

«...STIMANDOLO IO GRANDEMENTE, NON TANTO PER LI VERSI, QUANTO PER LE MINIATURE». SPUNTI DALLA LETTERATURA ARTISTICA PER LA FORTUNA DELLA DECORAZIONE LIBRARIA NELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO

Simonetta Nicolini

*Premessa*

Al Settecento, secolo ricco di novità per l'elaborazione critica e storico artistica, la storiografia ha attribuito un ruolo centrale nell'elaborazione dei metodi della *connoisseurship*<sup>1</sup>. Ma il quadro che si sarebbe delineato dal 1750 circa aveva avuto una lunghissima incubazione, cominciata tra fine Quattrocento e inizi Cinquecento con la lingua parlata e scritta da conoscitori e collezionisti (Marcantonio Michiel e Pietro Summonte); poi soprattutto con Vasari. Questi aveva coniato la definizione di miniatura come parte della pittura con aspetti formali autonomi e significativi per lo stile degli artisti che lavoravano anche in grandi dimensioni, e aveva aperto la strada all'apprezzamento della pagina miniata moderna in cui si rispecchiava il modello tecnico della decorazione libraria medievale e rinascimentale. Il percorso si era poi arricchito nella prima metà del Seicento (Giulio Mancini e Sebastiano Vannini); in seguito la miniatura si collocava sulla medesima strada del gusto che maturava attorno all'arte medievale<sup>2</sup> e veniva accolta nelle collezioni – dove fu praticata in modo empirico la teoria dell'osservazione e dell'analisi, del riconoscimento e della datazione delle opere - luoghi privilegiati della conoscenza dei materiali e laboratori per la storiografia a partire dalla metà del XVII secolo<sup>3</sup>. Dalla seconda metà del XVII secolo, eruditi e collezionisti iniziarono a porre attenzione all'arte dei secoli di mezzo e alla miniatura medievale sulla linea delle ricerche di Jean Mabillon, Bernard de Montfaucon e Ludovico Antonio Muratori<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Dalla metà del Settecento alla piena rivalutazione dei *primitivi* e della miniatura contribuirono anche le ristampe dei classici della letteratura artistica, cfr. 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, qui p. 77.

<sup>2</sup> Il presupposto Vasariano e Seicentesco per il riconoscimento dello statuto formale della miniatura sono da me discussi nella mia tesi di dottorato e riassunti in SIMONETTA NICOLINI, *Intorno a Previtali: ipotesi per un ampliamento della ricerca sulla fortuna della miniatura medievale e rinascimentale*, «INTRECCI d'Arte DOSSIER» - n. 2/2017.

<sup>3</sup> Per un inquadramento ampio sono d'obbligo i classici di FRANCIS HASKELL, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel 18 e 10 secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989; F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte, aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1990, trad. di Riccardo Mainardi, Per l'analisi incrociata tra diverse posizioni epistemologiche e metodologiche e uno sguardo trasversale sulle fonti che non si limiti alle testimonianze più dirette cfr. PASCAL GRIENER, *La République de l'oeil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, O. Jacob, 2010 in part. pp. 16-17, 32, 38-39.

<sup>4</sup> Per l'erudizione italiana e le novità francesi mi limito a citare alcuni tra i contributi più recenti: FRANÇOISE WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante: conscience de soi et perception de l'autre dans la république des lettres, 1660-1750*, Rome, École française de Rome, 1989, pp. 36-38, 103-105; 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; GABRIELE 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; MICHAELA BRAESEL, *Buchmalerei in der Kunstgeschichte. Zur Rezeption in England, Frankreich und Italien*, Köln, Weimar, Wien, 2009, pp. 92-154;

