

XIV secolo – e casi quasi sconosciuti – come l'esemplare di Volturnino, di datazione incerta per via delle ridipinture. Per quanto riguarda i crocifissi, lo studioso distingue i manufatti di importazione (il crocifisso «doloroso» di Lucera, assegnato ad un artista oltremontano attivo negli anni '30-'40 del Trecento; l'esemplare catalano di Nardò, della metà del Duecento, e quello della cattedrale di Brindisi, eseguito da uno scultore mosano nel 2° quarto del XIII secolo) dalle opere di produzione locale, che tuttavia attribuisce ad una «congiuntura franco-napoletana», e cioè a maestranze transalpine operanti alla corte angioina di Napoli (come i crocifissi delle cattedrali di Altamura, di Polignano e Monopoli, in Terra di Bari, tutti e tre riferibili alla fine del XIII secolo o agli inizi del successivo). Stefania Paone dedica il suo contributo ad uno dei numerosi casi – fra i più significativi – di pittura bizantina del Salento, quello della chiesa rupestre di San Biagio presso San Vito dei Normanni, che trova un aggancio cronologico nella menzione dell'anno 1196 riportata nell'iscrizione dedicatoria dipinta in corrispondenza dell'ingresso, data che però, per via del compromesso stato conservativo, viene considerata dubbia da taluni studiosi (autrice compresa, più orientata a collocare l'impresa pittorica nel pieno XIII secolo). La studiosa fornisce un'attenta lettura iconografica delle pitture superstiti, consistenti in un breve ciclo cristologico, santi in posa stante, alcune scene della vita di San Biagio e una *Majestas Domini*. Quest'ultimo soggetto è contraddistinto dalla presenza di un Cristo in sembianze senili, corrispondente alla versione del tema biblico dell'Antico dei Giorni (Da., 7, 9-11; 7, 22), cui è dedicata un'ampia riflessione critica, priva però di riferimenti ai richiami presenti nell'Apocalisse di Giovanni (Ap., I, 12-19), che gettano luce sul senso escatologico dell'immagine teofanica. Quanto alla cronologia della decorazione pittorica, al di là della veridicità della data della dedica, un'attribuzione dei dipinti entro il XII secolo sembrerebbe del tutto possibile, tanto sul piano iconografico che stilistico-formale. Lo suggerisce, fra l'altro, la scena della Natività, che nel suo articolato assetto compositivo mostra stringenti somiglianze con la versione della Cappella Palatina di Palermo. Gaetano Curzi, infine, prende in esame espressioni artistiche e culturali brindisine, connesse alla secolare presenza, entro le mura della città portuale, degli ordini gerosolimitani. Lo studioso passa in rassegna dati ed evidenze monumentali relative all'insediamento dei canonici regolari del Santo Sepolcro (*ante* 1128), della comunità femminile di San Giovanni d'Acri (1230), dell'ordine dei Teutonici (1191), dei Cavalieri di San Lazzaro (*ante* 1245) e dei due ordini maggiori, i Templari e i cavalieri dell'Ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme (*ante* 1260). Si sofferma, poi, su un'opera d'arte di emblematico valore: il reliquiario del Museum of Art di Cleveland, commissionato dai Templari in omaggio al culto nei confronti della Vera Croce (1214). Il manufatto, in argento traforato e niellato, è stato realizzato per custodire, al centro, una stauroteca di fattura gerosolimitana del XII secolo, contenente un frammento del *lignum crucis*, e tutt'intorno una grande quantità di altre reliquie. L'iscrizione della cornice allude al recupero in mare, da parte dei Templari, dei sacri resti della Vera Croce, a seguito di un furto commesso su una nave, e il loro trasporto nella città di Brindisi. Come persuasivamente spiegato dall'autore, la teca argentea è un prodotto dell'Italia meridionale, forse proprio brindisino. L'attribuzione della committenza ai Templari si vince, fra

l'altro, dalla forma delle croci patenti lavorate a giorno e probabilmente anche dalla scelta della foggia aniconica, che ben si concilia con la sensibilità religiosa dell'ordine, vicina a quello dei Cistercensi.

Simone PIAZZA

Università Ca' Foscari – Venezia

Xavier BARRAL i ALTET, Pál LŐVEI, Vinni LUCHERINI, Imre TAKÁCS, (eds.), *The Art of Medieval Hungary*, Roma, Viella 2018 (Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma, Studia, 7), pp. 554, 94 tavv. a colori, 250 ill. b/n (ISBN: 978-88-6728-661-4).

