

INTORNO A PREVITALI: IPOTESI PER UN AMPLIAMENTO DELLA RICERCA SULLA FORTUNA DELLA MINIATURA MEDIEVALE E RINASCIMENTALE

Simonetta Nicolini

Nel 1964 usciva *La fortuna dei primitivi* di Giovanni Previtali, una monografia tematica che sarebbe stata un modello per gli studi: l'opera proponeva un percorso affatto nuovo, che, circoscritto a un aspetto della storia della letteratura artistica, affiancava con efficacia la ricerca sui singoli artisti medievali che era cresciuta molto nella prima metà del XX secolo. La proposta di esercitare uno sguardo obliquo (o trasversale che dir si voglia) sull'idea monografica emergeva chiaramente dalle tavole fotografiche introdotte da Previtali, attraverso le quali risaltava lampante l'assetto mobile e storicamente connotato di ogni ricerca sulle singole personalità artistiche¹.

Lo scopo di questo intervento è quello di verificare una strada che fiancheggi quella maestra tracciata dal grande storico dell'arte, per indicare, per quanto qui possibile, altri e nuovi aspetti della vicenda critica della miniatura non necessariamente ancorati a quell'idea di *fortuna dei primitivi* che fu alla base del libro: questi aspetti, anche prima di un esplicito riconoscimento di valore all'arte medievale, intersecano già dal XV secolo il gusto collezionistico, storico e letterario.

Nel fare questo tentativo era inevitabile porre attenzione a fonti di diversa natura sulla scorta di una felicissima proposta avanzata da Paola Barocchi già alla fine degli anni Settanta del Novecento e di recente ripresa vigorosamente da Donata Levi: una scelta necessaria per ottenere, quando possibile, quella contestualizzazione dei dati che «implica un ampliamento dei materiali, perché, accanto ai testi canonici della storiografia artistica, assumono

¹ Come ha osservato Massimo Ferretti, ripercorrendone la vicenda culturale ed editoriale in seno al catalogo della bella mostra fiorentina di quattro anni fa, il libro ha ancora oggi il valore di un riferimento indispensabile per chi si occupa dell'argomento, cfr. MASSIMO FERRETTI, *Un libro di cinquant'anni fa*, in «*La Fortuna dei Primitivi*», tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento, catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno - 8 dicembre 2014, a cura di Angelo Tartuferi; Gianluca Tormen, Firenze, Giunti, 2014, pp. 55-65, qui p. 55; su Previtali anche: ARTURO GALANSINO, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, Firenze, Centro DI, 2013; ALESSANDRO ANGELINI, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, «Bulettno senese di storia patria», 123, 2015, pp. 187-198.

importanza anche fonti diverse» che, nel «discorso sull'arte» vivono in osmosi con gli aspetti materiali della storia delle opere².

L'idea è quella di cercare di capire quando nasce il *genere miniatura* e come esso si colleghi all'avvento del *gusto dei primitivi*. Con l'inizio dell'Ottocento esso è già stabilito: per la definizione dell'arte della miniatura, per i *topoi* narrativi, per il *pantheon* di miniatori eccellenti che hanno dato lustro alla decorazione libraria, e, infine, per le modalità di apprezzarne la specificità tecnica. Di fatto, il percorso è assai lungo e ciascuno di questi aspetti si svolge per tappe che hanno, nella letteratura artistica, momenti più o meno significativi.

Previtali aveva sondato per la prima volta in maniera organica il tema dei *primitivi* a partire dalle pagine di Vasari, con un percorso che attraversava gran parte della letteratura artistica italiana fino alla fine del Settecento. Muovendosi tra erudizione e storia della cultura, metteva a frutto l'invito a rivedere l'orizzonte della storiografia che Roberto Longhi aveva rivolto agli storici dell'arte nel primo numero di «Paragone» (1950)³ e in un successivo intervento del 1952⁴. Al cimento longhiano sulla sfortunata fortuna delle pagine sull'arte, che aveva prodotto perle di riscoperte nella sezione della rivista dedicata ai testi dimenticati, Previtali rispondeva verificando densità e tenuta del tema della fortuna dell'arte medievale: non, dunque, un raccordo tra l'estetica contemporanea e l'evidenza della fortuna degli antichi, come era accaduto per il testo di Lionello Venturi del 1926 (*Il gusto dei primitivi*)⁵. Nel 1982, in occasione di un convegno a Losanna, Enrico Castelnuovo rifletteva sulla necessità di

² DONATA LEVI, *Il discorso sull'arte: dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano, B. Mondadori, 2010, pp. 18-20, 29-31, la citazione da p. 19; il riferimento è a PAOLA BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. Parte prima. Materiali e problemi. Volume secondo. L'artista e il pubblico*, Torino, Giulio Einaudi, 1979, pp. 5-86; PAOLA BAROCCHI, *Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei e la storiografia artistica contemporanea*, «Nouvelles de la République des Lettres», I, 1981, pp. 13-39, poi in EAD., *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 112-134.

³ ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I, 1950, 1, pp. 5-19.

⁴ ROBERTO LONGHI, *Letteratura artistica e letteratura nazionale*, «Paragone», n. 33, 1952, pp. 7-14.

⁵ LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926. Il momento era fertile di riflessioni sul problema: si segnalano i due principali interventi in ambito europeo: TANCRED BORENIUS, *English primitives*, London, Humphrey Milford Oxford University Press, [ca. 1924]; RENÉ LANSON, *Le goût du moyenâge en France au XVIIIe siècle*, Paris, Van Oest, 1926. Sul saggio di Venturi e il contesto storico-culturale in cui nasceva, nonché sul suo rapporto dialettico con il crocianesimo, cfr. STEFANO VALERI, *Alle origini de "Il Gusto dei Primitivi": Lionello Venturi docente a Torino*, in *Enrico Mauceri (1869 - 1966) storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Convegno internazionale di studi, Palermo 27-29 settembre 2007, atti a cura di Simonetta La Barbera, Palermo, Flaccovio, 2009, pp.135-140; MARCO GALLO, *Percorsi nell'itinerario critico di Lionello Venturi: i "generi" e il concetto di "ritratto" ne "Il gusto dei primitivi"*, «Storia dell'arte», N.S., 1, 101, 2002, pp. 77-86; AUGUSTA MONFERINI, *"Il gusto dei primitivi" di Lionello Venturi*, «Storia dell'arte», N.S., 1, 101, 2002, pp. 47-50.

ritrovare il filo conduttore di quel percorso, indicando una nuova possibilità nella vicenda critica della miniatura medievale. Egli scriveva che «una storia soddisfacente degli studi sulla miniatura nel secolo XIX attende ancora di essere scritta», e suggeriva di

comprendere: un'analisi degli studi incentrati sulla miniatura e sui criteri seguiti; una ricerca sui loro autori; una storia dei collezionisti, delle collezioni, degli acquisti e delle vendite; una storia dei *designer* che hanno studiato la miniatura antica sia come modello che come repertorio di forme per la decorazione moderna [...] una storia della pubblicazione dei testi antichi sulla tecnica della miniatura [...]⁶.

Castelnuovo indicava il punto di partenza del percorso nel nodo della letteratura erudita e storico-artistica tra Sei e Settecento, a partire dalle pagine di Jean Mabillon e Bernard de Montfaucon. Negli ultimi due decenni, gli studiosi di miniatura seguendone le indicazioni hanno proposto approfondimenti che riguardano il campo del collezionismo, dell'editoria e della riproduzione. I pionieri di queste ricerche erano stati gli inglesi spinti dall'interesse per le arti decorative. Per la miniatura, basti accennare al saggio di Alan Munby sul collezionismo (1972)⁷ che veniva positivamente segnalato da Castelnuovo.

È noto che la miniatura era entrata nel novero delle arti degne di memoria storica con Giorgio Vasari: accogliendola nel percorso delle *Vite*, l'aretino aveva stabilito per essa l'uso di uno specifico lessico, aveva delineato i profili di alcuni protagonisti, e l'aveva definita in relazione alla tecnica della pittura come ramo speculare e inverso rispetto all'affresco:

[...] la pittura abbraccia l'invenzione dell'istoria, la difficilissima arte degli scórti, tutti i corpi dell'architettura per poter far i casamenti e la prospettiva, il colorire a tempera, l'arte del lavorare in fresco, differente e vario da tutti gl'altri; similmente il lavorar a olio, in legno, in pietra, in tele, et il miniare, arte differente da tutte⁸.

⁶ ENRICO CASTELNUOVO, *La cattedrale tascabile: miniature e vetrate alla luce della storiografia ottocentesca*, in IDEM, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 207-212, qui p. 207.

⁷ ALAN N. L. MUNBY, *Connoisseurs and Medieval Miniatures 1750-1850*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 35-57.

⁸ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568, I/1, Testo*, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-1987, p. 15.

