en la península ibérica*, Madrid, Gredos, 1963, p. 12. Per FREEMAN, *The Birds...*, 1976, p. 80.

50. Cfr. VARRO, *De Re Rusticam*, III, 12, ed. H. Keil, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1889.

51. Per l'origine iberica del termine «coniglio», cfr. V. CANUSSIO e M. VALERO GISBERT, «Cuniculus in Hispania nascitur», V. CANUSSIO, *Scritti sul mondo classico*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, p. 29-34.

52. Cfr. PLINIUS, *Naturalis Historia*, lib. VIII, cap. LXXXI, ed. W. Heinemann, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1937.

53. L'attuale Ibiza, cfr. ibidem, cap. LXXXIII, 103.

54. Cfr. ibidem, cap. XLIII, 59.

55. P.P. AELIANUS, «De cuniculis in Iberia», in *De natura animalium, varia historia, epistolae et fragmenta*, lib. XIII, cap. XV, ed. R. Hercher, Parisiis, A. Firmin Didot, 1858.

56. Cfr. STRABO, *Geographiae veteris scriptores Graeci minores*, III, ed. C. Mullero et F. Dubner, Parisiis, A. Firmin Didot, 1853.



57. Cfr. «Dissolution et les nouvelles dynasties imperiales, les Flavians, Trajan et les Antonins, 68-192 apr. J.C.», C.H.V. SUTHERLAND, *Monnaies romaines*, Parigi, Bibliothèque des Arts, 1974, p. 173-211.

58. Cfr. «Voyages d'Hadrien dans les Gaules et les Espagnes», L. SANCHEZ, *Les séjours d'Hadrien en Afrique au croisement des sources littéraires et numismatiques*, Perpignan, Domitia, Presses Universitaires de Perpignan, 2005, p. 81-93.

59. Cfr. H. MATTINGLY e E.A. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage, I, Vespasian to Hadrian*, Londra, Spink and Son, 1926, p. 448; D.R. SEAR, *Roman coins and their values, II, The accession of Nerva to the overthrow of the Severan dynasty AD 96-AD 235*, Londra, Spink, 2002, n. 3603, p. 157; B. REMY e S. KIELBASA, *Catalogue des monnaies, II, Monnaies romaines, monnaies romaines imperiales, Hadrien*, Milano, Ennerre, 2003, p. 56.

60. Cfr. MATTINGLY-SYDENHAM, *The Roman...*, 1926, p. 375; SEAR, *Roman...*, 2002, p. 157.

61. H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, III, Londra, British Museum, 2005, p. 351; Cfr. SEAR, *Roman...*, 2002, p. 150.

62. F. ÁLVAREZ BURGOS, *La moneda hispánica desde sus orígenes hasta el siglo V*, Madrid, Vico y Segarra Editores, 1992, p. 1330, 2146 e 2148.

63. Cfr. AAVV, *Diccionario enciclopédico Hispanoamericano de literatura, ciencias y artes*, s.v., VIII, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1912, p. 772; V. BERTOLDI, «L'Iberia prelatina», *Italia e Spagna. Saggi sui rapporti storici, filosofici ed artistici tra le due civiltà*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941, p. 20; R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, p. 15.

64. ÁLVAREZ BURGOS, *La moneda...*, 1992, p. 1330, 2146 e 2148.

65. Cfr. *Diccionario enciclopédico...*, 1912, p. 772; BERTOLDI, «L'Iberia...», 1941, p. 20.

66. Cfr. *A narrative of the Justs, banquetts, and disguisings, used at the intertaynement of Katherine wife to prince Arthure, eldest sonne to King Henry VIIIth*. Per altra versione del medesimo testo, cfr. ora «The xth chaptre: of the disportes on the Sunday; of disguysing and voyde and of the great giefes of plate and treasure into the Espaynyardes at her departyng», in *The Receipt of the Ladie Kateryne*, ed. G. KIPLING, Oxford, Oxford University Press for the Early English text society, 1990, p. 75 e sgg.; STRICKLAND, «Catherine...», 1857, n. 5-6, p. 65.



Figura 8. Aureo dell'imperatore Adriano (BNf., Dép. Monnaies Médailles et Antiques, Parigi).



Figura 9. Sesterzio dell'imperatore Adriano (BNf., Dép. Monnaies Médailles et Antiques, Parigi).

nel tempo. Ne troviamo importante testimonianza iconografica in alcune monete<sup>57</sup> coniate in occasione dei viaggi dell'imperatore Adriano, ispano, nella sua terra d'origine<sup>58</sup>.

Nel verso del Sesterzio<sup>59</sup>, dell'Aureo<sup>60</sup> e del Denarius<sup>61</sup> coniate in quelle circostanze infatti, alla dicitura Hispania fa riscontro l'immagine di una donna, vestita con un'ampia tunica, e con ai piedi l'emblematico coniglio (figure 8 y 9).

La medesima allegoria risulta ripresa, in seguito, ancora in un sesterzio dell'imperatore Antonino Pio (139 dC) e in una moneta dell'usurpatore Lelianus.

L'immagine abbinata del coniglio e della donna, riservata nell'ambito del conio romano, ad individuare esclusivamente la terra dell'Hispania<sup>62</sup>, segna una prova importante nel documentare la diffusione insistita dell'etimologia fenicia antica<sup>63</sup>, successivamente supportata da ripetute attestazioni testuali latine.

Infine, della continuità del legame tra la penisola spagnola e nelle isole Baleari da un lato e le colonie dei conigli selvatici dall'altro, fanno poi fede le annotazioni contenute, nei secoli XVI-XVII, in carte nautiche e mappe geografiche relative a tali regioni, quali ad esempio, quelle contenute nella carta intitolata «De Minorca Insula», andata all'asta col n. 13 nel dicembre 1998 da Sotheby's London, vendita Lafreri-School-Atlas, dalla didascalia a questo proposito parlante: «[...] cuniculorum tanta in ijs copia / ut damni non mihi inferant [...]».

L'immagine abbinata del coniglio e della donna, riservata, nell'ambito del conio romano, ad

individuare esclusivamente la regione dell'«Hispania»<sup>64</sup>, segna un momento importante per la fortuna della tradizione toponomastica di provenienza fenicia<sup>65</sup>.

Il legame tra la penisola iberica e questi animali dovette continuare sino agli anni di esecuzione delle nostre tappezzerie: le cronache inglesi d'inizio Cinquecento, ad esempio, hanno tenuto chiara memoria di un episodio che sembra confermare a pieno la sopravvivenza della tradizione richiamata.

Infatti, quando nel corso della fastosa cerimonia in cui il sontuoso corteo regale spagnolo, giunto in Inghilterra per condurre Caterina d'Aragona, promessa sposa del principe ereditario Arturo Tudor<sup>66</sup>, si licenziò dalla principessa, ben quindici conigli bianchi vennero lasciati liberi di scorrazzare nel salone dei festeggiamenti:

Thence these .vij. pleasant gallants, men of honor, descended: and before their coming forth they cast out many quicke conyes, the which runn about the hall, and made very great disports. Afert that thay daunced many and divers goodly daunces. And forthwith came downe the .viii. disguised ladyes; and in their appearance they let fly many white doves and byrdes that flewe about the Hall, and great laughter and disport they made [...].

Sicura traccia che l'usanza in questione richiamasse ancora direttamente la terra di Spagna, è confermata dal fatto che la festa in questione era propriamente quella riservata come ultimo ed



esclusivo appuntamento previsto per festeggiare la figlia di Isabella di Castiglia, costretta, per forza delle cose, a rimanere sola, in Inghilterra, a rappresentare la lontana patria, peraltro, il primo editore del brano, anche se impropriamente, segnalava, a commento, in nota «Ce doit être une costume espagnole, car dans des fêtes données en Espagne pour la reine actuelle, on lâcha des pigeons blancs»<sup>67</sup>.

Il disegno della tappezzeria in esame sembra dunque voler direttamente alludere a episodi e personaggi di provenienza spagnola. Come dimostreremo però nel prossimo capitolo tuttavia, quest'immagine di fondo verrà abbinata ad altra, parimenti imponente e nobile.

## Le insegne dell'unicorno e del leone

Ad un livello diverso da tutti gli altri animali che vivono sull'isola a rallegrare le sue stagioni, si collocano invece le figure dell'unicorno e del leone<sup>68</sup>. Già George Sand aveva d'immediato colto il carattere di superba esaltazione araldica e la differente collocazione sul piano della rappresentazione. In effetti essi non fanno parte del fastoso gioco che sembra svolgersi sull'isola: non vestono un ambiente, ma precisano una situazione, non rappresentano il vicino ma rappresentano un'altra realtà. Con i loro atteggiamenti, che cambiano, indicano il passare del tempo, di cui paiono essere custodi e garanti. Tra di loro e gli altri personaggi animali delle pièces esiste un fortissimo stacco: la loro fisicità, il loro essere porta-vessilli, spesso dotati anche di scudi, impone la loro completa estrapolazione dagli sfondi multicolori delle scene.

Essi compongono l'immagine di una terra che vuole omaggiare e riconoscere, nella giovane, la propria nuova signora. Sono collocati in posizione contrapposta e nei loro rispettivi colori, bianco e rosso, come baluardi di difesa, nella parte centrale di un'isola nel cui cielo danzano brillanti insegne. Il loro elegante ed allegorico disegno riprende da vicino quello allora già sperimentato a celebrare la gloria di una terra<sup>69</sup>, antica e potente, l'Inghilterra dei Tudors<sup>70</sup>.

Non certo da parte della pur nobile città di Lione, ma piuttosto nella capitale del regno inglese che si è orchestrata l'accurata regia che coordina i loro esseri, che muove l'ondeggiare dei loro corpi, teste, zampe e code, illuminando la luce del loro sguardo.

