

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XLI
(XI DELLA IV SERIE)

FASCICOLO II



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXVII

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 5617 del 12.12.2007

Il volume viene stampato con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2017 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

LE «STORIE AL MURO» E IL LORO SIGNIFICATO

*Storie al muro*¹ si occupa della *Library* figurativa profana prodotta per i laici nel Basso Medioevo a contatto con la letteratura volgare: una «letteratura della letteratura» composta di manufatti assai vari per materiali, soluzioni semiotiche, intenzioni ideologiche, e disposti in un areale che coincide in sostanza con quello delle testualità romanze e germaniche. Meneghetti intende proporre non un catalogo di oggetti e situazioni disposti lungo l'asse “storia-geografia”, ma «un ripensamento complessivo e organico» (p. xii) della questione dei rapporti tra testi e immagini medievali, considerati da una prospettiva particolare: quella della «ri-creazione artistica di un tema o di un testo letterario, ben noto e riconoscibile all'epoca sua, e radicato nella memoria collettiva» (p. xi) come luogo in cui cogliere la tensione tra le rispettive specificità formali di testi e immagini e le loro intenzioni significanti. Gli esiti sono all'altezza di questa originale prospettiva, e il saggio si candida a buon diritto a diventare un testo di riferimento, per lo spessore formale e semantico degli “aneddoti” figurativi esemplificati come *Ansatzpunkte* nella ricostruzione di dinamiche e contesti culturali, per la ricchezza delle fonti citate, per la varietà di questioni di metodo affrontate (ne sono traccia documentaria gli opulenti apparati conclusivi, la «Bibliografia» e gli indici, pp. 381-461). L'esito è un diorama solidamente costruito, sostenuto da un impianto argomentativo di cui si apprezza la consequenzialità di svolgimento nei casi (rari) in cui c'è di non convenire su conclusioni puntuali.

La *ratio* del saggio è già riconoscibile nella selezione/disposizione della materia. M. esclude l'analisi *in se* dei codici illustrati epico-romanzeschi, perché in essi l'illustrazione è finalizzata al “commento” figurativo delle strutture narrative, in un rapporto in sostanza servile e prestabilito, mentre a M. interessa innanzitutto la «collisione dei significati», che le pare un tratto caratteristico delle «ri-creazioni figurative di temi letterari» (anzi, «una delle principali ragioni del loro fascino», p. xii). E, in coerenza con la dittologia del sottotitolo, il saggio dispone la materia secondo un'articolazione semantica: all'iniziale (e di taglio metodologico) *Rappresentazioni: il riuso artistico dei temi letterari profani (e non) nella cultura medievale* (pp. 3-47) seguono quattro capitoli tematizzati intorno a una categoria semantico-formale (e non diacronica): il secondo è dedicato all'*imagery* epica (pp. 48-109), il terzo a quella romanzesca (pp. 110-76), gli ultimi due all'allegoria (pp. 177-246) e alla lirica (pp. 247-331). L'attenzione per la diacronia non è però assente; la si coglie anzi in tutto il saggio: nel movimento discendente dagli episodi epici più antichi (XII sec.) verso i manufatti borghesi e aristocratici-

1. M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015, pp. xxiii-461, 131 ill. a colori nel testo.

ci del XV secolo; nelle classificazioni/opposizioni che si aprono in piú luoghi (due per tutti: M., pp. 57 sgg., registra come, nel dominio epico, a una fase “arcaica” – XII-XIII secc. – in cui le immagini si presentano *in absentia* di didascalie segua una, piú ricca di episodi, in cui le didascalie accompagnano le immagini; è una sorta di monografia *minor* la ricostruzione della fortuna del tema del “cavaliere *pictor*” del proprio *biopic* [pp. 111 sgg.] dalla *Salle aux images* nel *Tristan* di Thomas alle trecentesche «camerae Lanzaloti» dell’aristocrazia italiana, attraverso il passaggio cruciale – rielaborazione mitografica del tema e *mise en abyme* analettica dell’intero *Lancelot en prose* – nell’*Agravain*). La “storia” si intreccia costantemente – non potrebbe essere altrimenti – con la “geografia”: a partire dagli episodi figurativi duecenteschi l’areale sopra indicato si restringe regolarmente nella direzione Francia-Italia, e si attesta spesso, in Italia, sul confine tra il Settentrione prevalentemente aristocratico e il Centro borghese (è sempre chiara nel saggio la linea che divide il gusto aristocratico – primo e principale referente dell’*imagery* laica – dalle intenzioni e passioni artistiche dei ceti mercantili, con le conseguenti ricadute, in termini di forme e soggetti, sulle committenze).