Tra XVII e XVIII secolo il principale *medium* fu la lingua latina che era considerata efficace strumento di penetrazione presso un pubblico internazionale di *savants*<sup>5</sup>, i quali «par rapport à la majorité de leurs contemporains [...] forment, par leur haute degré de culture, un milieu homogène»<sup>6</sup>. Lingua «propria, solenne, naturale»<sup>7</sup>, asciutta e tecnica, il latino erudito presentava anche il vantaggio di incontrare le richieste di giusta distanza rispetto all'oggetto del discorso<sup>8</sup>. Ma, nella descrizione e nell'analisi dell'opera d'arte non era più in grado di riprodurre la ricchezza del parlato volgare con cui comunicavano artisti e intenditori<sup>9</sup>. Alla base della rinnovata sensibilità settecentesca si deve dunque includere l'assunzione dell'italiano che si impose come *medium* più duttile, ricco e aperto alle necessità di collezionisti e conoscitori. Gli esempi che questo contributo porta in campo presentano alcuni casi significativi di come, nella prima metà del XVIII secolo, la lingua italiana nella comunicazione dei fatti dell'arte contribuì a coltivare un terreno fertile per la piena rivalutazione delle arti medievali, e, perciò, anche della miniatura.

### *Il contributo dei dizionari*

Il piacere visivo che si associava allo studio degli antichi volumi miniati si mostra già tra le righe delle pagine di Jean Mabillon. Durante la sosta senese descritta nell'*Iter italicum* egli aveva guardato con uguale ammirazione il pavimento a intarsio marmoreo del Duomo, i dipinti parietali e i libri da coro della biblioteca di Pio II Piccolomini:

---

FRANCESCO RUSSO, *Itinera literaria et antiquités du Moyen Âge. L'Italie de Jean Mabillon et Bernard de Montfaucon*, in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie*, actes du colloque international INP, BnF, Université La Sapienza (Paris-Rome, dec. 2008), Rome 2012, pp. 33-46; 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; GABRIELE BICKENDORF, *Des mauristes a l'école de Berlin*, in *Histoire de l'Histoire de l'art, XVIIIe et XIXe siècles*, a cura di Edouard Pommier, cycles de conférences organisés au Musée du Louvre par le Service Culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, Paris, Klincksieck, Musée du Louvre, 1997, pp. 141-175; per la miniatura: ADA 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*, a cura di A. Tartuferi - G. Tormen, Cat. della Mostra (Firenze 24 giugno-8 dicembre 2014), Firenze-Milano 2014, pp. 97-117, in part. p. 99. La metodologia antiquaria fu promossa sul campo della storia medievale da Muratori che contribuì alla scoperta dell'arte dei secoli di mezzo con la XXIV dissertazione del tomo II delle *Antiquitates* (LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Antiquitates italicæ mediæ ævi: sive Dissertationes de moribus, ritibus, religione, regimine*, t. II, Milano, ex typographia Societatis Palatinae, 1739, coll. 365-392), concepita come «una vera apologia del Medioevo», cfr. GIOVANNI PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Giulio Einaudi, 1964, pp. 71-72 (la cit. da p. 71); G. PREVITALI, *Bottari, Maffei, Muratori e la riscoperta del medioevo artistico italiano*, «Paragone arte», 9, 1959, n. 113, pp. 3-32, qui p. 7.

<sup>5</sup> Sull'uso del latino presso la comunità letteraria e scientifica è fondamentale FRANÇOISE WAQUET, *Latino. L'impero di un segno (XVI-XX secolo)*, Milano, Feltrinelli, 2004, qui p. 126.

<sup>6</sup> F. WAQUET, *Le modèle français et l'Italie savante*, cit., p. 19.

<sup>7</sup> La definizione è di Anton Maria Salvini nel discorso *Sopra la lingua latina* tenuto nel 1695 all'Accademia degli Apatisti, ed è riportata in F. WAQUET, *Latino* cit., p. 117.

<sup>8</sup> Che il latino avesse per sua natura un carattere dotto e scientifico era opinione comune dal XVI secolo, cfr. F. WAQUET, *Latino* cit., p. 122.

<sup>9</sup> F. WAQUET, *Latino* cit., p. 183. Un ruolo vitale per la ricostruzione del linguaggio sulle arti ebbe invece il latino alle origini della storia rinascimentale dell'*ekphrasis*, si veda per tutti il classico 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.