Da tempo l'immagine del liocorno aveva fatto il suo ingresso ufficiale in quella corte: tra la fine del XV° e l'inizio del XVI° secolo, la politica di Enrico VII aperta a nuove ambizioni dinastiche, seguiva il sogno di mode che provenivano dalle capitali europee e queste innovazioni o cambiamenti culturali venivano ad inserirsi molto bene

all'interno delle tradizioni proprie della Casa d'Inghilterra.

Il programma delle feste organizzate per il matrimonio di Margherita di York con Carlo il Temerario (1468) sembrano direttamente anticipare, in qualche modo, la commistione visiva tra i linguaggi araldico-nobiliare e amoroso poi sviluppati dalla pièce in esame. L'ingresso nella sala reale del personaggio del liocorno era stata, in quell'occasione, davvero spettacolare:

Au banquet du premier soir, la porte s'ouvrit devant une licorne (animal symbolique bourguignon), de la grandeur d'un cheval. Elle portait en croupe un léopard (animal symbolique anglais), qui tenait dans une palle la bannière d'Angleterre et dans l'autre une marguerite (allusion à la nouvelle mariée)<sup>71</sup>.

Negli anni che ci interessano l'immagine del liocorno compariva nell'araldica della Scozia<sup>72</sup> e dei suoi signori, mentre il leone si era diffuso in quella dell'Inghilterra.

L'occasione eccellente in cui il bestiario allegorico reale, di cui il liocorno ed il leone furono rappresentanti emblematici, si mostrò in tutto il suo fasto fu tuttavia in occasione dell'arrivo della principessa d'Aragona, nel 1501.

Nel 1501, tutta la Città di Londra e il territorio circostante vennero infatti addobbati e preparati per ricevere, in un modo che doveva risultare sorprendente, l'illustre infanta, «in that first procession throught the cheering streets of Plymouth, Catherin began to win a hold on English hearts that in all her misfortunes she was never to lose»<sup>73</sup>. La principessa non sarebbe stata accolta con maggiore gioia se fosse stata la salvatrice del mondo<sup>74</sup>, era l'entusiastico commento degli appartenenti al seguito spagnolo alla vista delle straordinarie manifestazioni che il popolo volle, in quel preciso frangente, attribuirle. Il 12 novembre, Caterina fece la sua entrata ufficiale, godendo di una ricchezza di manifestazioni di accoglienza, benvenuto, spettacoli, balli e giochi, impossibili, secondo i cronisti del tempo, da descrivere con pienezza<sup>75</sup>. In quell'occasione, la principessa fu la destinataria, infatti, di una fantastica festa tesa a manifestarle una grandiosa, pubblica e magnifica dichiarazione d'amore. In essa, l'immaginario araldico doveva sostituire completamente le vie e le voci dei sentimenti, essendo la lingua del luogo ancora a lei totalmente ignota<sup>76</sup> e molte furono, in effetti, le tappezzerie che, secondo la descrizione della «Chirch of Polis» o del palazzo di Enrico VIII a Richmond, vennero esposte ad abbellire le pareti degli edifici scelti come sede di una festa che si voleva veramente unica al mondo<sup>77</sup>.

Se l'esposizione di tappezzerie pregiate e l'organizzare spettacoli sulle piazze stava divenendo

67. Cfr. STRICKLAND, «Catherin...», 1857, n. 5-6, p. 65.

68. M. PASTOUREAU, *Traité d'Héraldique*, Parigi, Picard, 1997, p. 136-143.

69. Cfr. Royal Ms. li E xi f. 2r.

70. T. WOODCOCK e J.M. ROBINSON, «The Royal Arms of Great Britain», *The Oxford Guide to Heraldry*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 187. Per l'ipotesi di Lyon, cfr. J.P. BOUDET, *La Dame...*, 1997.

71. L. HOMMEL, *Marguerite d'York ou la Duchesse Junon (1446-1503)*, Parigi, Hachette (Montrouge, Impr. moderne), 1959, p. 62-63; Y. CAROUTCH, *La Licorne, symboles, mythes et réalités*, Parigi, Pygmalion, 2002, p. 163-165.

72. WOODCOCK e ROBINSON, *The Royal...*, 1990, p. 187-189.

73. Cfr. C.L. KINGSFORD, *Chronicles of London*, Oxford, The Clarendon Press, 1905, «Dame Kateryn [...] was landed...», p. 234, 332.

74. Cfr. MATTINGLY, *Catherin...*, 1941, p. 30. Per l'entrata di Caterina a Londra, cfr. anche F. GROSE e T. ASTLE, *The Antiquarian Repertory*, Londra, published by the proprietors and sold by Francis Blyth and T. Evans, II, 1779, p. 249-251, dal Guildhall ms. 3313; A.H. THOMAS e I.D. THORNLEY, *The Great Chronicle of London*, Cambridge, The Mediaeval Academy of America, 1839; KINGSFORD, *Chronicles...*, 1905, dal British Museum, Cotton ms. Vitellius A. XVI. Ancora L.F. ULARGUI, *Catalina de Aragón*, Barcelona, Plaza § Janes Editoriales, 2004, p. 51-66.

75. Cfr. *The Receyt...*, ed. Kipling, 1990, p. xxxi-xxxii.

76. Cfr. IVES, *Anne...*, 1993, p. 25; *History of the Reign of King Henry VII, Works of Francis Bacon*, Londra, ed. J. Spedding, 1858, VI, p. 210 e sgg. Per Londra al tempo dei Tudor e l'arrivo di Caterina, cfr. J.D. MACKIE, *The Earlier Tudors 1485-1558*, Oxford, Clarendon Press, 1952, p. 172 e sgg.; A. SAINT, «London under the early Tudors», *The chronicles of London*, New-York, St. Martin's Press, 1994, 46 e sgg. e *The Receyt...*, ed. Kipling, 1990, con attenzione e commento particolari a «The civic triumph», xiv e sgg., «The Disguisings», xix e sgg., e «The Tournaments», xxiv.

77. Cfr. «The thirde boke: of the marriage and fest riall and other circumstauns there aboutes», in *The Receyt...*, ed. Kipling, 1990, p. 39 e sgg.; ibidem, «The ninth chapitre: of the hunting in the Kinges parke and of the descripcion of the Place of Rychemont», p. 70 e sgg., p. 144 e 160.

il modo consueto di esprimere la volontà di festeggiare l'ingresso nelle città dei più potenti sovrani, come ad esempio testimonia in quello stesso 1501 Antoine de Lalaing, descrivendo il primo viaggio di Filippo il Bello in Spagna, lo spettacolo coreografico messo insieme per accogliere in Londra la figlia minore dei re cattolici fu qualcosa di mai tentato prima, al massimo ricercato e stupefacente.

Uno degli stratagemmi ideati tra gli altri per rendere sontuosa l'entrata reale della principessa d'Aragona nella City fu proprio quello di mettere in mostra il bestiario reale rappresentato proprio con animali porta-insegne, messi in movimento da uomini travestiti, dinamici ed imponenti sulla scena, sui palchi teatrali e nelle vie, vivaci ed emergenti, come sarebbero poi state le loro immagini trasferite sulle tappezzerie, in grado di attirare l'interesse e lo stupore del folto pubblico radunatosi a gustare l'eccezionalità del momento:

After them came goodly chaire of cloth of gould, drawne wih fower marvelous beasts: the two first were great lyons, one of them redd and the other white: the third beast was a white hart with guilt horns and the fourth an elke; every one having within them two men, whose legges onely appeared, being fashioned afer the colour and similitude of the beasts that they were in. Within this chaire there was a faire young ladye, the which, when they had ridden about the field doing their reverence before the King's Grace with much curtesye, wa delivered into the King's stage amonge the faire and beautifull company of ladyes, and there continewed untill such tyme as all the justs and tourneys were expired and ended.

Le annotazioni relative alla festa degli animali impegnati a reggere le «arms of Englund», «bearing the royals arms» o ancora «holding a shield of the royal arms» illuminano sulle modalità dell'ambiente direttamente riprodotto dalle tappezzerie. La loro presenza in tutti i palchi organizzati a celebrare l'evento, riportata da tutte le immagini tessute, denota inoltre la volontà di un'attentissima regia scenica. Nella volonterosa descrizione fornita dall'herault testimone dei fatti, leggiamo, infatti, come i segni simbolo della casa dei Tudor fossero affidati ad una sceneggiatura composita, sottolineata dal continuo confrontarsi di animali, fiori e insegne già nel primo dei «pageants» che si aprivano agli occhi degli spettatori, *The Tabernacle on London Bridge*, dedicato alla rappresentazione di santa Caterina e di santa Ursula con «enpeynted wyth thre estriche fethers, roses red, ant portcullys, and on every of them a red lyon rampand, holdyng a vane enpeynted wyth the armys of Englund; and all the hoole workw corvyn of tymbre, gylte, and

peynted wyth golde, byse and asur» in cui i leoni rampanti «holdyng a vane enpeynted wyth the armys of Englund» erano chiaramente visualizzati.