Nel congresso dedicato all'aretino nel 1974, per la prima volta veniva indagato il peso della miniatura nell'insieme dell'opera vasariana: e tuttavia si osservava che, per quanto significative, quelle pagine proponevano un'idea di arte minore⁹. Il giudizio sul ruolo delle *Vite* per la storia della miniatura si faceva più articolato, a partire dagli anni Ottanta, con gli studi sulla situazione artistica veronese che hanno riconosciuto a Vasari la particolare attenzione per i pittori-miniatori di Verona¹⁰. Più di recente, nella ricca analisi del testo e del lessico delle *Vite*, Mario Pozzi ed Enrico Mattioda hanno riconsiderato il peso dato alle arti di piccolo formato, rileggendo, anche per la miniatura, le pagine vasariane in cui è messo a punto il modello ecfastico che avrà fortuna presso la storiografia successiva¹¹.

Dopo Previtali, la maggior parte degli studi è rimasta nel solco di quel percorso, cioè ha osservato la miniatura entro il campo della fortuna dei *primitivi*, del gusto per l'arte medievale e per i suoi parametri stilistici, limitando il quadro storico di indagine a quanto accadde dopo il Cinquecento. Entro questo orizzonte, le ricerche recenti hanno arricchito moltissimo il panorama della situazione italiana: l'erudizione di matrice maurina, l'editoria, la storiografia e il collezionismo tra XVII e XVIII secolo, la riproduzione a stampa dei codici tra Seicento e Ottocento in Italia hanno oggi una bibliografia di rilievo¹². Nel frattempo, nel 2009, è uscito il volume di Michaela Braesel (*Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln, Weimar, Wien, 2009) che ha fatto il punto sulla fortuna critica della miniatura in un vasto ambito storico e geografico: da Vasari alla metà dell'Ottocento comprendendo Italia, Francia e Inghilterra. La mole delle citazioni portate in campo da Braesel per i diversi contesti (letteratura artistica ed erudita, antiquaria, paleografia, *connoisseurship*), costituisce oggi una base robusta e attendibilissima da cui partire. L'ampiezza e la ricchezza della ricerca spiega la necessità che l'autrice ha avvertito nel

⁹ GIULIANA RIGHI- ELISABETTA LANDI, *Il contributo di Vasari alla storia della miniatura italiana*, in *Il Vasari storiografo e artista, atti del congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974, Firenze, Leo S. Olschki, 1976, pp. 395-403.

¹⁰ LICISCO MAGAGNATO, *La miniatura veronese nelle "Vite" di Vasari*, in *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di Gino Castiglione e Sergio Marinelli, Verona, Museo di Castelvecchio, 1986, pp. 7-16.

¹¹ MARIO POZZI - ENRICO MATTIODA, *Giorgio Vasari storico e critico*, Firenze, Olschki, 2006.

¹² Simona Moretti, Ada Labriola, Gennaro Toscano, Francesca Manzari, Francesco Russo, Massimo Medica, tra gli altri, hanno dato importantissimi contributi allo studio del collezionismo e delle riproduzioni a incisione e a disegno da miniature. Per la bibliografia più recente rinvio soprattutto a *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento* cit., in specie al saggio di Ada Labriola, e ai testi di Federica Toniolo e Massimo Medica in *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, a cura di Massimo Medica e Federica Toniolo, con la collaborazione di Alessandro Martoni, Milano, Silvana Editoriale, 2016.

delimitare un campo di per sé molto ampio dal quale esclude i mutevoli aspetti materiali della vicenda: collezionismo, riproduzioni, falsi.

Collocato a margine di questa vicenda critica, quando non ignorato per il suo carattere di parzialità interpretativa, il più antico saggio di Lionello Venturi, pur con tutti i limiti della sua genesi entro un alveo di osservanza idealista e crociana, e pur nelle more di generalizzazioni che oggi ci appaiono un limite, aveva avuto il merito, in anticipo anche rispetto alle traduzioni italiane di Julius Von Schlosser¹³, di aver proposto una sintesi della storia della critica d'arte nostrana in un'ottica particolare: Venturi per primo poneva l'attenzione sulle scelte di scrittori prevasariani e sul concetto di *gusto* (in parallelo con Lanson) che egli introduceva come fattore agente nell'idea di arte stessa¹⁴. Attento a scrittori come Dante e Petrarca, egli individuava già nel secondo Duecento il punto di avvio di un percorso tutto italiano di riflessione sulle fonti della letteratura artistica; esso l'avrebbe portato, dieci anni più tardi, alla pubblicazione della *Storia della critica d'arte*, che, tuttavia, «non sarà più una storia della letteratura artistica, come quella dello Schlosser, ma la storia dell'influenza che l'arte ha esercitato sullo svolgimento del pensiero umano», proponendo così una sempre più netta divergenza con la filologia longhiana¹⁵.

A partire da Previtali e fino ad oggi è stato ritenuto però determinante e, in qualche modo, invalicabile il limite *post quem* costituito delle *Vite* di Vasari: certamente perché l'aretino, per primo, tracciava un abbozzo della storia della miniatura tra Medioevo e pieno Rinascimento con l'obiettivo di indicare ai suoi lettori, anche per l'arte della decorazione libraria, lo svolgersi del tragitto ideale delle arti da Cimabue a Michelangelo. Anche per la miniatura, Vasari segue il principio *secundum quid* che lo sostiene ad ogni passo del cammino verso la perfezione 'linguistica' dell'arte: gli estremi del percorso della decorazione libraria, in parallelo alla pittura, sono indicati da Vasari in Oderisi da Gubbio (inserito solo nell'edizione del 1568) e Giulio Clovio, la cui vita prende corpo soprattutto nella Giuntina.

Le ricerche sulla genesi delle *Vite*, soprattutto negli ultimi anni, hanno evidenziato il carattere di 'officina' del tavolo di lavoro di Vasari, spingendosi a proporre che lo storico di

¹³ La prima traduzione italiana: JULIUS VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*; traduzione italiana di Filippo Rossi, Firenze, La nuova Italia, 1935. Interessante il profilo del traduttore Filippo Rossi che conosceva Schlosser personalmente, cfr. MARTA MASINI, *Archivi in biblioteca: Le carte di Filippo Rossi e del Conte Carlo Gamba Masini*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing, 2015, pp. 47-49; sui rapporti con Schlosser anche p. 121.

¹⁴ Cfr. CARLO GIULIO ARGAN, *Prefazione*, in L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* cit., pp. XV-XXVIII, qui p. XXV-XXVI.

¹⁵ L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* cit., p. 54.

Arezzo non ne fosse il solo autore¹⁶. Senza voler entrare nel merito del problema, che ha prodotto un ampio dibattito, è però un dato di fatto che Vasari raccogliesse e impastasse nel suo cantiere stimoli, informazioni, materiali più o meno finiti che gli provenivano da più parti, dal presente e dal passato prossimo, dell'ambito letterario (da Pietro Bembo a Niccolò Machiavelli a Vincenzo Borghini), da chi lo aveva preceduto sul terreno della storiografia (da Lorenzo Ghiberti a Bartolomeo Facio ad Antonio Manetti) ma soprattutto dal collezionismo (Giovio) e dalle botteghe artistiche¹⁷.

Senza che fosse proposta una qualche soluzione all'impossibile convergenza tra le tesi di Venturi e Previtali, nella seconda metà del XX secolo, un percorso tutto anglosassone, da Ernst Gombrich (che ha affrontato il problema della visione), a Francis Haskell (per l'intreccio tra collezionismo e formazione dei generi artistici), a Michael Baxandall (per l'assunzione di un punto di vista che incrocia la storia sociale dell'arte con l'analisi delle forme linguistiche, dell'uso dell'arte, della committenza, della percezione) ha offerto nuove prospettive alla storia dell'arte proponendo un nuovo utilizzo delle fonti anche più antiche per indagarne la ricezione (a tutto tondo). A partire da quanto hanno insegnato questi maestri, oggi si apre la possibilità di indagare, attraverso alcune fonti, anche la storia del gusto nella sua formazione germinale tra Trecento e Quattrocento, per proseguire, sul filo tracciato dall'uso del termine *miniatura*, nei secoli dal Cinquecento al Settecento.

Se dunque prima delle pagine vasariane non sembrava esservi un'idea di storia della miniatura, non credo possa dirsi altrettanto per la consapevolezza dei caratteri particolari che

¹⁶ Si vedano in particolare le proposte di CHARLES HOPE, *Le "Vite" vasariane: un esempio di autore multiplo*, in *L' autore multiplo*, a cura di Anna Santoni, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2005, pp. 59-74. Sul punto ora anche: VINCENZO CAPUTO, «*Dar spirito a' marmi, a i color fiato e vita*»: *Giorgio Vasari scrittore*, Milano, Angeli, 2015, p. 137-138 nota 3.

