FAREDE©RAZIONE

Quaderni di discussione sui temi del decoro in arte · numero 15 · maggio/giugno 2014
www.faredecorazione.it

Sommario

Editoriale / Grande bellezza, piccola arte	*1*
Fonti / Il codice miniato di Kildare · GERALD OF WALES	*2*
Segnalazioni / Miniature dalla Serbia · DANKA PEROVIC	*3*
Saggi / Anatomia di un delitto · MARCO LAZZARATO	*4*
Cartoline / Cosmogonia baltica · LARA JANUSZAITIS	*6*
Saggi / Litura e ligatura · ENRICO MARIA DAVOLI	*7*
Le immagini di questo numero	*8*
Redazione e contatti	*8*

Editoriale / Grande bellezza, piccola arte

Dopo aver vinto l'Oscar per il miglior film straniero, *La grande bellezza* ha fatto molto parlare di sé anche in Italia. Eppure, quasi nessuno è sembrato accorgersi del ruolo fortemente simbolico che vi svolgono i rituali dell'arte contemporanea, anche se molte sono state le espressioni, da "decadenza" a "crisi" a "tardo impero", sparse a piene mani per dire quale Roma, quale Italia, quale cultura è quella che si vede nel film di Paolo Sorrentino. A sua volta il regista-sceneggiatore si è prudentemente schermito, facendo un po' il cinico e un po' l'indulgente, col rischio di sovrapporsi fin troppo ai suoi personaggi.

Una Marina Abramovic "de noantri" che, nuda e bendata, prende la rincorsa andando a sbattere contro un antico acquedotto; una ragazzina di buona famiglia obbligata a imbrattare di colori una grande tela; un uomo ancora giovane e dal carattere introverso che espone un'interminabile sequenza di autoritratti fotografici, uno per ogni giorno della sua vita. I tre eventi artistici immaginati nel film sono accomunati da un filo rosso: un'operazione di per sé insignificante viene confezionata in una cornice mondana, patinata, antiquaria, che la nobilita, e senza la quale non resterebbe che il caso sociale più o meno bizzarro.

Sì, anche quest'arte serve a raccontare l'oggi. Ma serve solo perché manipolata da un artista vero come Sorrentino. Infatti non siamo più in presenza di eventi artistici interpretabili *anche* con strumenti sociologici. Piuttosto, sono essi stessi il frutto di astrazioni pseudosociologiche (solitudine, identità, devianza, e chi più ne ha più ne metta), e in esse si esauriscono. Il film si conclude col protagonista Jep Gambardella finalmente fiducioso: forse inizierà a scrivere, dopo tanti anni, il suo secondo romanzo. Ma la *performance* che lo fa optare per un nuovo inizio è avvenuta fuori dal Circo Barnum delle provocazioni vuote e autoreferenziali; è assurda fin che si vuole ma è *vera*: è il naufragio della Costa Concordia all'Isola del Giglio. ΔΔΔ

Gerald of Wales (1146 ca - 1223 ca), o Geralt Gymmro in lingua gallese, o Giraldus Cambrensis in lingua latina, è uno dei maggiori storici e cronisti della Gran Bretagna medievale. Intrapresa la carriera ecclesiastica, divenne cappellano di Enrico II d'Inghilterra e svolse importanti missioni politico-diplomatiche, viaggiando anche in Europa continentale, con ripetuti soggiorni a Parigi e Roma. La sua produzione letteraria, tutta in latino, comprende saggi concernenti la storia e la geografia dell'Irlanda e del Galles, oltre a svariate opere di carattere biografico ed apologetico. Dal suo trattato più celebre, la Topographia Hibernica *(1188), dedicata alla storia, all'ambiente naturale e alle tradizioni d'Irlanda, pubblichiamo i capitoli XXXVIII e XXXIX, parte II. In essi l'autore rievoca l'occasione in cui poté ammirare, presso il monastero di Kildare fondato da Santa Brigida intorno al 470, un prezioso codice miniato, che la critica identifica o con il* Libro di Kells *oggi conservato al Trinity College di Dublino, o con un altro analogo, andato perduto. La testimonianza di Gerald riveste un alto valore storico e antropologico oltreché documentario in senso stretto. Essa ci offre infatti un vivo spaccato della mentalità medievale nella ricezione dell'opera d'arte e nelle congetture circa la sua genesi, inseparabile da quell'orizzonte soprannaturale e miracolistico, che copre tutta la cultura dell'epoca. L'edizione critica degli scritti di Gerald of Wales cui abbiamo fatto riferimento per la traduzione dal latino è la seguente:* Giraldi Cambrensis Opera, *edited by J.F. Dinock, London, Longman, 1867, vol. V, pagg. 123-24.*

