

# Arte medicinale

IV serie - anno IV, 2014



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale

## SOMMARIO

### CRITICA

- 9 La stauroteca eburnea della chiesa di S. Francesco a Cortona  
*Silvia Leggio*
- 35 La basilica di S. Fedele e il suo campanile: le trasformazioni del più antico complesso sacro di Como tra XI e XII secolo  
*Margherita Tabanelli*
- 63 Un contesto storico per l'«Arca dei Magi» in S. Eustorgio a Milano  
*Michela Clerici*
- 81 Reading between the Lines: Alexis, Christ and the Construction of the Sainly Ideal in the St. Albans Psalter  
*Kathryn B. Gerry*
- 95 L'architettura del santuario di S. Michele Arcangelo sul Gargano: nuove prospettive di ricerca  
*Federica Incoronato*
- 113 I tre portali della pieve di San Quirico in Osenna  
*Nicola Bernini*
- 147 Dalla 'torre di Federico II' a Roma al mastio Annibaldi di Sermoneta: nuove proposte e riflessioni sul transito di modelli architettonici nell'Urbe e verso la Marittima  
*Maria Teresa Gigliozzi*
- 163 Arnolfo di Cambio e le sue botteghe  
*Francesca Pomarici*
- 177 La capsula del beato Bertrando ad Udine. Ipotesi di restituzione  
*Serena Bagnarol*
- 209 Monteripido and the Identity of Wooden Crucifixes in the Culture of Fifteenth-Century Umbria  
*Zuzanna Sarnecka*
- 231 Vasari e la 'ruina estrema' del Medioevo: genesi e sviluppi di un'idea  
*Barbara Forti*
- 253 Falsi d'arte 'postclassica' nella Roma di fine Ottocento: lo strano caso del Sacro Tesoro Rossi  
*Giovanni Gasbarri*
- MATERIALI
- 267 La technique des mosaïques de la Rotonde de Thessalonique  
*Hjalmar Torp*
- NOTIZIE E RECENSIONI
- 281 Ricordo di Giovanni Lorenzoni  
*Giovanna Valenzano, Fulvio Zuliani*
- 282 Spazio figurato: architettura e programmi iconografici in Italia, 1100-1450  
Giornata di studi  
Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, 2 dicembre 2011  
*Giorgia Pollio*
- 285 Carl Nordenfalk, *Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*  
a cura di Fabrizio Crivello  
Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012  
*Massimo Bernabò*
- 287 Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti, *Le due facce della croce. Giunta Pisano tra un profumiere ebreo e le leggi di Bottai*  
Edizioni ETS, Pisa 2012  
*Massimo Bernabò*
- 287 *Tao-Klarjeti II International Conference*  
Batumi State University, Batumi, Georgia, September 5-8, 2012  
*Irene Giviashvili*
- 289 *Die Klosterkirche Corvey*  
I: *Geschichte und Archäologie*  
(«Denkmalpflege und Forschung in Westfalen», Band 43.1.1),  
a cura di Sveva Gai, Karl Heinrich Krüger, Bernd Thier  
Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt 2012  
II: *Wandmalerei und Stuck aus karolingischer Zeit*  
(«Denkmalpflege und Forschung in Westfalen», Band 43.2),  
a cura di Hilde Claussen, Anna Skriver  
Verlag Philipp von Zabern, Darmstadt 2007  
*Carlo Tosco*
- 291 *Graffiti templari. Scritture e simboli medievali in una tomba etrusca di Tarquinia*  
(«Scritture e libri del medioevo», 11) a cura di Carlo Tedeschi,  
Viella, Roma 2012  
*Francesca Manzari*
- 293 Kristin B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome: the Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*  
Ashgate Publishing Company, Surrey-Burlington 2012  
*Jana Michalčáková*
- 294 *RCAC Fellows' Mini-Symposia 2012*  
Koç University, Research Center for Anatolian Civilizations, Istanbul, marzo 2012  
*Livia Bevilacqua*
- 297 Francesco Benelli, *The Architecture in Giotto's Paintings*  
Cambridge University Press, Cambridge 2012  
*Alessio Monciatti*
- 304 Francesca Bocchi, *Per antiche strade. Caratteristiche e aspetti delle città medievali*  
Viella, Roma 2013  
*Angela Marino*
- 306 *Ernst Kitzinger and the Making of Byzantine Art History*  
The Warburg Institute, Londra, 11 gennaio 2013  
*Andrea Mattiello*
- 310 *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*  
(cat. de l'exposition, Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, 5 avril-30 juin 2013, Paris, Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge, 17 avril-15 juillet 2013), Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, Paris 2013  
*Paola Vitolo*

