

le vicende della cristianizzazione e dell'organizzazione ecclesiastica potrebbe apportare, come già si è accennato, contributi chiarificatori; ma questo comporterebbe un ampliamento dell'indagine all'intero contesto della città, al di là del limite costituito dai suoi edifici pubblici, dove peraltro la presenza cristiana si manifesta, come del resto altrove, in un momento in genere avanzato (p. 312), meritando per questo – ma solo per questo – la qualifica di “fenomeno secondario”. È invece concordemente ammesso che la formazione della topografia cristiana nella città tardo antica è un fatto fondamentale di trasformazione delle linee del tessuto urbano e prima ancora del suo uso; come tale, si può peraltro apprezzare soltanto con una sua analisi a tutto campo, che esula dal progetto di questa ricerca. I limiti di quest'ultimo emergono là dove si discute dell'ubicazione degli edifici pubblici considerati, che rimanda ovviamente ad un contesto che non è qui considerato, se non sotto l'aspetto dei tracciati viari (*Addendum: el entramado viario en las ciudades de la Hispania*, pp. 296-304), della cui evoluzione è assunto come esemplare il caso meglio noto di *Augusta Emerita* (pp. 300-302) (ma non necessariamente gli accrescimenti di livello sono indice di destrutturazione, né, come già si è notato, la presenza di sepolture è segno di cristianizzazione, p. 311).

Nella *Bibliografia* (pp. 314-331) sono raccolti i titoli di interesse generale; è sostanzialmente esaustiva ed accurata, pur con qualche svista formale [ad es. Kulikowski (2004) ritorna due volte in due posizioni diverse; non sempre la citazione degli autori è completa, così a p. 316 « Bonneville *et alii* (1982) »; la spaziatura fra le voci è irregolare, così come non è sistematica l'indicazione della collana cui appartiene il volume citato] o sostanziale [ad es. manca Simeoni (1957-1958) citato a p. 19, nota 59; la citazione dei volumi della *Topographie chrétienne des cités de la Gaule*, curati da N. Gauthier e J.-Ch. Picard, non va al di là del vol. VIII (1992), senza considerare i volumi IX-XV pubblicati fra 1992 e 2007] e qualche lacuna (mancano ad es. titoli significativi quali ad es. M. Greenhalgh, *The survival of Roman antiquities in the Middle Ages*, London, 1989 per gli spolia; H. Galinié éd., *Lieux de vie, temps de la ville. Tours antique et médiévale*, Tours, 2007 per gli “strati neri”; per problemi generali, *Die Stadt in der Spätantike – Niedergang oder Wandel*, J. U. Krause edd., Stuttgart, 2006). Altre sviste si rilevano nel testo (a p. 121 è scritto “siglo III” a proposito di Paolino di Nola) e nelle figure (nella fig. 2, *Aquae Flaviae*, il foro manca dell'indicazione cromocronologica), relativamente usuali, peraltro, in stesure finalizzate al conseguimento di un titolo accademico.

Altri limiti ai quali si è accennato sono il portato, pressoché inevitabile, di un progetto non meno ambizioso che coraggioso, quale è stato quello di una sintesi su un tema assai impegnativo e su un'area geografica assai vasta: una sintesi tanto più riuscita, quanto più stimolante di ulteriori approfondimenti.

GISELLA CANTINO WATAGHIN

DALMAZIO FRAU, *L'arte ermetica. Bosch, Brueghel, Dürer, Van Eyck*, Prefazione di CLAUDIO LANZI, Roma, Edizioni Arkeios, 2014, pp. 208, 8 tavv. a colori (La via dei Simboli). – I quattro saggi che compongono il libro costituiscono un percorso assai interessante in un ambito certamente studiato, ma generalmente limitato all'opera di un solo artista. L'autore invece cerca delle consonanze – più

che dei veri contatti – fra quattro opere di artisti molto diversi ma accomunati da una simile sensibilità di fronte all'ermetismo tardo medievale e rinascimentale, desiderosi dunque di trasmettere un messaggio più nascosto rispetto a quello palese e immediato veicolato dall'opera d'arte.

Le quattro opere sono molto note e non sono mancati studi su di esse; quello che è inedito è questo accostamento che pone in risalto aspetti finora poco presenti nella bibliografia. Vogliamo aggiungere che il tono scientifico dell'analisi si contempera con una disposizione alle suggestioni nate dalle opere che, se pur non sempre completamente condivisibile, arricchisce il discorso rendendo la lettura scorrevole.

I quattro saggi condividono una simile impostazione: dopo una veloce presentazione della vicenda biografica dell'artista e della sua opera in generale, il Frau si sofferma sull'analisi della singola opera cogliendo in essa tutte le prospettive ermetiche che normalmente sfuggono all'esame.

