

COME PICCOLI QUADRI. APPUNTI SU ALCUNE FONTI PER LA RICEZIONE DELLA MINIATURA TRA XIV E XVI SECOLO*

Simonetta Nicolini

Otto Pächt, individuando nella pittura di Giotto e nel suo influsso sulla pagina miniata la morte della miniatura medievale (con anche un lapidario giudizio sull'inesistenza della miniatura italiana, dal momento che, secondo lo studioso, l'Italia non aveva mai preso parte con «entusiasmo agli sviluppi della miniatura, né mai creato un proprio stile»), scriveva:

Con Giotto era sorta l'esigenza di pensare i singoli oggetti e i loro rapporti reciproci come parti di un continuum tridimensionale [...]. La svolta era avvenuta nell'ambito dell'arte monumentale e l'applicazione delle nuove dottrine alla miniatura non poté fare a meno di sconvolgere un ordine basato sulla assoluta bidimensionalità della pagina. L'esistenza del libro miniato come tale entrò in crisi¹.

Nel momento in cui la miniatura, grazie alla reificazione tridimensionale definita dalla cornice, diventa «una scatola magica di cui abbiamo tirato la tendina»² il libro finisce con il perdere il suo carattere unitario e bidimensionale e, osservava Pächt, «accoglie in sé *l'immagine come un corpo estraneo* che esso non ha più il potere di plasmare [...] il leggere e il guardare diventano due attività sostanzialmente diverse»³.

L'analisi dello studioso viennese può considerarsi complementare a quell'atteggiamento dei conoscitori che, proprio in virtù della separazione visiva della vignetta dalla pagina, avevano considerato tutto sommato un problema minore il ritaglio delle miniature dai manoscritti. Anche un ottimo storico del libro miniato come Pietro Toesca, nel 1930, in introduzione al catalogo della collezione Hoepli, aveva, infatti, osservato:

La collezione di miniature italiane posseduta da Ulrico Hoepli [...] è formata di fogli staccati, ritagliati: e se lascia perciò il rammarico dei codici a cui i suoi frammenti appartennero, ci pone dinanzi le miniature,

* Queste pagine sono un estratto dalla prima parte della tesi di dottorato in cotutela (Doctorat dès lettres, Université de Genève; Dottorato in Arti Visive performative e mediali, Università di Bologna) diretti da Frédéric Elsig e Fabrizio Lollini. Massimo Medica sta conducendo una ricerca parallela sui modelli collezionistici e di trasmissione materiale delle miniature; dai nostri colloqui è emerso che essa rivelerebbe una tendenza analoga a quella delineata qui attraverso la letteratura artistica.

¹ OTTO PÄCHT, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p. 194.

² *Ivi*, p. 197.

³ *Ivi*, p. 200.

staccate dai codici, più nettamente con le loro qualità, e con quelle rapide diversissime impressioni, di stile, di epoche, di colori che bene conosce chi svolge le cartelle di una raccolta di disegni o incisioni, [...] e sfogliando le consimili collezioni di miniature ritagliate, vi abbia veduto riuniti, come in un attimo, lunghi periodi della storia dell'arte del miniare. Di certo nessuna lode, e nessun incoraggiamento, si può dare alla pratica di mutilare i codici miniati [...]: ma conviene ammettere che l'opera del miniatore, così staccata, acquista quasi nuovo rilievo e, non collegata all'insieme del codice, si presenta più schiettamente all'osservazione e al giudizio⁴.

Pächt aveva indubbiamente colto il momento storico e il percorso che avevano portato alla ricezione della pagina come 'finestra' visiva, dunque non più come forma bidimensionale adatta allo scorrimento dell'occhio. La sua intuizione trova conferma nella prima fase della fortuna critica della miniatura qui analizzata, che vede lettori e artisti vieppiù interessati alle pitture istoriate e figurate che al testo scritto, soprattutto per quei codici di lusso che avevano funzione di rappresentanza.

L'articolo tenta di ripercorrere questo aspetto dell'evoluzione del gusto. A partire dal famoso passo della *Commedia*, dove l'attenzione per Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese tradisce un primo apprezzamento della miniatura come pittura, i diversi documenti interrogati rivelano come, già a partire dal Trecento, sia i miniatori sia i letterati tendano a rappresentare l'arte della decorazione libraria come pittura *tout court*. In pieno Quattrocento, la teoria albertiana viene in soccorso a un'idea di miniatura che sempre più si affranca dalla posizione subordinata alla pagina scritta ed è guardata come piccolo riquadro pittorico. Il fenomeno si accompagna a una maggiore visibilità sociale dei miniatori, i quali, nei casi più famosi, sono elogiati dagli umanisti al pari dei pittori di opere monumentali. Tra la fine del Quattrocento e i primi quattro decenni del Cinquecento l'ondata collezionistica coinvolge anche il libro miniato di lusso, ormai concepito come 'custodia' di 'pinacoteche' in formato minore. Parallelamente, come attesta la testimonianza di Marcantonio Michiel, in alcune collezioni e presso colti collezionisti le miniature di ampio respiro figurativo finiscono con l'essere recepite ormai come 'piccoli quadri', del tutto separate dal contesto librario in cui sono collocate.

Se ancora, all'epoca di Michiel il ritaglio di iniziali e di vignette non era praticato sistematicamente, tuttavia in quel momento sembra porsi la premessa per una pratica che si sarebbe diffusa a partire dal XVIII secolo e che comporterà lo smembramento di moltissimi manoscritti a finalità commerciale e collezionistica.

⁴ PIETRO TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione Ulrico Hoepli*, Milano, Hoepli, 1930, pp. [2-3].

«...ridon le carte». Una premessa nella *Commedia*

Con Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese, Dante introduce la decorazione libraria nella storia della pittura e apre a un'idea di arte che «si evolve in un incessante progredire, legando assieme la pittura, la miniatura, la poesia»⁵. Roberto Longhi segnalava con queste parole lo straordinario potenziale di quei versi:

sento - scriveva - che la buona critica si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli che in altro. I trapassi di parola da arti diverse [...] la dicono più lunga che i soliti rilievi di progresso nella eterna "Mimesi"⁶.

Nel contesto in cui il poeta tratta le alterne vicende della fama con la rappresentazione del 'cimento delle arti'⁷ si situa il seme da cui si svilupperà l'idea di stile e di *artista*⁸. L'ordine con cui la *Commedia* presenta i miniatori rispecchia cronologia e geografia artistica⁹: la rivoluzione formale degli *ateliers* parigini, rappresentata dal verbo *alluminare* (da *allume*), rinvia alla luce della materia pittorica espressa dal francese *enluminure*¹⁰; il gesto del pittore, racchiuso nel *pennelleggiare* di

⁵ Sul punto: MARIO POZZI - ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006, p. 30; ENRICO MATTIODA, *Poesia e storia nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria*, atti dell'XI Congresso ADI, a cura di Cristina A. Adesso, Vincenzo Caputo, Ornella Petraroli (Napoli, 26-29 settembre 2007), pubblicato sul sito <http://www.italianisti.it>, pp. 1-20 (pp. 11-12). Il testo di Dante è noto (*La Divina commedia*, Purgatorio XI, 79-93). Per una sintesi della fortuna dei due miniatori e delle loro oscillanti identificazioni: IDA BELLI BARSALI, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 122-123; EAD., *ivi*, III, 1971, p. 47; GIOVANNI VALAGUSSA, *Franco Bolognese*, in *Dizionario biografico dei Miniatori italiani*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 239-240; MASSIMO MEDICA, *Oderisi da Gubbio*, *ivi*, pp. 836-837; un'analisi generale del problema in MARCELLO CICCUTO, *Figure di Petrarca: Giotto, Simone Martini, Franco bolognese*, Napoli, Federico & Ardia, 1991; ALDO ROSSI, *La miniatura da Dante a Boccaccio: Oderisi da Gubbio, Buffalmacco, Boccaccio disegnatore*, «Annali della scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», serie IV, IX-X, 2000, pp. 69-86 (p. 75).

⁶ ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1950, 1, pp. 5-19 (ried. in ID. *Edizione delle opere complete*. XIII. *Critica d'arte e buongoverno: 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 9-20) (p. 10).

⁷ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *Il cimento delle arti nella "Commedia"*, in *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato, Lucia Battaglia Ricci, Michelangelo Picone e Giuseppina G. Zanichelli, Milano, Unicopli, 2006, pp. 81-107, in part. pp. 101-107.

⁸ Il termine appare nel *Paradiso*, dove ricorre per quattro volte con il significato di *artifex* riferito alle arti *meccaniche*, cfr. *Artista*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 408; ÉDOUARD POMMIER, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 10-13; MATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea 1250-1650*, Bologna, Il Mulino, 2012, pp. 21-22.

⁹ Nei versi, per primo si affacciano Oderisi con Gubbio e Parigi, dove, dalla prima metà del Duecento, si impone il rinnovamento di scrittura e decorazione; poi Franco con Bologna, dove l'arte della decorazione libraria fiorisce dagli anni Sessanta del XIII secolo. Sulla citazione dantesca offerta in coppie di eguali/opposti nell'arte, ma da non accogliersi come mera indicazione di sequenza di stile, cfr. R. LONGHI, *Postilla all'apertura sugli umbri*, «Paragone», XVII, 1966, 195, pp. 3-8; per il superamento nella fama in relazione all'idea di evoluzione artistica cfr. É. POMMIER, *L'invenzione dell'arte* cit., pp. 9-10.

¹⁰ Cfr. FERNANDO SALSANO, *Alluminare*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, p. 178; LUIGI GRASSI - MARIO PEPE, *Dizionario della Critica d'arte*, vol. I, Torino, UTET, 1978, p. 19. La sensibilità per i materiali preziosi, a partire dall'importanza data alla lavorazione dell'oro, è affrontata per l'aspetto scritto da ADRIANO CAFFARO, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli 9-11): codici di Lucca e Ivrea*, Napoli, Liguori, 2003; FABRIZIO CRIVELLO, *Ut auro scribatur. Nota sulla tecnica della miniatura a Milano e a Ivrea tra X e XI secolo*, in *Come nasce un manoscritto miniato*, Modena, Panini, 2010, pp. 93-100.

Franco¹¹, in vera nella poesia la maniera sciolta, dolce e morbida di Giotto¹². Con il miniatore bolognese le carte potenziano la loro intensità visiva ed espressiva: «ridon», scrive Dante, utilizzando un verbo che indica una disposizione emotiva descritta nel *Convivio*: «E che è ridere se non una corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro?»¹³. Le pagine dipinte comunicano dunque una felice luminosa vibrazione; la scelta lessicale enuncia la sensibilità percettiva dell'osservatore. Scriveva Longhi:

Conta di più l'astrazione intensa dei soggetti di quelle carte ch'erano, c'è da presumerlo, scene atroci di torture legali, eppure le carte "ridono" nella rosa dei colori. Conta altrettanto il rapporto posto, per dissimiglianza, tra Franco e Oderisi che già afferma il nesso storico tra opere diverse, nega cioè l'isolamento metafisico e romantico dell' "unicum", distrugge il mito del capolavoro incomunicante e imparagonabile. Conta, più di tutto, che Dante abbia subito qualificato quei colori con un sentimento di gioia ridente¹⁴.

Nel passo del Purgatorio, non traduzione ecfrastrica del dato visivo¹⁵, agisce uno slittamento semantico che dal piano dei materiali conduce a quello del gusto rimodellando e potenziando lemmi tecnici, letterari e filosofici¹⁶.

«...questo libro scrisse, dipinse e miniai». *Firme e autoritratti come 'spie'*

Nel Medioevo, autoritratti e sottoscrizioni promuovono gli artisti, ne segnalano l'orgoglio per il proprio lavoro, testimoniano la cultura dell'artefice e la ricezione da parte di committenti e

¹¹ Si tratta molto probabilmente di una primizia lessicale di Dante, cfr. BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1983, p. 194; *Pennelleggiare*, in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, p. 377. Concorrono a chiarire le potenzialità espressive e critiche di questo nuovo conio anche i versi che concludono la descrizione dei rilievi scolpiti sulla pavimentazione marmorea del Purgatorio (XII, 12-63), con esempi di superbia tratti da storia e mito: «Qual di pannel fu maestro o di stile / che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi / mirar farieno uno ingegno sottile? / Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero, / quant'io calcai, finché chinato givi», cfr. M. PICONE, *Il cemento delle arti* cit., pp. 92-99.

¹² Per la contrapposizione tra le maniere di Oderisi e Franco cfr. GIOVANNI FALLANI, *Ricerca sui protagonisti della miniatura duecentesca: Oderisi da Gubbio e Franco Bolognese*, «Studi danteschi», XLVIII, 1971, pp. 135-151 (p. 143). Per il lessico desunto dalla pratica artistica in Dante, con particolare riferimento ai termini che indicano materiali e pigmenti, cfr. MIRA MOCAN, «*Lucem demonstrat umbra*». *La serie rimica ombra: adombra e il lessico artistico fra Dante e Petrarca*, «Critica del testo», XIV/2, 2011, pp. 389-423.

¹³ *Convivio* III, VII, 11. Tale interpretazione si sovrappone all'uso che ne avevano fatto Ovidio e Virgilio per descrivere un oggetto che brilla, splende, rifugge, sfavilla, cfr. EMILIO PASQUINI, *Ridere*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 920-921. Un accenno alle sollecitazioni visive offerte dai manoscritti miniati in MARCELLO CICCUTO, *Per una storia napoletana dei "Trionfi"*, in ID., *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 5-78 (p. 14 nota 25).

¹⁴ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 11.

¹⁵ Per l'atto del 'vedere' cfr. M. PICONE, *Il cemento delle arti* cit., p. 96.

¹⁶ La lingua sull'arte si avvia con Dante e procede con Petrarca nei versi dedicati a Simone Martini e nei dialoghi su pittura e scultura nel *De remediis* (tra il 1354 e il 1366) istituendo nuovi concetti traslati dalla letteratura alle arti, cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano, Jaca Book, 1994, pp. 77-108.

pubblico¹⁷. Agli inizi del Trecento, un miniatore prolifico come Neri da Rimini ancora si sottoscrive *miniator* secondo una consuetudine consolidata¹⁸; ma già nella seconda metà del secolo il perugino Matteo di ser Cambio e il bolognese Niccolò di Giacomo optano per l'uso del verbo *pingere*. Negli *Statuti e matricole del Cambio* di Perugia (1377, Perugia, Collegio del Cambio, ms. 1, c. 3r¹⁹), l'autoritratto tipico di Matteo è accompagnato da una sottoscrizione che dà informazioni su *status* e abilità professionali²⁰: «[...] orafo, *scriptor*, illustratore, distinto cittadino (figlio di un *ser*) e, *de facto*, poeta»²¹, Matteo tiene in mano il compasso, strumento dell'architetto e del geometra, e con uno scarto rispetto alla consueta rappresentazione del miniatore al lavoro, dà rilievo alle conoscenze

¹⁷ Di esse ha fornito qualche esempio JONATHAN J.G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their method of work*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, pp. 12-34. Alle firme aveva dedicato attenzione per primo ANDRÉ CHASTEL (*L'art de la signature*, «Revue de l'art», XXVI, 1974, pp. 8-54). Il problema di metodo posto dalla forma delle sottoscrizioni è stato oggetto di ricerche sistematiche coordinate da Maria Monica Donato e dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, cfr. MARIA MONICA DONATO, *Il progetto delle opere firmate nell'arte italiana / Medioevo. Ragioni e linee del progetto. Prima presentazione*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia. Quaderni», serie IV, XVI, 2003, pp. 365-400; EAD., *Kunsthistorische Zeitschrift. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento*, «Letteratura e arte», I, 2003, pp. 23-33; EAD., *Forme e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne. Linee di lettura*, «Opera nomina historiae», I, 2009, pp. I-XI.