XXXVIII. Un libro scritto miracolosamente

Il più miracoloso di tutti i miracoli di Kildare è a mio avviso lo splendido libro che si dice sia stato scritto ai tempi della vergine[1], sotto la dettatura di un angelo. Il libro contiene i quattro Vangeli nella traduzione di Girolamo[2]: quasi ad ogni pagina vi sono illustrazioni diverse, straordinarie per la varietà dei colori.
Qui vedrai il volto della Maestà divinamente disegnato; qui i simboli mistici degli Evangelisti, provvisti ora di sei, ora di quattro, ora di due ali; qui l'aquila, là il bue, qui l'uomo e là il leone, e un'infinità di altre forme. Se le guarderai in modo superficiale, con la sufficienza abituale, ti faranno l'effetto di uno scarabocchio più che di un intreccio; né noterai sottigliezza alcuna, laddove invece tutto è sottigliezza. Se invece aguzzerai la vista, e indagherai a fondo i segreti di quest'arte, scorgerai labirinti così delicati e ingegnosi, esatti e compatti, nodosi e intersecati, dai colori così vividi e freschi, che penserai davvero che cose simili siano opera di un angelo e non di un essere umano. E quanto più spesso e con attenzione le esamino, tanto più mi sorprendo, quasi le vedessi per la prima volta, e trovo sempre nuovi motivi per ammirarle.

XXXIX. Come il libro fu composto

La notte precedente il mattino in cui l'amanuense doveva iniziare il libro, un angelo gli apparve in sogno e, mostrandogli un'immagine su una tavoletta che teneva in mano, gli disse: "Saresti capace di disegnare quest'immagine sulla prima pagina del volume che stai per trascrivere?" Al che l'amanuense, smarrito di fronte a un'arte tanto raffinata e all'idea di un'impresa così ignota e fuori dal comune, rispose di no. L'angelo replicò: "Domani, dì alla tua signora di pregare il Signore affinché aiuti gli occhi del tuo spirito e del tuo corpo a vedere più chiaramente e a capire più a fondo, e guidi la tua mano nella giusta direzione." Ciò fatto, la notte successiva l'angelo gli si ripresentò, mostrando la stessa immagine insieme a molte altre. Assistito dalla grazia divina, l'amanuense le studiò una ad una imparandole a memoria, e le riportò fedelmente nel suo libro, ciascuna nel posto che le spettava. Così fu composto il libro, con un angelo a fornire il disegno, Santa Brigida in preghiera, e l'amanuense intento a copiare. ΔΔΔ

1 Qui l'autore si riferisce a Santa Brigida, badessa di Kildare, vissuta tra il 451 e il 525, patrona d'Irlanda insieme a San Patrizio *(NdR)*.

2 Si tratta ovviamente di San Girolamo (347-420), autore per incarico di papa Damaso I della *Vulgata*, ossia la prima versione ufficiale in lingua latina dell'Antico e del Nuovo Testamento, che fu base fondamentale della dottrina della Chiesa fino all'età moderna *(NdR)*.