concetto, che oggi ci appare così ovvio, fu allora espresso per la prima volta senza enfasi, con semplice chiarezza. La lucidità e il rigore con cui Lorenzoni ha affrontato la problematica altomedievale sarà ancora ben evidente nel contributo sulla cattedra d'avorio donata da Carlo il Calvo alla basilica di San Pietro (1982), o nelle dense voci, all'interno dell'*Enciclopedia dell'Arte Medievale*, dedicate all'architettura dal VI al X secolo (1991), all'arte carolingia (1993) e a quella ottoniana (1998). Un altro filone importante dei suoi studi è stato quello dell'arte lagunare, soprattutto con il saggio *Venezia medievale, tra oriente ed occidente*, uscito nel 1984 nella *Storia dell'Arte Einaudi*, e quelli compresi nella *Storia di Venezia* (1992 e 1995). Non sono poi da trascurare i numerosi interventi sui monumenti padovani (anche con la curatela dei volumi *L'edificio del Santo di Padova* del 1981 e *Le sculture del Santo di Padova* del 1984) e sull'urbanistica medievale della città, con contributi che si sno-

dano dagli anni settanta (si pensi al volume del 1973 *Padova. Ritratto di una città*, da lui curato con Bettini e Puppi) al più recente sull'età carrarese (2005).

Le sue principali ricerche si concentrarono su problemi di iconografia architettonica, sull'impiego simbolico di tipologie o su quello dei materiali (tra cui i contributi dedicati al porfido 1998, 2000) e sull'uso liturgico dello spazio. Dai primi anni '90, nel ristudiare alcuni edifici officiati dai canonici di San Giorgio in Alga, Lorenzoni si soffermò sulle strutture dei barchi, destinati a ospitare il coro alto, confrontandoli con i tramezzi, nati come strutture divisorie, attestati negli edifici mendicanti. La riflessione sul rapporto tra coro liturgico e la definizione spaziale di coro fu estesa a tutto campo nel saggio conclusivo al volume pubblicato nel 2000, insieme a Giovanna Valenzano, dedicato alla Cattedrale di Modena e al San Zeno di Verona. A dispetto del tito-

lo dimesso, *Una possibile conclusione, con particolare riferimento ai pontili*, si tratta di un saggio fondamentale, che, seppur confinato in un libro fuori commercio, è stato ripreso e ulteriormente declinato da altri studiosi, al punto che il tema è ormai divenuto di moda. È da ricordare, infine, come negli ultimi anni, la sua curiosità lo spinse ad affrontare anche argomenti nient'affatto convenzionali, come quello della raffigurazione dei circoncisi nell'*Inferno* di Giotto della cappella degli Scrovegni (1995, 1998). Negli anni della pensione ha continuato a far parte del Comitato Scientifico di «Arte medievale», che aveva contribuito a fondare; è stato conservatore dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti e, soprattutto, ha lasciato il materiale di un importante volume sul rapporto fra architettura e liturgia, che si spera di veder pubblicato a breve.