Il poderoso volume *The Art of Medieval Hungary* costituisce il risultato di un'impresa scientifica collettiva, patrocinata dall'Istituto Balassi – Accademia d'Ungheria a Roma e dall'Accademia delle Scienze di Budapest, e diretta da Xavier Barral i Altet con Pál Lővei, Vinni Lucherini e Imre Takács. Insieme a loro, un nutrito gruppo di storici e storici dell'arte afferenti a università, centri di ricerca, musei e collezioni ungheresi e non solo, contraddistinti da esperienze, percorsi di ricerca e approcci metodologici diversificati, ha lavorato a un progetto scientifico ed editoriale innovativo e originale, tanto negli intenti quanto nei risultati. Oggetto di questo lavoro sono l'arte e l'architettura che hanno visto la luce nel territorio dell'Europa centrale che fu riunito nel Regno d'Ungheria tra i secoli undicesimo e quindicesimo, un nucleo tra i più rilevanti nel panorama continentale eppure così sfortunato nella sua storia post-medievale. La frammentazione territoriale, culturale, quindi linguistica a cui è andata incontro quell'entità politica negli ultimi secoli (frammentazione intensificatasi nella storiografia prodotta nel secondo dopoguerra), e insieme a essa uno stato dell'arte caratterizzato dalla distruzione di gran parte del patrimonio monumentale medievale in seguito alla conquista ottomana del territorio ungherese nel sedicesimo secolo, costituiscono com'è evidente ostacoli che hanno reso fino ad oggi impossibile, di fatto, sia praticare uno studio sistematico che tracciare un panorama complessivo dell'arte dell'Ungheria medievale. Questo duplice obiettivo è pienamente assolto dal volume che qui si presenta, e il risultato viene offerto per la prima volta alla comunità scientifica internazionale grazie a un approccio d'equipe integrato ai materiali d'indagine e la scelta di pubblicare in lingua inglese.

L'introduzione di Xavier Barral i Altet, principale responsabile del progetto scientifico ed editoriale, dichiara fin dalle prime battute le ragioni dell'opera: presentare in modo complessivo l'arte dell'Ungheria medievale al di fuori dei confini linguistici e storiografici che ne hanno dominato la visione nell'ultimo secolo e mezzo, mettendo in circolo l'enorme mole di studi prodotti principalmente in lingua ungherese attraverso un riesame aggiornato dei materiali in chiave europea. Il risultato sembra andare ben al di là di una «sintesi tematica» corredata da bibliografia selezionata, offerta alla curiosità degli studiosi come punto di partenza per ulteriori ricerche (p. 13). Il volume raccoglie lo stato delle conoscenze, con significative novità e acquisizioni, su un

patrimonio che come si è detto è in larga parte distrutto o disperso, quando non ridotto a *disiecta membra* e conservato in sedi, collezioni e paesi diversi. A questo stato di cose risponde una ricucitura coerente, impostata su una griglia storica e storico-artistica in cui si intrecciano sinotticamente geografia, storia politica, e storia dell'arte intesa come storia degli stili e dei prodotti artistici, griglia che viene fissata nella presentazione dell'opera (p. 14).

È innanzitutto necessario precisare quali siano le coordinate dell'«arte dell'Ungheria medievale» di cui si tratta: sulla questione si deve qui richiamare la disamina storica e storiografica di Barral i Altet (pp. 17-20), che partendo dal concetto di *Kunstlandschaft* ne traccia la nascita e il passaggio, tra Otto e Novecento, dal nesso arte-geografia (e quindi la *Kunstgeographie*) a quello di identità artistica nazionale, che approda alla ricerca in chiave nazionalistica di uno stile architettonico del passato, peculiare di un'area geografica (meglio: uno stato) in più o meno dichiarata competizione con altre, e quindi strumento di distinzione e di fondamento identitario. Questo tempo e questo stile, come sappiamo, si sono quasi sempre identificati in un momento medievale. I confini, le caratteristiche, e le chiavi di lettura dell'«arte ungherese» sono maturati e si sono consolidati lungo gran parte del secolo scorso all'interno di questo quadro, in modo non dissimile da quanto avvenuto per gli altri stati europei. Tale approccio di ricerca, maturato tra le due guerre mondiali, ha continuato a produrre i suoi effetti nel secondo dopoguerra, in modo poco permeabile a sollecitazioni di lettura e di approccio alternativi, nell'ambito del blocco filosovietico, con sporadici momenti di contatto tra gli studiosi al di qua e al di là della cortina di ferro. La questione linguistica ha poi contribuito, fino ad anni assai recenti e in parte ancora oggi, alla scarsa se non nulla ricezione dei risultati della ricerca in lingua ungherese verso occidente e al sostanziale disinteresse degli studiosi di altra formazione linguistica e culturale verso l'Ungheria. Per di più, il territorio ricadente nell'Ungheria del secondo Novecento coincide solo in parte con l'estensione di quello che era il regno nel Medioevo, ed è stato dunque appannaggio di diverse tradizioni accademiche e storiografiche. Di fronte a tale stato di cose, i curatori e gli autori (che, è bene ricordarlo, sono principalmente di provenienza ungherese) si sono posti l'obiettivo di abbattere questi confini, individuando l'oggetto del loro studio nell'arte legata al territorio del Regno d'Ungheria, dalla sua fondazione (al termine del decimo secolo) in avanti.