Il particolare degli animali porta insegna, pur nelle evidenti varianti, anzi, sembra come unificare la confezione dei «pageants»: anche il secondo di essi, definito come «the Castle of Policy, Noblesse and Virtue», riprende efficacemente la presenza questa volta di «a red dragon and white greyhound» entrambi «“entrambi”, bearing the royal arms»: «Above this ornate first battlement was reared a mighty gate, a man's height from the ground “wyth foldyng leves, full of great barris of iron, with many naylys affixed”, reinforced by a portcullis in every joint of which was displayed a red rose. Over this a shield, bearing the royal arms, was supported by a red dragon and white greyhound and was flanked on either side, at a distance of some three feet, by a great red rose [...]». Non molto distante dalla precedente dovette essere anche l'immagine contenuta nel terzo «pageant», relativo questa volta alla «Sphere of the Moon»; anche in questo caso, nel gruppo con «by a royal best holding a shield of the royal arms» sono citati «a red dragon on the right, and a red lion on the left»: «Along this cornice, filling the entire space available, were the royal badges –crowned union rose, portcullis, white greyhound, and “red dragon dredfull” repeated in this order throughout the length of the moulding. Each of the green columns was surmounted by a royal best holding a shield of the royal arms, a red dragon on the right, and a red lion on the left. Royal emblems and devices proliferated [...]». Lo stesso arcangelo Michele, cui era affidato il compito di introdurre le scene «had on either side of him a royal shield supported by dragon and lion [...]». Così, la presenza del «royal beast» ritornava, in primo piano, anche nel quarto «pageant», costruito nel Great Conduit in Cheap, dedicato a rappresentare un «celestial place and, like its predecessor was astronomical and cosmological in its most important structural features [...]». In esso si contrapponevano «a red dragon and a white hart [...] a red lion and a white greyhound [...]»: «At each corner of the foundation structure was a great post supporting a royal beast: in front a red dragon and a white hart with a crown of gold suspended from its neck, in the rear a red lion and a white greyhound [...]». Ugualmente, ancora nel quinto pageant, the Temple of God, at the Standard in Cheap, la «red rose» «of man's highte» che compariva nel centro della scena, appariva fiancheggiata da «a white greyhound and red dragon»: «In the front was a red rose «of man's highte» flanked by a white greyhound and red dragon; and everywhere were lions, greyhounds and dragons of «leed paynted [...]», con un crescendo di richiami all'ambito del bestiario allegorico che bene ricorda uno dei nodi tipici delle tappezzerie



della «Dame». Il riflesso dorato che costituiva infine il fondale dell'ultimo pageant, «the Throne of Honour», il più alto e notevole di tutti, «at the Conduit at the far end of Cheap in the entrance to St. Paul's church-yard», destinato a mostrare ai sudditi l'eccellenza del risultato dell'unione tra Caterina e, l'esaltazione dell'onore stesso, per i principi come per i popoli, mostrava infine il festoso affastellarsi delle ormai ribadite decorazioni «lions, dragons, and gre(y)hounds [...]»: «It was a "ffull goodly and sumptuous pagend", painted and gilded and set with pillars whose every "rybbe" was adorned with "pictours of lyons, dragons and grehounds". The structure was surmounted by tabernacles, pinnacles, arms and a generous display of royal badges [...]»<sup>78</sup>.

## Le mezzelune

J'ignore si quelque indigène s'est donné le soin de découvrir ce que représentent ou ce que signifient ces remarquables travaux ouvrages. on voit le portrait d'une femme, le même partout évidemment, jeune, mince, longue, blonde et jolie, vêtue de huit costumes différents [...] tous à la mode de la fin du xve siècle<sup>79</sup>.

A definire la presenza e la qualità della ragazza interviene infine un ulteriore elemento decisivo. Si tratta di un segno essenziale, unico e di importanza fondamentale per comprendere il contesto delle tappezzerie: la mezzaluna<sup>80</sup> (figura 14). Essa è disegnata nel numero di tre nei vessilli-stemmi innalzati dagli animali come ripetutamente notato, ma altrimenti tessuta e diffusa in un numero grandissimo di esemplari come astro che risplende e irradia da tutte le lunghe aste presenti sulle scene. Nel mondo arabo amata e poeticamente utilizzata, come da Hedjaz ad evidente allegoria del fascino del corpo femminile<sup>81</sup>, odiata e temuta in quello occidentale, la mezzaluna ha, nelle tappezzerie della Dame, un ruolo fondamentale da interpretare.

Il colore che, infatti, la caratterizza, in rapporto allo sfondo blu, bianco dello stesso tipo per le sedi delle insegne e degli scudi, propriamente identico a quello utilizzato per le aste, sostenendone il carattere comune, unitamente al numero ragguardevole degli esemplari leggibili, viene a sminuire a mio avviso l'ipotesi di un puntuale richiamo araldico o nobiliare reale, per farsi indizio importante d'altro spessore, vale a dire della natura del personaggio femminile oggetto dello spirare del vento e del risplendere degli scudi.

A ben guardare si tratta, come avevano giustamente segnalato i primi commentatori, da Joseph Joulietton in poi<sup>82</sup> del segno del *croissant* fissato nella memoria collettiva come emblema parlante del mondo dell'Islam<sup>83</sup>: per gli anni a noi vicini, i

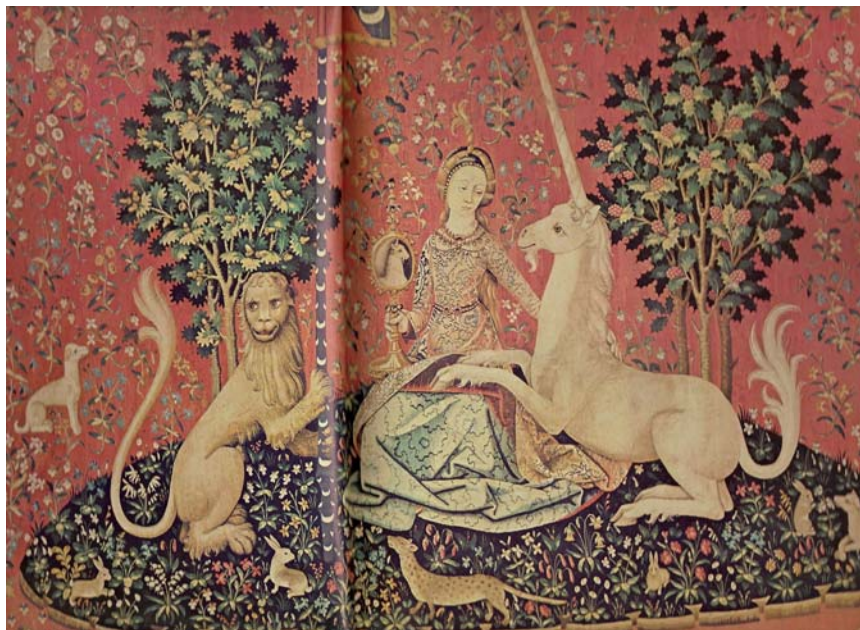


Figura 14.  
La Dama e l'unicorno. Museo di Cluny, Parigi, La Vue.

rinvii alle architetture delle cupole e dei minaretti, come nel disegno di Gerusalemme contenuto nell'Avis directif pour faire le voyage d'outremer (1457), nelle note della Relation relativa allo siège de Rhodes (1480) contenuta nel ms. Fond. Lat.n. 6067 della bnf di Parigi, con la segnalazione del «très grand nombre de drapeaux turcs à croissant [...]», o ancora in tappezzerie, come in quella della conquête de Tunis, tessuta nel 1535 per Charles-Quint, non sono che alcune delle tante segnalazioni possibili. Il commento in collegamento alle vicende del principe arabo che tanta attenzione aveva suscitato nei primi commentatori e che, come abbiamo anticipato, ha tardato a morire nella critica letteraria, non era affatto azzardato; il problema da cogliere tuttavia era che il legame con il popolo della mezzaluna, che indubbiamente il documento richiama con insistenza, non era da riferire al cavaliere e probabile committente, ma piuttosto all'esile ed elegante dama. Sono proprio le 'armi' virtuali di questa che il leone e l'unicorno sorreggono ed abbracciano, come atto di omaggio verso la famiglia reale europea che, sola, poteva vantare la più sfavillante delle vittorie, innalzandole fino al cielo, in una sorta di fantasiosa ed elegante danza, dagli evidenti richiami biblici, che li vedeva al massimo partecipi. Lo stesso segno che era da tempo usato ad immagine della potenza dei re Mori e come il manifesto più orgoglioso della regione di Granada, dopo le fortunate imprese militari dei re cattolici e la conquista dei territori contesi, poteva essere usato come loro nuovo e parlante emblema.

Nella serie si evidenzia come elemento emergente l'impressionante sventolio dei vessilli con le

78. S. ANGLÓ, «The London pageants for the reception of Katharine of Aragon: November 1501», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI (1963), p. 89.

79. Cfr. G. SAND, «Un coin de Berry et de la Marche», *L'Illustration*, 227, vol. IX, sabato 3 luglio 1847, p. 276.

80. La presenza delle mezzelune sulle insegne portò a ipotizzare la committenza delle tappezzerie presso un principe musulmano, Zizim, figlio di Maometto II° e fratello del sultano Bajazet.

81. Cfr. «Croissant», *Encyclopédie des Symboles*, édition française établie sous la direction de M. CAZANAVE, Parigi, Librairie générale française, 1966, p. 176-177.

82. J. JOULIETTON, *Histoire de la Marche et du Pays de Combrailles*, Guéret, P. Bétouille, 1814-1815, II, p. 155.

83. A. SAKISIAN, «Le croissant comme emblème national et religieux en Turquie», *Syria*, 1941, f. 1, p. 66-80.

84. Cfr. M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Isabel la Católica*, Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 251.

85. Per l'essenziale e documentato commento, cfr. ora «El Eco de la campana de 1485», FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Isabel...*, 2003, p. 240 e sgg.