Giovanna Valenzano, Fulvio Zuliani

### *Spazio figurato: architettura e programmi iconografici in Italia, 1100-1450*

Giornata di studi  
Roma, Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte,  
2 dicembre 2011

Se è vero che spazio e figura è una diade che caratterizza la cultura umana dalla notte dei tempi, Ludovico Geymonat (Bibliotheca Hertziana), Marius Hauknes (Princeton University) e Hanna Jacobs (Bibliotheca Hertziana), nella giornata di studi organizzata in seno al Max Planck Institut für Kunstgeschichte, hanno focalizzato l'attenzione sul sintagma 'spazio figurato' con l'obiettivo dichiarato di saggiarne le potenzialità come strumento critico suscettibile di analizzare l'oggetto artistico secondo una prospettiva centrata sulla relazione a tre tra spazio, figure e spettatore. Ne consegue un ampio ventaglio di quesiti relativi all'interazione tra architetture e immagini: al suo mutare nel corso della storia e secondo quali condizioni; al ruolo degli artisti e della committenza; alle condizioni di

visibilità delle espressioni figurative, condizionate dalla collocazione e dall'illuminazione, e di accessibilità da parte di un pubblico di fedeli eterogeneo per condizione sociale e classe di appartenenza e magari in movimento. Tanto che, come osservato da Andrea De Marchi, il monito di Donald Cooper a tenere ben presenti le partizioni interne agli edifici ecclesiali e la connessa fruibilità diversificata degli spazi con le relative immagini sarebbe stato un perfetto preambolo all'intera sessione di interventi, piuttosto che essere espresso a consuntivo, nelle conclusioni. Lo 'spazio figurato' è uno strumento metodologico flessibile che si propone di riscattare i complessi figurativi, pittorici o plastici, da un approccio conoscitivo statico per restituirle ai loro contesti dinamicamente agiti nel tentativo di comprenderne meglio il significato originario. Il territorio italiano nell'esteso arco di tempo compreso tra 1100 e 1450 offre una galleria di casi esemplari così ampia e diversificata da porsi come perfetto campo di studio.

Sono temi che afferiscono alla nostra capacità di studiosi del presente evo di recuperare l'approccio originario degli

spettatori, o meglio dei fedeli, come puntualizzato da Valentino Pace, ai testi figurativi. Così William Tronzo (University of California, San Diego), nel tornare sulla basilica marciana di Venezia con il suo intervento intitolato *The Chimera of 'Spazio Figurato' and the Case of San Marco in Venice*, si concentra sull'ecclettico apparato esornativo del suo narcece sfidandoci a recuperarne il significato autentico. Sarebbe semplicistico e anacronistico interpretare l'impiego nel narcece degli *spolia* importati da Costantinopoli dopo il sacco del 1204 in termini di mera ostentazione di trofei volta a proclamare una pretesa egemonia geo-politica, secondo la tradizionale lettura. Il *set* di rilievi esposti lungo la facciata occidentale del narcece, eterogenei per soggetti e provenienza, avrebbe invece avuto un valore apotropaico, come già intuito da Otto Demus. Così anche l'ampio fornice centrale sormontato dalla quadriga di cavalli, ispirato alla costantinopolitana Porta d'oro, garante, secondo quanto proclamato dall'iscrizione apposta sul varco, di un' 'età dell'oro' per l'antica capitale. L'emulazione della potenza dell'espugnata Costantinopoli non si sareb-

be dunque concretizzata attraverso una banale appropriazione di spoglie, ma grazie ad un processo semanticamente più complesso di assimilazione dei *palladia* della capitale vinta: con il trasferimento delle potenzialità apotropiche dal più monumentale palladio costantinopolitano al luogo più sacro e centrale di Venezia, la città si sarebbe impossessata del carisma di nuova capitale imperiale. In tal modo il rinnovato narcece marciano, secondo la sintesi suggerita da Geymonat, si sarebbe venuto a configurare come uno 'spazio magico'. Valentino Pace, sebbene non in dissenso con questa proposta, ha ammonito a non sottovalutare la possibile incidenza delle coeve esperienze dell'entroterra veneto, con le sue testimonianze di portali altrettanto imponenti e densi di significati, quali, su tutti, quello veronese di S. Zeno.