Le origini della lingua e dell'alfabeto serbo - basato sulla compresenza di caratteri cirillici e latini - si confondono con le vicende relative alla cristianizzazione del paese. Il più antico codice miniato che si conservi è il *Vangelo del principe Miroslav*, risalente al secolo XII. Nel suo apparato decorativo convivono influenze romaniche e soprattutto bizantine. Del resto, nel corso del medioevo la vita politica serba è strettamente collegata alle vicende dinastiche dell'Impero Romano d'Oriente e, con essa, anche la cultura e le arti, col risultato che le influenze orientali sono decisamente prevalenti rispetto a quelle occidentali. Nel 1190 Rastko Nemanjić, il futuro San Sava, terzogenito della famiglia reale serba, decise di farsi monaco trasferendosi in Grecia, nel monastero russo-ortodosso di S. Panteleimon sul Monte Athos, e successivamente egli persuase suo padre, il re Nemanja, a intraprendere la costruzione di una fitta rete di monasteri e chiese. Tra i monasteri più importanti del Monte Athos spicca quello di serbo di Hilandar, la cui biblioteca custodisce una ricca raccolta di codici. I codici prodotti a Hilandar prendevano spesso la via del nord, verso la Croazia e la Dalmazia, favorendo così la diffusione del cristianesimo e, al tempo stesso, della cultura decorativa bizantina.

Un elemento particolare nella decorazione dei codici è quello che in lingua serba viene chiamato *zastavica* ("bandierina"), che, insieme alle miniature e ai capilettera, compone l'apparato figurativo di un codice miniato. Si tratta in sostanza di un fastigio, una ricca ed ampia bordura che sovrasta e incornicia il testo miniato. La *zastavica* può essere a forma di rombo, quadrato, rettangolo, ferro di cavallo, a volte con lo spazio vuoto per il titolo dell'opera, e in certe occasioni occupa la pagina intera. Il disegno è eseguito a inchiostro nero o rosso. Gli ornamenti più complessi presentano il cerchio intrecciato con diagonali ed archi, con i nodi posizionati al centro del cerchio. Normalmente gli intrecci non richiedono particolari colori, previsti invece per gli interstizi, mentre molti dettagli sono dorati.

Nel secolo XIII si sviluppa anche nella *zastavica* l'ornamento di tipo geometrico-floreale. Le forme sono squadrate, con intrecci, viticci e fiori stilizzati. Lo sfondo è dorato, con colori densi e luminosi ad accentuare gli effetti plastici. Nel secolo XIV, poi, nasce l'intreccio detto "di tipo balcanico", la cui vicenda è strettamente collegata all'identità serba. Il suo iniziale decollo si deve ad artisti provenienti dalla Grecia, cui subentrano in seguito pittori e calligrafi autoctoni. Le caratteristiche salienti sono le forme rettangolari, con intrecci geometrici di forma circolare o romboidale. In corrispondenza degli angoli vi sono elementi floreali, mentre al centro vi è quasi sempre la croce. I colori specifici per questo tipo di ornamento sono il blu cobalto, il verde e il giallo. Nel secolo XV le forme-base rimangono sostanzialmente le stesse, ma il disegno diventa più preciso grazie all'uso di compasso e righello. I colori sono tendenzialmente puri, brillanti. Gli intrecci si espandono dal centro dando vita a rosette, croci o rombi. Negli angoli, all'interno, intrecci con motivi floreali spesso segmentati a forma di cuore. All'esterno, ornamenti floreali terminanti a forma di croce o di fiore.

Nei secoli XVI e XVII prevalgono le forme rettangolari sature di motivi floreali, con al centro un medaglione circolare oppure quattro foglie. All'interno del medaglione sono dipinti i santi. Ideatore di questa variazione fu Jovan iz Kratova (italianizzato: Giovanni di Kratovo, città oggi compresa nella repubblica di Macedonia), un maestro nel conciliare caratteri bizantini e influenze islamiche. Tra i codici più noti di quest'epoca vi sono la *Zakon o rudnicima* ("Legislazione mineraria") e il *Karansko Jevandjelje* ("Vangelo di Karan"). L'influenza islamica è particolarmente sensibile in questi due codici, al punto che si suppone che il secondo sia stato miniato da un artista ottomano. ΔΔΔ