¹⁷ Do qui solo alcune voci bibliografiche, tra le più recenti, che hanno portato novità documentarie e metodologiche nel dibattito vasariano: BARBARA AGOSTI, *Per una geografia e storia della prima edizione delle Vite vasariane*, in *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, a cura di Eva March, Carme Narváez e Barbara Agosti, Barcelona, Universitat de Barcelona, Publicacions i Edicions, 2012, pp. 57-85; BARBARA AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Milano, Officina Libraria, 2013; MARCO RUFFINI, *Vasari e la scrittura delle Vite*, in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Atti delle giornate di studio, Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010, Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato, Presentazioni di Bruno Bottai e Paolo Portoghesi, Roma, Aracne, 2014, pp. 63-70. Una revisione ragionata degli studi vasariani degli ultimi anni in FLORIANA CONTE, *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia (dopo il 2004)*, «Studi di Memofonte», *Rivista on-line semestrale*, 15, 2015, www.memofonte.it, pp. 3-26. Per la 'pluralità di voci' che confluiscono nel testo vasariano, senza tuttavia intaccare il concetto di autorialità dell'aretino, cfr. ELIANA CARRARA, *Reconsidering the Authorship of the Lives. Some Observations and methodological Questions on Vasari as a Writer*, «Studi di Memofonte », 15, 2015, pp. 53-90; sul punto, con una sintesi delle diverse posizioni critiche, anche ALESSANDRO NOVA, *'Vasari' versus Vasari: la duplice attualità delle Vite*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 55-72.

distinguono quest' arte che ebbe già, tra XIV e XV secolo, una sua fortuna proprio per le sue qualità materiali e godette di attenzione in alcune cronache artistiche e nella letteratura sulla scorta di una progressiva formazione del gusto che procedeva di pari passo con la sua evoluzione formale¹⁸.

Una premessa nelle fonti documentarie e nei trattati di tecnica

Un'indagine su cosa si intendesse con i termini *miniatura* e *miniature* prima del XIV secolo di per sé stessa condurrebbe allo svolgimento di un saggio autonomo. Ma il contesto della ricerca che si propone, che è quello italiano, e l'obiettivo che si pone, che è quello di indagare sulle possibili declinazioni della ricezione della miniatura tra XIV e XVIII secolo e sulla sua fortuna nella letteratura artistica a partire dagli emblematici versi di Dante nel Purgatorio, richiede di affrontare e circoscrivere questo preambolo limitando il percorso ad alcuni rilievi che riguardano una delle situazioni più significative, quella bolognese della seconda metà del Duecento e degli inizi del Trecento: infatti, tanto Oderisi da Gubbio quanto Franco Bolognese, secondo la tradizione (e per Oderisi anche secondo i documenti), furono attivi nella città emiliana nel periodo in cui vi fioriva una ricchissima produzione libraria miniata.

I documenti pubblicati da Francesco Filippini e Guido Zucchini quasi settant'anni addietro restano ancora oggi il principale riferimento per rintracciare alcuni aspetti dell'uso più diffuso delle parole *miniatura* e *miniature*¹⁹: ce li restituiscono contratti, diverbi giuridici, transazioni commerciali, testamenti in cui erano coinvolti gli artisti. Dalle testimonianze bolognesi sembrerebbe emergere che, tra XIII e XIV secolo, entrambi i termini si riferivano esclusivamente all'esercizio della tecnica della decorazione libraria, a differenza di ciò che avverrà già a partire dalla fine del Quattrocento quando la parola *miniatura* indicherà un campo semantico allargato anche alla pittura autonoma in piccole dimensioni.

¹⁸ Una recentissima proposta di analisi delle diverse possibilità di interferenze tra storiografia artistica, critica, letteratura e aspetti materiali della storia dell'arte con disamina delle diverse posizioni della critica in LAURA-MARIA POPOVICIU, *Between Taste and Storiography. Writing about early Renaissance Works of Art in Venice and Florence (1550-1800)*, A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Combined Historical Studies The Warburg Institute, University of London, 2014, pp. 12-21, disponibile online: <http://sas-space.sas.ac.uk/6353/1>.

¹⁹ FRANCESCO FILIPPINI – GUIDO ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna, I, Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze, Sansoni, 1947.

Nell'uso di *miniatura* e di *miniature* le attestazioni documentarie bolognesi distinguono, già dalla seconda metà del XIII secolo, tra il *miniature di penna* e quello di *pennello*²⁰: se le due specializzazioni appaiono precisate raramente nelle carte, e quando accade si evince che esse designavano competenze tecniche diverse di chi tratteggiava il disegno (e eseguiva anche i *jeux de plume*, i semplici ghirigori marginali, le lettere evidenziate a inchiostro e colori²¹) e chi, invece, si occupava della realizzazione della decorazione con la stesura a pennello del colore, - una figura che è detta anche *pittore* - al quale dobbiamo supporre venisse riconosciuta una più alta capacità tecnica e formale. Non c'è dubbio che Franco Bolognese, come ho già avuto occasione di osservare, secondo la rappresentazione di Dante fosse un *miniature de penelo*²². Questa figura altamente specializzata avrà una decisiva importanza per la fortuna della miniatura nel corso del XIV secolo e ne promuoverà la prima ricezione come pittura su pergamena. Ma era *miniature di pennello* anche Oderisi da Gubbio, in quale, insieme a Paolo di Jacopino dell'Avvocato, in un documento dell'11 marzo 1271 è richiesto di «miniare de penello de bono azzurro octuaginta duo folia de antifonario nocturno»²³; citazione che da sola aiuta a chiarire il ruolo che fu assegnato ad Oderisi come protagonista della decorazione libraria nell'XI canto del Purgatorio.

Già in un documento di allogazione del 1284 riferito a Gerardino di Monticello, le miniature sono chiamate *pitture sui libri* («pro quampluribus depinturis quas fecit in omnibus libris

²⁰ Un documento del 3 dicembre 1288 cita Zanibone di Aspettato che promette di «miniare de penna sine interpositione alterius operis de bono azzurro ultramarino et bono cenabrio ad voluntatem d. Guirauldi bononiensis totam bibiam», cfr. F. FILIPPINI – G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 238.

²¹ Sulle diverse competenze cfr. MARCO PETOLETTI, "Littera de penna, littera de pennello": storie di manoscritti ambrosiani miniati, in *Come nasce un manoscritto miniato*, a cura di Francesca Flores d'Arcais e Fabrizio Crivello, Modena 2010, pp. 137-150; ISABELLA DELLA FRANCA, 'Modus preparandi colores pro scribendo', «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 262-276, in part. p. 268 per la distinzione tra uso dei colori per la penna e per il pennello. Sugli antichi trattati in cui si evidenziano le differenti competenze degli artisti in base alla tecnica cfr. anche: 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* cit. pp. 93-100; ADRIANO CAFFARO, *De clarea: manuale medievale di tecnica della miniatura (secolo XI)*. Salerno, Arci Postiglione, 2004 (L' officina dell'arte; 2).

²² SIMONETTA NICOLINI, *Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XV secolo*, «INTRECCI d'Arte», IV, 2015, pp. 6-35.

²³ F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 184; sul rapporto di collaborazione tra Jacopino di Paolo dell'Avvocato e Oderisi da Gubbio cfr. MASSIMO MEDICA, *Oderisi da Gubbio*, in *Dizionario biografico dei Miniatori italiani, Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Prefazione di Miklós Boskovits, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 836-837; MASSIMO MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra, 15 aprile - 16 luglio 2000, Bologna, Museo Civico Archeologico, Comune di Bologna, Musei Civici d'Arte Antica, a cura di Massimo Medica, con la collaborazione di Stefano Tumidei, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 109-140, qui p. 118; SILVIA MADDALO, *Oderisi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 790-791.

actorum factorum tempori d. ipsius d. capitanei ad arma ipsius)»²⁴, evidentemente al fine di sottolineare l'impegno pittorico che dovrà profondervi l'artista.

Si mostra speculare e parallela alla distinzione tra *miniature di penna* e *di pennello* quella che troviamo nei ricettari medievali che illustrano la composizione dei colori: distinti spesso tra quelli destinati alla miniatura di pennello²⁵, quelli scritti per tecniche più prossime alla scrittura e dedicati all'uso degli inchiostri e dei materiali per la rubricatura²⁶, e altri di carattere misto²⁷.

Che nel corso del Trecento si venga stabilendo il profilo altamente qualificato di miniatore-pittore è testimoniato dalle sottoscrizioni di artefici come Neri da Rimini e Niccolò di Giacomo (indicato significativamente nei documenti come «luminatore penelli» e «miniature de pennello»²⁸).

Ha osservato Marina Subbioni, alla quale dobbiamo uno dei rari testi in cui si affronta il punto del significato del termine *miniatura* nella documentazione medievale, che nelle carte perugine l'uso del termine *pittore* è qualche volta utilizzato anche per i miniatori; mentre i termini *pittura* e *pitturetta*, viceversa, talvolta servono anche per designare l'opera su pergamena²⁹.