¹⁸ Sulle firme del miniatore riminese mi permetto di rinviare anche al mio *Le firme di Neri*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 2 aprile - 28 maggio 1995), Milano, Electa, 1995, pp. 51-59; inoltre ROBERTA BOSI, *Qualche nota intorno alle sottoscrizioni di Neri da Rimini*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia. Quaderni», serie IV, XVI, 2003, pp. 337-344.

¹⁹ Cfr. ATTILIO BARTOLI LANGELI, *Statuto del 1377 [ms. II, cc. 45r-53v]*, in *Statuti e matricole del Collegio della Mercanzia di Perugia*, a cura di Cinzia Cardinali, Andrea Maiarelli, Sonia Merli, Perugia, Nobile Collegio della Mercanzia di Perugia, Deputazione di storia patria per l'Umbria, 2000, vol. I, pp. 131-135 (p. 134); per un diverso caso di sottoscrizione di miniatore come *pictor* cfr. ALICE CAVINATO, «Niccolò di Giovanni da Siena à fatto questo libro di sua propria mano e di sua spontana volontà». Note su due manoscritti illustrati senesi del Quattrocento e le loro sottoscrizioni, «Opera nomina historiae», II/III, 2010, pp. 219-262 (p. 230 nota 27). Sull'uso del termine *miniatura* nel contesto perugino: MARINA SUBBIONI, *Documentazione perugina per il significato del termine 'miniatura'*, in «Commentari d'Arte», VII/VIII, pp. 20-23. In relazione all'apporto di Lorenzo Monaco e Matteo Torelli al corale E70 del Museo del Bargello di Firenze, Luciano Bellosi osservava: «il documento del 1413 parla di "mini" mentre di solito per le figure i documenti contemporanei precisano "figure nei mini"» (*Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore: il «Maestro del codice Squarcialupi» e il poco probabile Matteo Torelli*, in L. BELLOSI, *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Milano, Jaka Book, 2000, pp. 59-61 (p. 61).

²⁰ «Io Matteo di Ser Cambio orfo [orafo], / che qui col sesto in mano me figurai / questo libro scrisse, dipinse e miniai»; la sottoscrizione è «vergata in un'ottima minuscola cancelleresca», cfr. A. BARTOLI LANGELI, *Statuto del 1377* cit., p. 134. Sull'evoluzione del ritratto d'artista e il rapporto con la forma biografica cfr. MARCO COLLARETA, *Du portrait à la biographie. Brunelleschi et quelques autres*, in *Les "Vies" d'artistes*, atti del colloquio internazionale organizzato dal Service Culturel du Musée du Louvre a cura di Matthias Waschek (Parigi, 1-2 ottobre 1993), Paris, Musée du Louvre, 1996, pp. 42-53; ID., *Verso la biografia d'artista. Immagini del Medioevo all'origine di un genere letterario moderno*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia. Quaderni», Serie IV, XVI, 2003, pp. 53-65.

²¹ MIRKO SANTANICCHIA, *Le decorazioni miniate nelle matricole dei Collegi del Cambio e della Mercanzia*, in *Il Palazzo dei priori di Perugia*, a cura di Francesco Federico Mancini, Perugia, Quattroemme, 1997, pp. 403-419 (pp. 404, 407).

nell'ambito delle arti liberali. L'immagine combina la tradizionale figura del profeta nei codici liturgici e quella dell'autore nelle iniziali dei classici della letteratura²².

Nelle sue sottoscrizioni inserite all'interno di vignette istoriate (non più su cartigli come quelle di Neri e dei suoi predecessori emiliani) il bolognese Niccolò di Giacomo indica il proprio lavoro con *fecit* e *pinxit*, come fanno i pittori suoi contemporanei²³. Le firme di Niccolò, vergate in capitale gotica, testimoniano della fortuna del nobile modello della sottoscrizione di Giotto nel polittico della Pinacoteca Nazionale di Bologna²⁴. Entrate nel campo dell'immagine miniata, dichiarano la piena responsabilità per le parti figurate e inducono a fruirne indipendentemente dall'insieme del libro.

²² Sul ritratto dell'autore nei manoscritti medievali e rinascimentali si rinvia all'approfondita analisi a più voci proposta in: *Figures de l'écrivain au Moyen Age*, atti del colloquio del Centre d'Études Médiévales de l'Université de Picardie a cura di Danielle Buschinger (Amiens, 18-20 marzo 1988), Göppingen, Kümmerle Verlag, 1991; *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, convegno di studi a cura di Giovanna Lazzi e Paolo Viti (Firenze, 26-27 marzo 1998), Firenze, Polistampa, 2000; inoltre: MARCELLO CICCUTO, 'Biografie dipinte'. *I ritratti dei letterati nella cultura umanistica*, «Letteratura e arte», I, 2003, pp. 185-201; DANIELA PIETRAGALLA, *Corrispondenze tra arte e letteratura. Letterati in pittura, pittori in letteratura*, «Letteratura & arte», I, 2004, pp. 173-183; TOMMASO CASINI, *Ritratti Parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004, in particolare, per il periodo medievale, pp. 19-26.

²³ R. BOSI, *Qualche nota intorno alle sottoscrizioni di Neri da Rimini* cit., pp. 339-340.

²⁴ Cfr. ROBERT GIBBS, *The signatures of Bolognese painters from 1250 to 1400*, in *L'artista medievale* cit., pp. 321-335, in part. 322-324; R. BOSI, *L'Offiziolo bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster*, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 131-140 (p. 137 e p. 139 nota 34). L'attività di Niccolò di Giacomo è ripercorsa in *I Corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, a cura di Giancarlo Benevolo e M. Medica, Bologna, Edisai, 2003; FRANCESCA PASUT, *Nicolò di Giacomo di Nascimbene*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Silvestre Bonnard, 2004, pp. 827-832; DANIELE GUERNELLI, *Nicolò di Giacomo: due ulteriori codici*, «Rara volumina», XIV, 2007, 1, pp. 13-21. Più in generale, sulle sottoscrizioni degli artisti bolognesi tra XIV e XV secolo R. BOSI, *Sulle "firme" dei pittori bolognesi (XIV-XV secolo)*, in *Le opere e i nomi* cit., pp. 59-69.

«... *Tantum pictura calamoque excedis ut ista / par tibi sit nemo quisquis in arte valet*». Il pittore è il miniatore

Nel *De Pictura* (1434), Leon Battista Alberti stabilì il perimetro teorico entro cui collocare l'arte²⁵: non semplice tecnica, ma, per parallelo con l'attività del letterato, composizione di 'istorie' figurate per le quali vale la funzione retorica della piacevole varietà delle cose rappresentate²⁶:

in ogni storia la varietà sempre fu ioconda, e in prima sempre fu grata quella pittura in quale sieno i corpi con suoi posari molto dissimili [...]. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose. Come ne' cibi e nella musica sempre la novità e abbondanza tanto piace quanto sia differente dalle cose antique e consuete, così l'animo si diletta d'ogni copia e varietà. Per questo in pittura la copia e varietà piace²⁷.

Grazie all'erudizione greco-bizantina, giunta in Italia con Manuele Crisolora alla fine del XIV secolo²⁸, Guarino Veronese ridà vita all'*ecfrasis*, il componimento letterario classico, - ora rinnovato nel latino dell'Umanesimo, - che traduce in parole un'opera figurativa per dare voce alle immagini e suscitare emozioni nell'osservatore. Alla *varietas* albertiana, Guarino affianca la possibilità di ingannare vista e udito di chi guarda, recuperando la vocazione 'sonora e parlante'

²⁵ Il testo fu redatto in latino, e, nel 1436, lo stesso autore ne diede la versione in volgare dedicandola a Filippo Brunelleschi. Ora è disponibile nella versione: LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura redazione volgare*, a cura di Lucia Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011. Un inquadramento generale della teoria albertiana in M. COLLARETA, *Origine e sviluppo del sistema albertiano delle arti*, in *Leon Battista Alberti, teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti a cura di Arturo Calzona, Francesco Paolo Fiore, Alberto Tenenti, Cesare Vasoli (Mantova, 17-19 ottobre 2002, 23-25 ottobre 2003), Firenze, Olschki, 2007, vo. 1, pp. 3-12.

²⁶ Per le citazioni dalla versione volgare del testo ho utilizzato L.B. ALBERTI, *Della pittura*, a cura di Luigi Mallé, Firenze, Sansoni, 1950, p. 87: «Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi: parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie [...]. Grandissima opera del pittore non uno colosso, ma istoria. Maggiore loda d'ingegno rende l'istoria che qual sia colosso. Parte della istoria sono i corpi, parte de' corpi i membri, parte de' membri la superficie. Le prime adunque parti del dipignere sono le superficie. Nasce della composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza»; *ivi*, p. 91: «Sarà la storia, qual tu possa lodare e maravigliare, tale che con sue piacevolezze si porgerà sì ornata e grata, che ella terrà con diletto e movimento d'animo qualunque dotto o indotto la miri. Quello che prima dà voluttà nella istoria viene dalla copia e varietà delle cose». Osserva SIMONA SELENE SCATIZZI (*Ut pictura poesis. La descrizione di opere d'arte fra Rinascimento e Neoclassicismo. Il problema della resa del tempo e del moto*, «Camena», X, 2012): «Ma il concetto fondativo della teoria albertiana è quello di *historia*, in quanto struttura ideativo compositiva del dipinto che il pittore realizza grazie al suo *ingenium*, a quel necessario bagaglio sia di conoscenze tecniche e scientifiche, che in Alberti prendono il nome di «*circumscriptio*», «*compositio*», «*receptio luminum*», «*perspectiva pingendi*», «*proportio membrorum*», sia di modalità operative e regole estetiche, come il procedimento che permette il raggiungimento della bellezza per via elettiva o il rispetto del decoro». Sull'apporto di Alberti alla critica d'arte umanistica attraverso l'elaborazione del concetto di *compositio* cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp. 163-184, in part. 179-181.

²⁷ L.B. ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 92.

²⁸ Nel 1395 Crisolora arrivò in Italia e qui insegnò, soprattutto a Firenze e in Lombardia; sulla genesi della tipologia dell'*ecfrasis* cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp.120-139.

della pittura attinta ai modelli della letteratura antica²⁹. Negli anni Cinquanta del Quattrocento, l'umanista scrive versi in cui un miniatore, Guglielmo Giraldi (attivo tra i decoratori della Bibbia di Borso d'Este), è celebrato con il calligrafo Iacopo Lando e il pittore Cosmé Tura:

Guarinus Veronensis Jacobo Lando librario politissimo. / Ut sileam priscos animi probitate nitentes / Et quis dedaleas fata dedere manus / Quanta Macro et Cosmo nostri pictoribus aevi / Tanta tibi ex calamo gloria, Lande, venit»³⁰.

Sul modello classico, Guarino paragona la mano di Giraldi a quella del mitico Dedalo³¹; con il parallelo tra lo *scriptor* che maneggia lo 'stile' per vergare il testo e il pittore che lo utilizza nel

²⁹ Cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp. 36-43; FABRIZIO LOLLINI, "Exegi monumentum aere perennius". *Tópoi scritti (e visivi) di celebrazione*, in *Monumento e memoria. Dall'antichità al contemporaneo*, atti del convegno a cura di Sandro De Maria e Vera Fortunati (Bologna, 11-13 ottobre 2006), Bologna, Bononia University Press, 2010 pp. 41-53, in part. p. 47. Scriveva Guarino di Pisanello, proponendo i modelli dell'immagine parlante, vivida di colori, suoni e perciò fonte di emozioni sensoriali: «Qis naturae opera, cunctis mirantibus, aequas. / Seu volucres seu quadrupedes, freta saeva quietaque / Aequora describis, spumas albere, sonare / Littora iuremus; sudorem tergere fronte / Tecto laboranti; hinnitus audire videmur / Bellatoris equi, clangorem horrere tubarum. / Noctis opus pingens circum volitare volucres / Nocturnas facis et nusquam apparere diurnas: / Astra, globum lunae cernas, sine sole tenebras. / Si gesta hyberno fingis, glacialibus horrent / Omnia frigoribus, fremdet sine frondibus arbor. / Seu factum ponis sub verni temporis horam, / Arrident varii per prata virentia flores, / Arboribus lux prisca redit collesque nitescunt, / Hinc mulcent avium praedulces aethera cantus», («[Tu che] eguagli le opere della natura, sia quando raffiguri gli uccelli o quadrupedi; se rappresenti violente tempeste o mari calmi, giureremmo di veder biancheggiare la schiuma dell'acqua e di sentire tuonare le rive; potremmo tergere il sudore del contadino che lavora e si affatica; ci sembra di sentire l'acuto nitrito del cavallo da guerra, e sobbalziamo al frastuono delle trombe; quando dipingi una scena di notte, fai volare dappertutto uccelli notturni, ed escludi dalla vista qualsiasi volatile diurno: distingui le stelle, la sfera lunare, l'oscurità senza sole. Se dipingi un'opera ambientata nell'inverno, tutto rabbrivisce per i rigori glaciali, e frema l'albero senza fronde; ma se la raffiguri nel periodo successivo, ogni sorta di fiori sorride nei prati verdeggianti, ritorna la luce di un tempo agli alberi e i colli verdeggiano, e il dolce canto degli uccelli addolcisce l'aria»); il testo per intero è riportato in M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, cit., pp. 200-202, i passi qui estratti alle pp. 200-201; la traduzione del testo, che ho utilizzato apportando qualche variante, alla p. 135; il modello guariniano sarà ripreso anche da Tito Vespasiano Strozzi sempre per Pisanello, cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., p. 135.

³⁰ «Per tacer degli antichi che brillavano per la loro rettitudine, e ai quali il destino diede le mani di Dedalo, dalla penna viene a te, o Lando, tanta gloria quanta viene a Macro e a Cosmo, pittori del nostro tempo»; i versi di Guarino e quelli di Gaspare Tribraço, tramandati dal carmelitano ferrarese Giovanni Battista Panetti, sono stati pubblicati da LUCIANO CAPRA, *Nuove lettere di Guarino Veronese*, «Italia medioevale e umanistica», X, 1967, pp. 165-218 (p. 214); cfr. anche GIORDANA MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldi miniatore estense*, Modena, Panini, 1995, p. 10; ringrazio Rino Avesani per avermi seguita nelle traduzioni di questi passi e dei successivi aiutandomi a sciogliere ogni dubbio. Di un diverso componimento di Tribraço dedicato a Giraldi (*In Guilielmum macrum pictorem optimum*) si ha notizia da Friederich Bessel, che lo cita insieme ad un altro interessante per la fortuna della miniatura (*Excusatio ad D. Borsium Ducem, quod carmina sua non sint scripta in bona charta, neque miniata*, in FEDERICO BESELIUS, *Miscellaneorum philologico-criticorum Syntagma Quibus multa iuris Romani veterumque auctorum loca explicantur, emendantur, uindicantur, ac illustrantur*, Amsterdam, Janssonius Van Waesberge, 1742, pp. XIII-XIV).

³¹ Sul confronto con la figura di Dedalo, utilizzata fuori contesto anche per la pittura, cfr. F. LOLLINI, "Exegi monumentum aere perennius" cit., pp. 44-47.

disegno, per proprietà transitiva confronta le virtù del poeta con quelle del pittore mantenendosi nel recinto di paragoni proposto a suo tempo da Petrarca per Simone Martini³².

Anche Gaspare Tribraço, umanista presso la corte dei Gonzaga a Mantova³³, nello stesso periodo propone un epigramma per Giraldo in cui viene elogiata l'abilità dell'artista nel maneggiare penna e pennello:

Tribraçus Mutinensis in amico suo optimo Gulielmo / Ut Macer es macra sic dignus imagine vives / semper et exemplum posteritati eris. / Tantum pictura calamoque excedis ut ista / par tibi sit nemo quisquis in arte valet³⁴.