L'interesse dell'arte prodotta all'interno di quest'entità politica risiede innanzitutto nella sua varietà, risultato degli scambi culturali in un territorio geograficamente situato tra Oriente e Occidente e politicamente connesso alle altre principali entità del continente europeo, punto di intersezione e quindi di esperienze tra il Mediterraneo, le corti dell'Europa occidentale e l'impero di Bisanzio. Lungo il volume, la scansione delle epoche storiche e artistiche (Medioevo, Età moderna), e quella degli «stili» in arte e architettura (Romanico, Gotico, Rinascimento, e le rispettive suddivisioni in termini evolutivisti, dal protoromanico al tardoromanico, dal protogotico al tardogotico) affiorano occasionalmente per fornire l'ossatura interpretativa dei fenomeni in esame e offrire occasione di comparazione con le coeve esperienze di altre regioni. Ma allo stesso tempo – nel momento in cui si riposizionano l'arte e l'architettura nell'Ungheria medievale sulla lunga durata all'interno di un

circolo d'analisi europeo – tali parametri si trovano messi in discussione e consentono di riflettere sulla relatività delle convenzioni storiografiche per l'inquadramento dei fenomeni artistici: convenzioni certo necessarie per impostare la comunicazione su un vocabolario condiviso, eppure sempre suscettibili di revisione critica nella declinazione delle categorie di spazio (geografico, culturale) e tempo (storico, storiografico).

Ribadendo la necessità di rompere uno schema di presentazione cronologica secondo gli stili e in aderenza al «tempo continuo della storia» di Jacques Le Goff, il taglio del libro esce dagli schemi tradizionali, muovendosi lungo un percorso del tutto originale. Il materiale è in effetti organizzato in sei capitoli tematici, che racchiudono saggi monografici su grandi temi. Si parte dalle fonti e dalla storiografia per la storia dell'arte ungherese medievale (I. *Sources and Studies for Hungarian Medieval Art*, a firma di Ernő Marosi e Kornél Szovák), e si è poi introdotti all'articolazione degli abitati e delle reti urbane ed ecclesiastiche a partire dal tardoantico fino allo sviluppo delle città e degli insediamenti fortificati, con la disamina delle caratteristiche dell'architettura fino alla stagione rinascimentale (II. *City and Territory*, con contributi di Katalin Szende, Pál Lővei e Zsombor Jékely). All'edilizia e all'arte ecclesiastiche del Medioevo è dedicato l'ampio capitolo centrale (III. *Architecture and Art in the Context of Liturgy*, autori Béla Zsolt Szakács, Krisztina Havasi, Imre Takács, Pál Lővei, Imre Takács, Gábor Endrődi), che pone l'accento sulle tipologie di alzato e pianta legate alla funzione e alla committenza, sulla scultura architettonica, sull'arredo liturgico e sulle specifiche scelte di decorazione e dotazione degli edifici. L'analisi è declinata, attraverso i secoli, sullo sfondo delle scelte dettate dalla dinastia arpadiana (secoli XI-XIII) e dalla casa reale angioina (XIV secolo), con orientamenti culturali e artistici che guardano prima a Bisanzio e poi all'Occidente peninsulare e centroeuropeo. Attorno alla regalità ungherese, e in particolare alle sue forme di espressione artistica nelle aree di intersezione tra religiosità monarchica e comunicazione simbolica del potere, si sviluppa la disamina del IV capitolo (*Religious Cults and Symbols of Power*, con saggi di Gábor Klaniczay, Vinni Lucherini e Pál Lővei): dal culto dei santi re e delle sante principesse alla manifestazione plastica dell'autorità attraverso la scultura funeraria e l'epigrafia, dalla costruzione di una storia orientata per immagini in sontuosi codici come il *Leggendario angioino* o il *Chronicon pictum*, alla simbolizzazione di oggetti come la sacra corona o il mantello dell'incoronazione. Alle opere in metalli pregiati e alla produzione miniatoria è dedicato il capitolo seguente (V. *Forms of Art between Public and Private Use*, a cura di Evelin Wetter e Anna Boreczky) che, come gli altri, non manca di porre l'accento sulla vita e la (s)fortuna postmedievale degli oggetti, nonché sul significato identitario di cui l'arte medievale, specialmente quella sacra, fu rivestita a partire dalla metà del XIX secolo, premessa per il ruolo fondamentale che avrebbe acquistato all'interno dell'ideologia nazionalista del primo Novecento, in Ungheria come negli altri stati europei. La sezione saggi si conclude con tre contributi sull'eredità del Medioevo in momenti salienti della storia ungherese (VI. *The Middle Ages after the Middle Ages*, testi di Imre Takács, Árpád Mikó, Gábor György Papp): dalla corte internazionale di Sigismondo di Lussemburgo al gusto rinascimentale in senso centroitaliano incarnato da Mattia Corvino (Mattia

Hunyadi), fino all'interesse per il Medioevo e alle tendenze di gusto neomedievale nell'architettura ottocentesca dell'Ungheria imperiale.