La prima opera è il celebre *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, oggi conservato al Museo madrilenno del Prado, ma prodotto su richiesta di Enrico III di Nassau-Breda, governatore asburgico dei Paesi Bassi. Si tratta di un trittico richiudibile, dipinto anche sugli sportelli esterni, in modo da fornire due diverse immagini. Quando è chiuso la rappresentazione del mondo al momento della sua creazione veicola un primo messaggio, ricco di simbologie, che tuttavia si dispiegano con forza nell'immagine interna, partita come abbiamo detto in tre riquadri, intimamente connessi fra loro. Le tre immagini sono infatti la creazione dell'uomo da parte di Dio, il giardino edenico e il regno delle tenebre, tutte figure che rimandano all'opera creativa indicata all'esterno.

Se nella creazione dell'uomo i richiami sono soprattutto allo stato primordiale e alla perduta età dell'oro, nella quale tutti gli animali andavano d'accordo, è il secondo pannello a mostrarsi più ricco di citazioni, dall'*hortus conclusus* della tradizione medievale, alla "caccia selvaggia", adombrata dalla cavalcata centrale, per finire con i simboli alchemici (l'uovo, l'acqua lustrale, la grotta). Nella terza parte, chiamata "inferno musicale" per la massiccia presenza di strumenti, si infittiscono naturalmente le presenze di mostri delle più svariate tradizioni (che attirano ancor oggi l'attenzione dello spettatore), ma accanto a essi non mancano pure altri richiami alchemici, dai vari contenitori dell'*opus* al corvo, simbolo della 'nigredo', uno dei quattro stati della trasmutazione degli elementi.

L'adorazione dell'Agnello Mistico di Jan Van Eyck, che costituisce il tema del secondo saggio, è un'opera che già dal suo titolo richiama la meditazione e lo svelamento di significati reconditi. Anch'esso è un polittico richiudibile, con due facciate decorate, che veicola dunque due immagini, anche se molto composite, dato l'alto numero di scomparti (otto fuori e dieci dentro). Molti di essi in realtà ospitano figure di santi e dunque offrono poca materia per elucubrazioni (a parte la scelta stessa dei santi, che però potrebbe essere dovuta al committente). All'interno tuttavia il registro superiore è aperto e chiuso dalle figure di Adamo e Eva (di particolare realismo), per i quali è evidente il richiamo alla creazione. Il centro dello stesso registro è invece occupato dalla Vergine con s. Giovanni che affiancano Cristo re o Dio padre: anche qui è evidente il richiamo – seppur molto mediato e rivisitato – alle immagini di *deesis* bizantine. È tuttavia il registro inferiore quello che si presta a maggiori osservazioni. Un'intera schiera di personaggi, divisi per categorie (i cavalieri di Cristo, i giudici giusti, gli eremiti, i pellegrini), converge verso la scena centrale, dove risalta in primo piano una fontana sacra, difesa da tre cavalieri. L'autore vi scorge la menzio-

ne della difesa della Terra Santa, una Terra Santa ovviamente ideale e mistica, il cui centro è la fontana simbolo di lavacro e di purezza, con ampi rimandi al ciclo del Graal, difeso appunto da tre cavalieri. Al tempo stesso la fontana in primo piano traduce la funzione salvifica dell'agnello, che si trova dietro a essa, metafora del Cristo che offre l'acqua della vita. L'agnello del resto è posto sopra di un altare, a rimarcare il sacrificio eucaristico, che trasforma il sangue dell'agnello in bevanda altrettanto salvifica. Proprio per questo motivo l'adorazione del sacrificio costituisce il centro ideale della rappresentazione e a essa partecipa tutta l'umanità, ma divisa in schiere secondo un modello già nell'apocalisse.

Il terzo saggio riguarda probabilmente l'opera più ermetica e ricca di simboli da decifrare di questo libro, dato che esamina l'incisione di Albrecht Dürer denominata *Melancholia I*. In questo caso, dunque, non abbiamo a che fare con un quadro, ma con un'incisione a bulino su rame, tecnica nella quale il Dürer era maestro. Più che negli altri saggi qui il Frau dedica molte pagine alla descrizione della vita dell'autore, ricca di eventi e viaggi, che aumentarono sensibilmente le conoscenze e gli influssi esterni sullo stesso. Altra particolarità da tenere in considerazione è sicuramente la poliedricità dell'artista, capace di esprimersi in molte forme, e buon conoscitore della matematica e di altre scienze. Tutto ciò si riflette nell'incisione in questione, poiché la raffigurazione di uno stato d'animo, apparentata a un'allegoria, si presta assai bene a una rappresentazione composita, ricca di stimoli materializzati in oggetti e azioni presenti di contorno al soggetto – ma in realtà, come argomenta lo studioso, centrali per capire appieno la portata dell'immagine. Il personaggio raffigurato infatti è un angelo malinconico, ma il suo stato d'animo, così come il tenore stesso dell'immagine, acquista visibilità e comprensibilità grazie ai numerosi oggetti e animali presenti sulla scena, ognuno dei quali ha un preciso significato: ci sono un cane accucciato, un amorino corrucciato, un pipistrello, una bilancia, una clessidra, alcuni strumenti da scultore, una campana, una scala, un quadrato magico e molte altre cose, delle quali qui ovviamente non possiamo fornire l'elenco e soprattutto l'interpretazione completa. Alcuni oggetti sono di ovvio significato, come la bilancia, la clessidra, il quadrato magico; altri di più ardua decifrazione, ma tutti vengono diligentemente indagati e convincentemente spiegati in quella che è forse l'analisi più completa dell'autore, capace di restituire il vero messaggio dell'opera, non già una generica malinconia dovuta a cause imprevedibili, ma la tensione dell'atto creativo, lo stadio dunque che precede l'opera, termine non a caso ricco di rimandi alchemici.