Tanto Guarino quanto Tribraço non fanno riferimento a opere, ma elogiano l'artefice parlando di 'pittura', non di 'miniatura'³⁵. Fin dagli esordi, d'altra parte, Giraldo si presenta come *pittore* nella sottoscrizione nella vignetta delle *Noctes Acticae* (Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 10/28) dove con «pinxit» indica la sua opera di pennello entro la prospettiva di una città ideale affacciata sul mare³⁶. La scrittura, la stessa dei cartigli/titoli nella cornice, imitazione dell'antica capitale epigrafica anche nella forma delle abbreviature, pur mantenendo tratti gotici svela la contiguità del

³² L'ampia bibliografia sul tema non può essere qui riassunta; a titolo orientativo si danno alcuni titoli: GIANFRANCO CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, a cura di Aldo S. Bernardo, Padova, Antenore - Albany, State University Press, 1980, pp. 115-131; MAURIZIO BETTINI, *Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. I. L'uso dei classici*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 222-267; MARCELLO CICCUTO, *Circostanze francesi del 'Virgilio Ambrosiano'*, in ID., *Figure di Petrarca (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese)*, Napoli, Federico & Ardia, 1991, pp. 79-110; M.M. DONATO, «“Veteres” e “novi”, “externi” e “nostri”. Gli artisti di Petrarca: per una rilettura», in *Medioevo. Immagine e racconto*, atti del convegno internazionale di studi a cura di Arturo Carlo Quintavalle (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 434-436; M. CICCUTO, *Petrarca e le arti. L'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italia», XI, 2006, pp. 203-221.

³³ Gaspare de' Tirimbocchi (Reggio nell'Emilia, 1439 – Mantova, 1493 ca.), dopo gli studi a Modena, verso il 1458 si trasferì a Ferrara dove seguì le lezioni di Guarino Veronese e strinse amicizia con M.M. Boiardo e T.V. Strozzi. Fu poi a Venezia, quindi a Mantova alla corte di Federico Gonzaga; cfr. *Tibraço, Gaspare* in *Enciclopedie on line*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/gaspere-tribraço>.

³⁴ «Come sei Magro, così vivrai degno dell'immagine sottile, e sarai sempre un esempio per la posterità. A tal punto ti elevi nella pittura e nella scrittura che nessuno che valga in quest'arte sia pari a te»; il testo latino in G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo miniatore* cit., p. 10. La critica ha ipotizzato che il termine *pictor* sia indizio di un'attività dell'artista nella pittura su tavola; le testimonianze umanistiche fanno propendere per l'interpretazione come mero indicatore dell'abilità nel realizzare in piccole dimensioni su pergamena immagini istoriate e figurate recepite come piccoli dipinti; sui diversi aspetti della miniatura di Giraldo cfr. F. LOLLINI, *Lo spessore della pagina. Note sulla tridimensionalità nella decorazione libraria e sull'architettura illusiva nei manoscritti miniati di fine XV e inizio XVI secolo*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 55-85 (pp. 64-65).

³⁵ Sulla retorica del 'paragone' cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp. 56-70.

³⁶ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo* cit., pp. 20-27; FEDERICA TONIOLO, scheda n. 1, *ivi*, pp. 157-158.

miniature con la cultura umanistica³⁷: «GVL . D. F. P.» (GUL[IELMUS] DE F[ERRARIA] P[INXIT])³⁸.

Consanguinea di altre che compaiono in dipinti monumentali, la 'firma' di Giraldo è enfatizzata dalla prospettiva urbana in cui si colloca; questa, a sua volta, circonda il significato di 'pingere' alle competenze spaziali e di composizione delle figure orientate secondo le indicazioni albertiane. Come pittore («maestro Vielmo pentor») ³⁹, un decennio più tardi Giraldo è registrato nel *Libro dei conti* del veneziano Leonardo Sanudo⁴⁰, per il quale, tra 1458 e 1459, illustrò un Virgilio (*Opera, cum commentario Servii Donati*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 7939 A) con disegni delicatamente rialzati a colore ⁴¹. In totale autonomia, dopo il 1474 il miniaturista eseguì per Federico di Urbino la bellissima pagina di impostazione 'scenografica' con la fuga di Enea da Troia nel Virgilio della Biblioteca Apostolica Vaticana (*Opera*, ms. Urb. Lat. 350, c. 45v)⁴²: l'inserito è inteso come puro arricchimento visivo-narrativo, in linea con illustri precedenti, dal *Virgilio Ambrosiano* di Simone Martini al ritratto di Petrarca eseguito da Jacopo di Paolo nel *Canzoniere* della Biblioteca

³⁷ Il carattere sperimentale di imitazione epigrafica nella prima fase di elaborazione umanistica della scrittura è sottolineato da ARMANDO PETRUCCI, *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, in *Storia dell'arte italiana*. III. *Situazioni momenti indagini*. II. *Grafica e immagine*. I. *Scrittura miniatura disegno*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 3-123, in part. 17-18. Per un esempio di rapporto tra sottoscrizioni a carattere epigrafico e cultura umanistica si veda CLAUDIO FRANZONI, *Mantegna e le sottigliezze della tenuitas*, «Letteratura & arte», VII, 2009, pp. 35-41. Nel XV secolo la forma capitale ricorre nelle sottoscrizioni di altri miniatori sempre in relazione con un contesto e una produzione umanistica: si veda, a titolo esemplificativo, la sottoscrizione di Gioacchino de Gigantibus nel Bessarione di Parigi (*Adversus Georgium Trapezuntium*, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 12946, c. 423): «IOACHIM / DE GIGANTIBVS / GERMANICVS ROTEN / BRVGE ORIVNDVS FERDI / NANDI REGIS LIBRARIVS / ET MINIATOR TRAN / QVILLE TRANSCRI / PSIT ET MINIAVIT / MCCCC^{LXXVI}», pubblicato in GENNARO TOSCANO, *I miniatori di corte nella seconda metà del Quattrocento*, in *La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia aragonese*, a cura di G. Toscano, Valencia, s.n., 1998, pp. 385-489 (p. 438).

³⁸ Il *colophon* del codice ambrosiano porta la data del 30 giugno 1448, cfr. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo* cit., pp. 20, 22; per il carattere emblematico della miniatura come 'opera prima', cfr. F. LOLLINI, *La "première oeuvre" comme preuve d'assimilation de nouveautés artistiques. Deux cas dans l'histoire de l'enluminure*, in *La première oeuvre. Arts et musique XVe-XXIe siècles*, a cura di Vincent Cutro, Véronique Meyer, Marie Luce Pujalte-Fraysse, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 77-84.

³⁹ Cfr. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo* cit., p. 10. Anche Francesco di Antonio del Chierico sigla «Franciscus Pinxit» a fianco della miniatura che apre il primo volume del Plutarco (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 65.26-27) appartenuto a Piero de' Medici, cfr. ADA LABRIOLA, *I miniatori fiorentini*, in *Ornatissimo codice. La biblioteca di Federico di Montefeltro*, catalogo della mostra cura di Marcella Peruzzi (New York, Pierpont Morgan Library, 6 agosto - 30 settembre 2007; Urbino, Galleria Nazionale, 15 marzo - 7 luglio 2008), Milano, Skira, 2008, pp. 53-67 (p. 54).

⁴⁰ Il *Libro dei conti* di Sanudo è stato studiato da MARGARET KING, *Umanesimo e patriziato a Venezia nel Quattrocento*. II. *Il circolo umanistico veneziano, Profili*, Roma, Il veltro, 1989, pp. 635-637, e MARTIN LOWRY, *Nicholas Jenson and the rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*, Oxford-Cambridge, Basil Blackwell, 1991, pp. 29-35.

⁴¹ «Primo Virgilio miniato in chiave narrativa che la civiltà europea abbia prodotto dopo l'antichità», con una serie di illustrazioni di ampio respiro che segnalano l'adesione al recupero dell'antico, commissionato in nome della rinascenza delle lettere ad un artista evidentemente considerato adeguato alle esigenze antiquarie del committente, cfr. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo* cit., pp. 61-62; sul codice F. TONIOLO, scheda n. 4, *ivi*, pp. 160-163.

⁴² Le iniziali del volume, scritto a Firenze prima del 1474, furono miniate in precedenza da un diverso maestro, già identificato con Bartolomeo della Gatta da Maurizio Bonicatti; cfr. G. MARIANI CANOVA, *Guglielmo Giraldo* cit., pp. 123-125; F. TONIOLO, *I miniatori ferraresi e padani alla corte di Federico di Montefeltro*, in *Ornatissimo codice* cit., pp. 79-89 (pp. 81-82).

Nazionale Centrale di Firenze (Pal. 184)⁴³. Una tendenza questa che si afferma nella miniatura fiorentina coeva, per esempio nelle ampie vignette della *Bibbia* di Federico da Montefeltro le cui cornici autonomamente eseguite rispetto ai fregi inducono ad un'osservazione delle miniature come dipinti isolati (Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1 e 2)⁴⁴.

«... li principij de li libri posti a oro figuratti et dipinti». *Guardare le figure*

L'analisi sul ruolo che assume l'arte della decorazione libraria nella seconda metà del XV secolo richiede che si getti uno sguardo a documenti di varia natura quali libri di conti, inventari e registri di biblioteche signorili, epistolari e resoconti di viaggio. Aiuta in questa occasione lo studio del lessico umanistico, proposto da Silvia Rizzo per la fase di riordinamento delle biblioteche e di rinnovamento dell'arte di produzione del libro attingendo a un'ampia campionatura di esempi tratti dalle fonti⁴⁵. Ne emerge la gestazione di un latino moderno, ma modellato sui classici, che compone insieme forme lessicali dalle implicazioni tecniche e altre di matrice letteraria⁴⁶. Per comprendere come questa evoluzione coinvolga la miniatura è utile rileggere alcuni documenti ferraresi tra sesto e settimo decennio del Quattrocento. Se negli atti notarili della città estense troviamo costantemente utilizzate le forme *miniator* e *miniatura* per indicare decoratori e decoro⁴⁷, le carte che registrano

⁴³ Cfr. SIMONETTA NICOLINI, *Due codici delle Rime di Petrarca e la loro decorazione*, «Rara volumina», XVII, 2010, 1-2, pp. 9-20; FABIO MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, p. 131; M. MEDICA, *Un illustre committente fiorentino per Giovanni di Fra' Silvestro. Donato Acciaiuoli*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, a cura di G. Mariani Canova e Alessandra Perriccioli Saggese, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 355-371 (p. 370). Un intervento pittorico che si collega a questi esempi è anche il San Girolamo (c. 1v) nel *Commentario in Ezechiele e in Daniele* di Città del Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 57) in cui è stata identificata la mano di Domenico Ghirlandaio, cfr. A. LABRIOLA, *I miniatori fiorentini* cit., p. 56, p. 58 fig. 6.

⁴⁴ Un'ampia campionatura delle pagine con vignette di grandi dimensioni le cui cornici accentuano il carattere di scena come dipinta su tavola in ANNAROSA GARZELLI, *La Bibbia di Federico da Montefeltro. Un'officina libraria fiorentina, 1476-1478*, Roma, Multigrafica, 1977; sul manoscritto ora *La Bibbia di Federico da Montefeltro: Urb. Lat. 1-2, Biblioteca apostolica Vaticana*, Modena, Panini, 2004. Altri esempi fiorentini, con impostazioni a pala d'altare con predella o gonfalone, sono discussi in MARK EVANS, *La miniatura del Rinascimento a Firenze. Il contesto della Bibbia Urbinate*, in *La Bibbia di Federico da Montefeltro* cit., vol. I, pp. 61-92.

⁴⁵ SILVIA RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973; sul lessico artistico tra XV e XVI secolo cfr. VALERIA DELLA VALLE, "Ci vuol più tempo che a far le figure". *Per una storia del lessico artistico italiano*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secolo XIII-XV)*, atti del convegno a cura di Riccardo Gualdo (Lecce, 16-18 aprile 1999), Galatina, Congedo, 2001, pp. 307-326; EAD., "L'ispendervi parole non sarebbe molto profittevole". *Appunti sul lessico delle arti nei trattati dei secoli XV e XVI*, in *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia*, atti del terzo convegno ASLI a cura di Vittorio Casale e Paolo D'Achille (Roma, 30-31 maggio 2002) Firenze, Associazione per la Storia della Lingua Italiana, 2004, pp. 319-329.

⁴⁶ Per la redazione degli inventari gli umanisti fanno proprie le coordinate offerte da Ambrogio Traversari in una lettera a Francesco Barbaro, cfr. S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., p. 88.

⁴⁷ Il termine, derivato da *minio* (*minium*), materiale che identifica l'opera del calligrafo nelle iniziali, presso gli umanisti indica generalmente l'opera di decorazione di carte, cfr. S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., pp. 58-61; l'uso notarile del termine è restituito nei documenti pubblicati da ADRIANO FRANCESCHINI, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche*, Ferrara-Roma, Gabriele Corbo, 1991-1997, 3 voll.; ALESSANDRO CONTI (*Gli antichi inventari come fonte di terminologia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri*, atti a cura di Miriam Fileti (Cortona, 28-30 maggio 1979), Firenze, Eurografica, 1979, pp. 325-346 (p. 329) riteneva che il linguaggio sintetico degli inventari più antichi fosse poco utile per la comprensione del lessico tecnico.

scambi di volumi presso la biblioteca della corte di Ferrara, la cui cura è affidata a letterati, restituiscono un quadro coerente con la percezione dell'illustrazione libraria come pittura *a tutto tondo*⁴⁸. Della miniatura interessa principalmente la parte figurata, che viene indicata con i termini *figurae*, *figuratum* e *historiatum*⁴⁹. Il 27 novembre 1466, Giacomo Ariosti prende in prestito «uno libro chiamato le più novele de Lancilotto», e un altro «in vulgare francexe in carta membrana de forma mezana scritto de litere moderne in colore cum alcuni principij de li libri figurati et posti a orro, caduco in più lochi, cum minij russi et azuri, coperto de curame negro designato, stampado, senza azulli, de carte 310»⁵⁰. Il testo pone in evidenza dunque le vignette dipinte su fondo a foglia d'oro ad inizio dei capitoli. Nel 1468, allorché Domenico da Piacenza⁵¹ ottiene un *roman* illustrato («uno libro in franzese in carta membrana de forma reale in colone cum li principij de li libri posti a oro figurati et dipinti in più et diuersi lochi»⁵²), genere molto di moda presso la corte⁵³, il valore aggiunto del volume tuttora consiste nelle parti figurate e istoriate, che comportavano per gli umanisti una composizione con personaggi e scene⁵⁴: la classificazione in *figurae* e *historiae* sembra seguire qui l'indicazione albertiana distinguendo tra singole parti e loro *compositio*⁵⁵. Si insiste sul pregio delle parti illustrate anche con riferimento alla varietà dei colori e all'oro, come nel 1467 quando Percino da Bondeno «famiglio de lo [...] Duca Signore nostro» riceve in prestito «uno Danti Aldigiero in vulgare jn carta membrana [...] scritto de lettere moderne in colone cum

⁴⁸ Per i casi citati cfr. GIULIO BERTONI, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429-1460)*, Ginevra, Leo S. Olschki, 1921.

⁴⁹ S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., p. 59. Il termine *figura* per designare l'illustrazione si trova in Coluccio Salutati (Ep., II, p. 392), Niccolò Niccoli, Raffaele Maffei da Volterra e altri; *figuratus* deriva dalla definizione di *figurae* retoriche in Quintiliano ed è plasmato per indicare 'parti della composizione' nella pittura, cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp. 41-42, 145-146.

⁵⁰ G. BERTONI, *Guarino da Verona* cit., p. 178.

⁵¹ Domenico da Piacenza (Piacenza, 1390 - Ferrara, 1470 ca.), coreografo e maestro di danza presso gli Sforza e gli Este, scrisse il primo trattato d'arte coreografica di cui si abbia notizia, *De arte saltandi et choreas ducendi* (De la arte di ballare et danzare), cfr. ROBERTA ASCARELLI, *Domenico da Piacenza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 654-656.