Anche Marius Hauknes con il suo *Anagni: World and Contingency* si è posto il problema di una corretta contestualizzazione delle pitture della cripta del duomo di Anagni, scevra da anacronismi, per ricondurle al coevo pensiero filosofico. Hauknes muove dalla domanda implicita su quanto la nostra percezione dell'organizzazione narrativa sia condizionata dalla correlazione tra figure e spazio, tale da indurci a presupporre l'esistenza di programmi iconografici. Quindi si concentra sull'articolata disposizione delle immagini nella cripta anagnina e, specialmente, sulla loro visibilità rispetto a chi le guarda. Lo sterminato repertorio figurativo, ispirato anche all'illustrazione libraria enciclopedica per rappresentare lo scibile umano dell'epoca, potrebbe aver avuto l'intenzione di costituirsi come un microcosmo, amplificando tale effetto con la scala sovradimensionata delle immagini che avvolgono il visitatore, ieri come oggi. Ma la chiave di lettura sarebbe soprattutto nell'irriducibilità del complesso di immagini ad una visione unitaria e globale: tale irriducibilità sarebbe deliberata e alluderebbe all'esclusiva prerogativa divina dell'onniscienza, preclusa invece ai mortali. Le pitture della cripta di Anagni potrebbero quindi visualizzare le riflessioni teologiche espresse già da Boezio e in seguito sviluppate da Tommaso d'Aquino. Così Hauknes, pur avendo dichiarato di non voler entrare nel merito del dibattito relativo alla questione dell'eventuale assenza di un pro-

getto unitario per le pitture della cripta di Anagni, con ovvie ricadute sulla loro cronologia, sembra suggerire che la parcelizzazione del complesso di immagini potesse essere stata una scelta intenzionale, filosoficamente orientata. Come osservato da Valentino Pace, quest'intuizione meriterebbe di essere approfondita con un più stringente riferimento alla coeva trattatistica teologica.

Un'analoga pregnante riflessione teologica, secondo l'interpretazione di Paola Vitolo (Università di Catania), sarebbe stata sottesa alla disposizione delle sepolture regali ed ai connessi apparati figurativi, plastici e pittorici, nella S. Chiara angioina, a Napoli. La studiosa, con il suo *Spazio figurato e strategie di autorappresentazione nelle chiese di Santa Maria Donnaregina e Santa Chiara a Napoli*, sostiene infatti che la prossimità tra la tomba regale di Roberto I d'Angiò (m. 1343) e l'altare maggiore dedicato al Corpo di Cristo avrebbe inteso manifestare un'assimilazione tra la regalità del Cristo e la corona angioina. Il tema cristologico sarebbe stato ribadito da un ciclo narrativo scultoreo, del quale restano solo pochi frammenti, forse in origine posto a decorare un tramezzo. Si sarebbero così volute rappresentare quelle teorie politiche maturate in seno alla comunità francescana in rapporto con la corte aragonese, e quindi note a Sancha de Maiorca, consorte di Roberto I, che proponevano ai sovrani l'immagine del Cristo re quale modello di buon governo e di virtù. Roberto I, per rafforzare questa strategia di autorappresentazione cristomimetica, avrebbe ottenuto che la processione in onore del *Corpus Domini* prima del ritorno in cattedrale facesse tappa in S. Chiara, unica tra le chiese urbane a ottenere tale privilegio. È stato tuttavia obiettato che la compresenza nel settore presbiteriale di ulteriori sepolture di familiari del re parrebbe in contraddizione con questa supposta retorica cristomimetica del sovrano.

Gli interventi di Alison Locke Perchuk (Occidental College, Los Angeles) e di Hanna Jacobs evidenziano una delle principali specificità inerenti lo 'spazio figurato': la rete di relazioni tra l'edificio con le sue pitture, il reale ambiente circostante e le aspettative, nonché le esigenze, dei destinatari.