Nei suoi deliri protonazisti d'inizio '900, Adolf Loos equiparava l'*ornamento* al *delitto*, teorizzando così quello stile minimalista, espressione del fanatismo luterano, che, a seguito di varie vicissitudini, si sarebbe poi imposto come lo stile della modernità novecentesca[3]. Noi, assuefatti al dogma delle "bianche muraglie" loosiane vissuto come verità rivelata, osserviamo oggi gli antichi ornati con un misto di sbigottimento e morbosa curiosità. Ci impressiona l'efferatezza del delitto perpetrato contro la superficie rigorosamente bianca e liscia, ma, nel contempo, siamo morbosamente attratti dalla diabolica abilità criminale del suo autore. Ignari di cosa si nasconda sotto la pelle e i muscoli di tali invenzioni, perché condizionati dal personalismo della moderna cultura individualista, che nega l'esistenza di strutture compositive regolari e rigorose, leggiamo tali realizzazioni come puri aggregati segnici, catalogabili solo come estemporanee calligrafie o "scarabocchi", eseguiti di getto da un ornatista virtuoso, questo sì, ma evidentemente psicopatico.

Il nostro proponimento è di analizzare qui due efferati delitti perpetrati nel campo della miniatura dei codici: proprio quel settore che l'austera morale editoriale derivata dalla luterana stampa a caratteri mobili considerava più "degenerato", per usare un altro termine caro a Loos.

Per un maestro ornatista intervenire su un manufatto, quale che esso sia, impone sempre un compromesso fra la propria volontà soggettiva e le reali possibilità connesse ai costi, ai materiali e alla funzione. Suo vincolo ineludibile, infatti, è la necessità di governare in modo inequivocabile la filiera di maestranze (tagliapietre, posatori, ebanisti, intagliatori, e via via discorrendo) che dovranno poi realizzare il suo disegno. Ciò impone al maestro ornatista disegni chiari e regolari, nei quali la griglia costruttiva diventi il sicuro binario su cui far scorrere tutta la successiva procedura costruttiva. La miniatura, invece, comportando solamente l'uso di penna e inchiostro, si piega docilmente alla volontà dell'ornatista, consentendogli di dare libero sfogo alle sue invenzioni, avendo come unico limite il proprio virtuosismo. Due miniature serbe del secolo XVI ci forniscono il pretesto per scavare in profondità in questa tipologia di ornati e comprenderne meglio le strutture compositive.

3 Vedi A. Loos, *Ornamento e delitto* (ed. orig. 1913), in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi, 1972[1]. Ricordiamo che il saggio di Loos è stato anche pubblicato e commentato nei nn. 0-7 di questa stessa rivista.

L'autore della prima delle due miniature, tratta da una copia ormai tarda del trecentesco *Codice di Dušan*, sarebbe stato definito da Loos un assassino seriale, perchè uccide il biancore delle pagine servendosi di un *modus operandi* ripetitivo e regolare. Egli parte dalla comunissima griglia ortogonale di otto moduli e ne intreccia i segni: metodo classico, comune a tutti i miniaturisti d'Europa. La famiglia di ornati con cui abbiamo qui a che fare è l'*intreccio*, che spazia dalla semplice *treccia* a correre, per arrivare, attraverso complesse composizioni centrali, al *nodo* vero e proprio. Una delle basi per la realizzazione di tali ornati è appunto la griglia ortogonale (l'altra è il sistema a punti), nella quale si interviene tagliando i fili posti su altezze diverse e collegandoli fra loro in modo da incrociarli. Il sistema è concettualmente semplice (il filo sopra si collega a quello sotto e viceversa) ma richiede una grande maestria per ottenere risultati esteticamente apprezzabili. L'operazione di "taglia-cuci" si attua solo sul *pattern*, mentre saranno poi le sue riflessioni speculari a generare l'intero motivo a intreccio.

In questo tipo di composizioni, il virtuosismo consiste nel trovare il punto di equilibrio in cui l'intreccio appare totalmente inventato dall'artista, ma l'ordine dato dalla griglia rimane ancora leggibile. Troppo banali infatti sono gli intrecci pedantemente eseguiti sulla griglia, eccessivamente astrusi sono invece quelli che la ignorano completamente. Maestri di quest'arte furono i calligrafi irlandesi (si pensi all'*Evangeliario di Lindisfarne* o al *Libro di Kells*), tant'è che oggi si ha l'abitudine di rubricare questo tipo di realizzazioni sotto l'appellativo di "arte celtica". Tuttavia è curioso il fatto che analoghi modelli si trovino anche nell'arte islamica (di cui la miniatura del *Codice di Dusan* testimonia l'irradiazione attraverso i Balcani) al punto che il grande storico dell'arte Jurgis Baltrusaitis, ne *Il medioevo fantastico*[4], attribuisce proprio alla importazione di modelli islamici la genesi di queste composizioni in Europa settentrionale. Noi invece riteniamo che il tutto sia riconducibile ad una comune, più antica matrice greco-romana, ma non andiamo oltre nell'affrontare un tema complesso, che meriterebbe una trattazione a sé.