Figura 10.  
Le mezzelune dell'unicorno. Museo di Cluny, Parigi, L'Odorat.

mezzelune, testimonia dell'impresa granadina, che richiamava d'immediato «l'homenaje» dell'esercito di Castiglia per le apparizioni pubbliche di Isabella, protagonista di una grandiosa vittoria, secondo le Memorias del tempo: «E luego vinieron todas las batallas e las banderas del real a la fazer recibimiento, e todas las banderas se abaxaban quando la Reina pasaba [...]»<sup>84</sup>, riconoscimento importante ed ufficiale, tale che la corte di Spagna sapeva certamente apprezzare nella giusta misura (figura 10). Erano quelli davvero per i contemporanei, anni ricchi di tensioni politiche e fervidi di accordi strategici, come ha recentemente molto bene ricordato Manuel Fernández Álvarez, anni in cui era venuta a nascere un' infanta dal futuro splendente:

Ya podía el gran cardenal Mendoza festejar a la Corte en Alcalá de Henares, a mediados de diciembre de 1485, por el feliz nacimiento de la infanta Catalina. Era algo más lo que se celebraba: el nacimiento de una nueva gran potencia europea, aquella España de lo Reyes Católicos, que ya se la veía como la gran triunfadora de la contienda granadina. Europa, la Europa de la Cristiandad, estaba en trance de borrar en el suroeste su frontera con el Islam. Y eso era verdaderamente importante. Y algo más a tener en cuenta: en aquella impresionante tarea, en la que se gobernaba con justicia a todo un pueblo

— al de España, desde Castilla hasta Aragón —, en la que se atendían a los compromisos internacionales, como la defensa de Italia (para salvar la crisis de Otranto), y en la que se volcaban tantos esfuerzos, tantos hombres, tanto dinero, en la guerra del Islam<sup>85</sup>.

Così, il modo di essere dello scenario araldico che le tappezzerie mostrano, diviene finalmente completo ed armonico: le armi reali inglesi mostrano, infatti, di sorreggere quelle immaginarie e virtuali della famiglia reale spagnola, filtrando, con questa celebrazione, il loro desiderio di presenza emergente nell'ambito della grande storia europea del tempo. In questo modo, il quadro di riferimento per interpretare le immagini si costruisce dunque, grazie alla luce di questo sventolio di tessuti con le nuove armi di Castiglia, festeggiate dalle similari ed amiche inglesi, in una composizione figurativa delicata ed equilibrata, con l'obiettivo di proclamare nel tempo un avvenuto accordo politico, perseguito da entrambe le parti e sostenuto con un medesimo desiderio.

## La storia del corteggiamento

La storia delle diverse fasi del corteggiamento di Arturo Tudor per Caterina d'Aragona cresce attraverso l'effettuazione di atti pubblici che vennero a ratificare l'accordo tra le due famiglie.

Nel marzo del 1489, il trattato matrimoniale venne ufficialmente ratificato a Medina del Campo, con buona soddisfazione di Enrico VII° che premeva affinché i pretendenti del ramo di York non potessero trovare ospitalità in alcuna terra di Spagna, e di Ferdinando, che auspicava invece di avere un alleato contro la Francia nella questione spinosa della Bretagna.

Gli ambasciatori inglesi richiesero, come consuetudine di incontrare tutti i figli dei sovrani, ma si dovettero accontentare dapprima di salutare i più grandicelli:

Après que les dicts ensbassadeurs avoint fait ce que pour lors ilz avoint à remonstrer aulx Roys ilz desirent aulx dicts Roys que ilz leur pleut de leur Grace de leurs faire veoir le prince et la fille aynée (nommée la Infanta donna Issabella) et toutes les aultre filles, pour leur faire la reverence, comme de droyt ilz estoient tenus de faire. Et les Roys leur respondirent que pour lors ilz vollentiers verroint le prinse et sa seur la Infanta, et que ung aultre jour ilz verroint les aultres princesses.

Solo nell'udienza successiva del 24 marzo, fu loro concesso di incontrare la predestinata a divenire la «princesse de Angleterre», Catherina,





Figura 12.  
Caterina d'Aragona, Juan de Flandres 1496, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.



Figura 13.  
Caterina d'Aragona, Michael Sittow, 1503-1504, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

colmandola di tutte le loro attenzioni: «Et apres allerer aveques les Roys en une gallerie la quelle estoit bien tendue de bonne tapicherie. Et la trouverent les jeunes princesses. Assavoir donne Marie et notre princesse d'Angleterre, donne Katerine. Le Roy et la Royne entrerent et se allerent seoir, le prince assis à terre devant lui, et sa fille aynée devant lui, et apres ces aultres filles en suivant. Et de dire que la Royne estoit bien richement abiellié, sy estoit; et toutes ces filles en cas parayl. Et avoynt les dicts deus filles, assavoir la Infante donne Marie, et la Infante donne Katerine princesse de Angleterre, -xiiij. Damoisselles toutes nobles dames bien abilliés tous en drap d'or et toutes filles de grans seigneurs». Anche nella successiva corrida, appositamente organizzata per il 25 marzo, l'occhio del commentatore inglese non poté tralasciare una gentile nota all'indirizzo della giovane fanciulla: «Et les Roys et le prince et trois des fils desdicts Roys estoit sur ledict escarfaulx. Et les enbassadeurs aupres d'eulx. Et estoit beau à veoir comme la Royne tenoit sa fille la plus jeune sur son haulte, laquelle estoit la Infante donne Katerine princesse de Gales, et pour lors elle estoit de l'ayge de trois ans. Apres que tout cestui esbatement estoit fait le Roy et la Royne se retirerent et prindrent les enbassadeurs aveques lui; et allerent en la grant salle et là commencerent les dames et damoisselles à dancier aveques les jentilz hommes que aveint fait le deduit des dicts cannes et tourreaulx».

In questo modo il Tudor veniva a procurare per il figlio una promessa sposa di rango superiore ad ogni altra regina inglese dai tempi di Caterina di Valois, moglie di Enrico V<sup>86</sup> (figura 12).

Al giovane Arturo venne appena possibile conferito il titolo nobiliare spettategli per nascita «Post haec successit illius gratissima atque omnibus regni roceribus optatissima creatio in eccelso Westmonasterii palatio concelebrata, tanta rerum omnium ubertate, opulencia, munificentia, ac liberalitate, ut verbis id a me vix esprimi possit»<sup>87</sup>.

Caterina stava probabilmente studiando ed apprendendo in questi anni, l'esistenza di un luogo misterioso e magico, «a land of enchanted chivalry, Merlin's island of Launcelot and Gawain, Tristan and Galahad». La biblioteca di Isabella possedeva infatti testi di varia erudizione e anche romanzi. Tra molti altri, almeno tre manoscritti «in a crabbed spanish hand, that tell the story of king Arthur and the Table Round. It would be odd if those pages had not been thumbed and dog-eared by the fingers of a dreaming child [...]». Il mito dell'antica Inghilterra era rimasto ancora fermamente saldo nei racconti popolari: per questo «the dynasty that ruled in England now, however dubious its recent pedigree, claimed descent from the founder of the round Table, could show a illuminated genealogy to prove it [...]». Ma la storia suonava per la giovane Caterina con un fascino particolare «In memory of that ancient splendor the husband to whom

86. Cfr. BUSCH, *England...*, 1895, p. 48-54; 330. Un accordo parziale era intanto già stato siglato nel luglio del 1488 per la pressione spagnola verso gli inglesi causa l'eventualità della Guerra in Bretagna contro la Francia, e la romessa dell'aiuto dap arte inglese era stata presa in considerazione grazie proprio l progetto di alleanza matrimoniale. Per il patto di Medina del Campo, cfr. anche MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 14; *Calendar of Letters, despatches, and State papers relating to the negotiations between England and Spain, preserved in the Archives of Simancas and elsewhere*, vol. I (Henry VII), Londra, Longman, «puis» H. M. Stationery Office, 1862, Spanish, I, p. 21-26.

87. STRICKLAND, «Catherine...», 1857, p. 455. Cfr. anche M. HUMME, *The Wives of Henry the Eighth and the Parts they played in History*, Londra, E. Nash, 1905.

88. Sulla biblioteca d'Isabella, MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 15-16; BALLESTEROS GABRIS, *Isabel...*, 1970, p. 114 e 151-154.

89. Cfr. *Calendar of Letters...*, 1862, p. 129.

90. Cfr. STRICKLAND, «Catherine...», 1857, p. 455.

she was promised was named Arthur. A marriage in England might prove the most glorious of all [...]»<sup>88</sup>; la coincidenza dei nomi era di per sé un invito all'avventura (figura 13).

Gli ambasciatori De Puebla e Sepulveda, per la parte spagnola, Riccardo vescovo di Exeter e Giles Daubney di Daubney, incaricati da parte di Enrico VII°, dall'altra iniziarono ben presto a Londra gli incontri preparatori. Durante uno di questi, come riferì il De Puebla ai sovrani cattolici, il re inglese avrebbe pronunciato uno spontaneo «Te Deum laudamus» quando durante l'udienza, il discorso era venuto a concentrarsi sull'auspicata unione tra i due paesi e sulla conseguente alleanza politica.

Le trattative ufficiali per il fidanzamento iniziarono tuttavia solo poco prima dell'undicesimo compleanno di Caterina, nell'autunno del 1496, con un nuovo trattato<sup>89</sup>. Gli interessi politici dei due stati, pur nel rinnovamento della situazione internazionale, permanevano affini, il matrimonio concordato di interesse comune, anche se la disputa sulla dote da versare da parte della famiglia reale spagnola come dote alla figlia, che era continuata quasi un decennio, non accennava ancora a placarsi, ma sarebbe durato per molto tempo ancora, ben oltre l'apparente conclusione contenuta in una lettera scritta nel 1500 da re Ferdinando:

Dotor de la Puebla del nuestro consejo y nuestro embaxador, yo sabeys como, entre las cosas que estan assentadas entre nos y el rey de Inglaterra nuestro hermano, es que dentro de doze dias despues que (plaziendo a nuestro Señor) será desembarcada en esse reyno la princessa de Gales, nuestra fija, se han de celebrar las bodas y consumir el matrimonio dentre ella y el principe de Gales nuestro fijo.

La lettera prevedeva che, per la dote, gli Inglesi offrirono un terzo del paese del Galles, del Ducato di Cornovaglia e delle terre di Cestaia, e gli Spagnoli centomila scudi che sarebbero stati consegnati agli ambasciatori. A questo doveva aggiungersi il valore di altri ventimila scudi in gioielli e quindicimila scudi in oro e argento che avrebbe condotto con sé la stessa principessa al momento del suo arrivo in Inghilterra.