²⁴ F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 73.

²⁵ PAOLA TRAVAGLIO, *Il 'Liber colorum secundum magistrum Bernardum': un trattato duecentesco di miniatura*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 149-195; GAIA CAPROTTI, *Il 'Liber de coloribus qui ponuntur in carta'*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 196-235.

²⁶ ISABELLA DELLA FRANCA, *'Modus preparandi colores pro scribendo'*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 262-276.

²⁷ SANDRO BARONI, *'Capitulum de coloribus ad scribendum': una trattazione di rubricatura di tradizione sassone*, «Studi di Memofonte», 16, 2016, pp. 277-284. Figure in cui si sovrappone la competenza di *scriptor* e miniatore sono presenti a Bologna a metà del XIV secolo: Cino di Alberico, «scriptore et illuminatore de pennello», è documentato il tra il 1320 e il 1342 (il documento cui faccio riferimento è del 14 febbraio 1342), cfr. F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 52.

²⁸ Si tratta di due documenti rispettivamente del 20 giugno 1365 e 16 ottobre 1370, cfr. F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 176. Aggiungo che, nel 1344, si osserva il caso sempre bolognese di Iacopo miniatore, «qui pinxit arma dominorum nostrorum et reparavit figuras ante prohemium matricule», cfr. F. FILIPPINI - G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna* cit., p. 129.

²⁹ Cfr. MARINA SUBBIONI, *Documentazione perugina per il significato del termine 'miniatura'*, «Commentari d'Arte», VII-VIII, 20-23, 2001-2002 [maggio 2005], pp. 21-36, ora disponibile anche in www.arsilluminandi.it. Limitatamente ai documenti perugini del XIV secolo, Subbioni riporta diversi esempi che attestano questa consuetudine linguistica. Secondo la studiosa si tratta di «dati oggettivi non trascurabili grazie ai quali è lecito pensare che non vi fosse allora alcuna distinzione tra il settore monumentale e quello librario. Il pittore, formato per affrontare le più diverse tecniche, poteva quindi dipingere indifferentemente su supporti di diversa natura: la tavola e il muro tanto quanto la pergamena» e ritiene che soprattutto attraverso la figura di Matteo di Ser Cambio si possa tentare di comprendere chi fosse davvero il miniatore e quale fosse il suo profilo nel panorama delle arti. Per Subbioni (le cui conclusioni sulla suddivisione dei ruoli e delle competenze nell'ambito della decorazione libraria non sono sempre condivisibili nonostante l'impegnativa, ma forse fin troppo

La posizione del miniatore - pittore si evince anche dalla trattatistica prodotta nel corso del Trecento. Nell'ultimo quarto del secolo tanto Cennino Cennini quanto l'anonimo *De arte illuminandi* restituiscono con precisione il ruolo assegnatogli: i due trattati, raccogliendo l'eredità di più secoli di ricettari con le loro competenze tecniche, includono di fatto la decorazione libraria nell'ambito della tecnica pittorica. In Cennini la miniatura è una parte specializzata della pittura, sia per quanto riguarda la preparazione della pergamena colorata, sia per il pigmento simile all'oro chiamato *porporina*, sia per i colori³⁰. L'accorgimento principale suggerito per la miniatura è che i pigmenti «vogliono macinare sottilissimamente»³¹: indicazione questa che segnala la finezza che si chiedeva all'opera di decorazione a pennello su pergamena, e che la rendeva pregiata, che verrà ripresa come qualità tecnica e visiva nella maggior parte delle fonti successive. L'anonimo *De arte illuminandi*, di datazione collocabile tra 1350 e 1400, è il primo trattato a noi noto completamente dedicato alla tecnica della miniatura³²: esso come ricettario autonomo restituisce il peso che viene assegnato alla decorazione libraria nella fase in cui la produzione di volumi decorati si amplia con manoscritti destinati, oltre che allo studio, anche alla letteratura di svago, coinvolgendo un ampio pubblico laico. La formula con cui inizia il testo ancora una volta indica la distinzione tra miniatore di penna e di pennello e riconosce una forte autonomia espressiva all'arte:

capziosa, interpretazione delle fonti) il termine *miniatura* indicherebbe un prodotto finito, alla cui realizzazione, come per un ricamo o una vetrata, contribuivano diverse personalità e competenze, tra le quali quella del pittore che forniva le *istorie*; la parola, dunque, col tempo avrebbe visto un'estensione del significato fino a comprendere il lavoro di pennello (la studiosa propone anche una possibile sovrapposizione semantica tra il termine *rivestire*, usato nel trattato napoletano del *De arte illuminandi*, e il *pennelleggiare* di Dante).

³⁰ CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 2003, pp. 69, 180.

³¹ Si vedano i capitoli X, XVII-XXII, CLIX e CLXI in C. CENNINI, *Il libro dell'arte* cit., pp.74-77, 180-181; la citazione da p. 181.

³² Su cui cfr. FRANCO BRUNELLO, *De arte illuminandi: e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza, 1992. Il testo fu scoperto nel 1872 nella Biblioteca di Napoli (ms. XII.E.27) da A. Caravita, e pubblicato da DEMETRIO SALAZARO, *L'arte della miniatura nel secolo XIV. Codice della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, Raffaele Caccavo, 1877, con duplice edizione in italiano e francese. La vicenda critica delle edizioni del manoscritto è riassunta in F. BRUNELLO, *De arte illuminandi* cit., pp. 3-31. Una seconda copia è stata resa nota da CRISTIANA PASQUALETTI, *Il Libellus ad faciendum colores dell'Archivio di Stato dell'Aquila. Origine, contesto e restituzione del "De arte illuminandi"*, Studio introduttivo, facsimile, testo e traduzione a fronte, con un saggio di Paolo Bensi, presentazione di Alessandra Perriccioli Saggese, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009; EAD., *Un nuovo testimone per l'edizione critica del 'De arte illuminandi'*, in *Come nasce un manoscritto miniato* cit., pp. 189-196.

[...] In primis quidem simpliciter et sine aliqua attestazione, caritative tamen, quedam ad artem illuminature librorum tam cum penna quam cum pincello pertinentia describere intendo [...]»³³.

Con Cennino e con il *De arte Illuminandi* alla fine del Trecento vediamo dunque la miniatura fare il suo ingresso definitivo nel sistema delle arti che, un secolo e mezzo più tardi, verranno selezionate da Vasari per rappresentare la grande famiglia della pittura, rispetto alla quale la decorazione libraria avrebbe mantenuto nel tempo una sua autonomia e una distinzione tecnica pur essendone una declinazione.

Ipotesi per percorsi di ricerca

La miniatura è protagonista della storia dell'arte dai versi di Dante in cui Longhi aveva individuato l'avvio della critica. Il riflesso di questa novità va colto anche nella diversa consapevolezza del proprio *status* di pittore (non di semplice decoratore marginale) che leggiamo in alcune sottoscrizioni di miniatori del Trecento (da Neri da Rimini ancora con intersezioni con il mondo degli *scriptores*, a Matteo di Ser Cambio a Niccolò di Giacomo, le cui firme si sovrappongono per contenuto e forma a quelle dei pittori contemporanei³⁴).

In seguito, Francesco Petrarca, a partire dagli anni Quaranta del Trecento, fonda canoni e gerarchie preumanistici: a lui credo spetti la prima severa distinzione tra semplice decoro e pagina dipinta: Simone Martini, artista eccelso dal quale si fece realizzare l'antiporta del *Virgilio* Ambrosiano (S.P.10.27, già A.49 inf), *versus* Benedetto da Como, miniatore spesso al servizio del poeta³⁵.

³³ «[...] Intendo descrivere, innanzitutto senza contestazioni, ma amichevolmente, in forma semplice, alcune cose relative all'arte della miniatura dei libri così con la penna come col pennello [...]», su cui cfr. F. BRUNELLO, *De arte illuminandi: e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale* cit., p. 37.

³⁴ Cfr. S. NICOLINI, *Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XV secolo* cit., pp. 8-9.

