MANOSCRITTI EBRAICO-CRISTIANI DEL PRIMO RINASCIMENTO

Un ampio studio storico-iconografico è quello di Franziska Amirov, *Jüdisch-christliche Buchmalerei im Spätmittelalter. Aschkenasische Haggadah-Handschriften aus Süddeutschland und Norditalien*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2018, pp. 306, dedicato alla condivisione di motivi e stili nei tre principali manoscritti di Haggadoth illustrate prodotti in tarda età medievale fra il sud della Germania e l'Italia settentrionale. Prese in esame sono la cosiddetta Darmstadt-Haggadah – Hessische Landesbibliothek, Cod. Or. 8, ca. 1410-1430 –; la München-Haggadah – Bayerische Staatsbibliothek, Clm 200, ca. 1480 – e la Cincinnati-Haggadah – Klau Library, ms. 444, ca. 1500. Per la prima vengono analizzate e discusse le ritrascrizioni di iconografie cristiane ai fini di un adattamento di esse alla ritualità ebraica in termini di decisa attualizzazione (così per il tema delle donne in lettura, esemplato su figure della Vergine in atto affine). Nella München-Haggadah risulta ancora più forte che in precedenza l'adattamento di illustrazioni rituali e di contenuto escatologico alle figure di convenzione usate a figurare evangelisti o il Cristo/Messia su cavallo bianco; mentre col terzo manoscritto, specie in forza delle ragioni della committenza, ci troviamo di fronte a un deciso recupero di iconografie 'storiche' della figurazione medievale – san Gerolamo nello studio per i Chacham, il melanconico per il personaggio del figlio ignorante Tam, la rappresentazione delle piaghe d'Egitto. Un capitolo è riservato all'importante tema della caccia a cinghiali e cervi, con riferimenti a specifiche tangenze con soluzioni già presenti in noti capolavori illustrati quali *Le livre du roy Modus et de la reyne Ratio* di Henri de Ferrière, il *Livre de la chasse* di Gaston Phoebus e qualche esemplare di *Tacuinum sanitatis*. Gli artisti coinvolti o in ogni caso vicini a queste esecuzioni sono di buon nome, e possono aver funzionato come modelli di riferimento: da Martinus Opifex e Berthold Furtmeyr a Ulrich Schreier e al Lehrbüchermeister, sino all'ampio spazio entro il quale la vivace bottega di illustratori guidata da Johannes Bämler e il dotto grafico Joel ben Simeon non arrivano a mostrare una maturità operativa entro la quale le componenti di scrittura e di immagine riescono a convivere funzionalmente nell'intero processo produttivo di questi che restano fra i più bei risultati pre-rinascimentali dell'arte libraria ashkenazita.

M. C.

TRA LE FORME DELL'ARTE E DELLA SCRITTURA

Un agile volumetto informa sulle varie forme di scrittura che si vennero sviluppando sui fogli di antichissimi codici di materia latina posseduti dalla biblioteca del monastero di San Gallo (*Im Paradies des Alphabets Die Entwicklung der lateinischen Schrift* – Winterausstellung 26. November 2016 bis 12. März 2017, St.Gallen, Verlag am Klosterhof, 2016, pp. 124). Il percorso si può seguire già all'interno del codice Sangallensis 1394 (vicino all'esemplare del *Vergilius augusteus*) sulla base di esempi di *capitalis quadrata* e *rustica* poi evoluti in onciale, per arrivare presto alla soglia della grande varietà delle forme carolingie di scrittura: ad es. con la minuscola del *Sacramentarius Gelasianus*-Sangallensis 348 accompagnatasi alle forme insulari di un frammento irlandese da Isidoro di fortissimo tenore abbreviato (Sangallensis 1399) o con la chiarissima semi-onciale del Sacramentario cimelio Sangallensis 1395. Della celebrata minuscola carolina vengono discussi alcuni esempi d'esordio sulla scena europea, con l'estratto grammaticale di Alcuino del Sangallensis 268 che pare aprire allo stile dell'«ovale inclinato» della *Vita sancti Galli* di Walafrido Strabone – Sangallensis 564. Più avanti nel tempo si vedono accavallarsi documenti in *textualis formata* o nella corsiva gotica di Johannes Bischoff a Pavia (Sangallensis 739); non senza esempi di bastarda francese e anche di *rotunda* in un esemplare franco-italiano trecentesco delle *Decretales* di Gregorio IX, Sangallensis 742.

Al di là di più corriva documentazione su corsive e minuscole di età umanistica, troviamo capitoli singoli dedicati sia al codice Sangallensis 1092 che contiene una straordinaria pianta di quello storico edificio monastico, sia all'arte figurata delle iniziali più antiche e alle numerose e variabili forme delle scritture documentali.