Alison Locke Perchuk (*The Limits of*

*Iconography: A Saint and his Landscape in Twelfth-Century Italy*) ci introduce in un microcosmo come la comunità monastica di Castel Sant'Elia, presso Nepi (VT), nel XII secolo, per sperimentare l'adeguatezza metodologica della nozione di 'spazio figurato', o meglio di 'iconografia espansa' al fine di una migliore comprensione delle espressioni artistiche immerse nella loro contingenza. Le soluzioni architettoniche e le celebri pitture murali di Castel Sant'Elia, pur studiatissime, avrebbero sofferto del confronto con le coeve emergenze romane per essere liquidate come 'provinciali'. Invece, la disposizione delle immagini e la loro iconografia rivelano una così piena consonanza con le pratiche comunitarie e con il contesto ambientale da implicare il coinvolgimento di una committenza di massimo livello, possibilmente in accordo con il papa. Ad esempio, le illustrazioni della morte dell'abate fondatore della comunità, sant'Anastasio, ancora visibili al termine della navatella meridionale, ambientano le esequie in un paesaggio che rifletterebbe la reale situazione del complesso conventuale all'epoca della loro esecuzione.

Hanna Jacobs (*Spazio istoriato in Baptisterium von Castiglione Olona*) pone ulteriormente l'accento sulla complessità polisemica della nozione di 'spazio figurato': il comprensorio monumentale testimonierebbe la convergenza dello spazio architettonico reale, della rappresentazione narrativa con il suo spazio fittizio e della rappresentazione intellettuale dello spazio, nonché la sua integrazione nell'ambiente circostante. Così nel vano principale del battistero gli episodi narrativi ambientati sullo sfondo di ampie vedute panoramiche sarebbero insieme rievocazioni di quel *topos* ricorrente nel pensiero allegorico del tempo che è il *locus amoenus* e riflessi del circostante paesaggio reale. Invece nel presbiterio, ambiente più raccolto destinato anche alla preghiera intima, domina la raffigurazione del deserto, la tebaide, *topos* altrettanto centrale nella pietà tardomedievale. Il coinvolgimento del fedele nella rappresentazione si sarebbe spinto al punto di farlo partecipare idealmente agli episodi illustrati, per perseguire quella forma di immersione del fedele nel contesto che Jacobs propone essere precipua dello spazio figurato.

Gli interventi di Louise Bourdoua

(University of Warwick) e di Anne Dunlop (Tulane University) sono imperniati su un altro elemento fondante dello 'spazio figurato': la relazione a tre spazio-figure-osservatore.

Anne Dunlop (*Salus Venus Virtus: Painted Rooms / Sale Dipinte, ca. 1300-1450*) si propone di offrire un saggio dell'universo mentale dell'uomo medievale dalla meno consueta prospettiva delle decorazioni a soggetto profano realizzate in case e palazzi dal Duecento alla metà del Quattrocento. Dunlop si avvale di una nutrita serie di testimonianze, ricorrendo anche all'ausilio della letteratura e della trattatistica dell'epoca. In prima istanza procede ad una classificazione per temi degli apparati esornativi, allo scopo di verificare l'eventuale esistenza di relazioni convenzionali tra architettura e decorazione. Le rappresentazioni figurative, più rare rispetto a quelle aniconiche, corrispondevano a tre generi, derivati dalla retorica classica e sintetizzati da Dante come *salus, venus et virtus*: allegorie o personificazioni, il più frequente; soggetti storici, in senso lato, compresi temi mitologici; immagini dilettevoli, con il più ampio repertorio. In genere troppo poco è stato tramandato circa la destinazione d'uso degli ambienti decorati per poter inferire regole meno che generali circa il rapporto tra il loro repertorio figurativo e la loro funzione, mentre più evidente risulta la diffusa tendenza a dissimulare il reale spazio architettonico creandone uno fittizio, in ossequio all'arte intesa come finzione. È quest'arte mimetica di una realtà fattuale o mitica ad aprirci una finestra sull'universo mentale medievale per il quale le stanze con le loro decorazioni erano altrettanti luoghi di memoria: una galleria di *exempla* da imprimere nella mente del committente.