³⁵ Impossibile riassumere qui l'ampia bibliografia su Petrarca e le arti, cui afferiscono anche le considerazioni sul poeta e la miniatura; si rinvia qui solo ad alcuni fra i titoli principali: GIANFRANCO CONTINI, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca citizen of the world*, edited by 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, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 222-267; 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; JOHN TRAPP, *Petrarch's Laura: the Portraiture of an imaginary beloved*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», LXIV, 2001, pp. 55-192; MARCELLO

La miniatura interessò lettori e collezionisti tra XV e XVI secolo, come attestano inventari e componimenti umanistici dedicati ad alcuni artefici elogiati al pari dei maggiori artisti del tempo. Trent'anni prima di Vasari, l'arte della decorazione libraria rientrava nella sintetica storia dell'arte napoletana tracciata da Pietro Summonte ad uso di Marcantonio Michiel definita entro coordinate stilistiche con un primo abbozzo di biografie di miniatori che ne fecero la fortuna tra fine Quattrocento e Cinquecento. Michiel nella *Notizia* parlava di carte miniate come piccoli quadri (*quadretti*), restituendo la percezione che se ne aveva a partire dalla metà del Quattrocento³⁶. Se anche forse intenzionalmente ignorato da Vasari, non possiamo dimenticare che la prima lunga descrizione ecfastica di una pagina miniata è quella che Sabba da Castiglione nei *Ricordi* (1547) dedicava alla pagina dipinta da Simone Martini nel *Virgilio* Ambrosiano, testo paragonabile per intensità alle parole con cui lo storico aretino, venti anni più tardi, descriverà una carta dipinta da Battista del Moro³⁷.

Dunque, seguendo lo spunto offerto dalle ricerche di Matteo Motolese sull'italiano lingua delle arti³⁸, si osserva che il lessico che si concentra sull'arte della decorazione libraria stabilisce, già tra XIV e inizi del XVI secolo, le coordinate sulla base delle quali Vasari costruisce l'assunto della vicenda dei miniatori e della miniatura nelle *Vite*. Si tratta di precedenti che aiutano a dare un contesto più chiaro a due passi famosi, apparentemente senza precedenti: la lode dei manoscritti del Convento degli Angeli di Leone X nelle pagine dedicate a Lorenzo Monaco e il commento compiaciuto sul codice miniato riprodotto da Raffaello nel ritratto dello stesso pontefice³⁹: essi non illuminano certo su un improbabile, per

CICCUTO, *Figure di Petrarca* (Giotto, Simone Martini, Franco bolognese), Napoli, Federico & Ardia, 1991; MARIA MONICA 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 Parma* (27-30 settembre 2000), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Mondadori Electa, 2003, pp. 434-436; MARCELLO CICCUTO, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, «Quaderns d'Italia» 11, 2006, pp. 203-221; GIULIA PERUCCHI, *Petrarca e le arti figurative: De remediis utriusque Fortune, I 37 – 42*, Firenze, Le Lettere, 2014 (Materiali per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca); una sintesi della posizione di Petrarca sulle arti figurative prima del 2000 in MARCO ARIANI, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 335-343.

³⁶ Consultato nella versione: MARCANTONIO MICHIEL, *Notizia d'opere del disegno*, edizione critica a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896, saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, Firenze, Edifir, 2000.

³⁷ Ho affrontato questi temi in S. NICOLINI, *Come piccoli quadri. Appunti su alcune fonti per la ricezione della miniatura tra XIV e XV secolo* cit.

³⁸ MATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti: un'avventura europea (1250 - 1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012.

³⁹ Cfr. GIULIA OROFINO, *Leggere le miniature medievali*, in *Arti e storia nel Medioevo*, III, *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, a cura di Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 341-367, qui p. 341-343; SIMONETTA NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto. Modelli*

l'epoca, e anacronistico gusto per i *primitivi*, ma segnalano l'attenzione per le specificità formali di un'arte che per Vasari, come per i suoi interlocutori, non aveva perso di interesse anche dopo la diffusione della stampa.

A ridosso dell'ideazione e della prima stesura delle *Vite* vasariane il termine *miniatura* cominciava ad incarnare significati inattesi, che, con molta probabilità, si sostanziavano del suo frequente utilizzo per copiare in piccolo da maestri, testimoniato soprattutto a Venezia e nel Veneto. Pietro Aretino, il 25 giugno 1537, in una famosa lettera a Ludovico Dolce parlava del *miniature* per rappresentare in senso svalutativo quei letterati che si dedicavano alla pedante imitazione di Petrarca o Boccaccio (altre volte, nel suo epistolario, compaiono analoghi paragoni tra letteratura e arte del miniare intesa come mera imitazione e inutile minuzia): *miniature* come colui che copia dettagli insomma, non artista:

[...] È certo ch'io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale, e l'arte una piattola che bisogna che si appicchi; sicché attendete a esser scultore di sensi, e non *miniatur* di vocaboli⁴⁰.

Venti anni più tardi, nella seconda edizione delle *Vite*, Vasari utilizza invece in senso positivo gli aspetti di *sottigliezza, diligenza e precisione* attribuiti alla miniatura per definire la qualità stilistica delle opere di Cimabue, Gaddo Gaddi («[...] nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede quanto valesse nel disegno[...]»)⁴¹, Margaritone d'Arezzo⁴², Antonio Veneziano, Baccio della

narrativi nella letteratura artistica in Italia dal XVI al XIX secolo, «Rivista di storia della miniatura», 19, 2015, pp. 165-179, in part. p.168.

⁴⁰ PIETRO ARETINO, *Lettere, tomo I, Libro I*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 231-232. Il passo è commentato in altro contesto da SONIA MAFFEI, «*Scultor di sensi e non miniator di vocaboli*». *Alcune considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo. Atti delle giornate di studio*, a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa, Scuola Normale Superiore, Pisa 2007, pp. 37-76. Sulle lettere di Aretino: GIULIANO INNAMORATI, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, pp. 230-236; *Lettere di, a, su Pietro Aretino nel fondo Bonghi dell'Archivio di Stato di Lucca*, a cura di Paul Larivaille, Nanterre, Université Paris 10, 1980; GUIDO BALDASSARRI, *L'invenzione dell'epistolario*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 sett.-1 ott. 1992), Toronto (23-24 ott. 1992), Los Angeles (27-29 ott. 1992), Roma, Salerno editore, 1995, I, pp. 157-178; PAUL LARIVAILLE, *Pietro Aretino*, Roma, Salerno editore, 1997; GIANLUCA GENOVESE, *Tra 'prestezza' e 'disegno': i generi dell'avviso e della lettera*, in *Festina lente. Il tempo della scrittura nella letteratura del Cinquecento*, a cura di Chiara Cassiani e Maria Cristina Figorilli, introduzione di Nuccio Ordine, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 31-45.

⁴¹ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568, 2/ Testo*, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1967, p. 85.

Porta («[...] vi fece drento due storiette, che fu una la Natività di Cristo, l'altra la sua Circuncisione, le quali condusse Baccio di figurine a guisa di miniatura, che non è possibile a olio poter far meglio [...] »)⁴³, Visino (allievo di Mariotto Albertinelli), Raffaellino del Garbo, Raffaello, suor Plautilla, Rosso, Pontorno, Girolamo da Carpi, il quale esercita la miniatura come Giulio Campagnola eseguendo copie da maestri, Bronzino, Niccolò Soggi, Alessandro Allori, fino ad includere se stesso; e anche un'osservazione fuori campo relativa alla finezza di esecuzione dei disegni di Jacopo della Quercia.

Dopo Vasari si perde la salda architettura che tiene insieme tecniche, storia e narrazione ideale e al tempo stesso concreta del presente. La biografia tra Cinque e Seicento si trasforma in cameo elogiativo, mentre si consolida l'estensione di significato di *miniatura* osservata in Vasari, con l'indifferenziato uso del termine per opere antiche e moderne, sia di grande che di piccolo formato, e destinate al collezionismo più raffinato: la troviamo testimoniata nelle pagine di Raffaello Borghini, di Filippo Baldinucci, di Giovanni Baglione. Contemporaneamente, avviene l'ingresso della parola *miniatura* nei dizionari e nelle compilazioni enciclopediche (da Tommaso Garzoni allo stesso Baldinucci) le cui definizioni, di carattere soprattutto tecnico, in gran parte sono derivate dal *corpus* vasariano.

Le ricerche recenti hanno osservato giustamente che la miniatura medievale prende alla fine del Cinquecento la strada dell'erudizione che ne tiene in vita la memoria in nome della riscoperta delle radici del cristianesimo; ma ne trascura l'aspetto stilistico per concentrarsi sull'indagine iconografica. È in questa fase che si formano le prime convinzioni attorno a manoscritti come il *Codice di San Giorgio* (conservato in Biblioteca Vaticana, ms. Archivio di San Pietro C 129) tradizionalmente assegnato a Giotto e il *Liber regulae Hospitalis S. Spiritus in Saxia de Urbe* (Roma, Archivio di Stato, ms. 3193). Ma già a partire dal terzo decennio del Seicento la sensibilità dei conoscitori inizia ad intersecare la conoscenza di monumenti della storia ecclesiastica. Tra il 1620 e il 1642, Giulio Mancini avanza alcune proposte comparative tra miniatura e pittura, ma resta ancorato alle valutazioni desunte dalla letteratura erudita precedente (come il giudizio sul *Codice di San Giorgio* e sul *Liber regulae*

⁴² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, 2/1 cit., p. 90: «[...] Lavorò nelle Monache di S. Margherita un'opera che oggi è appoggiata al tramezzo della chiesa, cioè una tela confitta sopra una tavola, dove sono storie di figure piccole della vita di Nostra Donna e di S. Giovanni Battista, d'assai migliore maniera che le grandi e con più diligenza e grazia condotte; della quale opera è da tener conto, non solo perché *le dette figure piccole sono tanto ben fatte che paiono di minio*, ma ancora per essere una maraviglia vedere un lavoro in tela lina essersi trecento anni conservato» [il corsivo è mio].