M. prende le mosse dalla riflessione sulla nozione di «*représentation*» tematizzata da M. Foucault (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966). In che termini un’immagine “rappresenta” (ovvero “si richiama a” / “sta in rappresentanza di”) un testo? Per Foucault *langage e peinture* sono «irréductibles l’un à l’autre», perché «ce qu’on voit ne loge jamais dans ce qu’on dit» (p. 9); secondo M. (e in maniera condivisibile) l’“irriducibilità” trova un limite di efficienza operativa nella circostanza per cui «la filiera delle reminiscenze (figurative o letterarie, in fondo poco importa) che fondano la costruzione discorsiva di qualsiasi testo (di nuovo: artistico o letterario, poco importa) nasce da meccanismi aggregativi che sono comunque di tipo spiccatamente retorico, e dunque, in ultima analisi, linguistico» (p. 44). D’altra parte, il prodotto visivo «“sta in rappresentanza” del tema che il testo letterario di partenza aveva svolto, nel senso che sostituisce la nucleare unità e coerenza logico-concettuale con una disseminazione in figure che si vogliono emblematiche, cioè in personaggi. Il peso – la presenza – del personaggio rispetto alla vicenda di cui il personaggio stesso è protagonista appaiono infatti molto piú rilevanti in un prodotto figurativo che non in un testo scritto. E questo, a mio giudizio, vale in maniera del tutto particolare proprio per le riscritture figurative dei testi letterari medievali» (p. 45). In tal senso, il procedimento-chiave della «*représentation*» medievale è identificato da M. (p. 47) nella «condensazione allusiva» (di vicende, temi, testi).

Temi/personaggi *versus* testi: l’opposizione non va interpretata rigidamente, e M. la declina evidenziando la variabilità (di modi e di esiti) del processo di «condensazione allusiva» in rapporto alle diverse forme artistiche e al variare dei testi coinvolti nella «*représentation*» – testi narrativi, testi argomentativi e

testi lirici. Emergono così importanti “linee di isoglossa”, su cui si collocano tratti tipologici che funzionano pure come attivatori operativi. Nel merito, segnalerei alcuni punti di precipitazione dell’analisi, ai quali M. dà molta, e giusta, importanza.

1) *L’imagery* epica (che in tutta Europa ha avuto in Roland e nei personaggi del *Cycle du Roi* il proprio fuoco principale) predilige la forma tridimensionale della scultura, mentre gli intrecci romanzeschi propendono per una definizione “piana” delle figurazioni: in quasi tutti i casi presi in considerazione (dal capitello carolingio di San Gil de Luna [Zaragoza], pp. 58 sg., ai bassorilievi nel protiro di San Zeno [Verona], pp. 83 sgg.) un’immagine “allude” a un’intera tradizione, e l’intensificarsi dei processi di condensazione diegetica sotteso a tale scelta si accompagna spesso a un sovraccarico di senso sull’immagine/*littera*, perché gli artisti ricompongono il significato della diegesi integrandolo con un ulteriore “spessore” semantico motivato da un’«intenzione morale, [o] anagogica, [o] storica» (p. 81); la frequente integrazione dell’elemento diegetico entro un orizzonte semantico morale e/o religioso ha come conseguenza la riduzione dell’*imagery* epica a *speculum morale*.