⁵² G. BERTONI, *Guarino da Verona* cit., p. 178. La formula *minij de oro* compare per un altro volume richiesto dallo stesso Domenico da Piacenza («uno libro chiamato Liber diversarum historiarum in galico in membrane de forma più che mezana, in colonne, de letera transalpina con minij de oro cum la tavola et calendario anteposte») a segnalare la decorazione delle lettere e dei fondi a foglia d'oro; analogamente in un'altra nota di prestito si legge: «Troillo di Zogoli capitano del Castelo Vecchio in Fer. de dare adi XXIIIX de Maglio [1466] uno Gottofre de Boione in vulgare galico in carta membrana de forma mezana scritto de littere oltramontane in colone cum alcune figure messe a oro», *ivi*, rispettivamente, pp. 178 e 180.

⁵³ La moda dei romanzi illustrati francesi è testimoniata in diverse corti italiane nella prima metà del XV secolo, cfr. MILVIA BOLLATI, *Milano e Pavia, il castello e la libreria viscontea*, in *Il libro d'ore Visconti. Commentario al codice*, a cura di Milvia Bollati, Modena, Panini, 2003, pp. 221-234 (p. 226-227).

⁵⁴ S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., p. 60.

⁵⁵ Cfr. M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., pp. 120-139. L'uso del termine *historiatum* associato a *pictura* si trova anche in una lettera del duca Gian Galeazzo al castellano di Pavia del 24 febbraio 1495: «Volemo che al presente latore dagate il Dante historiato con le picture quale se retrova in quella libreria del castello nostro»; di un «Dante historiato cum le picture» si parla anche in una risposta di Giacomo Pusterla a Ludovico il Moro che attesta l'avvenuta consegna del codice, il 26 febbraio 1495, entrambe pubblicate in M. BOLLATI, *Milano e Pavia* cit., pp. 226-227. Il termine *pictura* era anche utilizzato come sinonimo di *figura*, cfr. S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., pp. 59-60.

minij posti a oro jnstoriato cum figure de varj culuri in multi et diuersi lochi cum lo testo et lo comento»⁵⁶. Non di rado le note ferraresi danno rilievo alla qualità della figurazione distinguendo tra belle miniature e ornati modesti⁵⁷.

Al di fuori di Ferrara l'esempio di Guarino giocò una parte importante nella rappresentazione degli artisti grazie all'opera dei suoi allievi. Basinio da Parma, umanista della corte dei Malatesta a Rimini, scrisse in lode di Pisanello conformandosi al registro linguistico del suo maestro veronese⁵⁸. Sempre a Rimini, Roberto Orsi⁵⁹, a sua volta allievo di Guarino a Ferrara nel 1437, dedica un carme al non eccelso miniatore Giovanni Bettini da Fano, che per Sigismondo Malatesta illustrò copie dell'*Hesperis* di Basinio⁶⁰:

De Iano Fanestri pictore // Bythinii digitis opus hoc memorabile Iani / Ingenio veteres vincit et arte novos.
/ Candida compositis delubra coloribus ornat / Patricios tantum Caesareosque lares / Effingit veris
quecunq̄ue simillima rebus, / Et rerum arcanos explicat ipse modos. / Iratum fugies inter pineta leonem /
Hirsutos timeas per iuga picta sues. / Iurabis trepidare feras, et currere cervos, / Stare domos, variis prata
virere comis. / Latrantescque canes, et surda audire virorum / Verba, vel umbrosi surgere fontis aquas. /

⁵⁶ G. BERTONI, *Guarino da Verona* cit., p. 180 nota 4. Nel memoriale di Scipione Fortuna si legge: «Spect. Mauro de le Carte generale provededore de la corte de lo illu.mo D. S. N. de dare adi XXVJ de Settembre [1468] uno libro chiamato el Mainetto in vulgare che trata de le historie de li Realli de Franza scritto de letere moderne in carta membrana cum lo principio aminiatto et historiatio et posto a orro cum l'arma ducale nel marzine de la prima fazada nono et bello coperto de brasilio rosso stampalo cum quatro aziulli cum li tessudeli de seda a lui prestado per qualche zorno», *ivi*, p. 181.

⁵⁷ La grossolanità dell'illustrazione di un romanzo francese, scritto sul più modesto supporto cartaceo, è registrata in una aggiunta al catalogo della biblioteca estense risalente agli anni 1467-1511: «Troillo di Zogolli capitano del Castello Vecchio de dare adi XXVIIIJ de Marzo [1466] uno libro de Aymonte et de Agolante cum li paladini in francexe jn carta de bonbaxo de forma reale in versi scritto de littera moderna cursiva instoriatio et figurato grossamente cum albe coperte de montanina verde vechia e senza azuli(li) de carte 220», in G. BERTONI, *Guarino da Verona* cit. p. 180.

⁵⁸ M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit., p. 135.

⁵⁹ Cfr. FRANCESCO LUCIOLI, *Orsi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 610-612.

⁶⁰ Il componimento è databile entro la metà del settimo decennio del XV secolo; Bettini illustrò alcune copie dell'*Hesperis* di Basino e del *De re militari* di Roberto Valturio; sul miniatore una sintesi in S. NICOLINI, *Giovanni di Bartolo Bettini da Fano*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani* cit., pp. 285-288; inoltre: F. LOLLINI, *L'attività miniatoria di Matteo de' Pasti e Giovanni da Fano. Qualche considerazione sullo "status quaestionis"*, in *Leon Battista Alberti. Architetture e committenti*, atti dei Convegni internazionali del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Leon Battista Alberti a cura di Arturo Calzona *et alii* (Firenze, Rimini, Mantova, 12-16 ottobre 2004), Firenze, Olschki, 2009, vol. 2, pp. 433-456; oltre che su Giovanni Bettini, in generale sulla miniatura riminese: ID., *La decorazione libraria per i Malatesta nel XV secolo. Un panorama generale*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, catalogo della mostra a cura di Angela Donati (Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo – 15 giugno 2001), Milano, Electa, 2001, pp. 49-61; ID., *Gusto malatestiano. Il decoro librario*, in *Malatesta Novello Magnifico Signore. Arte e cultura di un principe del Rinascimento*, catalogo della mostra a cura di P.G. Pasini (Cesena, Biblioteca Malatestiana, 14 dicembre 2002 – 30 marzo 2003), Bologna, Minerva, 2002, pp. 59-65; G. MARIANI CANOVA, *Le illustrazioni degli Astronomica di Basinio da Parma*, in *Basinii parmensis Poetae, Astronomicon Libri II*, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio, 1994, pp. 181-250; F. LOLLINI, *Production littéraire et circulation artistique dans le cours de Rimini et Cesena vers 1450. Un essai de lecture parallèle*, in *Pisanello*, atti del colloquio internazionale organizzato dal Service Culturel du Musée du Louvre a cura di Dominique Cordellier et Bernadette Py (Parigi, 26- 28 giugno 1996), Paris, La Documentation Française, 1998, vol. 2, pp. 461-498.

Quin te in parvis modo dixeris esse tabellis, / Usque adeo docta possidet illa manus. / Incluta piceno quesita gloria Fano, / Unde genus noster nobile Ianus habet⁶¹.

Il testo di Orsi, redatto entro i parametri stabiliti da Guarino, è un «concentrato di motivi repertoriali, una *summa*, quasi, dei luoghi comuni del discorso umanistico di prima generazione sulle arti visive: il confronto tra gli antichi e i moderni, entrambi sconfitti dalle qualità di Giovanni; la dualità *ingenium-ars*, per come già si era definita in ambito classico e ripresa nel Rinascimento; le immagini (qualunque immagine) realizzate *simillima rebus*, secondo il concetto dell'arte mimetica; il campionario dei raffronti sinestetici»⁶²; vi si ripropongono il tema della *docta manus* e quello capacità di illudere l'occhio dell'osservatore e di comunicargli emozioni⁶³. Ma l'elogio, che appare sproporzionato se si valutano gli esiti di modesto pisanellismo di Giovanni Bettini, risulta invece interessante quando introduce formule ecfrastriche che rinviano all'idea albertiana di finestra visiva: in termini 'proporzionali' Orsi, infatti, avanza un parallelo tra vignette dipinte su pergamena e pittura su tavola. Definisce Bettini «*pictor*» e parla delle miniature chiamandole *tabellae*, forma diminutiva del latino *tabula* che Alberti nel *De Pictura* aveva usato per indicare in genere i dipinti prospettici⁶⁴. Il diminutivo *tabella* trova altresì in Alberti un corrispettivo nel volgare

⁶¹ «Sul pittore Giovanni da Fano. Quest'opera memorabile per le dita di Giovanni Bitinio supera i vecchi per l'invenzione e vince i nuovi per l'arte. Orna con opportuni colori i bianchi santuari, i Lari dei patrizi e dei Cesari. Tutto ritrae con perfetta aderenza al reale e insieme spiega i sensi arcani delle cose. Fuggiresti l'ira del leone nella pineta, e nei declivi dipinti tremaresti davanti ai cinghiali setolosi. Giureresti che gli animali feroci siano pieni di vita, che i cervi corrano, che le case si ergano solide, i prati verdeggiano di ogni specie d'erba. Ti sembra di udire i cani che latrano, e le parole mute degli uomini, o di vedere le polle d'acqua sgorgare dalle sorgenti ombrose. Ha mani così esercitate, Giovanni: non si direbbe mai che tutto ciò è solo raffigurato, e in piccole scenette» (ho utilizzato e rettificato la traduzione proposta in Baxandall, la traduzione dei versi 1-4 è mia). I versi, contenuti in ROBERTUS URSUS, *Poemata*, (ms. Magl. VII 1200, Biblioteca Nazionale Firenze), sono stati pubblicati in versione parziale da LUIGI TONINI, *Di Bittino e della sua tavola di S. Giuliano non che di alcuni pittori che furono in Rimini nel secolo XIV. [Brevi memorie per la storia della pittura]*, Bologna, Stabilimento Tipografico G. Monti, 1864; M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* cit. p. 136; integralmente in F. LOLLINI, *Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio*, in ID., *Esercizi di iconologia*, «Quaderni di Engramma», 2, 2012, www.gramma.org, pp. 37-41; cfr. anche S. NICOLINI, *Libri da signori presentati al Museo Civico Medievale*, Bologna, Clueb, 1998, pp. 79-80.

⁶² F. LOLLINI, *Esercizi di iconologia* cit., p. 39.

⁶³ Sul tema della *docta manus* cfr. ELENA VAIANI, *Il topos della docta mano dagli autori classici alla letteratura artistica*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e Filosofia. Quaderni», Serie IV, XVI, 2003, pp. 345-364.

⁶⁴ L.B. ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 80: «Ingens namque fuit et pictorum et sculptorum illis temporibus turba, cum et principes et plebei et docti atque indocti pictura delectabantur, cumque inter primas ex provinciis praedas signa et *tabulas* in theatris exponerent» («Fu certo grande numero di scultori in que' tempi e di pittori, quando i principi e i plebei e i dotti e gl'indotti si diletavano di pittura, e quando fra le prime prede delle province si estendeano ne' teatri *tavole* dipinte e immagini»); *ivi*, p. 84: «quel di sotto il mento, e così ogni cosa distinto ne' suoi luoghi, così tu nella tavola o in parete vedi divisa in simili paraleli, ogni cosa a punto porrai». Nel lessico umanistico *tabella* ricorre per indicare i piatti di legatura dei volumi, cfr. S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti* cit., pp. 66, 68.

‘tavolella’ (*minimis tabellis*) che Alberti usa per i piccoli dipinti⁶⁵. *Tabella*, parola solitamente utilizzata dagli umanisti per indicare riquadri scultorei, *tabulae ansatae*, e piatti di legatura dei codici, visualizza dunque nel componimento di Orsi l’impostazione ‘a finestra’ delle vignette, che, nelle copie di Oxford e Parigi del poema di Basinio, sono di fatto racchiuse entro cornici marmoree (altrove sostituite da fregi a bianchi girari)⁶⁶. Dunque, Orsi parlando delle illustrazioni dell’*Hesperis* come fossero piccoli dipinti, ne sottolinea la funzione visiva autonoma e a Giovanni da Fano attribuisce il merito di saper rappresentare tante cose in spazi minimi mantenendo la vivezza di un minuto macrocosmo entro cui si svolgono le vicende del condottiero Sigismondo⁶⁷.

«...*Dapoj aperse li libri, e volse ch’io gli mostrasse le pincture*». *La miniatura al declino del libro manoscritto*

Che la miniatura con storie e figure suscitasse l’ammirazione di un pubblico colto e raffinato è restituito in una lettera del 14 febbraio 1457 dell’umanista bolognese Tommaso Tebaldi, segretario di Filippo Maria Visconti dal 1440, a Francesco Sforza, in cui si riferisce l’accoglienza ricevuta presso la corte di Francia dove il Tebaldi aveva portato alcuni codici miniati che avevano suscitato la meraviglia del re:

Dapoj aperse li libri, e volse ch’io gli mostrasse le pincture e il modo de retrovarle per rubrica, e cussi gliene lessi alcuni capituli e tutto gli mostraj, avisandove che luj e li altri suj non ne satiavano de lodarli e meritatamente, perché nel vero io credo che maj più non ne vedessero di cussi belli, né cussi bene ornati. Dapoj ho inteso da molti, che’l Re e li altri che li vedano ne dicono le maraveglie, e che’l re li tiene

⁶⁵ L.B. ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 108: «Ma guarda non fare come molti, quali imparano a disegnare in picciole tavolelle», cfr. V. DELLA VALLE, «*Ci vuol più tempo che a far le figure*» cit., p. 320. Sull’uso del volgare in Alberti: ANNA SIEKIERA, *La scrittura volgare di Leon Battista Alberti*, in *Alberti e la cultura del Quattrocento*, Atti del Convegno internazionale di Studi a cura di R. Cardini e M. Regoliosi (Firenze, 16-18 dicembre 2004), Firenze, Polistampa, 2007, pp. 814-824; in particolare sui diminutivi in -etto ed -ello: LUCIA BERTOLINI, *Prospezioni linguistiche sulla formazione di Leon Battista Alberti*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, atti del convegno internazionale a cura di Luca Chiavoni, Gianfranco Ferlisi e Maria Vittoria Grassi (Mantova, 29-31 ottobre 1998), Firenze, Olschki, 2001, pp. 81-106, in part. pp. 96-97; EAD., *Commento Linguistico*, in L.B. ALBERTI, *De pictura redazione volgare* cit., p. 334 -335.

⁶⁶ Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. class. 81; si confrontino con questo aspetto del dipingere come guardando attraverso una finestra le parole di L.B. ALBERTI, *Della pittura* cit., p. 70: «Persino a qui dicemmo tutto quanto apartenga alla forza del vedere, e quanto s’apartenga alla intersegazione. Ma poi che non solo giova sapere che cosa sia intersegazione, ma conviene al pittore sapere intersegare, di ciò diremo. Qui solo, lassato l’altre cose, dirò quello fo io quando dipingo. *Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi ditermino quanto mi piaccino nella mia pittura uomini». Sulla rappresentazione spaziale in Giovanni Bettini da Fano cfr. O. PÄCHT, *Giovanni da Fano’s Illustrations for Basinio’s Epos Hesperis*, «Studi Romagnoli», II, 1951, pp. 91-103; S. NICOLINI, *Alcune note su codici riminesi e malatestiani*, «Studi Romagnoli», XXXIX, 1988, pp. 17-39.

⁶⁷ Per le scelte di Bettini, le lodi di Orsi, i topoi figurativi e letterari, l’impostazione a riquadro della narrazione visiva nell’*Hesperis* e la dinamica tra pagina e impostazione prospettica di matrice albertiana cfr. F. LOLLINI, «*Exegi monumentum aere perennius*» cit., pp. 49-50, ID., *Lo spessore della pagina* cit., pp. 58-59.

continuamente in la sua camera. E l'altro zorno andandoli da qui il Consiglio suo, volse che li vedesseno⁶⁸.