Criminale diabolico e psicopatico, invece, sarebbe stato definito da Loos l'autore della seconda miniatura, tratta dal *Codice di Venijamin*. Qui siamo di fronte ad un intreccio pensato come tale e non ottenuto dal lavoro di "taglia-cuci". La griglia-base viene sostituita da una complessa matrice stellare ottenuta con una stella a sedici punte portata in riduzione per sei volte. Si costruisce cioè una stella madre a otto punte incrociando a 45° due quadrati inscritti in una circonferenza. Seguendo le sue linee mediane interne, si procede per altre sei volte al disegno della successione rombo-quadrato, iscritti in ognuno dei due quadrati di partenza. Si ruota poi la stella madre in modo che gli apici coincidano con le bisettrici della precedente (si costruisce in pratica la stella a sedici punte) e si ripete l'operazione di riduzione rombo-quadrato per altre sei volte. Il risultato è una complessa matrice che consente di organizzare sui punti della prima stella a otto punte gli intrecci primari, e su quelli dell'altra i secondari.

Punto chiave del sistema, però, è la partenza dell'intreccio dal centro. Qui Loos avrebbe lanciato tutti i suoi strali di fronte a tanta perversione. L'intreccio centrale, infatti, scaturisce da due Croci di Betlemme costruite l'una sulla prima e sulla terza riduzione (contando a partire dal centro) e l'altra sulla terza e sulla quinta, in modo che i limiti esterni della prima incrocino quelli interni della seconda consentendo l'intreccio: veramente diabolico! Ma il Maestro del *Codice di Venijamin* procede oltre, perché il tutto va poi a concludersi in un spazio quadrato, lasciando intendere che gli ulteriori riempimenti sono organizzati sulla matrice quadrata (la *matrix* propriamente detta), che in questa sede tuttavia non analizziamo.

A margine va osservato che la Croce di Betlemme, che nella sua costruzione regolare oggi sopravvive come motivo tradizionale per *patchwork*, è figura curiosa. La sua costruzione base (irregolare) si ottiene costruendo su ogni lato di un unico quadrato quattro quadrati minori e congiungendo verso l'interno le diagonali dei due centrali. Se si inscrive questa figura in un rombo, collegando le punte con una linea a 45° si scopre che esse ne dividono il lato in tre parti uguali anziché in quattro. Ne deriva che la stessa costruzione genera due figure apparentemente diverse in base al lato di appoggio. Motivo, questo molto usato in ebanisteria.

Questa breve indagine forense, sulle strutture interne di due splendidi esempi di miniatura a intreccio, non è però sufficiente a farci cantare vittoria: una cosa infatti è capire come le due immagini sono state realizzate, altra cosa è invece saperle eseguire *ex novo*, in maniera autonoma. In ogni caso, da quanto detto in precedenza emerge un dato certo: non siamo di fronte a disegni eseguiti d'impeto, direttamente sulla pagina, come il mito romantico della calligrafia vorrebbe farci credere, ma a complesse composizioni, risolte altrove e lì riportate.

