
Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale* (Fuori collana), Torino, Einaudi, 2015, XXIII + 462 p.

Recensione di **Prof. Dr. Massimo Bonafin**: Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, via Illuminati, 4, I-62100 MacerataItaly, E-Mail: massimo.bonafin@unimc.it

DOI 10.1515/zrp-2017-0030

In questo ampio saggio, che si segnala anche per il ricco, quanto indispensabile, corredo iconografico che accompagna ogni capitolo, l'autrice ci offre un campionario, opportunamente selezionato, del recupero figurativo di temi letterari profani nell'arte medievale. Come si può ricavare dalle autocitazioni nella bibliografia finale e dalla dichiarazione liminare, questo libro «intende proporsi come un ripensamento complessivo e organico di tutta la problematica» [XII] già affrontata partitamente in una serie di contributi pubblicati nell'arco di circa trent'anni. Il focus è dunque su «l'insieme dei prodotti figurativi derivati da testi letterari – profani, quanto a tematica, e volgari, quanto a veicolo linguistico impiegato [...] –, che costituisce una vera e propria letteratura parallela, una «letteratura di testi iconici» [X], indagata attraverso una serie di prodotti esemplari, *Ansatzpunkte* nel senso auerbachiano ripreso dall'autrice, distribuiti in quattro grandi tipologie della letteratura medievale, la narrazione epica, la narrazione romanzesca, la scrittura didattico-allegorica, la scrittura lirica, a

ognuna delle quali è dedicato un capitolo. Prima di entrare nel vivo, un capitolo introduttivo di carattere metodologico affronta «i meccanismi attraverso i quali un determinato tema letterario o soggetto artistico si fanno, rispettivamente, testo letterario o testo artistico» [11]. Come si può intuire, si tratta di questioni cruciali per un'interpretazione storico-culturale: occorre domandarsi infatti se i temi letterari o i soggetti artistici preesistano (nella cultura e nell'esperienza antropologica) alle loro testualizzazioni, scritte o iconiche, ovvero se siano estratti dall'interprete per astrazione dalle singole occorrenze testuali in cui vengono riconosciute delle somiglianze (dei tratti simili che permettono di costruire il «modello»). Significativo in tal senso il gesto di strapparsi le vesti, di cui vengono esaminati alcuni esempi iconografici di matrice alquanto differente: esso «fa senza dubbio parte del patrimonio di quelle «forme espressive della massima esaltazione interiore», di antica tradizione letteraria e artistica, fissate e recuperate, per secoli, in contesti con significati di volta in volta diversi» [43]. Ricorrendo al lessico warburghiano, sarebbe cioè una di quelle *Pathosformeln* che, attraverso un processo di comparazione e metaforizzazione, si è disseminata in (con)testi eterogenei anche grazie alla riconducibilità a personaggi paradigmatici. Solo una catena di immagini e motivi artistico-letterari o altresì un riuso di elementi presenti nell'esperienza vissuta? Metodologicamente importante, in chiusura di questo capitolo introduttivo, mi pare l'osservazione di [45] che l'immagine artistico-figurativa rappresenta il testo letterario da cui deriva, ma anche il tema che quel testo svolge, soprattutto attraverso la presenza e il peso del personaggio, che funge da condensatore allusivo delle vicende narrative traslate dalla «scrittura» alla «figura».

Nel capitolo sui temi epici nell'arte romanica e gotica d'Europa, si affronta il corpus iconografico come una letteratura di secondo grado, di cui viene analizzata la peculiarità comunicativa, la tipologia dei destinatari e le caratteristiche della committenza, per evidenziare le linee di convergenza o divergenza rispetto alla testualità epica trasmessa dai manoscritti. L'illustrazione dei manoscritti epici è scandita secondo alcuni casi paradigmatici: figure «emblematiche» che esprimono in chiave figurativa e per sineddoche il titolo della *chanson de geste* ricopiata nel codice, figure «sequenziali» che esprimono il «progetto d'illustrare tutte le articolazioni ritenute significative delle diverse storie» [53], infine «miniature a piena pagina, la cui sequenza crea un vero e proprio percorso diegetico alternativo» [54]. Più interessante e problematico il caso delle raffigurazioni

¹ Come potrebbe far pensare anche il riferimento [29 n. 41] allo studio etnografico di Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975.

dipinte o scolpite, perché spia del processo di diffusione dei testi/temi/personaggi epici sia nel tempo che nello spazio; la preferenza, rilevata a [80], dell'iconografia epica per le diverse forme della scultura (dalle statue ai bassorilievi ai capitelli), pone all'interprete diversi problemi, a cominciare da quello primario del riconoscimento della relazione fra ciò che è rappresentato e ciò che si conosce dalla tradizione letteraria. Non solo occorre fare i conti con il naufragio di porzioni anche ampie della tradizione manoscritta – e qui il corpus dei reperti iconografici può essere d'ausilio per ipotizzare redazioni perdute dei testi, fungendo da specialissima tradizione indiretta – ma bisogna anche aver presente l'intercambiabilità a livello iconografico dei contrassegni religiosi con quelli letterari (epici, nella fattispecie), senza escludere, come opportunamente nota l'autrice, casi di risemantizzazione in chiave profana di elementi del repertorio figurativo religioso.² Insomma, per decifrare correttamente le immagini (dipinte, scolpite) riconducibili al patrimonio leggendario epico, può essere necessario ritornare alla distinzione fra temi e soggetti, depositati nel repertorio culturale e suscettibili di entrare in una relazione che Segre avrebbe chiamato di interdiscorsività,³ e testi in senso stretto, incluse le loro probabili varianti redazionali, che possono essere messi in un rapporto di intertestualità semiotica (qui, fra testo scritto e testo iconico).