Louise Bourdua (*Giusto de' Menabuoi's Spatial Solutions in the Baptistery of Padua*) ci accompagna nel battistero di Padova affollato da clero e fedeli coinvolti nelle liturgie e processioni descritte dai testi di tre manoscritti risalenti al tardo Duecento o al Trecento, ancora conservati presso l'archivio della cattedrale, per sottolineare la visibilità e l'accessibilità perseguite dalle pitture. Bourdua rileva come alcune invenzioni prospettiche ideate da Giusto si adeguassero e anzi assecondassero il punto di vista dei fedeli

in movimento. Tali soluzioni talvolta si rifanno al modello della giottesca Cappella dell'Arena, che continuava ad essere una sfida imprescindibile per la successiva generazione di artisti. Oppure sono in competizione con analoghe prove di abilità dimostrate da coevi artisti locali, come Guariento nella cappella maggiore degli Eremitani o Jacopo d'Avanzo e Altichiero nella cappella di S. Giacomo al Santo. Senza dimenticare che l'abituale stretta cooperazione tra pittori e scultori, alla quale non faceva eccezione Giusto de' Menabuoi in collaborazione con lo scultore Andriolo de' Santi, non poteva non innescare una speciale sensibilità rispetto al tema della plasticità e della tridimensionalità. Così Bourdoua propone di tentare un approccio al tema della sperimentazione prospettica meno teorico e più aderente alla realtà di un'articolata e composita bottega all'opera in un ambiente finalizzato ad essere teatro di liturgie marcatamente drammatizzate, dove l'inventiva artistica è una sfida, una prova di bravura e magari persino un divertimento allo scopo di farsi notare e meravigliare gli osservatori. Forse davvero qui i fedeli assumono anche lo *status* di 'pubblico'.

Anche gli artisti all'opera nel battistero di Parma, secondo Ludovico Geymonat (*Architettura e Iconografia nel battistero di Parma*) dovettero raccogliere una sfida: l'immensità della cupola e le sue partizioni interne determinate dalle necessità architettoniche imposero grandi inventiva e capacità di adattamento. Così la bottega all'opera nella cupola dovette adeguare il programma figurativo alle scansioni determinate dai costoloni e fu condizionata dalla presenza degli oculi e delle finestre per la scelta dei soggetti e le loro dimensioni. Solo ragioni straordinarie, sottolinea Geymonat, possono aver giustificato una così vasta campagna pittorica che, per di più, andava a sostituire la di poco precedente decorazione. Chi si sarebbe altrimenti assunto l'onere di rinnovare la decorazione pittorica del battistero inaugurato da poco? Secondo la tesi che Geymonat è tornato qui a proporre (cfr. L. Geymonat, *Parma 1233: pittura e iconografia in un battistero gotico*, in *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*, a cura di P. Piva, Milano 2006, pp. 509-515), a promuovere l'impresa deve essere stato il predicatore francescano Gherardo Boccabadi, al quale la cittadinanza di Parma

aveva affidato il governo cittadino in conseguenza dei moti dell'Alleluja del 1233. Dunque circostanze eccezionali che potrebbero spiegare l'eccezionale impegno, *in primis* finanziario.