Sui sistemi di riporto non dovrebbero esserci dubbi. Lo spolvero (ossia un disegno traforato attraverso cui si fa passare polvere di carbone) è il più probabile, ma anche il ricalco sul tipo di quello eseguito con un tavolo luminoso è plausibile, stando a quanto ci mostrano manuali e repertori molto diffusi nei secoli passati. Si pensi per esempio ai libri di modelli per ricamo pubblicati in Italia nel secolo XVI[5]: in essi si mostra come i modelli in

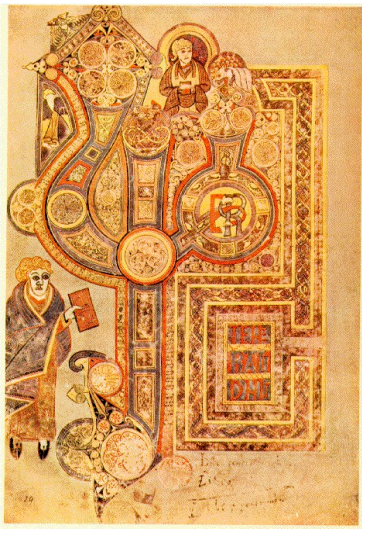
4 J. Baltrusaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1973[1] (ed. orig. 1955).

5 Cfr. G.A. Valvassori, detto il Guadagnino, *Esemplario di lavori: che insegna alle donne il modo e l'ordine di lavorare,* Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910 (ediz. or. 1531); Alessandro Paganino, *Il burato. Libro de recami*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909 (ediz. or. 1530 circa); G. Ostaus, *La vera perfezione del disegno per punti e ricami*, Bergamo, Istituto italiano d'Arti Grafiche, 1909 (ediz. or. 1561).

carta si possano trasporre su stoffa, indicando, fra gli altri metodi, l'uso di una candela posta sotto un telaio in cui è tesa la stoffa, oppure, al medesimo scopo, il posizionamento del telaio accanto a una finestra.
Più difficile è capire con quali materiali e strumenti sia avvenuta la progettazione della decorazione miniata. La costruzione della matrice su carta è cosa certa; ciò che non è chiaro è il successivo processo di elaborazione del motivo, che certamente avrà implicato diversi tentativi. I ricettari tradizionali ci descrivono vari sistemi per creare "carta da lucido" - per dirla con una terminologia moderna - attraverso l'uso di oli siccativi, cere e solventi: è dunque plausibile che tali sistemi fossero in uso già in epoche molto lontane.
Terzo punto non chiaro è il dimensionamento del disegno finale per lo spolvero o il ricalco. Possiamo supporre che il lavoro di progettazione si svolgesse in dimensioni maggiori rispetto a quelle del disegno finale, spesso piccolissimo, e che quindi il *pattern* subisse un processo di riporto (con punti fissi o con retino di riporto) verso le dimensioni definitive, prima di essere ribaltato. Come si diceva, però, supporre è una cosa, verificare sul campo è un'altra.
L'intreccio è una famiglia basilare per l'ornatistica perché consente la fusione fra la mistica perfezione delle griglie strutturali e la libera interpretazione da parte dell'artista. Questo ne fa un motivo-chiave sia sul versante religioso - basti citare tutta l'arte islamica o gli evangeliari medioevali - sia su quello laico: pensiamo solo a cosa ha prodotto il secolo XIX in questo campo. Il '900, ossessionato dai propri miti meccanicisti, non è più stato in grado di realizzare intrecci, limitandosi saltuariamente alla riproduzione fotografica di modelli storici, e rimarcando così il proprio totale distacco rispetto ad una radice culturale essenziale nella storia dell'umanità. Recuperare oggi la capacità di progettare un intreccio, anche solo sul piano laico del mero ornamento, è questione di vitale importanza, e non solo per il divenire della Decorazione. ΔΔΔ

Cartoline / Cosmogonia baltica · LARA JANUSZAITIS

Critica d'arte non è sempre e solo quella scritta dagli specialisti, e con destinatari già ben individuati in partenza. Tanto più per l'antichità e il medioevo, quando la letteratura in materia era quasi esclusivamente di tipo trattatistico e tecnico, sono molti gli scritti di non addetti ai lavori che contengono indicazioni rivelatrici. La cosa acquista un rilievo ulteriore se, anziché di pittura, scultura o architettura, si parla di quell'oggetto misterioso che è la decorazione. Un oggetto che può realizzarsi in contesti grafico-pittorici, scultorei o architettonici, e che non si identifica in un materiale o un in un procedimento ma in un repertorio formale, l'ornatistica, e nei rapporti compositivi e funzionali di cui tale repertorio viene di volta in volta investito.
I due brevi capitoli della *Topographia Hibernica* di Gerald of Wales pubblicati in queste pagine, sono un ottimo esempio di come la descrizione da parte di un osservatore coevo, non necessariamente esperto ma intelligente e curioso, di un'opera d'arte del passato, possa essere preziosa oggi. Essa ci aiuta ad andare a ritroso fino a toccare quegli strati della sensibilità che il trascorrere del tempo ha ricoperto di incrostazioni e di oblio. In casi come questi, la conoscenza della lingua originale in cui l'autore si esprimeva è essenziale per portare alla luce aspetti peculiari della sua cultura e sensibilità. Ma lo sforzo è ripagato dai risultati.