Attorno alla metà del settimo decennio del Quattrocento, l'arte della stampa venne introdotta in Italia, e dunque l'epoca d'oro delle biblioteche di corte coincise con il momento in cui iniziava il declino del libro manoscritto⁶⁹. Tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo, il libro miniato diventa un bene prezioso ed esclusivo, ammirato al pari di altri raffinati oggetti da collezione. La miniatura e la scrittura cominciarono a servire un ristretto mercato alimentato da colti e facoltosi committenti, mentre alla decorazione libraria si dedicavano sempre più spesso artisti di fama, anche occasionalmente chiamati a decorare interi volumi o singole pagine⁷⁰. In parallelo, la letteratura loda miniatori molto apprezzati presso le corti.

L'umanista Enrico Cayado⁷¹, che alla fine del Quattrocento è di stanza a Bologna presso i Bentivoglio, ha lasciato versi sul bolognese Giovan Battista Cavalletto⁷², in cui ricorrono il confronto con gli antichi (lo scultore Fidia e il pittore Zeusi) e il parallelo tra arti figurative e poesia: con un importante confronto con il poeta per eccellenza, Omero:

⁶⁸ Il documento è riportato in GEROLAMO D'ADDA, *Indagini storiche, artistiche e bibliografiche sulla libreria Viscontea-Sforzesca del Castello di Pavia compilate ed illustrate con documenti inediti per cura di un bibliofilo*, Milano, Gaetano Brigola, 1886, pp. 30-31, commentato in M. BOLLATI, *Milano e Pavia* cit., p. 228.

⁶⁹ A partire dalla fine del Quattrocento la scrittura divenne un'arte di bello stile: cominciò ad essere insegnata nelle università mentre fiorivano i manuali che ne illustravano le forme. Per una storia dei trattati di scrittura EMANUELE CASAMASSIMA, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Il Polifilo, 1966; una sintesi in ARMANDO PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto Libri, 1989, pp. 195-198.

⁷⁰ S. NICOLINI, *Libri da signori* cit., pp.71-85.

⁷¹ Cayado (nato a Lisbona nella seconda metà del sec. XV) dal 1494 fu a Firenze alla scuola del Poliziano; quindi, dal gennaio del 1495, a Bologna in contatto con Galeazzo Bentivoglio e per seguire gli studi di diritto e le lezioni di Filippo Beroaldo il Vecchio. Nel 1497 si trasferì a Ferrara dove, presso la corte estense, conobbe Pandolfo Collenuccio, Antonio Tebaldeo, Celio Calcagnini, Tito ed Ercole Strozzi, Pietro Antonio Acciaiuoli. Durante il breve soggiorno nella penisola pubblicò numerosi versi in latino cfr. NICOLA LONGO, *Cayado, Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 160-162.

⁷² Sul miniatore bolognese, attivo tra la fine del XV secolo e gli inizi del successivo, cfr. RAFFAELLA BENTIVOGLIO RAVASIO, *Giovan Battista Cavalletto*, in *Dizionario biografico dei Miniatori italiani* cit., pp. 140-144; *Giovan Battista Cavalletto. Un miniatore bolognese nella Roma di Aspertini*, a cura di M. Medica, Milano, Silvana, 2008.

Ad Ianum Caballetum Bononiensem. / Sculptura Phydias, fidibus celebratur Arion, / Pictura Zeusis, carmine Meonides. Sculptura, fidibus, pictura, carmine polles: / Qua valeas dubium est arte Caballe magis. / Quod vix tam multis, uni tibi contigit, unus / Naturam, et te ipsum protinus exuperas⁷³.

Sempre in ambito bolognese fu composto un bizzarro esercizio letterario che coinvolge il raffinato pittore Francesco Marmitta all'occasione miniatore⁷⁴. Ne è autore Giacomo Giglio, un ricco strazzarolo di nobili origini, cultore di antichità, di poesia e amante delle arti vicino ai signori di Bologna e agli umanisti della corte. Nel 1483, Giglio aveva commissionato una lussuosa copia delle *Rime e Trionfi* di Petrarca miniato da Marmitta (Kassel, Landesbibliothek, ms. IV, poet. E roman. 6), e ne commenta lo splendore in versi:

Attendi Spectator, con maraviglia / (se alto l'ingegno pellegrin ti ascende) / piacevol lite in questo libro pende, / a qual ti piace di più di tre ti appiglia. / Non fulminar sententia, ma consiglia, / chi sia Petrarca chiara fama rende, / ne l'opre del Marmitta non son mende, / scrivendo il Giglio il bel poema aggiglia. / Son queste tre cose leggiadre e belle / bel dir, bel pinger, bel scriver con arte / che ognuna alça l'artefice a le stelle. / Dubbio è qual sia maggior in queste charte, / che nel suo grado ciascheduna excelle. / Hor va, pondera ben, non pigliar parte. / Non per solver il dubbio che tu fai / a questa penna mia porsì la mano / che imprender l'opra et la fatica in vano / fora a pensarlo, non che dirne assai, / ma sol per dirti, che si lieto mai / non si mirò il gran figlio di Philipppo / quando Apelle, et Lisippo / l'intagliò et pinse con mirabil arte; / come ne le tue charte / si mira il Tosco, et hor lodando accenna / di Marmitta lo stile, hor la tua penna⁷⁵.

Al di là dell'abusato paragone con gli antichi, il testo di Giglio istituisce un nesso strettissimo tra arti e poesia: come una cartina al tornasole del gusto dei contemporanei riguardo alle arti che

⁷³ «Al bolognese Giovanni Cavalletto. Per la scultura si celebra Fidia, per la cetra Arione, Zeusi per la pittura, il Meonide [cioè Omero] per la poesia. È dubbio, Cavallo, in quale arte tu valga di più. A te solo avviene quel che difficilmente avviene a molti: tu solo superi la natura e addirittura superi te stesso», E. CAYADO, *Aeclogae et Sylvae et Epigrammata*, Venezia 1510, c. [93] v. Conosciamo una 'canzone' di carattere carnascialesco dedicata da Cavalletto ad Annibale II Bentivoglio, *Contro la desperata*, unica sua composizione letteraria pervenutaci; fu pubblicata in *Fioretto di Cose nobilissime e degne de diversi autori* (Venezia, per Georgio de Rusconi, 1510) e in *Sola virtus. Fior de cose nobilissime e degne de diversi autori* (Venezia, per Simone de Luere, 1514), riprodotta, con tagli, in BALDASSARRE TACCONI, *La Danae*, Bologna, Società Tipografica Azzoguidi, 1888, pp. 11-14; su Cavalletto poeta GIUSEPPE MONDANI BORTOLAN, *Cavalletto, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 711-713; PAOLO COVA - ANDREA SEVERI, *Non più trionfi e panoplie, ma mestoli e marmitte. L'Apicio di Mino de' Rossi miniato da Giovanni Battista Cavalletto e il gusto degli umanisti bolognesi*, in *Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto*, atti del convegno a cura di Sylvie Davidson e F. Lollini (Bologna, 15-16 ottobre 2012), Bologna, BUP, 2014, pp. 271-290.

⁷⁴ Il profilo completo in *Francesco Marmitta*, Torino, Allemandi, 1995. Scoperto da PIETRO TOESCA (*Di un miniatore e pittore emiliano. Francesco Marmitta*, «L'arte», L, 1948, pp. 35-39), attivo a Bologna in contatto con gli ambienti umanistici che contribuirono alla elaborazione del parallelo estetico tra poesia e pittura, a Parma e Roma, Marmitta fu intagliatore di gemme, pittore e miniatore, sensibile tanto alla pagina 'antiquaria' padovana con la parallela ripresa della pergamena dipinta in porpora quanto alle moderne invenzioni a grottesca di matrice romana.

⁷⁵ Il componimento, che ha consentito di assegnare con certezza l'opera miniata alla mano di Marmitta, è pubblicato da BEATRICE BENTIVOGLIO RAVASIO, in *Francesco Marmitta* cit., pp. 66-67; alcune considerazioni sul suo contenuto in S. NICOLINI, *Libri da signori* cit., pp. 81-83.

convergono nel libro⁷⁶ - il testo (Petrarca), la calligrafia (Giacomo Sallando) e la miniatura (Marmitta) - i versi evidenziano la miniatura come pittura in grado di tradurre e trasmettere i complessi significati e le emozioni sollecitate dal volume. La presenza del pregiatissimo *Offiziolo Durazzo* (1492-1495, Genova, Biblioteca Civica Berio, m. r. Cf. Arm. I), che Marmitta realizza diversi anni dopo dipingendo su pergamena purpurea⁷⁷, nel *Ritratto di collezionista* di Parmigianino (Londra, National Gallery, 1523-1524) è l'inequivocabile testimonianza del valore assegnato a questi oggetti nelle raccolte della prima metà del Cinquecento: ormai puro fenomeno visivo, i libri miniati sono assimilati a monete, medaglie, bronzetti, cammei e gioielli e ne condividono la stima dei collezionisti⁷⁸.

Nella vicenda della miniatura come arte da collezione giocarono un ruolo particolare i libri di preghiere (libri ore, offizioli, breviari) la cui produzione di lusso ebbe un'impennata tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo⁷⁹. Nelle bolognesi *Horae Ghislieri* (1500- 1503) accanto al coordinatore dell'impresa, Matteo da Milano, sono all'opera in carte aggiunte Lorenzo Costa, Amico Aspertini, Pietro Perugino: i loro interventi pittorici contribuiscono a dare al volume quel carattere di 'pinacoteca' in miniatura rappresentativa delle più raffinate tendenze della pittura di fine Quattrocento e inizi Cinquecento⁸⁰. Nel libro si contano «cinque miniature a piena pagina che costituiscono lo specimen di quanto di più moderno potesse desiderare un uomo di corte nei primi anni del Cinquecento»⁸¹; un'impresa decorativa progettata nelle «dimensioni minuscole» di un libro d'ore, anziché in quelle pubbliche della tela e dell'affresco, «ma di pari rilevanza culturale» per i

⁷⁶ Sul contesto culturale in cui si inserisce la realizzazione del volume cfr. GIAN MARIO ANSELMINI - SAMUELE GIOMBI, *Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento*, in *Bologna e l'Umanesimo, 1490-1510*, a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 1-15; osservazioni sulla cultura umanistica e Francesco Francia in relazione al paragone con Polignoto e Fidia e alla persistenza letteraria del *topos* in F. LOLLINI, "Exegi monumentum aere perennius" cit., pp. 50-52.

⁷⁷ Sull'Offiziolo Durazzo: *Francesco Marmitta* cit., pp. 308-311. Per la ripresa della pergamena dipinta a porpora cfr. FEDERICA TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora, valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il libro d'ore Durazzo*, a cura di Andrea De Marchi, Modena, Panini, 2008, pp. 103-144 (pp. 120-121).

⁷⁸ La contaminazione con gli oggetti di lusso, in particolare i gioielli, si sviluppa soprattutto a partire dalla Lombardia ad opera di Matteo da Milano, cfr. PIER LUIGI MULAS, *La miniatura lombarda nell'ultimo quarto del Quattrocento*, in *Il libro d'ore Torriani*, a cura di P.L. Mulas, Modena, Panini, 2009, pp. 11-84 (p. 17).

⁷⁹ Realizzati per una facoltosa e nobile committenza, questi volumi erano oggetti di rappresentanza e pregiati testimoni di eredità e matrimoni, cfr. FRANCESCO M. GIMENO BLAY, *Committenza e uso dei libri d'ore nel basso medioevo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'Ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, catalogo della mostra (Monte Cassino, Abbazia; Roma, Biblioteca Vallicelliana, 1994), Roma, De Luca, 1994, pp. 23-28; la preziosità dei volumi, ormai trasformati in *status symbol*, è sottolineata dalle ricche legature che li racchiudono come scrigni, cfr. LAURA REGNICOLI, *Il libro d'ore di Maddalena de' Medici*, Modena, Panini, 2011, p. 11-12.

⁸⁰ Cfr. *Libro d'ore di Bonaparte Ghislieri*, volume di commento a cura di M. Medica, Modena, Panini, 2008; M. MEDICA (*La decorazione delle ore Ghislieri*, *ivi*, pp. 137-208) sottolinea il carattere di ricercato assemblaggio delle miniature di Matteo da Milano (c. 74v), Lorenzo Costa (c. 104v), Francesco Francia (c. 127v), Amico Aspertini (c. 15v), Pietro Perugino (c. 132v), i quali si firmano contribuendo al senso di piccola pinacoteca dell'impresa.

⁸¹ MAURO LUCCO, *La cultura figurativa padana al tempo del codice Hammer*, in *Leonardo. Il codice Hammer e la mappa di Imola. Arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo del Podestà, 30 maggio - 14 settembre 1985), Firenze, Giunti-Barbera, 1985, pp. 143-175 (p. 148).

criteri di raggruppamento e la scelta degli artisti. Inserito in un contesto di agone che coinvolge i pittori di carte, il volume delle *Horae Ghislieri* sembra rispondere nel segno della *variatio* stilistica a più mani al lusso classicista e unitario dell'altrettanto ricco *Offiziolo Durazzo*⁸². Negli stessi anni, a Roma, Raffaello e la sua cerchia studiano come modello il Virgilio Vaticano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. lat. 3225) il cui aspetto di antico monumento dipinto risponde a quel gusto antiquario che era alla ricerca di una pittura il cui stile rivelasse al meglio le radici classiche da seguire⁸³.

«...*Li due quadretti di capretti imminiati*». *La nascita di un genere*

Il ruolo della miniatura presso collezionisti, antiquari e conoscitori emerge con anche maggiore chiarezza dalla *Notizia*⁸⁴ in cui Marcantonio Michiel, tra il 1512 e il 1543, annotava la consistenza di alcune raccolte di arte e antichità tra Veneto e Lombardia⁸⁵. Le pagine istoriate conservate nelle collezioni sono restituite con grande attenzione per il contesto stilistico e, il più delle volte, per i nomi degli autori. Quando non è possibile assegnare una paternità alle carte dipinte, Michiel ne

⁸² Cfr. A. DE MARCHI, *Francesco Marmitta tra Roma e Bologna*, in *Il libro d'ore Durazzo* cit., pp. 11-66 (p. 37).

⁸³ Sull'interesse antiquario maturato nel tempo intorno al manoscritto e le copie da esso tratte: DAVID H. WRIGHT, *From Copy to Facsimile. A Millennium of studying the Vatican Vergil*, «The British Library Journal», XVII, 1991, 1, pp. 12-35 (pp. 17-22); ID., *The Study of ancient Vergil Illustrations from Raphael to Cardinal Massimi*, in *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, Ivrea. Olivetti, 1992 (Quaderni Puteani, 2), pp. 137-153; ID., *The Vatican Vergil. A Masterpiece of Late Antique Art*, Oxford - Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 106-121; SIMONA MORETTI, *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento. Fra erudizione, filologia e storia dell'arte*, «Rivista di storia della miniatura», XII, 2008, pp. 137-148.