Tutti i contributi della prima parte del libro, che riflettono l'approccio metodologico e la prospettiva storiografica dei rispettivi autori, sono accomunati da uno sguardo che abbraccia in modo ampio fenomeni, territori e prodotti; privi di note, presentano però una bibliografia esaustiva sui temi trattati. A questi elenchi fa da complemento la bibliografia raccolta in coda al volume.

L'altra metà dell'apparato testuale è costituito da due appendici, diverse per contenuto ma analoghe nella struttura, componendosi di schede storico-critiche corredate dai principali riferimenti bibliografici. La prima, *Medieval Artworks and Monuments*, racchiude schede su monumenti e manufatti (per questi ultimi, sono incluse le informazioni relative a materiali, dimensioni, datazione, luogo di conservazione), ordinati per cronologia, con rimando al ricchissimo apparato di figure (mappe, rilievi, piante, vedute, grafici ricostruttivi, foto e immagini attuali e d'archivio di architetture, opere, e frammenti) e di tavole a colori che costituisce circa un terzo del volume. Siamo qui posti a diretto confronto con gli oggetti iconici dell'identità nazionale ungherese (la corona di santo Stefano e il mantello dell'incoronazione), con chiese monastiche e conventuali di fondazione reale e aristocratica, le cattedrali di Pécs, Esztergom e Gyulafehérvár (ora Alba Iulia), testimonianze eccezionali come la cappella del palazzo reale di Esztergom con le sue pitture e trecentesche, resti di apparati monumentali come la *Porta speciosa* di Esztergom e il timpano di Szentkirály, le sculture dalle sepolture di santo Stefano e santa Margherita, i già citati codici miniati trecenteschi di committenza regia, le sculture gotiche del palazzo reale di Buda, seguito fino alle sue modifiche al tempo di Mattia Corvino e poi dei re della dinastia jagellona, il palazzo reale di Visegrád e il castello di Vajdahunyad (ora Hunedoara), il retablo quattrocentesco della chiesa di Sant'Elisabetta a Kassa (ora Košice), per tornare nuovamente a Esztergom con la cappella Bakócz nella cattedrale di Sant'Adalberto, che ospita un altare dello scultore fiorentino Andrea Ferrucci.

La storia della riscoperta del patrimonio artistico medievale ungherese, della sua conservazione e della sua esposizione trova espressione nelle istituzioni museali e nelle collezioni dentro e fuori dall'attuale Ungheria: a quest'aspetto, fondamentale per la comprensione dello stato degli oggetti e della loro stessa storia critica, è dedicata la seconda appendice, *Museums and Collections Holding Medieval Art*. Piroska Biczó, Györgyi Poszler, Emese Sarkadi Nagy, Imke Takács, Péter Farbaky, Ágnes Ziegler-Bálint, Pál Lóvei informano così il lettore sulla nascita, la storia e le collezioni medievali del Museo Nazionale Ungherese, della Galleria Nazionale e del Museo di Storia a Budapest, del Museo Cristiano e del tesoro della cattedrale di Esztergom, del Museo Brukenthal a Sibiu.

Come si è già avuto modo di evidenziare, a materiale ormai frammentario dal punto di vista territoriale, collezionistico, linguistico e storiografico, ha risposto un progetto compatto e coerente, articolato in una struttura originale, di facile consultazione e di lettura scorrevole. Le scelte operate e messe in atto da curatori e autori hanno dato vita, grazie all'Accademia d'Ungheria e alla lungimiranza del già direttore Antal Molnar, a un prodotto editoriale per tanti versi straordinario. Oltre ad offrire per la prima volta in modo accessibile uno stato degli studi completo e aggiornato, fornisce a quanti vorranno avvicinarsi allo studio di questo patrimonio artistico non solo un quadro completo dei monumenti, dei manufatti e delle collezioni di riferimento, ma anche tutte le conoscenze necessarie per un approccio consapevole agli strumenti della ricerca sul Medioevo ungherese nella sua dimensione centroeuropea e transregionale. Un patrimonio al quale, oggi più che mai, mentre il mondo si commuove dinanzi alle immagini delle fiamme a Notre-Dame de Paris, dovremmo guardare come uno dei testimoni dai quali ripartire per tener vive le radici di una condivisa identità culturale europea.

Elisabetta SCIROCCO
Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte, Roma