Nell'agosto del 1487, Arturo e Caterina furono solennemente fidanzati con una cerimonia che ebbe luogo a Woodstock, *per verba de praesenti*, cioè con effetto immediato, alla presenza dell'ambasciatore De Puebla, come rappresentante ufficiale della principessa del Galles. Il fidanzamento causò anche un immediato scambio di missive tra i quattro sovrani ad iniziare proprio dai reali inglesi. Elisabetta di York scrisse così una lettera ufficiale di richiesta alla regina di Spagna. Elisabetta, lodando le virtù eccelse di Isabella di Castiglia, regina di tutte le regine, il cui nome veniva allora

celebrato in tutto il mondo. Con il nuovo legame familiare Caterina, «common daughter» di due tra le famiglie reali più illustri sarebbe presto salita altissimi agli onori che, al fianco di Arturo, già la attendevano.

Nel febbraio successivo il trattato venne nuovamente ratificato dagli Spagnoli, la dispensa papale per la celebrazione del matrimonio prima del raggiungimento dell'età necessaria da parte degli sposi venne richiesta da entrambi i paesi.

La prima delle cerimonie nuziali ebbe luogo a Bewdley, il 9 maggio del 1499, ancora in assenza di Caterina. Il principe Arturo invece pronunciò le parole di rito con voce ferma, precisando di essere lieto di contratto di matrimonio indissolubile con la principessa del Galles, non solo in obbedienza al papa e a suo padre, ma per il profondo amore che lo legava intimamente a sua moglie. Mentre ancora una volta, in Inghilterra, il nuovo appuntamento matrimoniale venne a causare nuove manifestazioni di giubilo e commozione, ai due giovani venne concesso, da questo momento, di intraprendere e tenere una corrispondenza epistolare affinché il loro progetto d'amore si trasformasse, nel tempo, in assoluta realtà.

E' a questo periodo che dobbiamo il brano, scritto nello stesso anno da Arthur alla sua promessa, più volte pubblicato e studiato dalla Strickland<sup>90</sup>, tipico per recuperare la misura di un affetto, proprio del tempo e condizionato dalle circostanze, ma forse per questo non meno genuino nelle emozioni: «J'ai lu les tendres lettres qu'on m'a dernièrement apportées de la part de Votre Altesse, et j'y vois aisément combien est grand l'amour que vous me portez. Ces lettres tracées par votre main m'ont rendu si joyeux qu'il m'a semé que je voyais Votre Atesse, que je conversais avec elle, et que j'embrassais ma très-chère femme. Je ne saurais assez vous dire quel ardent désir j'éprouve de voir Votre Altesse, et combien je suis peiné que votre arivée soit retardée».

La raccolta di queste missive in partenza dal castello di Ludlow alla volta dell'Alhambra e viceversa, pur redatte secondo la rigida etichetta del tempo, controllate e dirette dai maestri delle rispettive corti, sono rimaste a documentare il rigido prosieguo delle trattative, nella lenta attesa di una maturità che avrebbe contraddistinto e reso possibile l'accordo diretto tra gli sposi promessi. Ma solitamente anche nelle lettere indirizzate dalla regina d'Inghilterra alla volta dei reali di Spagna, la promessa sposa è ormai citata come «nostram illustrissimam dominam Katerinam».

Già nel novembre dello stesso anno veniva nominato un comitato di alti dignitari incaricati di studiare ed organizzare, in occasione dell'ingresso a Londra della duchessa del Galles, sei «pageants» per spettacoli teatrali all'aperto, con un tono comune e generale per cui l'insieme avrebbe dovuto



risaltare come «the most original and complex essay in the pageant medium ever presented in England»<sup>91</sup>.

La cerimonia matrimoniale fu nuovamente ripetuta al compimento del quattordicesimo anno di Arturo ancora nel castello di Ludlow con Caterina ancora assente e nuovamente rappresentata dal De Puebla. Si stabilì allora che nel corso del 1500 Caterina avrebbe compiuto il viaggio alla volta dell'Inghilterra non appena compiuti i sedici anni: così i preparativi per il pubblico e grandioso ricevimento in Inghilterra divennero frenetici. Già nel gennaio dello stesso anno l'ambasciatore De Puebla scriveva ai sovrani di Spagna partecipando loro la notizia delle ingenti somme di denaro che venivano investite allo scopo, esprimendo insieme sincera ammirazione per le ottime qualità e virtù dimostrate dal giovane principe: «muy altos y muy poderosos principes, Rey y Reyna, señores [...]. Agora a plazido a Dios que todo se aya purgado y alinpiado justa y devidamente, de manera que una gota de sangre real dudosa no queda a este reyno, sino la verdadera del Rey e de la Reyna, y para el sello la del señor principe Artur [...]»<sup>92</sup>.

Nell'inverno del 1500 Caterina rimase, per l'ultima volta, sola con la madre a Granada<sup>93</sup>. Gli ultimi mesi passati alla corte di Castiglia furono tra i meno felici della sua giovane vita: diverse e pesanti disgrazie erano venute ad interessare la corte e la stessa salute dell'infanta cominciava a dare qualche preoccupazione<sup>94</sup>.

Il viaggio di Katerina si diramò per Toledo, Medina, Valladolid e Santiago de Compostela dove l'infanta restò una notte in preghiera per raggiungere poi La Coruña ed imbarcarsi il 17 di agosto<sup>95</sup>.

Fu tuttavia solo nel 1501, dopo vari arresti dovuti all'inclemenza del tempo<sup>96</sup> che la principessa pose piede in Inghilterra a Plymouth per celebrare, di persona, il matrimonio. Il 12 novembre infine, Caterina fece la sua entrata ufficiale a Londra, godendo di una ricchezza di manifestazioni di accoglienza, benvenuto, spettacoli, balli e feste, impossibili, secondo i cronisti del tempo, da descrivere con pienezza, ma il tempo della gioia fu oltremodo limitato: il principe di Galles moriva improvvisamente il 2 aprile dell'anno successivo, 1502, nel freddo del castello di Ludlow.

## La committenza

Per la serie ora a Cluny, la committenza è certamente da collegare alla corte inglese<sup>97</sup>. L'indirizzataria è certamente la giovane ed amata principessa, destinata, già dai primi anni di vita, a rivestire un ruolo di difficile quanto solenne incarico: il suo nome compare per altro siglato con la **K** di Katerine, come compare, di norma, nei documenti inglesi.

La committenza di queste tappezzerie è da assegnare, probabilmente, allo stesso Enrico VII<sup>98</sup>, anch'egli buon conoscitore e stimatore dei tessuti che, dalle regioni di Bruxelles<sup>99</sup>, stavano ormai raggiungendo varie corti europee<sup>100</sup> e, a partire dal tempo di Edward IV, ormai diffuse anche in Inghilterra<sup>101</sup>.

Qui non solo divennero di casa alcuni celebri «Arras maker» ufficiali, come ad esempio John Bakes<sup>102</sup>, o in seguito Cornelius van de Strete<sup>103</sup>, ma i sovrani si dilettavano frequentemente nell'acquistare «pièces of Arras», come, a quel tempo, venivano chiamate le grandi tappezzerie<sup>104</sup>, o anche «cloths of tapestry and Arras», di varia provenienza.

Tra i primi «merchant-tapisser» segnalati alla corte di Edward IV ci fu dal 1460 Pasquier Grenier di Tornai, «weaver to the court of Burgundy and the greatest tapisser of his time»<sup>105</sup> che fornì pièces di grande valore, quali le quattro parti della Story of Nebuchadnezzar, le nove della Story of Alexander, le sei della Passion..., e a cui dal 1486 si affiancò anche il figlio John.

Il nuovo sovrano, succeduto l'anno precedente, continuò le scelte paterne affidandosi per similari acquisti alla stessa famiglia. A Pasquier e al figlio John venne infatti concesso già nel 1486, oltre alla diretta protezione reale, anche un vero e proprio salvacondotto per l'importazione in Inghilterra di «cloths of Arras». E' a questo periodo che si deve probabilmente l'acquisto delle undici parti della celebre Story of the Trojan War.

E' da segnalare che, in quegli stessi anni, era stato commissionato dallo stesso sovrano «an entire cycle of Tudor history [...]». La serie doveva iniziare con il ricordo dell'«Henry's Bosworth victory fino ad un "marriage", e continuare in una sorta di "tapestry romance" che nulla doveva lasciare invidiare al già celebre "set of trojan War tapestries"»<sup>106</sup>. Secondo alcuni commentatori, l'ultimo episodio doveva rappresentare l'atteso «marriage of Arthur and Katherine», mentre, secondo

rine..., 1941, p. 14 e sgg. Per la politica straniera dei sovrani di Castiglia, cfr. «Las Grandes Alianzas Matrimoniales hacia 1495», FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Isabel...*, 2003, p. 364 e sgg.

98. Cfr. A sottolineare l'immagine della figura di Caterina rimasta nel tempo, cfr. il commento di J. MICHELET, *Histoire de France au seizième siècle*, VIII, Chamerot, Parigi, 1874, p. 100: «La reine Catherine d'Aragon était une sainte espagnole du douzième siècle, d'une perfection désolante: son mari ne pouvait la joindre qu'à genou au prie-Dieu». Per altri aspetti della figura della regina, cfr. J.K. MC CONICA, «Catherine's patronage for learning», *English Humanists and Reformation Politics under Henry VIII*, Oxford, The Clarendon Press, 1965, p. 53 e sgg.

99. Cfr. W.G. THOMSON, «Henry VII et the origin of Tudor Patronage», G. FITCH LYTLE e S. ORGEL, *Patronage in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 137-144. Cfr. anche G.R. ELTON, *England under the Tudors*, Londra, 1959 e F. BACON, *History of the Reign of king Henry the Seventh*, ed. R. LOCKYER, The Folio Society, Londra, 1971.