Le articolazioni architettoniche e le finestre sono comunque da sempre uno stimolo a soluzioni creative. Michael Rohlmann (Universität Köln; *Bildergeschichten um Fenster und Türen*) offre una rassegna su vasta scala cronologica di come la presenza di porte e finestre reali fu convertita dagli artisti o dagli ideatori dei programmi iconografici in ingegnosa opportunità. Le finestre, con la loro consolidata retorica di assimilazione della luce reale a quella divina, fin dall'antichità sono state integrate a pieno titolo nel contesto figurativo, come dimostrano la lunetta di san Lorenzo nel Mausoleo di Galla Placidia o la celebre cappella di S. Zeno nella romana S. Prassede. A partire dalla metà del Trecento, con l'Annunciazione di Ambrogio Lorenzetti in S. Galgano, che fa scuola, l'integrazione diventa mimesi e le finestre reali diventano il fulcro di ambientazioni spaziali fittizie. Le finestre con la loro luce naturale allegorica dello Spirito divino saranno centrali nelle Annunciazioni ancora nel Cinquecento, come testimonia il dipinto del Pontormo nella S. Felicità di Firenze. Per le porte lo studioso tralascia tutta la sterminata casistica dell'apparato esornativo esterno, concentrandosi sulla loro integrazione nel repertorio figurativo degli interni. Sono posti in evidenza una serie di espedienti che vanno dall'assimilazione ai varchi ultraterreni suggerita nel Giudizio finale di Torcello alla reiterata associazione tra porte reali e porte figurate nei mosaici della Cappella Palatina palermitana.

Dieter Blume (Friedrich-Schiller-Universität, Jena; *Die fiktiven Räume des Matteo Giovannetti in Avignon*) offre un'ulteriore testimonianza del sapiente adattamento di immagini dipinte ad una struttura architettonica, assecondando o dissimulando di volta in volta gli elementi reali. Le soluzioni iconografiche concepite per le zone di confine sono di nuovo protagoniste nell'intervento di Andrea De Marchi (Università di Firenze; *Frontespizi figurati: la monumentalizzazione esterna delle cappelle fra Tre e Quattrocento*) che prende in esame quei punti di raccordo tra ambienti di diversa destina-

zione costituiti dalle pareti diaframma delle cappelle. De Marchi attraverso un'ampia galleria di casi esemplari che abbracciano oltre un secolo, dalle cappelle aperte sul transetto della fiorentina Santa Croce alla cappella Pellegrini nella S. Anastasia di Verona, indaga il fenomeno dell'espansione negli spazi ecclesiastici comuni di rappresentazioni altrimenti prima confinate nei loro ambiti privati. Le premesse sarebbero nelle illustrazioni dell'arco santo delle chiese degli ordini mendicanti: è qui che già nel 1314, caso eccezionale, al posto delle tradizionali Annunciazioni o decorazioni aniconiche, nel S. Fermo di Verona ottiene di essere raffigurato Guglielmo di Castelbarco, partecipe al finanziamento della ristrutturazione.

Si tratta di un fenomeno sintomatico della crescente esigenza di autorappresentazione dei committenti, alla ricerca di una sempre maggiore visibilità che coinvolge progressivamente dapprima i settori degli ambienti ecclesiastici più circoscritti, accessibili solo al clero, quindi quelli comuni, fino alla controfacciata, come nel duomo di Orvieto, con programmi iconografici complessi intesi a coordinare le esigenze della committenza laicale con il contesto generale. Il combinato disposto tra la visibilità di questi frontespizi e l'accessibilità del loro significato iconografico ha indotto Louise Bourdua a interrogarsi sul senso delle Storie di san Giorgio dipinte da Pisanello sul fronte della cappella

Pellegrini nella veronese S. Anastasia: chi avrebbe potuto capirne il soggetto con la sua *allure* cortese senza leggerne le didascalie? Secondo De Marchi si trattava appunto di una voluta sfida per alimentare il mito e, insieme, soddisfare esigenze di visibilità anche da lontano.

La varietà dei temi e degli approcci adottati hanno conferito plastica evidenza alla flessibilità del concetto di 'spazio figurato' come strumento di ricerca e alle sue potenzialità investigative. Ciascuna relazione ha infatti a suo modo dimostrato la congruità di questo metodo al fine di sviluppare originali e promettenti osservazioni su monumenti spesso già studiati.