⁴³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568* 4/1 cit., p. 89.

dell'ospedale di S. Spirito in Saxia)⁴⁴. Sebastiano Vannini, seppure meno dotato dal punto di vista dell'*ispezione oculare* sui manufatti, restituisce d'altra parte una sensibilissima interpretazione del manoscritto commissionato da Stefaneschi ponendolo anche a confronto con la pittura di Simone Martini⁴⁵.

Nessuna aggiunta significativa avviene però per il numero di biografie di decoratori di carte che saranno restituite di lì a vent'anni e che replicheranno ancora luoghi comuni di origine vasariana (miniatori devoti, pazienti, inclini alla meditazione); Baldinucci e Carlo Cesare Malvasia consolidano l'idea del miniatore caposcuola (Oderisi e Franco Bolognese), mentre Raffaele Soprani propone il Monaco delle Isole d'Oro, un falso storico-artistico che riprende da Jean de Nostredame in funzione della celebrazione dell'arte ligure⁴⁶.

Gli studi sull'erudizione maurina e sulla sua diffusione in Italia, a partire da Arnaldo Momigliano, hanno dato conto dell'enorme patrimonio di metodo e scoperte prodotte tra Seicento e prima metà del Settecento: essi ebbero una ricaduta non indifferente sull'editoria e sul gusto collezionistico nostrani⁴⁷. Ma, ancora una volta, per gli eruditi concentrati sulla corretta edizione di testi (soprattutto sacri) il confronto stilistico si affianca solo

⁴⁴ Su alcuni aspetti del gusto per l'arte medievale di Mancini e per i manoscritti INGO HERKLOTZ, *Late antique Manuscripts in early modern Study: Critics, Antiquaries and the History of Art*, in *Classical Manuscript Illustrations*, a cura di Amanda Claridge e I. Herklotz, London, The Royal Collection Trust, 2012, pp. 51-89, qui p. 51; GABRIELE BICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, «Berliner Schriften zur Kunst, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin», XI, 1998, pp. 65-103, passim per il contributo di Mancini alla metodologia della ricerca storico artistica; LUCIA FAEDO, *Percorsi seicenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto*, in *L'idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori: guida breve alla Mostra*, a cura di Evelina Borea e Lucilla de Lachenal, Roma, De Luca, 2000, pp. 113-120, qui pp. 115-116.

⁴⁵ Il manoscritto di Vannini è stato pubblicato integralmente da CRISTINA DE BENEDICTIS, «*La vita del Cardinale Pietro Stefaneschi*» di Sebastiano Vannini, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», serie III, vol. VI,3, 1976, pp. 955-1016.

⁴⁶ Cfr. S. NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto. Modelli narrativi nella letteratura artistica in Italia dal XVI al XIX secolo* cit., pp. 165-168.

⁴⁷ Per tutti, e anche per una sintesi dell'ampia bibliografia, cfr.: SIMONA MORETTI, *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento: fra erudizione, filologia e storia dell'arte*, «Rivista di storia della miniatura», 12, 2008, pp. 137-148; G. BICKENDORF, *Des mauristes a l'école de Berlin*, in *Histoire de l'histoire de l'art, XVIIIe et XIXe siècles. Cycles de conférences organisées au Musée du Louvre par le Service Culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, sous la direction scientifique de Edouard Pommier*, II, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 143-175; G. BICKENDORF, *Dans l'ombre de Winckelmann: l'histoire de l'art dans la 'république internationale des Lettres' au XVIIe siècle*, «Revue de l'Art», 146, 2004, pp. 7-20; ELENA VAIANI, *L'Antiquité expliquée di Bernard de Montfaucon: metodi e strumenti dell'antiquaria settecentesca*, in *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia: Quaderni, 6, 1998, pp. 155-176; FRANCESCO RUSSO, *Medieval art studies in the Republic of Letters: Mabillon and Montfaucon's Italian connections between travel and learned collaborations*, «Journal of Art Historiography», Number 7, December 2012, pp. 1-24.

occasionalmente a considerazioni iconografiche e cronologiche orientate dalle nuove discipline ausiliarie della storia (paleografia e diplomatica). Tra le più significative novità proposte dal grande Montfaucon, illustratore sistematico con una mole di traduzioni ad incisione che riguarda anche le miniature dei codici da lui studiati, vi fu l'aver dato conto per primo del valore autonomo della decorazione libraria con una tavola di iniziali decorate e figurate⁴⁸: un'invenzione di carattere editoriale che si colloca visivamente e concettualmente tra gli alfabeti dei trattati di calligrafia del Cinquecento e le pagine dedicate ai geroglifici di Atanasius Kircher, che Montfaucon conosceva e confutava⁴⁹: l'autonomia visiva e figurativa delle iniziali collegate strettamente al testo sembra qui offerta dal maurino in alternativa e opposizione alle interpretazioni di carattere esoterico proposte dal gesuita tedesco.

Sempre negli ultimi due decenni, è stata sondata la vicenda del collezionismo di volumi miniati e di ritagli (F. Manzari, M. Medica, F. Russo), che svela come il gusto si imponga su un terreno prima di tutto 'materiale' e con le scelte operate nella riproduzione delle opere da parte di eruditi e collezionisti⁵⁰: spicca in questo contesto il noto esempio delle miniature selezionate per i suoi volumi di disegni da Sebastiano Resta; ma qualche osservazione può andare ad arricchire casi già studiati, come quello della traduzione ad incisione dell'*Exultet* della Cattedrale di Pisa voluta da Giuseppe Martini⁵¹: è stato notato come essa fosse

⁴⁸ Cfr. S. MORETTI, *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento: fra erudizione, filologia e storia dell'arte* cit., p. 141 e fig. 6.

⁴⁹ Montfaucon si avvale delle tavole di Kircher nelle *Antiquité*, vol. 4, tomo 2, parte 2, pp. 332, 340-341; cfr. DANIEL STOLZENBERG, *Aegyptian Oedipus. Athanasius Kircher and the secrets of Antiquity*, London, Chicago, The University press, 2013, pp. 229-234; per i prestiti di Montfaucon dal Museo di Kircher cfr. JOHN EDWARD FLETCHER, *A study of the life and works of Athanasius Kircher, "Germanus Incredibilis": with a selection of his unpublished correspondence and an annotated translation of his autobiography*, edited for publication by Elizabeth Fletcher, editorial adjustment for the Aries Book Series by Garry Trompf Leiden; Boston, Brill, 2011, p. 185.

⁵⁰ FRANCESCA MANZARI, *Codici miniati nella Biblioteca Corsini: erudizione e bibliofilia agli albori del collezionismo della miniatura*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, Atti del convegno a cura di E. Kieven (Roma, 27-28 gennaio 2005, Palazzo Fontana di Trevi), Milano, Silvana, 2013, pp. 199-217; EAD., *Miniatori napoletani e dell'Italia centrale nei frammenti di corali certosini del XIV secolo raccolti da Vittorio Giovardi*, «Rivista di storia della miniatura», 14, 2010, pp. 116-138; F. RUSSO, *Per la fortuna della miniatura medievale nel Seicento: disegni da "Exultet" campani nelle carte inedite di Fabio Vecchioni*, «Rivista di storia della miniatura», 16, 2012, pp. 119-130; F. RUSSO, *Itinera literaria et antiquités du Moyen Âge. L'Italie de Jean Mabillon et Bernard de Montfaucon* cit.; F. MANZARI, ANNA DELLE FOGLIE, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Roma, Gangemi, 2016.