100. Cfr. F. JOUBERT, «Le Moyen Age, un art nouveau», F. JOUBERT, A. LEFEBURE e P.F. BERTRAND, *Histoire de la tapisserie, en Europe du Moyen Age à nos jours*, Parigi, Flammarion, 1995, 29 e sgg., con indicazione dei centri di produzione attivi nel XV secolo, artisti e possibili modelli W.G. THOMSON, *A History of Tapestry from the earliest Times until the present Day*, Londra, Hodder and Stoughton, 1930, p. 46 e sgg.

101. Cfr. W.G. THOMSON, «Edward IV: An English Royal Collector of Netherlandish Tapestry», *Burlington Magazine*, n. 1013, agosto 1987, p. 521.

102. Cfr. W.G. THOMSON, *Tapestry weaving in England from the Earliest Times to the End of XVIIIth Century*, Londra, B.T. Batsford Ltd., 1914, p. 16 e sgg.

103. Cfr. G. KIPLING, *The Triumph of Honour. Burgundian origins of the Elizabethan Renaissance*, Leiden Publications of the Sir Thomas Browne Institute, 1977, p. 140.

104. Cfr. T. CAMPBELL, «Tapestry Quality in Tudor England. Problems of Terminology», *Studies in the Decorative Arts*, III/1 (1995-1996), p. 29-50.

105. Cfr. W.G. THOMSON, *A History...*, 1930, p. 110, 146, 151-152; M. JARRY, *World Tapestry*, New York, 1969, p. 58; KIPLING, *The Triumph...*, 1977, p. 142.

106. Cfr. KIPLING, *The Triumph...*, 1977, p. 142.

91. Cfr. ANGLÓ, «The London...», 1963, p. 54.

92. Cfr. *Calendar of Letters...*, 1862, Spanish, I, p. 249.

93. MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 20, «The two seemed to have had a special relation. From Catherine's infancy her physical likeness to her mother was striking, and as she grew older observers remarked an increasing resemblance of bearing and mind and character, the same gracious dignity, slightly aloof, the same direct, vigorous intelligence, the same basic gravity [...]». Per le lettere di attesa dall'Inghilterra, cfr. *Calendar of Letters...*, 1862, Spanish, I, p. 233-248.

94. Cfr. STRICKLAND, «Catherine...», 1857, p. 456.

95. «Fueron con ella a la entregar el Obispo de Santiago, don Alonso de Fonseca, y el obispo de Osma y el Obispo de Salamanca y el conde de Cabra y el comendador mayor Cárdenas: y la condesa de cabra vieja, doña Elvira Manuel, por su dama de honor. Y fueron a embarcar en la ciudad de La Coruña [...]», MATTINGLY, *Catherine...*, 1941, p. 30.

96. Cfr. STRICKLAND, «Catherine...», 1857, p. 456-457.

97. BUSCH, *England...*, 1895, p. 48 e sgg.; MATTINGLY, *Cathe-*

107. Cfr. KIPLING, *The Triumph...*, 1977, p. 142; T.P. CAMPBELL, *Tapestry...*, 2002, p. 20. Cfr. peraltro parte di queste tappezzerie eseguite in prossimità del matrimonio sembra siano finite presto nel dimenticatoio: una almeno di esse, venne descritta come giacente in una casa abbandonata in Standon near Huckerige, nello Hertfordshire (Cfr. H. WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England*, I, Londra, Dodsley, 1848, p. 288).

108. Cfr. W.G. CAMPBELL, *Material for a History of the Reign of Henry VII from Original Documents preserved in the Public Record Office*, Londra, Roll Series of Chronicles and Memorials, 1873-1877, II, 281. Cfr. per i rapporti di Enrico VIII con Van Aelst, THOMSON, *A History...*, 1930, p. 245-260; IVES, *Anne...*, 1993, p. 61. Inoltre si veda SCHNEEBALG-PERELMAN, «La Dame...», 1967, p. 258 e sgg. Anche il re Enrico VIII amò circondarsi di splendide tappezzerie come rivelano le note di apprezzamento espresse, nelle diverse lingue, da alcuni spettatori del famoso incontro del «Field of Cloth of Gold» del 1520, a proposito degli addobbi del padiglione inglese: «un des beaux bastimes du monde», ricco di pièces «si belle et si singuliere, que l'on n'en a point veu de pareille», al punto che «veramente, le figure pareano vive...». Cfr. KIPLING, *The Triumph...*, 1977, p. 140. Cfr. inoltre «The triumphant reign of King Henry the VIIIth», vol. I, *The Lives of the Kings*, ed. C. WHIBLEY, Londra, TC & E.C. Jack, 1904, p. 190-224, con riferimenti alle tappezzerie possedute, 43 e sgg., e all'inventario contenuto nel ms. BM Harleian 1419 con l'elenco di più di «deux mille tapisseries».

109. Cfr. CAMPBELL, *Tapestry...*, 2002, p. 132 e sgg.

110. Cfr. J. HALL, «The XVII Yere of Kyng Henry the VII», *Chronicle containing the History of England*, Londra, J. Johnson etc., 1809, p. 493-494. Peraltro, il gusto di possedere arazzi dal gusto particolare fu proprio della personalità della stessa principessa Caterina: dalle note dell'ambasciatore Sanuto, veniamo, ad esempio a conoscere che le camere della regina erano abbellite, fino al momento del divorzio da Enrico VIII, con «tapestry of silk and gold representing the most minute foliage, the most beautiful that the eye of man ever beheld; and it cost seven ducats per yard [...]». R. BROWN, *Calendar of State Papers Venetian*, Londra, 1864-1912, vol. III, p. 20.

111. Cfr. J.G. RUSSELL, *The Field of Cloth of Gold, Men and manners in 1520*, Londra, Routledge, 1969, 44 e sgg. Cfr. anche CAMPBELL, «Patronage and Production in Northern Europe», *Tapestry...*, 2002, p. 263 e sgg.

112. Cfr. SOUCHAL, «Messieurs...», 1983, p. 259-260; F. BLANCHARD, *Le présidents au*



Figura 15.  
Le armi di Caterina d'Aragona e di Enrico VIII (da A. de Arteaga, *Catalina de Aragón*, Madrid, 2002, p. 225).

altri, «probably that of Henry and Elizabeth of York, the union that finally resolved the Wars of the Roses in England»<sup>107</sup>.

Verso gli ultimi decenni del secolo, tuttavia un altro importante «Arras maker» era venuto in contatto con Enrico VIII: si tratta di Pieter van Edingen<sup>108</sup>, detto Pietre van Aelst, nato a Waterloes, intorno al 1450, emergente come «a powerful and creative force in the Bruxells tapestry industry from the early years of the sixteenth century, linking financiers, artists, and producers for customized projects and commissioning cartoons and weaving on his own speculative account [...]», e particolarmente attivo nella partnership con ricchi mercanti fiorentini quali Ludovico de la Fava e Lorenzo Barduce. Costui risulta dapprima impegnato come «court tapissier» con Filippo il Bello e Giovanna di Castiglia, cui procurò nel 1497 «two chambers of verdure, one with shepherds and shepherdesses, the other with woodcutters [...]», e che ancora, tra il 1502 e il 1506, passato alla funzione di «valet de chambre et tapissier», seguì in terra di Spagna, comprando e fornendo di squisite tappezzerie le collezioni<sup>109</sup>.

L'occasione specifica potrebbe esser stata quella, come abbiamo anticipato, o degli accordi di Bewdley nel maggio del 1499, vale a dire della prima delle feste matrimoniali che dovevano legare i giovani promessi<sup>110</sup>.

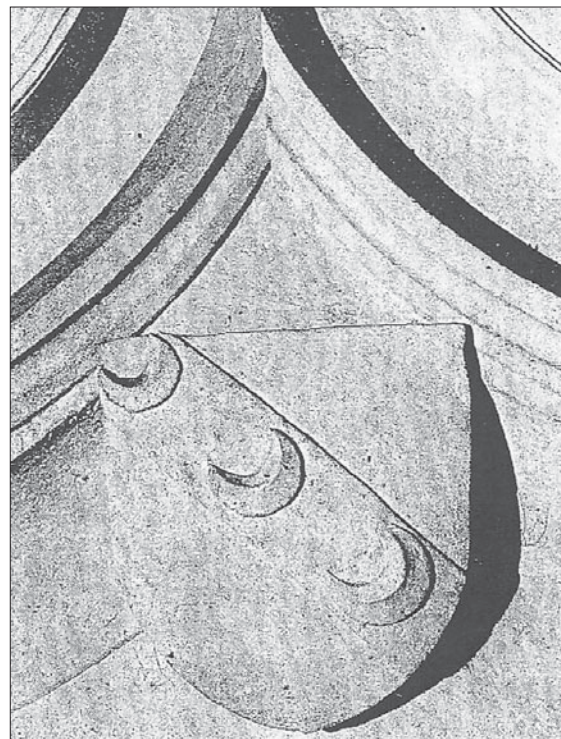


Figura 11.  
Le mezzelune della famiglia Le Viste (da J.B de Vaivre, «Messire Jefan le Viste, chevalier, seigneur d'Arcy et sa tenture au lion et a la licorne», in *Bulletin Monumental*, 1984, p. 421).

Peraltro in seguito, durante l'incontro del «Field of Cloth of Gold» del 1520 in terra di Francia, tra Francesco I e Enrico VIII, parecchi commentatori notarono la qualità delle tappezzerie esposte presso gli accampamenti della ancora regina Caterina d'Aragona, che sembrerebbe non distinguersi molto da quanto appena richiamato: infatti è annotato come «The Queen's tapestries, of silk and gold, with finely drawn foliage, would be the greeneries or verdure, without personages, which were fashionable, and no doubt more restful than their historiated counterparts»<sup>111</sup>.