Giorgia Pollio

Carl Nordenfalk, *Storia della miniatura. Dalla tarda antichità alla fine dell'età romanica*, a cura di Fabrizio Crivello

Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012, pp. 378, in 8°, 87 tavole a colori nel testo

Traduzione italiana di *Die Buchmalerei*, in A. Grabar e C. Nordenfalk, *Das frühe Mittelalter vom vierten bis zum elften Jahrhundert*, Genf 1957, pp. 87-217, e di *Die romanische Buchmalerei*, in A. Grabar e C. Nordenfalk, *Die romanische Malerei vom elften bis zu dreizehnten Jahrhundert*, Genf 1958, pp. 131-206. Con glossario (pp. 299-303), bibliografia degli scritti di Nordenfalk (pp. 305-325), bibliografia critica (pp. 327-352, cioè la bibliografia della versione originale con aggiunte del curatore posteriori al 1957), indice dei manoscritti citati (pp. 353-362), indice analitico (pp. 363-377). Trecentottantuno scritti dal 1931 al 2008 testimoniano l'ampiezza del contributo di Nordenfalk alla storia dell'arte. Del libro sono apparse anche edizioni in francese e inglese.

La prima parte del libro, sull'Alto Medioevo, è divisa in quattro capitoli su la miniatura tardoantica (pp. 5-24), la miniatura precarolingia (pp. 25-62), la

miniatura carolingia (pp. 63-96) e un lungo capitolo dal Carolingio al Romanico, comprendente la miniatura mozarabica, anglosassone e ottoniana (pp. 97-181). La seconda parte è dedicata all'età romanica, presentata nei suoi centri di produzione, nei più importanti tipi di manoscritti, nelle iniziali decorate e nello stile figurativo (pp. 185-296). A Fabrizio Crivello va il merito di aver reso accessibile, in italiano, anche per la didattica universitaria, questa storia della miniatura latina dal Tardoantico al Romanico, condotta da uno dei più autorevoli studiosi della generazione che ha posto le basi della storia della miniatura medievale. Il testo è poi accompagnato da tavole, tutte a colori (dove però la nitidezza della riproduzione non è eccellente) che riproducono pagine dei più importanti manoscritti discussi. Nell'introduzione, Crivello ha ben ragione di ricordare come non esistano compendi sulla miniatura occidentale di pari completezza: i testi di Otto Pächt e di Christopher de Hamel, entrambi tradotti in italiano, abbracciano un arco di tempo ancor più lungo di quello del libro di Nordenfalk, ma danno della miniatura solo una lettura per temi, il primo, e per committenze, il secondo. Nordenfalk appare quindi indispensabile e, ci viene detto, è già adottato in più università italiane come manuale. Le

generazioni successive, che hanno scritto sulla miniatura negli ultimi decenni del 1900 e negli ultimi anni, hanno approfondito singoli temi o periodi, ma non c'è stato nessuno che abbia avuto conoscenze tanto vaste da poter tentare una visione d'insieme della miniatura medievale. Del resto, anche per l'arte in generale del Medioevo è evidente lo stesso *deficit*: nonostante su temi particolari si sia oggi molto più informati che nel passato, nessun singolo studioso ha prodotto una traccia del suo sviluppo paragonabile per scienza e completezza a quanto è stato prodotto approssimativamente tra il 1925 e il 1950: si pensi, ad esempio, a *Il Medioevo* di Pietro Toesca per l'Occidente (il primo volume uscì nel 1927); per il Mediterraneo orientale ed i paesi slavi, al trattato enciclopedico sulla pittura bizantina di Viktor Lazarev (pronto per la stampa verso il 1930); ai repertori sugli avori di Adolf Goldschmidt (usciti dal 1914 al 1928) e la miniatura di Kurt Weitzmann (1935). Tuttavia, il testo di Nordenfalk non è parte dei prodotti di quella generazione di trattati enciclopedici: manca di un apparato di note a piè di pagina (anche se le citazioni, ad esempio, di Paul Underwood per il battistero lateranense e le tavole canoniche, a p. 62, e di Francis Wormald, a p. 46, sono immediatamente rintracciabili); le due metà