⁸⁴ La *Notizia* fu pubblicata come anonimo da JACOPO MORELLI che trovò il manoscritto nella Biblioteca Marciana (*Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*, Bassano, s.n., 1800); l'autore venne poi identificato con Michiel da EMANUELE A. CICOGLIA (*Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michel patrizio veneto della prima metà del secolo XVI*, Venezia, presso la segreteria dell'I. R. Istituto, 1861); seguirono altre '800 e '900: *Notizia d'opere di disegno, pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, a cura di Gustavo Frizzoni, Bologna, Zanichelli, 1884; MARCANTONIO MICHIEL, *Der Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel's notizia d'opere del disegno)*, Wien, Graeser, 1896; ID., *The Anonimo. Notes on pictures and works of art in Italy made by anonymous writer in the sixteenth century*, a cura di George C. Williamson, London, Bell and Sons, 1903; un estratto in *Scritti d'arte del '500*, a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 2867-2891; per le citazioni che seguono ho utilizzato la recente: M. MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno. Edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896*, Firenze, Edifir, 2000. Per l'analisi del testo: JENNIFER FLETCHER, *Marcantonio Michiel, "che ha veduto assai"*, «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 943, pp. 602-608 (p. 603); MICHEL HOCHMANN, *Marcantonio Michiel e la nascita della critica veneziana*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano, Electa, 1999, vol. III, pp. 1181-1203 (1181-1183); R. LAUBER, "Opera perfettissima. Marcantonio Michiel e la "Notizia d'opere di disegno", in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di Bernard Aikema, R. Lauber, Max Seidel, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 77-116; EAD., "Et maxime in li occhi". *Per la descrizione delle opere d'arte in Marcantonio Michiel*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio a cura di Eliana Carrara e Silvia Ginzburg (Pisa, 30 settembre - 1 ottobre 2004), Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 1-36. Sulla figura di Michiel, J. FLETCHER, *Marcantonio Michiel. His friends and collection*, «The Burlington Magazine», CXXIII, 1981, 941, pp. 453-467.

⁸⁵ M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel* cit., pp. 1181-1203. La *Notizia*, rimasta allo stato di abbozzo, venne redatta con un criterio selettivo, essenziale, topografico e restituisce il gusto del collezionista raffinato e consapevole della qualità degli oggetti; cfr. CRISTINA DE BENEDICTIS, *Marcantonio Michiel e il collezionismo veneto*, in M. MICHIEL, *Notizia* cit., pp. 7-24 (p. 14). Per un inquadramento del mondo in cui si muoveva Michiel cfr. R. LAUBER, *Memoria, visione e attesa. Tempi e spazi del collezionismo artistico nel primo Rinascimento veneziano*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 41-81.

apprezza il valore di monumento, a maggior ragione per testi di grande antichità. A Padova, in casa di Leonico Tomeo⁸⁶, egli segnala il *Rotulo di Giosuè* che sarà spesso al centro delle indagini di artisti e antiquari:

Lo rotolo in membrana che ha dipinta la istoria de Israelite et Yesu Nave, cun lhabiti et arme a lanticha, cun le immagini delli monti, fiumi et cittadi umane, cun la explicazione della istoria in grecco, fu opera costantinopolitana, dipinta già 500 anni⁸⁷.

L'apprezzamento per la ricchezza visiva di questo straordinario documento figurativo corrisponde tanto al gusto antiquario quanto a quello per la *varietas* proprio del primo umanesimo, e porta Michiel al rilievo sull'antichità dell'oggetto («cinquecento anni») che si salda all'indicazione dello stile «costantinopolitano»⁸⁸.

Le collezioni veneziane raccoglievano pergamene di varia natura ed epoche, sovrapponendo carte disegnate a carte miniate. Nel 1530, Michiel ne registra diverse, a penna e/o colori, presso Gabriele

⁸⁶ Umanista (Venezia, 1456 – Padova, 1531). Cultore del greco del latino, dopo un soggiorno a Firenze, tornò a Padova dove, nel 1497, fu eletto a leggere nell'università il testo greco di Aristotele; praticò poi l'insegnamento privato; e fu tra i massimi promotori della riforma umanistica degli studi filosofici propugnata da Ermolao Barbaro, cfr. EMILIO RUSSO, *Leonico Tomeo, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 617-621

⁸⁷ M. MICHIEL, *Notizia cit.*, p. 30. Il *Rotulo di Giosuè* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. gr. 431), databile alla metà del X secolo, di realizzazione costantinopolitana, ebbe fortuna soprattutto a partire da Johann J. Winckelmann (cfr. ANTONIO IACOBINI, *Dalla corte di Costantino VII alla corte di Napoleone. Il progetto per un'edizione neoclassica del rotulo di Giosuè*, in *Il codice miniato in Europa cit.*, pp. 17-48); per la bibliografia sul manoscritto si rinvia, a titolo riassuntivo, agli interventi più recenti: OTTO KRESTEN, *Il rotulo di Giosuè (BAV, Pal. gr. 431) e gli Ottateuchi miniati bizantini. Inaugurazione del corso biennale, anni accademici 2008-2010, Città del Vaticano, 28 ottobre 2008*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, 2010; JOHN LOWDEN, *Illustrated Octateuch manuscripts. A Byzantine phenomenon*, in *The Old Testament in Byzantium*, a cura di Paul Magdalino e Robert Nelson, Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2010, pp. 107-152.

⁸⁸ Nell'abitazione padovana di Pietro Bembo, Michiel segnala due volumi molto antichi, che corrispondono agli interessi antiquari dell'umanista: «Le Commedie di Terentio scripte in carta buona, in forma quadra, sono libro anticho. Il Virgilio similmente scripto in carta buona, in forma quadra, cun li argomenti delli libri dipinti nel principio di ciascuno, è libro anticho, e le pitture sono vestite alantica», M. MICHIEL, *Notizia cit.*, p. 31. Del Terenzio posseduto da Bembo (Ms. Vat. Lat. 3226), unanimemente riconosciuto come di età tardoantica, Michiel ammirava la scrittura, associandola all'epoca di Cicerone; osserva M. COLLARETA (*Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di Guido Beltramini, Howard Burns e Davide Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 223-232) che ciò presuppone che i fatti culturali costituiscano per l'osservatore un'unità organica e siano riconoscibili secondo una pratica epigrafica e paleografica che era propria degli umanisti; sul *Virgilio Vaticano* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3225) e il *Terenzio* di Bembo cfr. MASSIMO DANZI, *La Biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2010, pp. 37-38, 46-48, con riferimento alle vicende successive dei volumi; S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti cit.*, p. 128. Sulla collezione Bembo, R. LAUBER, *La collezione Bembo*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia cit.*, pp. 252-254.

Vendramin in Santa Fosca a Venezia⁸⁹. Spiccano i nomi importanti di Michelino da Besozzo, Jacometto, Vido Celere e Raffaello⁹⁰:

El libretto in quarto in cavretto cun li animali coloriti fo de mano de Michelino Milanese. / El libretto in cavretto in ottavo cun li anemali et candelabri de pena, fo de mano de Jacometto. / I libro in 4^{to} de oxelli coloriti, fo de mano de... / El libro de oxelli coloriti in 4^{to} fo de Mano de Pre Vido Celere. / Li dui libri in 4^{to} in cavretto de pesci furono de mano de Pre Vido Celere / Li dui libri in carta bombasina delle antiquità di Roma furono de man de Pre Vido Celere ditto. / El libretto in 8^o in carta bergamina a pena delle antiquità de Roma fo de mano de... / El libretto in 4^o in bergamina de stil de arzeno delle antiquità di Roma fo de mano de... / Le due carte, una in cavretto dela istoria di Atila, et l'altra in bombasina del presepio, de chiaro et scuro de inchiostro, furono de man de Rafaelo⁹¹.

Come emerge da questa nota, una parte del mercato e del collezionismo si indirizzava a quaderni da tasca e insieme di disegni di carattere naturalistico e antiquario, in origine destinati a costituire repertori figurativi e ora recepiti come rari testimoni di stile⁹².

Un importante, articolato giudizio è espresso da Michiel sul *Breviario* del cardinale Domenico Grimani (Venezia, Biblioteca Marciana, Ms. Lat. 199=2138), che godette di grande fama presso i conoscitori⁹³. Capolavoro della miniatura franco-fiamminga di fine Quattrocento e inizi Cinquecento, al pari delle *Hore Ghislieri* il Breviario racchiude carte dovute alla mano di artisti diversi. Nel 1521, quando lo vede, Michiel fa i nomi di Hans Memling, Livien van Lathem e Gerard David, attribuzioni improbabili ma coerenti col gusto del tempo, dunque lo osserva come una pinacoteca in piccolo formato:

⁸⁹ Sulla raccolta Vendramin, R. LAUBER, *Gabriele Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., pp. 317-319.

⁹⁰ Miniatore, pittore e architetto di origine bergamasca, nel 1514 è destinatario di una lettera di Michiel (pubblicata in E. CIOGNA, *Intorno la vita e le opere di Marcantonio Michel* cit., poi in M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno* cit., pp. 252-254) da cui si possono trarre alcune informazioni sul suo profilo; non si conoscono sue opere, ma si sa che era scultore/intagliatore in legno, miniatore e che si occupava anche di architettura; cfr. M. HOCHMANN, *Marcantonio Michiel* cit., p. 1194; GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna*, 3. (*Ancora all'ingresso della 'maniera moderna'*), «Prospettiva», 1994, 73-74, pp. 131-143 (p. 131).

⁹¹ M. MICHIEL, *Notizia* cit., pp. 57-58. Sul passo che riguarda i libri e i fogli di disegni posseduti da Gabriele Vendramin, R. LAUBER, *Gabriele Vendramin* cit., p. 319.

⁹² Un foglio di Pisanello è segnalato nella casa padovana di M. Da Stra, «marcadante de panni» («La carta de cavretto cun li molti animali fu de mano del Pisano»), M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 33.

⁹³ Ora in facsimile: *Breviario Grimani*, Ms. Lat. I 99=2138, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, nota di commentario a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2009 (Codices Mirabiles, 6); composto di 836 carte dipinte, con 110 miniature a piena pagina, il codice era appartenuto a Margherita d'Austria figlia dell'imperatore Massimiliano I, ed era stato acquistato a caro prezzo nel 1520 da Domenico Grimani tramite Antonio Siciliano, ciambellano del duca di Milano Massimiliano Sforza. Il *Breviario*, che nelle sue prime volontà testamentarie il cardinale aveva chiesto «hostendere debeat personis honorificis», è ricordato nel testamento come «breviarium pulcherrimum»; Domenico Grimani, teologo e mecenate eccellente, ospitava nella sua casa la più ampia raccolta di pittura fiamminga esistente a Venezia; su di lui e la sua casata M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., pp. 207-223.

L'ufficio celebre, che messer Antonio Siciliano vendé al cardinal per ducati 500, fu inminiato da molti maestri in molti anni. Ivi vi sono inminiature de man [de] Zuan Memelin⁹⁴, carta...de man de Girardo da Guant⁹⁵, carta 125, de Livieno de Anversa⁹⁶, carta 125. Lodansi in esso soprattutto li 12 mesi, e tralli altri il febraro, ove un fanciullo, orinando nella neve, la fa gialla et il paese ivi è tutto nevoso e giacciato⁹⁷.

Se infatti della ricchissima biblioteca del cardinale Michiel ricorda solo il *Breviario* è perché esso rappresenta in sintesi quella pittura nordica, ampiamente documentata nel collezionismo lagunare, che era amata per la ricchezza dei temi, per i motivi naturalistici che spaziano dagli ampi paesaggi ai fiori e agli animali dei fregi, dalle scene di vita dei mesi alle storie sacre⁹⁸. Valutazione estetica, valore collezionistico ed economico coincidono: la descrizione del naturalismo fiammingo (definito da Michiel col nuovo conio di «ponentino»⁹⁹), della maestria tecnica e dei colori, della precisione del mese di febbraio rispecchiano «le aspettative degli amatori, la cui percezione era improntata sull'esempio dell'*ekphrasis* antica, con il suo gusto maniacale per il dettaglio»¹⁰⁰.

L'attenzione per il dato autoriale percorre tutta l'opera di Michiel, il quale segue in questo una consuetudine documentata negli inventari veneziani del Cinquecento, dove, quando possibile, è indicato l'autore delle opere¹⁰¹. Nella *Notizia* emergono così i protagonisti di questa stagione della pittura su pergamena dell'area veneta, Jacometto Veneziano e Giulio Campagnola. Tra gli oggetti

⁹⁴ Hans Memling, morto nel 1494.

⁹⁵ A Gerard Horenbout, artista alla corte di Margherita d'Austria e poi di Enrico III di Inghilterra, oggi vengono attribuite diverse miniature a piena pagina del manoscritto; cfr. BEVERLY LOUISE BROWN, scheda 129, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano* (Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano), catalogo della mostra a cura di B. Aikema (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - gennaio 2000), Milano, Bompiani, 1999, p.470. Diverso il parere di THOMAS KREN - SCOT MCKENDRICK - ELISABETH MORRISON (scheda 126, in THOMAS KREN - SCOT MCKENDRICK, *Illuminating the Renaissance. The triumph of Flemish manuscript painting in Europe*, catalogo della mostra (Los Angeles; Londra, 2003-2004), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum - London, Royal Academy of Arts, 2003, pp. 420-421), che assegnano le miniature al Maestro di Giacomo IV di Scozia, ad Alexander Bening, al Maestro delle scene di David nel Breviario Grimani, a Simon Bening e Gerard David.

⁹⁶ Il miniatore credo vada identificato con Lieven van Lathem di Anversa, attivo tra 1454 e 1493, che lavorò per il duchi di Borgogna Filippo il Buono e Carlo I il Temerario e fu membro delle gilda di Ghent e Anversa; su di lui T. KREN - S. MCKENDRICK, *Illuminating the Renaissance* cit., pp. 36-37, 121-122, 128-131, 132-134, 137-141, 142-146, 224-225, 239-243.

⁹⁷ M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 50. Sul passo ora R. LAUBER, *Memoria, visione e attesa* cit., p. 46.

⁹⁸ Sul carattere di 'pinacoteca' in piccolo anche MARIO SALMI, *Introduzione critica*, in *Breviario Grimani*, Milano, Electa, [1971], vol. 2, pp. 7-38. Per il collezionismo dei fiamminghi a Venezia rapportato alla tendenza di spiritualità «riformata, interiorizzata particolarmente dal cardinal Domenico Grimani», estimatore di Erasmo con simpatie per gli ambienti savonaroliani, cfr. B. AIKEMA, *Il gusto dei fiamminghi. Opere "ponentine" nelle collezioni veneziane del Rinascimento*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord* cit., pp. 83-9, in part. p. 86.

⁹⁹ Cfr. C. DE BENEDICTIS, *Marcantonio Michiel* cit., p. 13.

¹⁰⁰ M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani* cit., p. 208; sul passo anche C. DE BENEDICTIS, *Marcantonio Michiel* cit., p. 19.

¹⁰¹ Su questa consuetudine cfr. M. HOCHMANN, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento. Storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., p. 22.

della collezione di Francesco Zio, nel 1512, è restituita la preferenza per le miniature del veneziano Jacometto che all'epoca viveva una vivace vicenda collezionistica¹⁰²:

Li quattro principi de uno officio in capretto *inminiati sottilissimamente e perfettamente* furono de mano de Iacometto, andati per diverse mani d'antiquarii longamente, ma fatti al p(rim)o per M. Zuan Michiel, stimati sempre almeno d(ucati) 40¹⁰³.

Immagini destinate a un volume di preghiera sono dunque osservate autonomamente, come pitture piccole con proprie qualità individuate in sottigliezza e perfezione di esecuzione¹⁰⁴.

Consolidandosi questo modo di guardare alla miniatura come a una particolare declinazione della pittura collocata in volumi o in fogli sciolti, si fa strada anche la definizione del suo pregio sulla base della minuta perfezione della tecnica pittorica. Ormai genere da collezione, non più vincolata all'utilizzo per la produzione libraria, la pittura/miniatura su fogli autonomi ideati come piccoli quadri è una specialità di Giulio Campagnola, che le testimonianze dei contemporanei qualificano come *enfant prodige* dell'arte. Di lui scriveva Michele de Placiola: «minia eccellentemente, le cui

¹⁰² Su Jacometto: LUIGI SERVOLINI, *Jacopo de' Barbari*, Padova, Le tre Venezie, 1944, pp. 21-41; una sintesi biografico-critica in ALESSANDRO SERAFINI, *Jacometto Veneziano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 10-12; GEORGE R. GOLDNER, *A Late Fifteenth Century Venetian Painting of a Bird Hunt*, «The J. Paul Getty Museum Journal», VIII, 1980, pp. 23-32, in part. pp. 29-32; PETER HUMFREY, *La pittura a Venezia nel Rinascimento*, Milano, Leonardo, 1996, pp. 103, 111, 288; in particolare sulla sua misteriosa attività di miniatore G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Rinascimento: 1450-1500*, Venezia, Alfieri, 1969, pp. 44, 111-112; una proposta di identificazione con il Maestro del Plinio di Londra è offerta da B. BENTIVOGLIO RAVASIO, *Maestro del Plinio di Londra*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani* cit., pp. 642-651 (p. 149).