2) Quando si sviluppa nello spazio (vetrate, bassorilievi: Chartres; Modena, Borgo San Donnino – cfr. pp. 64-68) la raffigurazione epica tende a rinunciare deliberatamente alle regole di organizzazione spaziale proprie della diegesi scritta. Per contro, sin dalle sue fasi più antiche (l’inizio del XIII secolo, quando l’area subalpina pare «considerare i grandi romanzi cortesi come i più attraenti repertori cui attingere per la decorazione muraria delle dimore nobiliari»: pp. 122-23) *l’imagery* romanzesca si dispone in Italia su una doppia linea: i reperti “aristocratici” – a partire dal ciclo di Yvain nel castello di Rodengo (*ante* 1230) – appartengono al tipo del ciclo pittorico (costruito per serie di “scene” disposte lungo le pareti secondo l’*ordo naturalis* dell’intreccio del modello); quelli “borghesi” (si pensi ai fregi sulle case dell’*élite* comunale di Treviso e Novara) si presentano come «rappresentazioni o serie di rappresentazioni statiche di personaggi e motivi nucleari». In entrambi i casi (epica/romanzo) e in entrambe le tipologie (serie/oggetto singolo), le rappresentazioni intrattengono con i testi una relazione *sui generis*, in quanto mediata attraverso i *libri* (illustrati) che li trasmettono. Codici e miniature sono quindi chiamati in causa come termini di riferimento per l’analisi morfologica (è il caso dei codici epici, in cui l’illustrazione è spesso ridotta a un’immagine incipitaria, riassuntiva del “titolo” o delle articolazioni essenziali dell’intreccio: pp. 48-49), o per la lettura intertestuale dell’*imagery* “esposta”. I casi analizzati nel terzo capitolo – il ciclo tratto dal *Lancelot en prose* nella «camera Lanzaloti» di Frugarolo (*ante* 1402), le figurazioni tristaniane/arturiane sulle pareti dello Steri palermitano, di Palazzo Ducale a Mantova, del castello slesiano di Siedlecin – sono *Ansatzpunkte* perfetti da cui penetrare nel mondo immaginale di un’aristocrazia affascinata dall’ideale cavalleresco, e per-

mettono a M. sia di redigere una sorta di “morfologia della figurazione arturiana” (fondata su: disposizione su uno/più registri; presenza/assenza di soluzioni di continuità tra le scene; presenza/assenza di scrizioni esplicative; regole di selezione e trattamento delle fonti) sia di precisare i termini della relazione tra affreschi e codici: per esempio, a Frugarolo la struttura per quadri separati e la presenza di scrizioni accompagnatorie suggeriscono la possibilità che il frescante intendesse riprodurre sulla parete «parti di un codice miniato del *Lancelot du Lac*» (pp. 163-64), senza peraltro vincolarsi a nulla piú che la fedeltà a uno schema analogico (la parete *come* il libro).

3) *L'imagery* allegorica intrattiene un rapporto diverso con la parola: i testi (di norma metrici e occasionali) che l'accompagnano sono funzionali a «rafforzare o perfino modificare il senso di un messaggio visivo di tipo allegorico attraverso un messaggio scritto nel quale si direbbero invece prevalenti i significati letterali o morali» (p. 178). Si tratta di prodotti riconducibili perlopiú all'esperienza trecentesca comunale (si prendono in considerazione i casi senesi della *Maestà* di Simone Martini e del ciclo del *Buono e cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti, pp. 180-86); ma a M. interessano maggiormente gli oggetti aristocratici, che “traducono” figurativamente precisi temi letterari e ricorrono a testi preesistenti, abitualmente francesi. Si ripete dunque una relazione (piú o meno stretta) con testi e libri illustrati: entrambi gli episodi affrontati da M. «diventano proprio una sorta di proiezione, di ingrandimento e di enfattizzazione di un preciso prodotto manoscritto» (p. 206). Il primo, il complesso figurativo di Palazzo Trinci in Foligno (XV *in.*: una doppia raffigurazione del tema delle Sette Età dell'Uomo; una serie di undici ritratti dei Prodi sovrapposta alla seconda raffigurazione; una terza rappresentazione delle Età declinata secondo la ripartizione delle Ore – il tutto accompagnato da *couplets* piccardi in ottosillabi), pare richiamare un affine del cod. Barberiniano lat. 4076 dei *Documenti d'Amore* per la variante Età/Ore, e un modello comune all'illustrazione del f. 161r del Salterio BnF, lat. 8846 (vd. p. 196 e fig. 10) per la doppia raffigurazione delle Età (pp. 187-204). Piú sofisticato è il congegno illustrativo “montato” nella Sala baronale del castello della Manta (Saluzzo), dove il soggetto dei Nove Prodi (“raddoppiato” in una serie di Nove Eroine e commentato da alessandrini e ottosillabi riconducibili alla tradizione medio-francese del *Dit des Preux*) è accostato al tema della Fontana di Giovinezza. M. identifica le fonti delle due figurazioni, a cui si ispirò – «sostanzialmente anche se non puntualmente» – l'anonimo: i ritratti hanno riscontro nelle due miniature del cod. BnF, fr. 12559 (ff. 125r-v: pp. 208-9 figg. 15-16), latore del *Chevalier errant*, il romanzo redatto da Tommaso III di Saluzzo (m. 1416), padre di Valerano, committente degli affreschi; la scena della Fontana riprende la figurazione del cod. BnF, fr. 146, latore del *Roman de Fauvel*, che Tommaso aveva portato con sé dal viaggio a Parigi del 1403-1405. Piú sfuggente è il senso della dialettica attivata – in entrambi i manufatti – dalla giustapposi-