In quali circostanze le tappezzerie della «Dame» siano pervenute sul mercato antiquario e di qui in Francia è di facile ipotesi: il loro messaggio, evidentemente ben compreso alla corte inglese, non collimava più con il nuovo matrimonio della principessa con Enrico VIII<sup>112</sup> (figura 15).

Esse pervennero, tramite le stesse botteghe artigianali, sul mercato francese e vennero notate ed acquistate da una famiglia coinvolta in un processo di affermazione dinastica: i Le Viste, nelle cui dimore furono, per la prima volta, segnalate.

A partire dal 1863 gli specialisti si sono a volte confrontati e divisi per precisare a quale esponente della famiglia Le Viste si possa attribuire la committenza della serie di tappezzerie di Cluny, anche per cercare di identificare la dame



rappresentata. Georges Gallier suggeriva di vedere in Geneviève Le Viste, figlia di Jean IV, morto nel 1500, e di Geneviève de Nanterre, sorella di Claude, più conosciuta e «morte sans alliance», la destinataria della complessa raffigurazione, e la loro esecuzione probabile in occasione di una delle «nombreuses fêtes qui se donnèrent à Lyon à l'occasion du passage de hauts personnages dans cette ville»<sup>113</sup>. Altri, come per esempio Henri Martin, hanno avanzato la proposta di leggere in ciascuna delle cinque scene della «Dame à la licorne» l'immagine della stessa Claude Le Viste già citata, per riuscire a datare l'insieme al primo decennio del XVI° secolo<sup>114</sup>. Il conservatore di Cluny, Alaine Erlande-Brandenburg ha indicato invece in seguito in Jean IV Le Viste il committente dell'opera, situando l'esecuzione delle stesche negli anni compresi tra il 1457 e il 1500<sup>115</sup>, mentre Carl Nordenfalk ha più volte attirato l'attenzione su Antoine Le Viste, il solo «qui aurait pu relever les armes pleines de la famille après la mort de Jean IV Le Viste, le cousin de son père»<sup>116</sup> (figura 11).

In particolare, secondo quest'ultimo autore, l'opera sarebbe da leggere, nel suo insieme, come il richiamo ad un matrimonio, indicazione dapprima giustificata, ma in seguito modificata e rapportata all'idea di un «cadeau de fiançailles» tra Antoine e Claude Le Viste. In conseguenza di ciò la composizione avrebbe «su faire allusion et à la fiancée, en lui faisant jouer le rôle de la Dame, et au fiancé, en le faisant apparaître sous le déguisement de la licorne, le plus significatif des deux supports du blason de la famille, car c'est par sa vi(s)tesse que la licorne surpasse tous les animaux»<sup>117</sup>. Tutta l'iconografia sviluppata sulle tappezzerie potrebbe allora venire letta nel senso dell'«amour et [...] mariage» e per questa ragione, secondo lo studioso, non potrebbe essere in alcun modo accolta l'ipotesi di un riferimento a Jean IV Le Viste, uomo ormai decisamente maturo negli anni della probabile esecuzione delle tappezzerie: «De coup, la poésie de la tenture s'évanouit. Si elle ne pouvait plus être un cadeau de fiançailles, ce serait pour son propre plaisir que Jean Le Viste l'aurait commandée». Secondo questo specialista, se fosse effettivamente così, la composizione nel suo insieme, non farebbe altro che rivelare «la vanité d'un homme qui, malgré sa belle carrière, n'appartenait pas à la haute noblesse, et se serait complu, en compensation, à voir ses armes représentées le plus souvent possible». Per Alain Erlande-Brandenburg, all'opposto, la sola referenza possibile e sicura va proprio in direzione di Jean IV Le Viste, signore d'Arcy. Nel caso in cui, in effetti, questo fosse «un cadeau de nocces», le tappezzerie avrebbero mostrato «comme il est d'usage, sur un écu parti [...] à dextre les armes du mari, à senestre celle du père».

In più proprio Jean IV Le Viste, consigliere del parlamento nel 1464, legato all'entourage del duca di Bourbon, nominato nel 1484 presidente della cour des Aides, capofamiglia, fu in realtà il solo personaggio ad avere il diritto a portare le «armes familiales» fino al 1500, anno della morte; in effetti «Antoine, président au parlement, [...] releva les armes familiales à la mort de Jean IV, en 1500, date qui paraît trop tardive si l'on croit le style de la tenture»<sup>118</sup>. La stessa proposta a favore di Jean IV Le Viste, che è stata avanzata anche da Sophie Schneelman-Perelman, avrebbe potuto trovare un elemento di difficoltà qualora ci si fosse soffermati sul fatto che le tappezzerie esaminate sono, secondo gli inventari pubblicati, di proprietà del ramo della famiglia che discendeva da Antoine e non da quella di derivazione da Jean<sup>119</sup>: nello stesso testamento di Claude, figlia dello stesso Jean IV, si legge come una gran parte dei beni della famiglia siano destinati alla nipote Jeanne, figlia di Antoine, sia pure nell'assenza di ogni esplicita menzione delle tappezzerie<sup>120</sup>.

Invece, gli interventi successivi di Geneviève Souchal, riprendendo la pista tracciata da René Fedou, hanno fortemente messo in evidenza le caratteristiche culturali ed umane dei differenti membri della famiglia Le Viste che avrebbero potuto essere parte attiva al momento della committenza dell'opera, ad iniziare da Jean II che coltivava interesse «pour les oeuvres d'art», per passare a Jean IV «amateur d'art» e concludere con Aubert e Antoine Le Viste, seguendo una ricerca documentata di dati che sembrerebbero privilegiare la seconda delle ipotesi avanzate.

L'importante ricerca di Henri Martin, nella sua ricostruzione del destino della tappezzeria, è risalita fino a Jeanne, moglie di Jean Robertet, cugino di Florimond<sup>121</sup>. La giovane è figlia d'Antoine, il rappresentante più in vista della famiglia dopo il 1500. L'uomo<sup>122</sup> presidente della Cour des Aides di Parigi<sup>123</sup> era uno dei personaggi più influenti ed in vista in Parigi, come appare nella cronologia recuperata da Geneviève Souchal: «Antoine [...] revendiquer en 1504 le tènement de Bellecour et la maison des Le Viste à Lyon, [...] succède à son père en 1493 dans son office de correcteur et rapporteur de la chancellerie, accompagne à Arras, en 1499, le chancelier chargé de recevoir l'hommage prêté par Philippe le Beau à Louis XII, abandonne sa charge pour celle de maître des requêtes en octobre 1513 et devient prévôt des marchands en 1520 et président au Parlement en décembre 1523»<sup>124</sup> (65), era un riconosciuto conoscitore ed estimatore del particolare genere di arredo: è infatti rimasta puntuale nota relativa al dono fattogli dalla stessa città di Tournai, nel 1510, di una «pièche ouvrée d'or et de soie où est figure l'image du saint Christophe», acquistata presso il tappeziere Jean figlio

*mortier du Parlement de Paris, leurs emplois, charges, qualités, armes, blasons et généalogies depuis l'an 1331*, Parigi, Cardin Besongne, 1647, p. 143; F. AUBERT, *Histoire du Parlement de Paris de l'origine à François Ier*, 1250-1515, Parigi, Picard, 1894, p. 39; per il primo matrimonio con Jacqueline Raguier, e per il successivo, nel 1526, con Charlotte Briçonnet anche E. MAUGIS, *Histoire du Parlement de Paris*, III, Parigi, Picard, 1916 (reprint Genève, Slatkine, 1977), p. 149 e sgg.

113. G. CALLIER, *Note sur les tapisseries du Boussac (Creuse)*, Guéret, Amiault impr., 1887, p. 23-24.

114. MARTIN, «La dame...», 1924-1927, p. 137-168.

115. ERLANDE-BRANDENBURG, *La tenture...*, 1977, p. 165-179.

116. C. NORDENFALK, «Les cinq sens dans l'art du Moyen Age», *Revue de l'Art*, 36 (1976), p. 26-27.

117. C. NORDENFALK, «Qui a commandé les tapisseries dites de la Dame à la Licorne», *Revue de l'Art*, 55 (1982), p. 54-56.

118. ERLANDE-BRANDENBURG, *La Dame...*, 1989, p. 66-68.

119. NORDENFALK, «Qui a commandé...», 1982, p. 55. Cfr. MARTIN, *La Dame...*, 1924-1927, p. 137-168; M. DAYRAS, «A propos...», 1969, p. 127 e sgg.

120. A. et C. FLEURY, *Le Château d'Arcy (Saône-et-Loire) et ses seigneurs*, Mâcon, impr. Protat frères, 1917, p. 79: «Claude Le Viste fille de Jean IV avait institué pour héritière sa cousine, Jeanne Le Viste, fille d'Antoine Le Viste, seigneur du Fresne [...], e J.B. de VAIVRE, «Messire Jehan Le Viste, Chevalier, Seigneur d'Arcet, et sa tenture au «Lion et à la Licorne»», *Bulletin Monumental*, 142 (1984), p. 413.

121. MARTIN, «La dame...», 1924-1927, p. 137-168.

122. Cfr. le vicende essenziali della carriera politica e finanziaria di Antoine Le Viste, nella scheda redatta, per uno dei possibili committenti delle tappezzerie, da SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 259-260; per la Cour des Aides, F. LOT e R. FAUTIER, *Histoire des institutions françaises au Moyen Age*, II, *Institutions royales, les droits du roi exercés par le roi*, Parigi, Presses universitaires de France, 1958, p. 280-285 e sgg.

123. Cfr. FEDOU, *Les hommes...*, 1964, p. 348; MAUGIS, *Histoire...*, I, 1977, p. 132, 145, 147, 171, 306 e sgg.; inoltre SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 258.