⁵¹ GIUSEPPE MARTINI, *Theatrum Basilicae Pisanae, in quo praecipuae illius partes enarrationibus, iconibusque ostenduntur*, Romae, typis et sumptibus Antonii de Rubeis in via Seminarii Romani, 1705; *Appendix ad Theatrum Basilicae Pisanae, in qua sarcophagi, volumen exultet, & alia nonnulla vetera monumenta, descriptionibus, et iconibus exhibentur, cura, et studio auctoris*, Romae, ex typographia Antonii de Rubeis in via Seminarii Romani, 1723, sul testo e le sue tavole si veda ADA

precocemente innovativa come traduzione a puro contorno, e ciò è senza dubbio vero; ma a mio avviso credo vada letta e intesa anche nel segno di una più prosaica derivazione dalla pratica di disegno elementare, e dunque lineare, proposta ai principianti e dilettanti nella manualistica dall'inizio del Seicento: tale pratica didattica è massimamente rappresentata nell'*Essempario* del bolognese Francesco Cavazzoni (ma l'osservazione qui proposta non fa ombra all'importanza dell'innovazione 'linguistica' adottata nel testo di Martini per la traduzione ad incisione). Indice di un nuovo gusto furono anche le riproduzioni di pagine miniate realizzate da Girolamo Odam nell'edizione degli *Acta passionis et translationis sanctorum martyrum Mercuri ac XII fratrum* (Veroli, Biblioteca Giovardiana, ms. 1) voluta da Vincenzo Giovardi nel 1730⁵²: le carte decorate vi sono presentate come fogli volanti, dunque quadretti autosufficienti che sono di fatto un tradimento dell'ideale di riproduzione fedele ricercata dall'editoria antiquaria, ma che, in effetti, rispondevano al gusto collezionistico dello stesso Giovardi per le pagine miniate sciolte⁵³.

Agli inizi del Settecento la preminenza del latino nelle pubblicazioni erudite da una parte facilita la comunicazione nella Repubblica delle lettere, ma dall'altra soffoca la possibilità di dare una diversa potenzialità espressiva nella letteratura artistica alla forma dell'arte e alle miniature che via via venivano rese note al pubblico. Ci sono spunti per ipotizzare che non fu la severa lingua classica a ridare linfa all'interesse per la decorazione libraria, ma la mobile e mutevole lingua italiana rinfrescata dall'Accademia degli Arcadi. Dettaglio poco noto per quanto ne so, agli inizi del Settecento la miniatura è richiamata alla memoria proprio nell'*Arcadia* di Giovan Mario Crescimbeni, dove la favolosa scoperta di un armadio che custodisce meraviglie spinge a un confronto con le pagine decorate medievali⁵⁴. Altrove (nel commento alle *Le vite de' più celebri poeti provenzali tradotte dalla lingua francese alla toscana* di Jean de Nostredame, nei *Comentari*) Crescimbeni associa invece la bellezza della miniatura medievale alla riscoperta della poesia provenzale e avanzava una prima timida presentazione di alcuni codici vaticani:

LABRIOLA, *Alle origini della Storia della miniatura: storiografia e collezionismo*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento* cit., pp. 97-117, qui p. 102.

⁵² Cfr. F. MANZARI, *Vittorio Giovardi*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento* cit., pp. 439-440.

⁵³ Cfr. F. MANZARI, *Miniatori napoletani e dell'Italia centrale nei frammenti di corali certosini del XIV secolo raccolti da Vittorio Giovardi* cit., pp. 116-117.

⁵⁴ GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1708, p.108.

[...] Ma donde mai anno eglino arricchito il lor linguaggio, e prese le loro invenzioni Dante, il Petrarca, il Boccaccio, e gli altri Toscani antichi, se non l'anno prese dalla Provenza? Io per me mi riporto circa ciò a quanto scrivono il Landino, il Vellutello, il Gesualdo, e gli altri celebri Comentatori delle Opere di quelli; e seguitando il mio ragionamento, posso asseverantemente dire d'aver veduti, e letti due grossi tomi di Poesie, scritti in pergamena di bel carattere nero, ornati di miniature d'oro, e d'azzurro, che si conservano nell'Archivio del Conte di Salto, ove si truovano scritte di carattere vermiglio le Vite de' Poeti Provenzali, che s'appellarono Trovatori, in numero sopra ventiquattro si Uomini, come Donne [...] ⁵⁵.

Se ci si muove tra Arcadia, erudizione, riviste letterarie ed epistolari della prima metà del Settecento, scopriamo che la miniatura è descritta precocemente con inedita sensibilità da Apostolo Zeno, per il quale, a differenza dei suoi contemporanei, essa non è riducibile a *marginalia*: osservata come vero arricchimento estetico, dà senso pieno al possesso dei volumi:

[...] ma ho troppa gelosia, che mi vada smarrito, stimandolo io grandemente, non tanto per li versi, quanto per le miniature, che riguardo al tempo, in cui furono fatte, non possono, essere più leggiadre e più belle ⁵⁶,

scriveva Zeno di un codice della sua biblioteca al fratello Pier Caterino nel rifiutarne il prestito a un Gradenigo. Fin qui, mi sembra, sia stato poco notato il ruolo che ebbe Zeno come conoscitore di miniature e di miniatori: a partire dalla metà del secondo decennio del Settecento, egli fu testimone e protagonista dell'inversione di rotta della sensibilità nei confronti della decorazione libraria medievale e rinascimentale: le sue sporadiche osservazioni su codici trecenteschi, su Benedetto Bordone, su Mantegna miniatore di un Petrarca, sono espressioni da vero intenditore di pittura con due decenni di anticipo rispetto allo sbocciare della scienza dei conoscitori e all'assetto teorico winckelmaniano. Il raffinato bibliofilo e scrittore di libretti di melodrammi, in maniera del tutto indipendente, operava una sintesi tra le opposte tendenze del collezionismo erudito e dell'estetica arcadica; componeva

⁵⁵ G. M. CRESCIMBENI, *Comentari intorno alla storia della volgar poesia*, vol. II, parte I, Roma, Antonio Rossi, 1702, p.6.

⁵⁶ APOSTOLO ZENO, *Lettere*, Venezia, Francesco Sansone, II, 1785, pp. 471-472, qui p. 471.

in giusta sintassi cronologica e formale la miniatura che aveva frequentato in scorribande bibliofile tra la redazione de «Il giornale dei letterati» e la Biblioteca imperiale di Vienna⁵⁷.

Verso la metà del secolo XVIII, si segnala l'acuta sensibilità di conoscitore dotato di un lessico raffinato di Giambettino Cignaroli: egli amplia le osservazioni sui pittori-miniatori veronesi (*Supplementi alla cronica di Pier Zagata*, Volume 2, della seconda parte, Verona 1749) dai quali fa discendere la vocazione al colore naturale della pittura di Verona. Se non estende il catalogo rispetto a quello proposto da Vasari e Bartolomeo dal Pozzo, Cignaroli però attutisce il calco da questi modelli e le sue osservazioni indugiano volentieri nell'analisi stilistica: le «ombre ardite e ben collocate», la sapienza nell'esprimere le «passioni dell'animo» di Liberale, i «paesaggi e alberi freschissimi», il colore «forte e lucido» e «pastoso» di Girolamo.

Poco meno di un decennio più tardi la *Dissertazione sulla pittura* di Giovanni Lami (1757), e il saggio di paleografia di Giovanni Crisostomo Trombelli (*l'Arte di conoscere l'età dei codici latini, e italiani*, Bologna 1756) segnano il momento del trapasso all'epoca dell'anamnesi e della *connoisseurship* applicata alla miniatura.

Con Lami la decorazione libraria è recuperata con nuovo impegno sulla linea degli studi greco-bizantini coltivati a partire dagli anni Venti e Trenta del Settecento nella cerchia fiorentina di Giovan Francesco Gori⁵⁸; i codici realizzati tra X e XII secolo sono riletti dunque positivamente insieme alla pittura antecedente a Cimabue:

[...] Nel Secolo XI infatti v'erano già in Italia e l'arte di ricamare, e l'arte Plumaria, o vogliam dire di tessere con figure e rabeschi, quali sono le stoffe e gli Arazzi, come ricavasi dal Ducange, e dall'Erudito Padre D. Mauro Sarti nel suo libro *de veteri casula*; anzi quella stessa Casula Sacra Veronese, la stimo una gran riprova; perché non è forse più antica del medesimo Secolo XI. Di più ogni popolo e Città d'Italia ebbe quasi in quel tempo l'uso di batter monete sue proprie, nelle quali si vedono figure d'uomini e d'animali, che non sono del tutto dispregevoli; si hanno de' sigilli in cera appesi ai Diplomi e carte pubbliche, rappresentanti e teste d'uomini, e figure intiere, e talora equestri, ragionevolmente fatte, non meno che de' sigilli in metallo, molte forme de' quali si posson vedere appresso il Muratori,

⁵⁷ Sulla pubblicazione periodica iniziata da Zeno, Maffei e Vallisneri ora si veda: *Il Giornale de' letterati d'Italia trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)*, atti del Convegno, Padova, Venezia, Verona, 17-19 novembre 2010, a cura di Enza Del Tedesco, Pisa- Roma, Serra, 2012; per Zeno: FABIANA DI BRAZZÀ, *Apostolo Zeno dalla "Galleria di Minerva" al "Giornale de' letterati"*, ivi, pp.155-164.