zione tra ritratti dei Prodi e scena “alternativa”, e M. si muove con giusta cautela: a Palazzo Trinci i ritratti «trovano un contrappunto dinamico» nella sequenza dei personaggi delle Età, sicché «gli eroi-simbolo della storia del mondo scandiscono [...] il flusso esistenziale dell’aristocratico-tipo» (p. 230); nel «“codice” Manta» la celebrazione dinastica dei Saluzzo, modulata nel gioco di richiami a un «mondo, serenamente statico, di eroi fuori dal tempo» (p. 235), trova il suo contrappunto *humilis*, carico di tratti “naturalistici” e fabliolistici, nell’episodio della Fontana – creando una sorta di “libro” che raccoglie «tutti i “possibili”, esistenziali ma anche, e anzi soprattutto, letterari» (p. 244).

4) La prima parte dell’ultimo capitolo, «La poesia in scena», tematizza la dialettica tra testo e immagine attraverso la rappresentazione nei canzonieri (dal Portogallo all’Italia) dell’autoorialità. Anche in questo caso lo sforzo principale è la definizione di una tassonomia, nella fattispecie la tipologia (articolata in quattro varianti) delle *lettrines* incipitarie di sezioni/testi: (a) illustrazioni a funzione *historialis*, che «condensa[no], spesso in forma metonimica, gli elementi portanti» della *vida* correlata; (b) immagini a funzione «nominalistico-simbolica», in cui i poeti sono raffigurati attraverso una sorta di correlativo-oggettivo che funge da *interpretatio* di nome/status; (c) illustrazioni a funzione «performativa», che ritraggono il poeta durante la *performance*; (d) immagini «di tipo poetico-retorico», che puntano a rappresentare per condensazione strutture semantiche del testo. Il dato interessante, ricavato in particolare dai casi (b) e (c), è la replicazione in ambito lirico di quella condensazione in “personaggi” dei costituenti testuali su cui il saggio insiste a proposito delle strutture narrative: in queste figurazioni l’istanza elocutiva del *grand chant courtois* acquista lo spessore del “personaggio”, e si fa protagonista di scene in cui si intrecciano ritualità della *fin’amor* e *savoir vivre* cortese.

Pure da questa grossolana elencazione credo risultino evidenti la produttività e l’efficacia argomentativa della nozione di «condensazione allusiva»; d’altra parte, il suo utilizzo comporta un rischio ermeneutico, giocato nello spazio che si crea tra l’identificazione del richiamo intertestuale e la libertà dell’elaborazione dell’artista / dell’interpretazione del critico, ogni qual volta l’immagine – per *absentia* di parola, o ampiezza del campo semantico evocato – rinvia in maniera meno diretta a testi e temi. Segnalerò tre casi, per i quali – ammetto subito – non ho controprove effettive a sostegno della mia perplessità di lettore.

5) Nel trittico senese *Madonna in trono fra le sante Maria Maddalena e Dorotea* di Ambrogio Lorenzetti (*ante* 1344) si riconosce, appuntato sull’abito rosso della Maddalena, un ritratto del volto di Cristo; M. (pp. 33-42) connette la figurazione da una parte al tema laico del ritratto dell’amante (largamente attestato nella lirica volgare fino a *Meravigliosa-mente*, vv. 4-12 e 19-26), e dall’altra alla *legenda* della Veronica, sicché il ritratto «rappresenta [...] qualcosa di più della semplice concretizzazione figurativa del tema profano del ritratto dell’amato posto in

cuore, di siciliana e, prima ancora, trobadorica memoria: è in sostanza un ritratto dell'amato fuso con una Veronica, una "vera icona" o immagine di Cristo» (p. 42). Non mi pare necessario "rinforzare" il significato funzionale del ritratto (sostituto compensatorio di un'assenza/oggettivazione di un *desiderium*) ricorrendo al doppio movimento "sacro (Veronica) → profano (lirica) / profano (lirica) → sacro (trittico)", visto che la *legenda* contiene tutti gli elementi presenti nel trittico (compreso l'uso dei pellegrini della Veronica romana di appuntarsi il ritratto della *Vera icona*).