¹⁰³ M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 55. Sul passo ora R. LAUBER, *Memoria, visione e attesa* cit., p. 47; EAD., *Francesco Zio*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., pp. 326-328. Nel 1532, Michiel ritroverà l'offiziolo di Jacometto appartenuto a Zio nella collezione di Andrea Odoni, facoltoso mercante di origine milanese, insieme a un altro volume la cui carta di apertura egli riferisce a Benedetto Bordon: «Li 4 principii del officio fo de mano de Jacometto i qual solea aver Francesco Zio. / El Davit nel principio de laltro officio fo de man de Benedetto Bordon». Sull'eclettica raccolta di Odoni, strumento di elevazione sociale, al pari di quelle di Zio e Giovanni Ram; la dimora è definita da Vasari «albergo dei virtuosi», M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 52; R. LAUBER, *Andrea Odoni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., pp. 298-299; C. DE BENEDICTIS, *Marcantonio Michiel* cit., p. 17.

¹⁰⁴ Tra le categorie stilistiche proposte da Michiel la *subtilitas* risale a Plinio, mediato da Leon Battista Alberti e Cristoforo Landino, cfr. R. LAUBER, «*Et maxime in li occhî*» cit., p. 29; secondo Lauber (*"In casa di Messer Pietro Bembo". Riflessioni su Pietro Bembo e Marcantonio Michiel*, in *Pietro Bembo e le arti* cit., pp. 441-464, in part. p. 456) le opere di Giulio Campagnola e quelle di Jacometto segnalate qui in sequenza ravvicinata indicherebbero la sensibilità di Michiel per le strette interrelazioni formali tra i due artisti, di fatto in scambio anche di iconografie e modelli: della *Cervetta incatenata a un clipeo* sul verso del *Ritratto di Alvise Cornaro* di Jacometto (New York, Metropolitan Museum of Art) Campagnola si avvale per il bulino *Cervo incatenato a un albero*, cfr. ANTONIO CARRADORE, *Giulio Campagnola, un artista umanista*, «Venezia Cinquecento», XX, 2010, 40, pp. 55-134 (p. 91, 127 nota 105); sul dipinto del Metropolitan: M. LUCCO, schede 69, 70, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, p. 334, dove contestualmente viene proposta l'identificazione di Jacometto con Jacometto di Antonello da Messina.

miniature non sono inferiore a quelle del quondam Jacometo che fo el primo homo del mondo»¹⁰⁵. Campagnola praticava la miniatura in parallelo all'incisione per eseguire copie da maestri noti. Ne danno testimonianza Matteo Bosso e Pomponio Gaurico¹⁰⁶ che scrivono di Giulio 'copista' di Mantegna e Bellini¹⁰⁷. Copie in miniatura da opere di Giorgione e del Diana sono viste da Michiel in casa di Pietro Bembo a Padova¹⁰⁸:

¹⁰⁵ Cit. in ALESSANDRO LUZIO, *Giulio Campagnola, fanciullo prodigio*, «Archivio storico dell'arte», I, 1888, pp. 184-185, che pubblica la lettera (da Padova 10 settembre 1497) di Michele de Placiola a Ermolao Bardelino, consigliere di Francesco Gonzaga, in cui si parla dell'eccellenza di Giulio come miniatore. Testi di diversa natura lo tramandano come fanciullo prodigio in diverse arti (musica, incisione, pittura, lettere): da Matteo Bosso, al Pontano, a Pietro Bembo, a Giovanni Antonio Augurelli e Panfilo Sasso. Parte di queste testimonianze è riportata in: PIETRO ZANI, *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno esposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra fatta nel Gabinetto Nazionale di Parigi*, Parma, Carmignani, 1802, p. 132; PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, Tipografia ducale, 1820, vol. V, pp. 326-334; M. COLLARETA (*Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, in *Pietro Bembo e le arti*, cit., pp. 223-232) riconduce a Giulio il distico di Bembo *De Iulio puero, qui se ispum pinxerat* (P. BEMBO, *Lyric Poetry*, a cura di M.P. Chatfield, Cambridge Mass. - London, Tatti Renaissance Library- Harvard University Press, 2005, pp. 88, n. xxii), che Hermann riteneva diretto a Giulio Romano. Il profilo biografico dell'artista, che, secondo le fonti, oltre che incisore e miniatore, fu anche calligrafo, poeta e musicista, è tracciato in EDUARD SAFARIK, *Campagnola, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, pp. 318-321; sui rapporti con la colta cerchia di amici tra Padova e Venezia, oltre ad A. CARRADORE, *Giulio Campagnola* cit., cfr. FRANCESCO SORCE, *Di ninfe, astrologi e pastori. Studi di iconologia sulle incisioni di Giulio Campagnola*, «Venezia Cinquecento», XIII, 2003, 26, pp. 47-110; FRANCESCO DE SANTIS, *Ipotesi per un soggiorno a Roma di Giulio Campagnola e il suo presunto ritratto nella Cappella Carafa*, «Bollettino Telematico dell'Arte», 21 Gennaio 2015, n. 751, <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00751.html>.

¹⁰⁶ POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, Firenze, Giunti, 1504, pp. 99, 158-159. Il passo del dialogo, che si immagina avvenuto a Padova tra lo stesso Gaurico, Niccolò Leonico Tomeo e Raffaele Regio, recita: «Laudatur Iulius noster quod Palladium illam Mantennii nostri turbam, Caesareosque triumphos tam bellissime sit imitatus [...]. Num alius quispiam picturae ignarus illud idem effecisse?». Gaurico dedicò a Giulio anche la seconda delle *Sylvae* (*Zographia*). Su Gaurico (Gauro, Salerno, 1481/1482-1530), che insegnò dal 1512 al 1519 nello studio di Napoli, umanista e artista dilettante, e che fu a Padova tra 1502 e 1503 legandosi a P. Bembo e G. Campagnola, cfr. FRANCO BACCHELLI, *Gaurico, Pomponio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 705-707. Il contesto umanistico in cui si inserisce Campagnola è affrontato anche in G. AGOSTI, *Su Mantegna, I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 65-101: in part. per Campagnola e Pomponio Gaurico e le copie da Mantegna alle pp. 72-73, 87-88 note 12 e 13, 94-95 note 31-33.

¹⁰⁷ La lettera del Bosso da Ravenna (dell'8 dicembre 1495, secondo altri 24 novembre) era indirizzata a Ettore Teofanio Iustinopolitano (*Epistolae*, Mantova, 1498, n. 86, f h VI v), cfr. *Pomponius Gauricus, De sculptura, 1504*, edizione a cura di André Chastel et Robert Klein, Genève, Droz, 1969, p. 100 nota 24. Per Matteo Bosso e i suoi gusti figurativi cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna, I* cit., p. 77.

¹⁰⁸ Su Bembo collezionista cfr. GUIDO REBECCHINI, *Bembo e Castiglione: teorici d'arte e collezionisti*, in *Pietro Bembo e le arti* cit., pp. 257-266, in part. pp. 264-266; M. COLLARETA, *Pietro Bembo e la nozione di arte classica*, ivi, pp. 223-232.

li due quadretti di capretti imminiati furono di mano di Iulio Compagnola; l'uno è una nuda tratta da Zorzi, stesa e volta, e l'altro una nuda che dà acqua ad uno albero, tratta dal Diana, con due puttini che zappano [...]»¹⁰⁹.

Per quanto riguarda Gaurico, egli cita Campagnola alla fine dell'elogio della proporzione, un capitolo importante del *De Sculptura* (1504), dove si tratta della trasposizione dei modelli nelle diverse misure¹¹⁰: apparentemente scollegato dal contesto in quanto pittore (ma non si deve dimenticare che in quanto incisore egli era anche *sculptor*), qui Campagnola, con la sua attività di miniatore, anche se non esplicitato nel testo, rappresenta di fatto la grande abilità nella trasposizione in piccolo di dipinti più grandi. Nella teoria di simmetria e proporzioni proposta da Gaurico, tra le difficoltà che deve affrontare lo scultore vi è proprio quella del passaggio da una dimensione all'altra di un medesimo modello. Saper rispettare i rapporti numerici, equiparati alle misure musicali, è un pregio che determina la qualità dei risultati¹¹¹:

Ut enim in cithara chordae si protendentur, exacuetur accrescetque sonus, - scrive Gaurico - sin contra laxatae fuerint remittetur eritque nihil minus eadem numerorum proportio, ita et hic, sive accrescat quantitas sive decrescat, idem tamen ipse commensus extabit [...]. Verum enim vero intelligendum hoc loco quattuor prorsus esse ordines statuarum: pariles, magnae, maiores, maximae [...]. Accidit autem saepissime ut rem ipsam, ex diverso, minorem faciamus. Hoc etiam erit diligenter considerandum, nam

¹⁰⁹ M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 31. Sul passo ora R. LAUBER, "Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi". Per Giorgione e Marcantonio Michiel, «Arte veneta», LIX, 2004, pp. 98-115 (p. 99, 103, 113 nota 80). Sulla nuda ad incisione, che deriva dallo stesso prototipo giorgionesco a cui si ispirava la versione miniata in casa di Bembo, cfr. BEVERLY LOUISE BROWN, scheda 138, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord* cit., pp. 488-489; GERT JAN VAN DER SMAN, scheda II.5, in *Le siècle de Titien. Gravures venitiennes de la Renaissance*, catalogo della mostra a cura di G.J. van der Sman (Maastricht, Bonnefantenmuseum, 17 novembre 2002 - 16 febbraio 2003; Bruges, Groeningemuseum, 1 marzo 2003 - 26 maggio 2003), Zwolle, Waanders, 2003, p. 72; A. CARRADORE, *Giulio Campagnola* cit., p. 93. La copia in miniatura da opere di maggiori dimensioni era praticata anche da 'dilettanti': del veneziano Michele Contarini, scrive nell'agosto 1543 Michiel: «ha più quadretti de capretti et tavolette di sua mano, ritratti da carte del Mantegna, Raphallo et altri, ma coloriti da lui alla maniera di Jacometto et felicemente», M. MICHIEL, *Notizia* cit., p. 59. Su Michele Contarini, che aveva ereditato le raccolte di Pietro Contarini e Pietro Zen, cfr. R. LAUBER, "Et è il nudo che ho io in pittura de l'istesso Zorzi" cit., p. 99; EAD., *Michele Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia* cit., p. 262, dove si fa riferimento anche all'attività di pittore di Contarini.

¹¹⁰ Ma si veda il giudizio espresso su questo passo da CHASTEL e KLEIN (*Pomponius Gauricus, De sculptura* cit., pp. 81-82), che considerano le lodi per Giulio un inciso scollegato dal contesto, un pretesto per esaltare l'artista 'dotto'.

¹¹¹ Il punto su cui Gaurico svolge il suo ragionamento è stato collegato anche alla sua attività nella realizzazione di bronzetti, cfr. ELISABETTA DI STEFANO, *Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura*, in *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2001, pp. 9-22 (p. 11): «Una delle pratiche favorite dagli scultori 'dilettanti', come ci ricorda Vasari, era la fusione in bronzo di medaglioni-ritratto, attività che, non richiedendo particolare fatica o specializzazione, trovò rapida diffusione presso i gentiluomini e i cultori d'arte, anche perché consentiva un ampio ricorso all'erudizione umanista nell'invenzione di immagini simboliche e criptiche iscrizioni. Probabilmente era questa l'attività a cui Gaurico si dedicava nel suo *atelier*, come si può desumere dal fatto che, nel suo trattato, le informazioni sulle tecniche per realizzare oggetti in bronzo di piccolo formato sono chiare e precise, mentre quando il discorso si sposta verso la scultura di grandi dimensioni diventa approssimativo e incerto».

aut erunt parvae aut minores aut minimae, hoc modo [...]. Huius autem diversitatis ratio, opinor, haec est; ut minores fierent vel inopia vel transportandi commoditas effecit¹¹².

Le misure minime in cui si traducono forme di maggiori dimensioni rispondono dunque a un'esigenza pratica di trasporto e collocazione dei manufatti: a questa categoria appartengono i bronzetti di cui era specialista Andrea Riccio, altro artista ammirato da Gaurico. Chiosando, la pittura non avrebbe dovuto sottrarsi alla medesima valutazione.

Di Campagnola, artista inserito in raffinati circoli collezionistici, non sembrano esserci giunte opere certe di miniatura libraria¹¹³. Stando al successo che gli attribuiscono le fonti e alla testimonianza di Michiel egli avviò la fortuna di un genere autonomo, la pittura su pergamena in piccolo formato che Michiel definisce «quadretto», imparentata per tecnica, materiali e modalità di

¹¹² POMPONIO GAURICO, *De sculptura*, a cura di Paolo Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 158-165: «Come infatti nella cetra se le corde si tendono fortemente il suono diventerà più acuto e più forte, se invece queste sono state allentate, il suono diventerà più grave, rimarrà tuttavia uguale l'intervallo armonico, così anche qui sia che la quantità cresca sia che diminuisca, il rapporto delle parti fra loro risulterà tuttavia il medesimo [...]. Ma a questo punto si deve sapere che ci sono in tutto quattro categorie di statue: *a grandezza naturale, grandi, più grandi, grandissime* [...]. Capita al contrario assai spesso che riproduciamo l'oggetto in dimensioni minori del naturale.. Anche questo caso andrà considerato attentamente, poiché si avranno statue piccole, più piccole, piccolissime [...] il motivo di tale diversità è, io ritengo, questo: fanno più piccole queste figure o per mancanza di mezzi o per comodità di trasporto [...]»; sul passo si veda *Pomponius Gauricus, De sculptura* cit., pp. 15-16, 90-91, 100 nota 24. Come osserva E. DI STEFANO (*Pomponio Gaurico e l'estetica* cit. pp. 14, 20 nota 22), in linea con la tradizione umanistica per Gaurico le arti meccaniche possono conquistare dignità intellettuale solo se si conformano alle arti del linguaggio. Il parallelo tra musica e prospettiva (cioè tra arti della misurazione proporzionata), pur senza un collegamento diretto con le arti figurative, è presente fin dal XII secolo: prospettiva e musica sono considerate come applicazioni del *quadrivium* in Tommaso d'Aquino (*Summa theologica* I, I, 2, 3); intorno al 1445 nel *Commentariolus de laudibus Patavii*, Michele Savonarola si scusa per aver citato i «discepoli della prospettiva», cioè i pittori, prima dei musicisti, sul problema anche ROBERT KLEIN, *Pomponio Gaurico e il suo capitolo De perspectiva* (1961), in ID., *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 251-297.