Sui *tituli* e sulle loro molteplici funzioni interrelate alle più specifiche concezioni formali e iconografiche di un'opera d'arte Nicolas Bock ha raccolto un'impressionante quantità di materiali e di interpretazioni nel volume *De titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2017, pp. 464. Si tratta di un frangente fortemente implicato ai processi di interazione fra due *media*, lo scritto e il visivo, talmente evolutisi nel tempo da richiedere all'A. differenti tipi di avvicinamento metodologico alla materia dei diversi capitoli dell'opera, giocando anche sul terreno delle definizioni ascendenti ora al *parergon* derridiano ora al *peritesto* formalizzato da Genette. Perché di fatto già in epoca medievale – campo di ricerca dissodato per questi aspetti specialmente da Ernst Steinmann e Julius von Schlosser – a differenza dell'epigramma antico impegnato perlopiù nella funzione del veicolo puramente informativo, il *titulus* dell'èra cristiana fu caratterizzato da una sorta di forza sommatoria di strati addizionali di senso intesi a estendere il significato dell'opera d'arte al di là dei limiti del visibile. Come si sa, sarà Paolino di Nola a fissare, anche attraverso la definizione dei *tituli* quali strumenti *ut littera monstret quod manus explicuit*, la valenza dell'immagine, la sua funzione esplicativa necessaria alla comprensione intellettuale nel momento stesso in cui si riconosceva alle iscrizioni di accompagnamento la possibilità di veicolare significati addizionali, non immediatamente percepibili col solo *sensus visivus*. Sotto diverso profilo vale considerare che il *titulus* è elemento privo di autonomia testuale, e che solo nella imprescindibile relazione col supporto artistico siamo in grado di apprendere a pieno la sua funzione di commentario testuale – *co-text* o *iconotext*. Così nel secondo capitolo del libro è dato spazio al tipo dei *tituli* non-metrici che, nella forma dell'iscrizione bi-membre *mater omnium* solidale a rappresentazioni tre-quattrocentesche di Maria Vergine, mette bene in mostra quanto la riflessione sul piano teologico riesca a interagire con la concezione formale dell'opera d'arte pescando proprio all'interno di più tradizioni letterarie; tali anche da portare all'intelligenza di significati 'profani' nello specchiamento – che i *tituli* sono appunto capaci di veicolare – sui differenti livelli e sensi dell'esegesi biblica (*nam et ibi historia et hic fabula misterium habent occultum*). Sul caso della storia di Melusina, nel terzo capitolo, viene impostata dall'A. una profonda modifica del corrente statuto collaborativo riconosciuto agli elementi in gioco: «from a linguistic point of view, Gérard Genette's definition of titles as *paratexts* must be replaced, since it is based on a hierarchical model that subordinates images as obedient illustrations and *tituli* as secondary commentaries to the authorial text. The function and impact *tituli* and images exercised are better described as macrostructures, as Franz Simmler proposed». Perciò nel capitolo conclusivo del volume si raccolgono queste e parecchie altre considerazioni sul motivo del *titulus* attorno al grandioso (seppur oggi disperso) ciclo di arazzi con l'*Histoire de Troie*. Disegnato forse da uno dei più importanti artisti parigini del secondo Quattrocento, detto il Maestro di Coëtivy (Nicolas d'Ypres?), il ciclo risulta ricostruibile nelle sue numerose sezioni proprio sulla base dei frammenti residuali, dei disegni e dei *tituli* di accompagnamento: questi vengono addirittura a interagire con l'esperienza visuale dello spettatore, richiamandosi più e più volte così alla tradizione letteraria come a motivi specifici di propaganda politica. «It is again evident that both images and *tituli* go well beyond a purely descriptive narrative; the *tituli* sometimes even refer to events and persons not represented in the tapestry [...] Literary references and associations complete the aesthetic illusion of the tapestry's imagery [...] Judgements, characterizations and allusions [propri del *titulus*] raise the veil of the visible and induce the spectator to activate textual memories from his literary reading». E quindi e infine, in forza di una referenza simultanea a testi e immagini, vediamo chiaramente come il *titulus* possa

agire da autentico lascia-passare a un'intellezione del manufatto artistico più profonda di quella consolidata dalla sola tradizione letteraria e meglio registrata che non in passato sui fattori di mutevolezza storica dell'interpretazione che da sempre accompagnano la trasmissione dell'arte nel corso del tempo.

Una bella edizione Olschki raccoglie poi i testi presentati nel 2014 in una giornata di studi presso l'Università di Chieti-Pescara *"Jo sóc aquell que en mar advers veleja". J. V. Foix e le avanguardie storiche fra arte e letteratura: «M'exalta el nou i m'enamora el vell» J. V. Foix (e Joan Miró) tra arte e letteratura*, a cura di Ilaria Zamuner, Firenze, Olschki, 2017, pp. XII-110, con 2 figg. b/n n. t. e 24 tavv. f. t. a colori. Gli interventi di quella giornata – Eric Bou, *J. V. Foix tra esaltazione e innamoramento*, sulla doppia natura, di tradizione e d'avanguardia, dell'opera tutta di Foix; Patrizio Rigobon, *La prosa in poesia e la poesia in prosa: tradurre Miquel de Palol e Joan Perucho*, attorno al dialogo che le pratiche traduttive riescono a portare dentro la collaborazione fra letteratura e arti; Marco Alessandrini, *La logica dei sogni. Miró illustratore onirico di Foix*, sulle complicanze di significato proprie all'uso di differenti *media* espressivi, poetico-scrittorio in Foix e pittorico-figurativo in Miró – specialmente dedicati a rilevare le moltiplicazioni di senso portate a un testo di partenza dall'atto della lettura inteso come rivisitazione o revisione, sono aggiunti tre testi proposti dalla curatrice: il primo, della stessa, guarda alle tracce della lirica provenzale antica nell'opera di Foix (*J. V. Foix e Jaufre Rudel*); quindi Joan Ramon Veny-Mesquida, con *Sobre les darreres voluntats de l'autor a "Sol, i de dol" (amb versions inèdites de sonets)* propone un accostamento ai celebri sonetti foixiani non più nella consueta chiave metafisica bensì sotto un'angolatura più vicina alla «més crua i real humanitat»; mentre Joan M. Minguet Batllori, in *Traços i paraules de somni*, estende la sua lettura alle molteplici collaborazioni fra letterato e artista, con uno sguardo anche al contesto dell'Avanguardia catalana del Novecento. Si rileverà in chiusura che il volume è stato costruito attorno all'edizione in facsimile della *plaquette És quan dormo que hi veig clar* realizzata nel 1975 a quattro mani da Foix e Miró.

M. C.