Per quanto possa apparire banale, non andrebbe forse nemmeno sottovalutato un aspetto più circostanziale: la fruizione delle immagini dipinte o scolpite sugli edifici, spesso a rilevante altezza da terra, presuppone una eccellente acutezza visiva da parte di chi guarda nonché una straordinaria competenza per riconoscere i contenuti e i significati di ciò che è raffigurato (magari leggendo anche le righe di scrittura che completano le immagini). Quanti possedevano in grado sufficiente entrambe queste capacità?

Il capitolo seguente è dedicato al problema della riscrittura figurativa dei temi e/o dei testi romanzesco-cortesi nell'Europa tardo medievale, raffigurazioni di personaggi e storie di matrice perlopiù arturiana, prevalentemente di tipo pittorico, che sembrano svolgere una funzione di auto-rappresentazione della classe aristocratica che le commissiona, del tutto analoga a quella svolta, giusta la celebre formula auerbachiana, dai romanzi da cui traggono alimento. Dopo aver notato una significativa diffusione di decorazioni parietali di soggetto cavalleresco e arturiano nell'area a Sud della catena alpina, spia forse di una predile-

² Cf. anche quanto osservato sull'ibridazione fra personaggio epico e religioso che rende difficile isolare con nettezza il soggetto degli affreschi della chiesa del castello di Casaluze, presso Aversa [100].

³ Cf. Cesare Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, cap. 7, 103–118.

zione per questi soggetti congruente con simpatie politiche ghibellino-imperiali [124], e altresì, nella maggioranza dei reperti, una fonte rintracciabile nei romanzi ciclici in prosa, le pagine centrali si soffermano su una raffinata esegesi della cosiddetta «camera Lanzaloti» di Frugarolo, presso Alessandria, nel Piemonte meridionale. Si tratta di una tipologia di ambiente, proprio di più d'una dimora aristocratica del XIV secolo, almeno nell'Italia settentrionale, le cui pareti erano affrescate con episodi della storia d'amore di Lancillotto e Ginevra. Oltre alla straordinaria completezza del manufatto alessandrino, l'analisi proposta evidenzia «la compattezza, la precisione e la coerenza del progetto illustrativo su cui si fonda, e la forte valenza ideologico-comunicativa che la caratterizza» [130]. Anche se non è possibile individuare con precisione la fonte manoscritta che ha ispirato l'artista di Frugarolo, si riescono a fare molte acute osservazioni comparando gli affreschi alle miniature che ornano i codici del *Lancelot du Lac*, rilevando nell'opera del frescante una maggior corrispondenza fra didascalia e scena, un notevole senso del paesaggio, un'attenzione ai particolari della storia, un'enfasi infine sulla coppia Lancillotto/Galeotto.

Cuore del capitolo sulle allegorie dipinte nell'autunno del Medioevo sono le rappresentazioni della doppia serie delle età dell'uomo nel Palazzo Trinci di Foligno, di ispirazione francese e cortese, e il celebre ciclo pittorico che si ammira nella sala baronale del Castello della Manta, presso Saluzzo, ancora in Piemonte. Nel poco spazio concesso a questa recensione, non è possibile dar conto come meritano dell'erudizione e dell'impegno esegetico esibiti in queste pagine, che contribuiscono a far luce in più di un punto sulle origini, la datazione e i significati della raffigurazione dei Prodi e delle Eroine e della Fontana di Giovinezza affrescati nella Manta.

Nell'ultimo capitolo del libro⁴ è la poesia a ispirare le raffigurazioni. Si esamina dapprima la tradizione iconografica dei canzonieri, in cui all'illustrazione «di tipo più propriamente storico-biografico» [247] si affiancano altre strategie raffigurative del trovatore autore dei testi trascritti: dalla concretizzazione del nome o dello status sociale, alla messa in scena della *performance* artistica, alla scelta dei motivi e delle immagini più espressive delle poesie trasmesse dal codice. Fulcro di questo ultimo capitolo del libro è il misterioso caso dell'imperatore a Bassano, in cui un enigmatico affresco rinvenuto in epoca recente nella casa Finco di Bassano del Grappa, in Veneto, viene decifrato coerentemente come databile al 1239, raffigurante Federico II e l'imperatrice, mentre un trovatore come

4 La ricchezza dell'itinerario percorso e la dovizia di risultati esegetici fanno sentire un po' la mancanza di vere e proprie conclusioni finali, in cui, ripercorrendo le tappe in agili sintesi, l'autrice avrebbe potuto agevolare il lettore nel trarre un bilancio, anche metodologico, incoraggiandolo a proseguire su una via così magistralmente tracciata.

Uc de Saint Circ esegue un testo musicato di Giacomo di Morra [318]. Ipotesi molto ben argomentata, che qui di necessità si riduce a una lapidaria affermazione. Questo esempio, come quello che occupa le ultime pagine, relativo all'affresco rinvenuto nella cappella dedicata a Santa Radegonda, a Chinon, nell'Anjou, e rappresentante dei personaggi riconducibili alla corte dei Plantageneti, esemplificano assai bene quella «ambiguità contestuale che caratterizza molto spesso le rappresentazioni artistiche di temi che possono risultare più o meno strettamente connessi con la poesia, ma anche *il* complicato gioco polisemico entro cui questi temi si trovano spesso inseriti» [318]. Ambiguità contestuale e gioco polisemico a cui questo libro, nella sua totalità, non cerca di sottrarsi, ma affronta ogni volta con erudita acribia.