6) Il capitello di San Gil de Luna connette, sulle sue quattro pareti, la leggenda del peccato di Carlomagno alla rotta di Roncisvalle, secondo un processo di condensazione la cui interpretazione (pp. 58-61) mi pare assai convincente se non per un dettaglio, che M. definisce portatore di «un messaggio molto più ampio e complesso» (p. 60): il capitello non descrive né la battaglia né la morte di Orlando, ma solo la sepoltura dei cavalieri franchi, i quali – ricorda M., giusta lo pseudo Turpino (*Cronaca*, xxiv) – «avevano in larga parte meritato di morire in battaglia perché si erano macchiati del peccato di lussuria, avendo fornicato con le donne saracene inviate come ostaggi da Marsilio»; M. ne inferisce che «il ricordo del peccato individuale di Carlo e di quello collettivo del suo esercito si mescolano inestricabilmente» (p. 61). Mi pare un'interpretazione davvero sottile, ma non trovo nelle riproduzioni fotografiche del capitello né ragioni per esserne convinto, né, invero, risposte alternative alla domanda (legittima) «perché sono ritratti i cadaveri dei Franchi e non un episodio della rotta?».

7) Nell'affresco conservato su una parete di Casa Finco (Bassano del Grappa) si riconosce una *performance* cortese: un suonatore di viola esegue un pezzo alla presenza di un giovane in piedi a braccia conserte e di una coppia regia: il sovrano tiene in mano una rosa rivolgendosi alla regina, che ha al pugno un falcone (p. 289 fig. 25). Attraverso un'indagine serrata e avvincente (pp. 290-318) M. propone: di riconoscere nella coppia Federico II e Isabella d'Inghilterra, presenti nella Marca Trevigiana (dominio dei filoimperiali da Romano) tra gennaio e giugno 1239; di interpretare la rosa come allusione all'epistola *imperatrici* (identificata con Isabella) in cui Pier della Vigna, entrato nel ristretto *entourage* della regina solo nel 1238, spiegava la superiorità della rosa («immaginata [...] come una vera e propria ipostasi della sovrana che gli ha posto la *quaestio*», p. 300) sulla viola; di datare quindi l'affresco ai primi mesi del 1239; di ipotizzare (a) che il significato dell'affresco è in diretta relazione con la raffigurazione dei sovrani, e (b) che la spiegazione più semplice della scena sia nella condensazione «in forma allusiva [del] tema del testo poetico-musicale eseguito» (p. 306), che potrebbe essere identificato nella canzone *Isplendiente | stella d'albore*, in cui Giacomino Pugliese celebra una donna paragonata più volte alla rosa. Infine M. suggerisce dubitativamente di identificare nello spettatore a braccia conserte lo stesso Giacomino (ovvero – come pensava Torraca e negava Contini – Giacomo di Morra,

nell'inverno 1239 podestà di Treviso [pp. 316-18]), che assiste alla *performance* del suo testo da parte di un «poeta-musico competente», il cui abbigliamento, di elitaria raffinatezza, suggerisce a M. l'identificazione con Uc de Saint Circ, nel 1239 al servizio di Alberico da Romano. In quest'impeccabile esercizio di logica indiziaria tutto pare tenersi, e condurre verso l'inevitabile verità della *divinatio*; ma, sia pure con qualche difficoltà, non è impossibile avanzare alcune perplessità: l'intera costruzione ha un suo primo fondamento nell'identificazione di Federico nella figura del sovrano, identificazione condotta al prezzo di una forzatura "naturalistica" del dato formale (perché il ritratto non ha un carattere propriamente "realistico"); anche accettando l'identificazione del sovrano con l'imperatore, è discutibile che tutti gli elementi della figurazione rinvino a un situazione positivamente data e identificabile come tale; la ricostruzione resta dunque un'affascinante possibilità, ma inevitabilmente si fonda su una concatenazione di ipotesi che rischiano di sorreggersi l'una con l'altra.

Le perplessità qui esposte, concentrate su questioni specifiche, non scalfiscono di fatto l'importanza e il valore del saggio, che si fondano sull'originalità della sua prospettiva ermeneutica e sulla ricchezza della documentazione raccolta; in un certo senso, anzi, esse sottolineano un'altra qualità di *Storie al muro*: la disponibilità ad assumere in pieno i rischi impliciti nell'interpretazione di un materiale – la resa immaginale di materiali discorsivi – dotato di una capacità evocativa tanto potente quanto, in ultima analisi, riluttante a una *translatio* per sempre definitiva.

EUGENIO BURGIO
 Università Ca' Foscari, Venezia
 burgio@unive.it