¹¹³ Giulio Campagnola era in rapporto, oltre che con Jacometto, con Bartolomeo Sanvito (A. CARRADORE, *Giulio Campagnola* cit., p. 85, 125 nota 53), come documenta una lettera del 14 giugno 1507 in cui il calligrafo accenna al prestito di un disegno acquerellato di Gasparo da Padova che forse doveva servire come base per un'incisione di Giulio, il *Saturno* (Napoli, Museo Nazionale), cfr. GIOVANNI AGOSTI - VINCENZO FARINELLA, in *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, pp. 23-29. Bernardo Bembo possedeva codici vergati da Sanvito (cfr. MASSIMO DANZI, *Bembo e l'antico*, in *Pietro Bembo e le arti* cit., pp. 67-95, in part. p. 85), il quale forse lavorò come copista anche per Pietro Bembo (ALBINA DE LA MARE, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Giovanna Baldassin Molli, G. Mariani Canova e F. Toniolo (Padova, Palazzo della Ragione e Palazzo del Monte di Pietà; Rovigo, Accademia dei Concordi, 21 marzo - 27 giugno 1999), Modena, Panini, 1999, pp. 495-511 (p. 496).

esecuzione con la miniatura libraria¹¹⁴ e la cui storia autonoma si svilupperà soprattutto a partire dalla seconda metà XVI secolo.

In seno alla cultura artistica della città lagunare, Gianfranco Folena ha rintracciato l'avvio della storia della parola *quadro*, traduzione di un ispanismo diffusosi in Italia attraverso i contatti con la penisola iberica¹¹⁵. Il termine, che inizialmente serve a indicare una riquadratura pittorica su parete, un'opera conclusa e autonoma in scultura o tarsia, assesta in seguito il suo significato in quello di 'tavola dipinta'¹¹⁶. Il primo esempio offerto da Folena è un documento di commissione dell'affresco di Pietro Perugino nella Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale di Venezia (agosto 1494)¹¹⁷. Seguono un inventario senese del 1500¹¹⁸, e due lettere: una di Pietro Bembo a Isabella Gonzaga del 1505, l'altra di Lelio Capilupi, segretario della signora di Mantova, a Giovanni Bellini¹¹⁹, in cui 'quadro' è riferito a dipinti trasportabili che dovevano trovare collocazione nella collezione di Isabella. Osservava Folena che «la fortuna e l'affermazione in Italia, attraverso il Cinquecento, dell'accezione di 'quadro' come dipinto autonomo, assieme con la perdita progressiva dell'originaria motivazione etimologica ('riquadro', 'quadrato'), appaiono legate alla nuova concezione dell'oggetto pittorico come autonomo dall'ambiente, anche se inserito nell'architettura, e insieme al commercio e al collezionismo»¹²⁰. Come oggetto figurativo autonomo, dunque, il termine 'quadro' si collega al concetto umanistico di *historia* e all'invenzione di una narrazione visiva complessa che reca sempre il confronto con l'invenzione poetica¹²¹. In accezione

¹¹⁴ Nelle opere di medesimo soggetto che Giulio esegue ad incisione e miniatura, l'elaborazione tecnica sembra procedere in parallelo come 'traduzione' da maestri affermati; è opportuno tenere aperta la possibilità che proprio la miniatura servisse come fase di formulazione della tecnica del 'punteggiato' che Giulio utilizzava nelle opere a bulino per tradurre la dolcezza tonale di Giorgione. Il rapporto tra le miniature e le incisioni di Giulio, contestualmente alla proposta di assegnarle all'artista dipinti di piccolo formato su pergamena, è affrontato da KEITH CHRISTIANSEN (*A proposal for Giulio Campagnola pittore*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano, Electa - Paris, Reunion des musées nationaux, 1994, pp. 341-347) che assegna a Giulio in veste di miniatore il *Marte e Venere* (New York, Brooklyn Museum); DAVID ALAN BROWN (*Giulio Campagnola. The printmaker as painter*, «Artibus et historiae», XXXI, 2010, 61, pp. 83-97) gli riferisce la *Giuditta con la testa di Oloferne* di Washington D.C. (National Gallery) e il *Fauno* di Monaco (Alte Pinakothek). Su Campagnola miniatore anche ENRICO GUIDONI, *Giulio Campagnola miniatore. Il Petrarca Querini, la Divina Commedia (Roma, Casa di Dante), la Miscellanea Rothschild, opere minori*, Roma, Edizioni Librerie Dedalo, 1998 (Studi su Giorgione e sulla pittura del suo tempo, 13).

¹¹⁵ L'ingresso nella storiografia artistica del termine *quadro* è stato affrontato da GIANFRANCO FOLENA, *La scrittura di Tiziano e la terminologia rinascimentale*, in *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 255-280; per la derivazione spagnola pp. 270-271.

¹¹⁶ Il termine indica un riquadro a bassorilievo nel *Libro* di Antonio Billi («Intorno al coro certi quadri di bronzo che gli fece Velano, suo discepolo, pure con il disegno di Donatello»), cit. in VALERIA DELLA VALLE, «*Ci vuol più tempo che a far le figure*» cit., pp. 322-323.

¹¹⁷ Uno stralcio dal documento in G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano* cit., p. 268, vi si parla di pittura di un «campo over quadro».

¹¹⁸ G. FOLENA, *La scrittura di Tiziano* cit., p. 268: «un quadro di Nostra Donna» in un tabernacolo.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 269.

¹²⁰ *Ivi*, p. 267.

¹²¹ *Ivi*, p. 269, che porta come esempio il caso della lettera del Capilupi del 1505 e di un'altra di Bembo a Isabella dell'11 gennaio 1506.

collezionistica, come abbiamo visto, anche Marcantonio Michiel usava il termine «quadretto» per le miniature viste nelle collezioni venete i cui inventari registrano il diminutivo per classificare dipinti e stampe di piccole dimensioni¹²².

Sulla circolazione e affermazione del termine 'quadro', Massimo Ferretti è tornato di recente per un passo di Sabba da Castiglione su Damiano da Bergamo in cui la parola è utilizzata per tarsie prospettiche¹²³; oltre agli esempi di Folena, Ferretti ha segnalato anche la lettera di Pietro Summonte il quale, nel 1524, scriveva a Michiel di «quadri, seu tavole piccole» riferendosi a due opere realizzate per la regina Sancia¹²⁴.

Vale la pena qui di aggiungere altre due precoci attestazioni della parola: la prima strettamente pertinente alla destinazione collezionistica, in due lettere relative ad un'opera di Andrea Mantegna del 27 novembre e 21 dicembre 1491¹²⁵, e la seconda nell'inventario dei beni della bottega di Neroccio di Lando, datato 26 novembre 1500, dove il termine è associato a una veduta prospettica¹²⁶.

In un contesto che concentra l'attenzione sull'immagine dipinta, figurata e istoriata, piuttosto che sull'oggetto libro nel suo insieme, è inevitabile inserire dunque il passo dei *Ricordi* (scritti attorno al

¹²² Cfr. M. HOCHMANN, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento* cit., pp. 24, 33: «68 quadretti piccoli» sono registrati nella collezione di Angela Bufarello, vedova di Nicolò, e quindici «quadretti piccoli de carta forniti con telleri negri» in quella di Francesco Gradenigo; cfr. anche ISABELLA CECCHINI, *Collezionismo e mondo materiale*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto* cit., pp. 165-191, in part. p. 176. Osservazioni sulla sovrapposizione percettiva tra *quadro* come dipinto e *quadro* come pagina illustrata a stampa nel Cinquecento, con riferimento agli studi di Adalgisa Lugli, in SILVIA URBINI, *Breve storia dell'illustrazione bolognese del Rinascimento*, in *Dal libro di natura al teatro del mondo. Studi in onore di Adalgisa Lugli*, a cura di Vera Fortunati e Paolo Granata, Bologna, Fausto Lupetti, 2011, pp. 101-138 (pp. 101-102).

¹²³ MASSIMO FERRETTI - ANNA COLOMBI FERRETTI, *Due amici di fra Sabba: Damiano da Bergamo e Francesco Menzocchi*, in *Sabba da Castiglione (1480-1554). Dalle corti rinascimentali alla Commenda di Faenza*, atti del convegno a cura di Anna Rosa Gentilini (Faenza, 19-20 maggio 2000), Firenze, Olschki, 2004, pp. 379-436 (pp. 398-399).

¹²⁴ PIETRO SUMMONTE, in FAUSTO NICOLINI, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, R. Ricciardi, 1925, p. 159; cfr. M. FERRETTI - A. COLOMBI, *Due amici di fra Sabba* cit., p. 399 nota. 54. Sul testo di Summonte cfr. FERDINANDO BOLOGNA, *Qualche osservazione sulla lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, in *Libri per vedere*, a cura di Francesca Amirante, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 181-193; ADELE HENTSCH-MASSARO, *Alcune riflessioni sulle "ekphraseis" nell'epistola di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel (Napoli, 20 marzo 1524)*, in *Il più dolce lavorare che sia. Melanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di Frédéric Elsig, Noémie Etienne e Grégoire Extermann, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009 (Biblioteca d'arte, 23), pp. 351-357. Summonte (Napoli, 1453-1526), lettore di retorica nello studio partenopeo, è anche ricordato per aver salvato l'autografo dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazzaro e per aver raccolto e pubblicato gran parte delle opere di Giovanni Pontano e del Cariteo (Benedetto Gareth); la lettera del 1524 è la risposta a Michiel che gli aveva scritto il 17 agosto, il 2 novembre e l'1 dicembre del 1523. La citazione di Summonte era sfuggita a Gianfranco Folena.

¹²⁵ Vi si parla di un «quadretino», cfr. G. AGOSTI, *Su Mantegna, I* cit., pp. 357-432, qui p. 363, 403 nota 26, con rinvio ai due documenti pubblicati da PAUL KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin, Cosmos, 1902, p. 550 nn. 112 e 113.

¹²⁶ GERTRUDE COOR, *Neroccio de' Landi, 1447-1500*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1961, pp. 152-159 (p. 158): «Uno quadro di braccia 1 ½ di prospettiva di uno casamento».

1527 ma pubblicati quasi un ventennio più tardi¹²⁷) in cui frate Sabba ripercorre la sua esperienza di giovane visitatore della biblioteca di Pavia e affronta una lunga descrizione della pagina dipinta da Simone Martini per il Virgilio posseduto da Petrarca¹²⁸. Prima citazione nota dell'opera, che «travalica il semplice nome» dell'artista e «l'immagine generica dello stile»¹²⁹, l'*ecfrasis* di Sabba è epurata dalle ammirate asserzioni che invece caratterizzano questo genere letterario tra Quattro e Cinquecento. Ma, di fatto, per il modo in cui cerca di restituire al lettore la pagina dipinta, con errori che svelano l'occhio del letterato aduso a immagini congegnate in senso prospettico, rafforza l'impressione che la miniatura sia recepita come un piccolo quadro¹³⁰. Introdotta dall'ammirazione per il libro appartenuto al poeta e per i tratti di scrittura della sua mano, la descrizione della pagina illustrata è la sola che riguardi un volume miniato della biblioteca pavese¹³¹:

Ma poi che incidentalmente s'è fatta menzione di quella solenne et famosa libreria [del Castello di Pavia] - scriveva Sabba - non tacerò, a consolatione degli ameni ingegni quali se dellettano delle memorie di Francesco Petrarca [...] che essendo io giovane et dando opera alle leggi in Pavia, tra l'altre cose belle et rare, che erano in essa libreria, viddi et più volte l'hebbi in mano et certo non senza reverentia il Virgilio in Pergameno di esso M. Francesco [...] Dall'altro canto del foglio, *di figure della grandezza, quasi d'un somnesso*¹³², *ma molto belle, delicate, et ben finite*, gli era un pastore che mongeva una pecora, ò capra che fosse; à canto a questo era un contadino, che con un ronciglione potava una vite; disotto à questo gli era uno Enea armato in piede, appoggiato ad un'hasta; à lato a questo gli era un Servio, il quale con la man destra levando una cortina, con la sinistra accennava Virgilio, il quale corcato in terra sopra l'herbe verdi et fiorite, con la destra mano pontellava la guancia et il mento, et nella sinistra tenea un calamo tutto pensoso et quasi estratto; da basso scritto gli era, pur di sua mano, ma di lettera più grossetta, Sena tulit Simone digito qui talia pinxi; il quale Simone pittore certo *molto diligente, et dolce* è quello di che esso

¹²⁷ I *Ricordi* furono pubblicati due decenni più tardi rispetto alla loro stesura (*Ricordi di F. Sabba di Castiglione*, Bologna, per Bartholomeo Bonardo da Parma, [1546]). In più punti del testo, e non solo per le tarsie, vi si parla di *quadri e quadretti*. Per le pagine di Sabba sull'arte cfr. GIANNI ROMANO, *I Ricordi sulle arti di fra Sabba. Note per una cronologia relativa*, in *Sabba da Castiglione (1480-1554)* cit., pp. 273-280; M. COLLARETA, *Il mondo dell'arte nei 'Ricordi' di fra Sabba*, in *Sabba da Castiglione (1480-1554)* cit., pp. 297-311 (pp. 299, 303-304), evidenza come nelle pagine del religioso di stanza a Faenza «il discorso sull'arte vada sempre visto all'interno del prevalente interesse morale o comportamentale che impegna lo scrittore» e i materiali di cui scrive, in particolare quelli che riguardano l'arredo della casa, sono in genere «produzione artigianale a prezzo ridotto», collegata all'idea di dono come sistema di riconoscimento nelle relazioni sociali.

¹²⁸ La descrizione è inserita nel *Ricordo 113. Circa il conversare coi vitiosi*.

¹²⁹ M. COLLARETA, *Il mondo dell'arte nei 'Ricordi' di fra Sabba* cit., p. 308.

¹³⁰ ID., *La miniatura di Simone Martini per il Petrarca descritta da Sabba da Castiglione*, «Prospettiva», 1988-1989, 53-56, pp. 334-337 (p. 335). Le incongruenze che Collareta osserva riguardano lo spostamento tra alto e basso per la figura di Enea, la posa trasformata nell'icona pensosa e melanconica di Virgilio, l'inversione tra destra e sinistra del gesto di Servio; esse vengono motivate sia con la pratica scrittoria 'mancina' di Sabba, sia come automatismo che sovrappone la memoria dell'immagine a quella di altre, sia alla consuetudine percettiva rinascimentale che tende a ricollocare le figure sulla pagina secondo la gerarchia dello spazio prospettico e non in base alle convenzioni figurative medievali.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Il somnesso è un'antica misura di lunghezza che corrisponde a un pugno col pollice alzato; si trova in Giovanni Boccaccio («era una tristanzuola... che non era alta un somnesso», *Decamerone*, VIII, 9), probabilmente deriva dal latino *semisse(m)*, 'semiasse', poi 'metà, mezza misura'.

Petrarca fa memoria in quel suo sonetto, Quando giunse a Simon l'alto concetto ch'a mio nome gli pose in man lo stile¹³³.

Come ha osservato Collareta, questa lettura di Sabba non è una precoce e anacronistica rivalutazione della pittura dei primitivi, né indica una vera consapevolezza dello sviluppo dello stile entro i termini del contrasto tra una nuova età dell'arte e le più antiche, ciò che sarà invece fino in fondo in Vasari: rispetto ad altre contemporanee letture di dipinti, Sabba propone una generica e poco smalzata suddivisione tra 'antichi' e 'moderni'¹³⁴, offerta con una certa spontaneità percettiva. Ciononostante, il passo su Simone Martini si svolge in empatica sintonia con la pittura dell'artista senese per la sobria enunciazione delle qualità visive individuate nella perfetta minuzia esecutiva (la misura del *sommesso* presa a paragone per indicare la dimensione della pagina), e per il rilievo dato alla delicatezza e dolcezza dell'opera di pennello - qualità che si accordano idealmente con la lingua di Petrarca - , offrendo la prima evidente testimonianza moderna di come una pagina miniata medievale fosse ormai assimilata a un dipinto autonomo.

¹³³ La trascrizione è tratta dall'edizione: SABBA DA CASTIGLIONE, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Venezia, Domenico Regazzola et Domenico Cavalcalupo, 1578, c.156v-157r. Sul passo M. COLLARETA, *Il mondo dell'arte nei 'Ricordi' di fra' Sabba* cit., pp. 297-311.

¹³⁴ M. COLLARETA, *La miniatura di Simone Martini per il Petrarca* cit., p. 335.