124. Cfr. SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 258 e sgg.

125. Cfr. E. SOIL, «Les tapisseries de Tournai, les tapisseries et les hautelisseurs de cette ville, recherches et documents sur l'histoire, la fabrication et les produits des ateliers de Tournai», *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, 22 (1891), p. 41, 256, 316-317. Per John Grenier, cfr. THOMSON, *History...*, 1930, p. 110, 146, 151-152; JARRY, *World...*, 1969, p. 58; KIPLING, *The Triumph...*, 1977, p. 142.

126. Sulle principali vicissitudini della carriera politica e finanziaria d'Antoine Le Viste, cfr. SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 259-260. Sulla cour des Aides, cfr. F. LOT e R. FAWTIER, *Histoire...*, 1858, p. 280-285.

127. Cfr. SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 259-260; F. BLANCHARD, *Les présidents...*, 1647, p. 143; F. AUBERT, *Histoire...*, Parigi, 1894, p. 39. Per il primo matrimonio, con J. Raguier, e il secondo, nel 1526, con Charlotte Briçonnet, cfr. MAUGIS, *Histoire...*, III, 1958, p. 280-285.

128. R. FEDOU, *Les hommes de loi lyonnais à la fin du moyen âge. Etude sur les origines de la classe de robe*, Parigi, Les Belles Lettres, 1964, p. 348; MAUGIS, *Histoire...*, 1977, p. 132, 145, 147, 171, 306 e sgg.; SOUCHAL, «Messeigneurs...», 1983, p. 258.

129. Cfr. per la relazione del viaggio in Inghilterra cfr. i mss. BN Paris nouv. Acq. Fr. 7004, e f. fr. 19795: «Relation de ce qui fut négocié en l'an 1525, avec Henry VIII, roy d'Angleterre, et le cardinal d'York, par l'évesque de Tarbe (Gabriel de Grammont), le viconte de Turenne et le président Le Viste, ambassadeurs du roy François Ier, touchant le mariage de la fille du dict roy d'Angleterre avec le dict roy François et pour une alliance par les deux roys contre l'empereur Charles V, pour la delivrance des deux fils dus. Roy François, redigée par escript par Claude Dodieu, conseiller en la cour de Parlement de Paris», per cui cfr. H. OMONT, *Catalogue Général des Manuscrits Français, Nouvelle Acquisition Françaises, III (6501-10000)*, Parigi, E. Leroux, 1900, p. 65; L. AUVRAY e H. OMONT, *Catalogue Général des Manuscrits Français, III (18677-20064)*, Parigi, E. Leroux, 1900, p. 404-405; cfr. anche la breve nota contenuta al f. 101 recto del ms. BN Paris f. fr. 3006 dal titolo «Dépêche adressée à monseigneur le grand Maistre par les ambassadeurs en Angleterre, G. De Gramont, évesque de Tarbe, De Turenne, A. Le Viste. De Warey, Joan Joachin, de Londres le .xvij. jour d'avril...», per cui cfr. (H.-V. MICHELANT, M. DEPPEZ, P. MEYER, C. COUDERC e L. AUVRAY), *Catalogue des Manuscrits Français, I, Ancien Fonds*, Parigi, Firmin-

di Pasquier Grenier, già fornitore ufficiale, come si è detto, delle collezioni di Enrico VII<sup>125</sup>.

Negli anni successivi al 1500 Antoine Le Viste<sup>126</sup> sposò Jaqueline Raguier ed è probabilmente in conseguenza di questa felice occasione che egli decise di acquistare delle tappezzerie dal tema d'amore e tali da mostrare delle insegne estremamente affini a quelle scelte dalla sua famiglia<sup>127</sup>. Sicuramente le stesse erano già in suo possesso quando si recò, come presidente della Cour des Aides de Parigi<sup>128</sup> presso la famiglia reale d'Inghilterra per prospettare l'ipotesi di un possibile matrimonio tra Maria, la figlia di Caterina e Enrico VIII, con Francesco I°.

Comunque sia avvenuto l'incontro tra le «pièces» della «Dame» e l'illustre «président au Parlement»<sup>129</sup>, le conseguenze non si fecero probabilmente attendere: infatti, staccate del tutto dal loro contesto d'origine, le sei «pièces» risultavano d'immediato brillantemente leggibili nel loro significato più immediato: fu allora che l'occhio esperto di Antoine Le Viste le avrà potute probabilmente scegliere come elemento di assoluto prestigio per l'immagine di una casata che si trovava ad avere come emblema proprio le tre mezzelune di cui esse facevano elegante quanto insistita esibizione, ipotesi non molto ardua, anche considerando l'estrema libertà, in quel tempo, del gusto di riappropriarsi delle vestigia del passato a fini anche vagamente celebrativi. Svanendo la storia della «Dame», le «pièces» erano facilmente libere di divenire nel tempo, proprio per la ricchezza delle diverse sollecitazioni visive che sottintendevano, altra cosa: illustrazione dei cinque sensi o insieme insegne di una famiglia lionese, messaggio araldico o meditazione filosofica.

Dalla loro appartenenza alla discendenza di Antoine fino all'arrivo al castello di Boussac e di seguito fino ad oggi, la storia è ormai acquisita<sup>130</sup>.

La sorte aveva stabilito per queste immagini un destino speciale: sarebbero rimaste intatte, ma incomprese, a raccontare, come in un sogno, il desiderio dei Tudor.

La storia dei personaggi reali celebrati nelle due tappezzerie oggetto di questa nota, è risaputo, conobbe ben pochi momenti di felicità, ma il messaggio d'amore così elegantemente espresso continuò a essere inteso in tempi e luoghi differenti. E' questo giustificò la loro fortuna presso abitazioni private.

Nella serie conservata a Cluny, si evidenzia come elemento emergente l'impressionante sven-

tolio dei vessilli con le mezzelune, testimonia dell'impresa granadina, che richiamava d'immediato l'"homenaje" dell'esercito di Castiglia per le apparizioni pubbliche di Isabella, protagonista di una grandiosa vittoria, secondo le Memorias del tempo: «E luego vinieron todas las batallas e las banderas del real a la fazer recebimiento, e todas las banderas se abaxaban cuando la Reina pasaba [...]»<sup>131</sup>, riconoscimento importante ed ufficiale, tale che la madre di Caterina sapeva certamente apprezzare nella giusta misura.

Erano quelli davvero per i contemporanei anni, ricchi di tensioni politiche e fervidi di accordi strategici, come ha recentemente molto bene ricordato Manuel Fernández Alvarez, anni in cui era venuta a nascere un'infanta dal futuro splendente:

[...] fruto de la reconciliación amorosa de Isabel y Fernando, tras la crisis de Tarazona. Y su nacimiento, el 16 de diciembre de 1485, cuando ya se había logrado la gran victoria de la toma de Ronda y de toda la zona entre la sierra rondeña y el mar, con Marbella incluida, y cuando se había logrado salvar a Jaén, eliminando el peligroso enclave musulmán de Cambil, hacía que todo pareciera perfecto. Ya podía el gran cardenal Mendoza festejar a la Corte en Alcalá de Henares, a mediados de diciembre de 1485, por el feliz nacimiento de la infanta Catalina. Era algo más lo que se celebraba: el nacimiento de una nueva gran potencia europea, aquella España de los Reyes Católicos, que ya se la veía como la gran triunfadora de la contienda granadina. Europa, la Europa de la Cristianidad, estaba en trance de borrar en el suroeste su frontera con el Islam. Y eso era verdaderamente importante. Y algo más a tener en cuenta: en aquella impresionante tarea, en la que se gobernaba con justicia a todo un pueblo —al de España, desde Castilla hasta Aragón—, en la que se atendían a los compromisos internacionales, como la defensa de Italia (para salvar la crisis de Otranto), y en la que se volcaban tantos esfuerzos, tantos hombres, tanto dinero, en la guerra del Islam; en aquella impresionante tarea, insisto, junto a Fernando, el notable Rey-soldado, se agrandaba cada vez más la figura de Isabel, como alma del espíritu animoso de la retaguardia, siempre pensando en sus soldados, en sus victorias y en sus triunfos, pero también en los que caían en la guerra y en los heridos y enfermos; de ahí su significativa creación del primer hospital de campaña, al que tan justamente aquellos guerreros llamaban el Hospital de la Reina. De modo que bien podía decir el cronista que con su tarea desplegada en la retaguardia venía a igualarse con la que Fernando hacía en el campo de batalla con

Didot Frères, MDCCCLXVIII, per la vicenda particolare, cfr. D. HENDERSON, *Marie Tudor: 1516-1558*, Parigi, Payot, 1934, p. 14 e sgg.

130. Cfr. MARTIN, «La Dame...», 1924-1927, p. 137-168.

131. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Isabel...*, p. 251.



la espada. Sería mosén Diego de Valera quien lo escribiría a Fernando el Católico a raíz de la conquista de Ronda. Hace la gran loa del Rey por su hazañosa victoria, pero incorpora a la Reina, y añade: «La qual (Reina) no menos pes a con sus muchas limosnas e devotas oraciones e dando orden a las cosas de la guerra, que vos, señor, con la lanza en la mano»<sup>132</sup>.

E' alla principessa Caterina d'Aragona, la figlia preferita di Ferdinando di Castiglia, il «Salvator Mundi» d'Inghilterra, l'unico amore di Artu-

ro Tudor, la prima sposa di Enrico VIII, la causa indiretta dello scisma della Chiesa d'Inghilterra, o più semplicemente ad una donna innamorata, coinvolta in un sentimento esclusivo e unico, e a lei sola, ai suoi sogni, da quello dell'unione astrale con il principe della terra felice, a quello dell'intreccio tra il liocorno e la mezzaluna, o ancora al gioco tra la melagrana e il coniglio, che dobbiamo la creazione di un nuovo inno all'amore, che non doveva vincere nella realtà, ma continuare nel tempo, oltre lo spazio e gli uomini.

E' tempo di restituire l'omaggio.

132. Per l'essenziale e documentato commento, cfr. ora *El Eco de la campana de 1485*, ibidem, p. 240 e sgg.