Gerald of Wales visita l'Irlanda sul finire del secolo XII, e nel raccontare ciò che ha visto e conosciuto compie un'operazione già molto antica ai suoi tempi, un'operazione che fa tornare alla mente testi classici come la *Periegesi* del greco Pausania (110-180 d.C. circa). L'esperienza che egli vive nel monastero di Kildare, potendo sfogliare un prezioso codice miniato e annotare ciò che la tradizione locale afferma intorno alla sua genesi, ricorda molto da vicino certe pagine de *Il nome della rosa* di Umberto Eco, quando i personaggi del romanzo consultano avidamente i tesori cartacei della biblioteca del convento benedettino di cui sono ospiti. Che l'evangeliario visto da Gerald sia il *Libro di Kells* oggi al Trinity College di Dublino o un altro codice andato perduto (queste sono le due ipotesi alternative) poco importa, di fronte all'intensa emozione che le sue parole ci trasmettono[6].
Dopo aver elencato alcune delle iconografie più significative raffigurate nel libro, Gerald dà al lettore un prezioso consiglio su come ammirare simili capolavori nel dettaglio, esortandolo a non cedere a quella *routine*, a quello sguardo distratto che, evidentemente, non è solo una debolezza del pubblico odierno, ormai assuefatto a consumare una quantità di immagini impensabile solo alcuni decenni fa. E qui l'originale latino recita: *Quas si superficialiter et usuali more minus acute conspexeris, litura potius videbitur quam ligatura; nec ullam prorsus attendes subtilitatem, ubi nihil tamen praeter subtilitatem.* Che abbiamo tradotto così: "Se le guarderai [le miniature del libro] in modo superficiale, con la sufficienza abituale, ti faranno l'effetto di uno scarabocchio più che di un intreccio; né noterai sottigliezza alcuna, laddove invece tutto è sottigliezza".
Ora, la contrapposizione tra ciò che si vede guardando distrattamente e ciò che si vede aguzzando la vista è resa in latino con un gioco di parole che non può essere casuale, tale è l'assonanza tra i due termini: da una parte *litura* ("cancellatura"), dall'altra *ligatura* ("legatura, legame"). Non essendo possibile trovare un'assonanza tra due corrispondenti termini italiani, abbiamo cercato almeno di preservare la contrapposizione semantica tra i due concetti, ed è per questo che al posto di "cancellatura" abbiamo preferito "scarabocchio" (del resto "cancellare" significa alla lettera tirare una o più linee, come le sbarre di un

6 Due testi di carattere generale sulla storia, la tecnica e l'estetica della miniatura: J.J.G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Panini, 2003 (ed. orig. 1992); O. Pächt, *La miniatura. Una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987[1] (ed. orig. 1986).