⁵⁸ Cfr. A. LABRIOLA, *Miniature riprodotte tra Sette e Ottocento: due episodi. Da Filidauro Rossi a Jan Verduyn, da Carlo Pini a Ferdinando Lasinio*, in *Arte e cultura del libro. Saggi di bibliologia e di storia dell'editoria per i vent'anni di «Rara volumina»*, a cura di Marco Paoli, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2015, pp. 103-118, qui pp. 106- 107.

il Ficoroni, e Domenico Maria Manni; *si hanno finalmente delle Pitture e Miniature colle quali si adornavano i libri, e che si vedono nei Codici Manoscritti in Italia di quell'età* [il corsivo è mio]⁵⁹.

Di recente Francesca Manzari ha osservato l'importanza che il testo di Trombelli, un trattato di paleografia che propone la prima classificazione tipologica e cronologica della decorazione miniata, ebbe per un conoscitore di codici come l'Abbé Jean-Joseph Rive⁶⁰. Qui mi permetto di precisare che il dotto bolognese per il suo lavoro partì dai manoscritti di sua proprietà e da quelli della biblioteca del convento di San Salvatore, e, almeno inizialmente, fu indotto alla pionieristica opera di classificazione e di analisi della forma della decorazione libraria anche dalla curiosità per gli aspetti tecnici. In particolare egli fu attento alla lavorazione dell'oro, come testimoniano una lettera a Ludovico Antonio Muratori⁶¹ e l'acquisto del manoscritto 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna⁶², conosciuto come *Trattato dei Colori bolognese* o *Manoscritto bolognese* (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2861), un ricettario che dedica diversi paragrafi alla lavorazione dell'oro per la miniatura⁶³.

Verso la rivalutazione della tecnica (che avrebbe fatto la fortuna presso il collezionismo dello splendore dei fondi oro dei *primitivi*), a partire dalla fine del XVII secolo, convergeva

⁵⁹ GIOVANNI LAMI, *Dissertazione [...] relativa ai pittori e scultori italiani che fiorirono dal 1000 al 1300*, in LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano Della Bella con le figure disegnate dal medesimo corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore*, Firenze, Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Grazioli stampatore, 1792, pp. LX-LXI.

⁶⁰ F. MANZARI, *I facsimili di Rive e la riproduzione da miniatura in Europa tra Sette e Ottocento*, in F. MANZARI, ANNA DELLE FOGLIE, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits* cit., pp. 104-106.

⁶¹ Pubblicata al n. 34 da GIULIO MALAGUTI, *Lettere di Giovanni Grisostomo Trombelli a Ludovico Muratori*, in *Giovanni Grisostomo Trombelli (1697-1784) e i Canonici Regolari del SS. Salvatore* a cura di Maria Gioia Tavoni e Gabriella Zarri, Modena, Mucchi, 1991, pp. 141-210, qui p. 161.

⁶² Sul *Trattato dei Colori bolognese*: SILVIA BIANCA TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, Jaca Book, 2007, pp. 105-106: per l'acquisto da parte di Trombelli ivi nota 36; FRANCESCA MUZIO, *Introduzione*, in *Un trattato universale dei colori. Il Ms. 2861 della Biblioteca Universitaria di Bologna, Edizione del testo, traduzione e commento*, a cura di Francesca Muzio, Firenze, Leo S. Olschki, 2012, pp. XXIV, in particolare sull'acquisto da parte di Trombelli pp. VI-VII.

⁶³ Si vedano soprattutto i paragrafi: *A metter oro in su li libri, ciò è in su le carte; A scrivere de argento; Ad fatiendum aureum collorem prò scribendo; Ad fatiendum literas auratas; Ad scribendum aurum cum calamo; A scrivere oro cum penna, ut supra; A fare colore d' oro da scrivere cum penna, in carta e in tela*. Ma in particolare il capitolo sesto: *Incipit distinctio sexti capituli ad purpurinos et colores aureatos fatiendum: et ad scisas atque mordentes ad aurum ponendum. Et primum ad fatiendum purpurinum aureum*. Codice di 249 carte, il testo è diviso in otto capitoli che trattano rispettivamente le ricette per gli azzurri (cui sono dedicate molte note), i verdi, le lacche, le dorature, i rossi, le tinture. Il manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bologna è l'unico testimone del testo ed è databile agli inizi del Quattrocento; fu requisito e portato in Francia nel 1796 insieme ad altri moltissimi codici di San Salvatore, e rientrò a Bologna nel 1815.

anche una moderna letteratura che faceva riferimento alla tradizione più antica. Nella Bologna di Trombelli, fu stampato uno dei più fortunati ricettari moderni italiani, il *Nuovo plico d'ogni sorta di tinture, arricchito di rari e bellissimi segreti per colorire animali, vegetabili e minerali. Raccolti da Galipidio Tallier*, la cui prima edizione risale secondo alcuni al 1679: una buona parte del testo era dedicata alla pittura su pergamena, alla lavorazione dell'oro e dei materiali di sua imitazione. La fortuna della miniatura medievale e rinascimentale alla metà del Settecento sembra dunque rispecchiarsi in quella della tecnica; e, già nella prima metà del secolo, la sua ripresa da parte di artisti e dilettanti si colloca sul crinale di un *revival*, se non ancora stilistico, quanto meno materiale.

La storia della miniatura in Italia muoverà i primi passi più avanti, con Guglielmo della Valle e Luigi Lanzi: dagli inizi degli anni Ottanta del secolo, il *gusto dei primitivi* trovò un suo campo di definizione e la miniatura entrò di diritto nella storia della pittura: avrebbe scritto Lanzi per l'arte veneta al tempo di Giotto:

[...] Accennai altrove che a questa qualunque originalità contribuissero i miniatori, che, in niuna età mancanti in Italia, erano moltiplicati in quel secolo e crescevano col loro ingegno, ritraendo le cose dal naturale, non da alcuno esemplare italiano o greco. Né poco si erano essi avanzati in ogni parte del dipingere quando Giotto venne in questi paesi. Nella gran raccolta di manoscritti che ha formata in Venezia il sig. abate Canonici, vidi un Evangeliaro acquistato in Udine con miniature di assai buon gusto per il secolo XIII in cui furono fatte; e di simili monumenti non son punto scarse le biblioteche di stato. Sospetto dunque che molti di questi pittori novelli o perché educati dai miniatori, o perché dalla vicinìa delle arti invitati alla loro imitazione, gli emulassero nel disegno, nel compartimento de' colori, nelle composizioni⁶⁴.

Il passo anticipava il maniacale interesse per l'ornato dei libri che sarà un aspetto della storiografia e della trattatistica tecnica ottocentesca, non solo italiana, e apriva definitivamente la porta al "genere" della miniatura nella storia dell'arte universale.

⁶⁴ LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18. secolo*, t. II, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1795-96, p. 8; disponibile in http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf.

Le immagini che corredano questo articolo appartengono al ricco fondo di fotografie da miniature della Fototeca Zeri. Esse, sebbene non strettamente collegate con il testo, rappresentano, attraverso la riproduzione fotografica, la fortuna della miniatura nel corso del tempo: un codice di Filarete perduto, una pagina incorniciata come un quadretto, una pagina del Messale della Rovere che ha vissuto diverse vicende attributive.

Copyright immagini

Per le figg. 1, 2, 3: Bologna, Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna

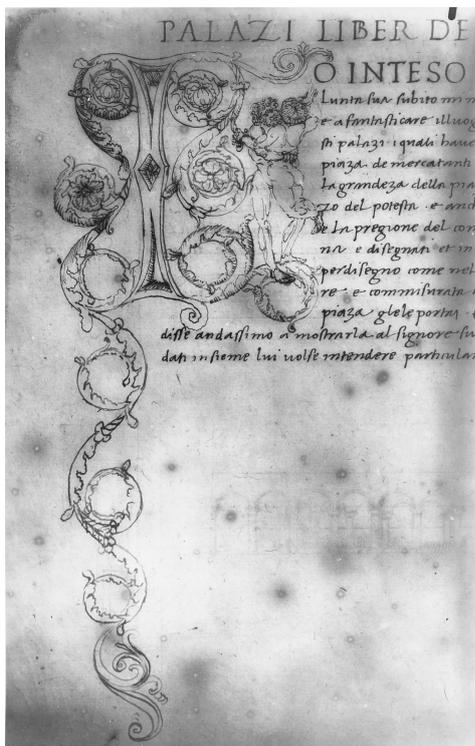


Fig. 1, Filarete, *Codex Trivulzianus*, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 863, perduto (Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, cartella 60b/10, inv. 223174).



Fig. 2, Miniatore emiliano, *pagina di libro da coro con iniziale miniata* (rimontata in cornice), sec. XV metà, Matelica, Museo Piersanti (Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, cartella 60a/4, inv. 222768).



Fig. 3, Francesco Marmitta, *Messale del Cardinale Domenico della Rovere*, 1490-1492, Torino, Museo Civico d'arte antica, Palazzo Madama (Bologna, Fondazione Federico Zeri, Fototeca, cartella 60a//, inv. 222922).