Il trionfo della morte, di Pieter Brueghel il vecchio, costituisce il soggetto del quarto e ultimo saggio del volume. Come è evidente fin dal titolo si tratta di un tema assai rappresentato e apprezzato nel tardo Medioevo, che conobbe un'infinita serie di varianti. La versione di Brueghel, pittore noto per le sue rappresentazioni realistiche del mondo contadino, è assai particolare per il connubio di temi fantastici e realistici, desunti dalla turbolenta situazione degli anni in cui fu composta. In realtà, come dimostra lo studioso, gli aspetti fantastici sono lungi dall'essere semplici *divertissement* di un pittore visionario, ma rispondono a precisi richiami a un mondo celato, che la morte svela agli uomini. Se infatti il paesaggio è stato riconosciuto in quello presso Reggio di Calabria, vista dal pittore in occasione di un suo viaggio in Italia, e le manovre dell'esercito della morte sono palesemente ispirate alle attività militari del tempo, al registro fantastico appartengono i simboli che accompagnano la rappresentazione, alcuni di antica tradizione, come le figure del sovrano e del prelato ghermite dagli schele-

tri, a significare l'uguaglianza di fronte alla morte, altri di nuova tradizione, come il tavolo sul quale si svolgeva una partita a carte prima dell'irruzione degli armati. L'incedere dei vari soggetti componenti il corteo della morte spinge tuttavia il Frau a pensare a una fonte letteraria, Orderico Vitale per la precisione, con la quale le consonanze sono molteplici. I rimandi testuali però possono essere più di uno, come è con i particolari di un soggetto tante volte rappresentato, ma che nell'opera di Brueghel assume una valenza conclusiva, come a segnare la fine di un'epoca.

Non a caso questo saggio conclude il volume, volendo indicare la parabola di una particolare forma di arte, che ebbe il suo momento più alto proprio fra la fine del Medioevo e la prima età Moderna, un'arte nella quale il messaggio più immediato non era l'unico né soprattutto quello dal quale l'artista si aspettava maggiori apprezzamenti. Quest'arte fu possibile perché in tale periodo ci fu uno strato superiore di letterati e studiosi che al di là dei confini nazionali condivideva una cultura vasta e multiforme, che può anche essere definita quella dell'umanesimo, ma la cui cifra era il costante rimando a un mondo ulteriore, comprensibile solo per gli eletti in grado di discernere la vera portata dei simboli rappresentati.

Il libro rappresenta dunque un interessante tentativo di rendere visibile al lettore questo mondo cifrato, che per un certo periodo costituì un terreno comune di incontro culturale nell'intero spazio europeo.

GIAN PAOLO G. SCHARF

Le Roman de Merlin en prose (roman publié d'après le ms. Bnf. français 24394), Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par CORINNE FUG-PIERREVILLE, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014, pp. 496 (Champion Classiques. Série Moyen Age, 39). – All'interno dell'ampio, complesso e variegato panorama della letteratura arturiana fra il XII e il XIII sec., il *Roman de Merlin en prose* ricopre un ruolo assai rilevante, e ciò non solo e non tanto perché esso, composto agli inizi del sec. XIII, è un testo 'pionieristico' e di 'fondazione' della narrativa oitanica in prosa, ma anche, e soprattutto, perché la narrazione che in esso viene svolta permette di integrare, da un lato, il racconto di Robert de Boron (*Roman de l'Estoire dou Graal*), dall'altro, la cosiddetta versione *Vulgata*, entro la quale le vicende di Artù, di Merlino e del Graal giocano un ruolo assai significativo.

Destinato a grandissimo successo fin dal suo apparire, il *Roman de Merlin en prose* ci è trasmesso, allo stato attuale delle nostre conoscenze, da ben 50 mss. completi o pressoché completi, ai quali sono da aggiungersene altri otto frammentari. Alcuni di questi mss. sono già stati oggetto, a partire dalla fine del sec. XIX, di edizioni particolari: per es., il ms. London, British Museum Add. 38117 (ms. Huth, sigla **R**), degli inizi del sec. XIV, è stato edito da Gaston Paris e Jacob Ulrich (*Merlin, roman en prose du XIII^e siècle*, 2 voll., Paris, 1883); il ms. London, British Museum, Add. 10292 (sigla **G**), anch'esso del sec. XIV, è stato pubblicato da Oskar Sommer (*The Vulgate Version of Arthurian Romances*, 2 voll., Washington, 1908); il ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 747 (sigla **A**), del sec. XIII, è stato edito da Alexandre Micha (*Robert de Boron, Merlin, roman du XIII^e siècle*, Genève, 1979); il ms. Modena, Biblioteca Estense Univer-