cancello, sulla scrittura inesatta) e al posto di "legatura", "intreccio".
Insomma, è evidente che Gerald of Wales vuole contrapporre il senso di ordine e di razionalità che è proprio della *ligatura* alla casualità che è propria della *litura*, o, per dirla con una terminologia tipica dell'arte moderna e contemporanea, la "forma" che è requisito della *ligatura* all' "informe" che è limite costitutivo della *litura*. Ciò facendo, egli ci dà una bellissima lezione di ciò che gli uomini del suo tempo reputavano "decoroso": l'ordine e la forma appunto, e ove possibile non un ordine ed una forma banali, subito intellegibili, ma talmente ragionati e complessi da apparire, ad un occhio distratto o inesperto, il loro contrario, cioè il caos, l'improvvisazione abborracciata.
E' partendo da qui, da quell'ordine (mascherato da disordine) che Gerald apprezza come la più alta dimostrazione di talento artistico, che ci si può interrogare sui fatti prodigiosi e miracolistici che egli allega alle proprie annotazioni sul libro di Kildare. Gerald è un alto prelato, di raffinata cultura, e le tradizioni leggendarie di cui egli riferisce in tutto il libro non sempre lo convincono, è chiaro. Egli le riferisce in primo luogo per dovere di completezza, perché sa che le congetture circa i fenomeni naturali ed umani che incontra lungo il suo viaggio sono parte integrante della loro storia e, soprattutto, della loro ricezione da parte della popolazione illetterata e poverissima delle campagne d'Irlanda. E quando, all'inizio del brano citato, scrive che *inter universa kildaria miracula, nihil mihi miraculosius occurrit qual liber ille mirandus, tempore virginis, ut aiunt, angelo dictante conscriptus* (dove, in traduzione letterale, il libro diventa "il più miracoloso di tutti i miracoli di Kildare") è chiaro che, pur da uomo di chiesa, non si fa mancare un pizzico di ironia.
Ma il valore, sia dottrinale che estetico-critico, della vicenda dell'angelo che, apparendogli in sogno, mostra all'amanuense come fare a realizzare il libro, non è assolutamente inficiato da qualche larvata riserva sulla storicità dell'evento. Se l'uomo è simile a Dio quando crea cose belle profondendovi tutta la propria intelligenza, allora - sembra sottintendere Gerald - il libro di Kildare contiene senza dubbio qualcosa di miracoloso e di divino, qualcosa che bisogna appunto *voler vedere* nella spire dei suoi decori, perché uno sguardo distratto, non sufficientemente attento e motivato, difficilmente riuscirà a discernervi qualcosa che vada oltre l'estro e la bizzarria, per attingere alla perfezione geometrica della creazione.
Naturalmente ciò che a noi oggi interessa è, in primo luogo, l'esatta cronologia. L'ipotesi, riferita da Gerald, del miracolo operatosi con l'intercessione di un personaggio storico come Santa Brigida (451-525), farebbe infatti retrodatare la stesura del codice al 500 circa, mentre sappiamo che l'apogeo della cultura irlandese dei manoscritti miniati si colloca nel secolo VIII, l'epoca alla quale si ascrivono i codici di Lindisfarne (720 circa) e di Kells (800 circa). Dunque è probabile che il libro visto da Gerald of Wales a Kildare intorno al 1180 avesse quattro-cinquecento anni e non settecento. Ma quel che è certo è che la sua stessa antichità, unita all'ipnotica fascinazione delle figure miniate sfogliate infinite volte davanti ai fedeli, ne faceva qualcosa di autenticamente "magico", un vero ricettacolo di sapienza e bellezza, miracoloso come una reliquia. ΔΔΔ

Le immagini di questo numero

• pag. 1: *Pagina dal Quarto Vangelo di Decani*, sec. XV, Decani, Monastero • pag. 2: *Miniatura con lettera "E" dal Libro di Kells,* sec. VIII, Dublino, Trinity College • pag. 3: *Tre pagine da altrettanti codici miniati serbi*, secc. XIV, XVI e XVIII, Lubiana, Biblioteca Nazionale Slovena • pag. 4: *Pagina dal Codice di Dusan*, sec XVI, Belgrado, Museo Nazionale Serbo; *Pagina dal Codice di Venijamin*, sec. XVI, Belgrado, Biblioteca Universitaria • pag. 6: *Croce di Betlemme usata come motivo per patchwork*; Lara Januszaitis, *Cosmogonia baltica*, 2014, ceramica "cuerda seca", Ø cm. 35,5, collezione dell'autore • pag. 7: *Incipit del Vangelo secondo Matteo, dagli evangeliari di Lindisfarne e di Kells*, sec. VIII, Londra, British Museum e Dublino, Trinity College • pag. 8: *Stilizzazioni da decori baltici*, illustrazione tratta da M. Gimbutas, *I Baltici*, Milano, Il Saggiatore, 1967 (ed. orig. 1963).

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato • info@faredecorazione.it
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013