Ad latus aquilonare ecclesiae Pius II egregiam bibliothecam construxit, instruxitque: sed modo soli libri, qui ad cantum pertinent, *ibi supersunt, numero quadraginta, cum praeclaris ex minio picturis*, qui pro temporum diversitate ad chori usum mutantur. In pariete utrimque elegantissima: pictura Pii II gesta praecipua raepresentant. In medio super columnam consistunt tres Gratiae ex aere: quarum una instar abeuntis, duae specie redeuntium, morali quippe documento, facta una gratia, geminas auctori provenire <sup>10</sup> [il corsivo è mio].

Ma è con una sincerità e una libertà ignorate nella produzione ufficiale in latino, che la sensibilità visiva per la miniatura è comunicata nella viva lingua di Francia da Michel Germain, compagno di viaggio di Mabillon, a Placide Porcheron il 25 maggio 1685 da Venezia:

Je ne vous parlerai que de S. Georges-Major. L'église et le reste du monastère est la plus belle chose que j'ai vue en ce genre. Il y a un escalier que je voudrais un peu moins magnifique. Les RR. PP. me paraissent mieux réglés qu'ailleurs. M. l'Ambassadeur est très content de leur office divin. Ils sont bien soixante sans parler des frères. *Leur bibliothèque est ornée presque en miniature, s'il faut ainsi dire*. Sur chaque classe, il ya des figures des principaux auteurs. *Leplafond, les tableaux, la dorure et la peinture même des livres y font demeurer par Plaisir* <sup>11</sup>. [il corsivo è mio]

La vivezza dei materiali e dei colori, la pittura e la foglia d'oro sono, di per se stesse, motivo di gioia indipendente dall'urgenza di compulsare fonti e documenti.

Tra Sei e Settecento l'Italia fu all'avanguardia per l'intenso lavoro fatto sul lessico artistico grazie alla produzione dei dizionari specifici dedicati a mestieri e professioni che testimoniano la lingua nella sua funzione d'uso<sup>12</sup>. Già nell'ultimo quarto del XVII secolo la definizione dell'arte della miniatura aveva assimilato e rielaborato il presupposto vasariano sulle specificità tecnico-stilistiche dei vari generi di pittura. La definizione datane da Filippo Baldinucci nel *Vocabolario Toscano del Disegno* sintetizza la sovrapposizione tra le diverse forme di pittura in piccole dimensioni, fosse essa ideata come quadretto autonomo o invece destinata alla decorazione libraria<sup>13</sup>. Nella voce sono riassunti l'idea della sua specificità tecnica *a piccoli puntini*, elogiata e utilizzata da Francisco de Hollanda e Giulio Clovio, e l'uso del termine come parametro di valutazione formale e stilistica affermatosi alla metà del Cinquecento con Pietro Aretino e Vasari:

<sup>10</sup> JEAN MABILLON, *Iter Italicum litterarium dom Iohannis Mabillon & dom Michaelis Germain ... annis 1685 & 1686*, Luteciae Parisiorum, apud viduam Edmundi Martin, Iohannem Boudot, & Stephanum Martin, 1687, pp. 159, 160.

<sup>11</sup> MICHEL GERMAIN, *Lettres d'Italie (1685 - 1686)*, publiées par John Paul McDonald, Firenze, Olschki, 1992 (Le corrispondenze letterarie, scientifiche ed erudite dal Rinascimento all'età moderna ; 4), p. 10.

<sup>12</sup> P. GRIENER, *La République de l'oeil* cit., pp. 187-188. Agli inizi XVII secolo l'Accademia della Crusca aveva avviato il lavoro di registrazione della lingua scritta; in Francia la vicenda iniziò con Antoine Furetière il cui lessico apparve nel 1684, cfr. P. GRIENER, *La République de l'oeil* cit., pp. 186-187.

<sup>13</sup> Il *Vocabolario Toscano del Disegno*, oltre alle Vite vasariane, attingeva anche a fonti orali raccogliendo i lemmi tipici di arti e mestieri, cfr. ANNA SIEKIERA, *Note sul lessico delle Vite di Giorgio Vasari fra la Torrentiniana e la Giuntina*, «Studi di Memofonte», 15/2015, pp. 109-115, qui p. 113; RAFFAELLA SETTI, *Strumenti e operazioni di Bottega nel Vocabolario degli Accademici della Crusca*, in *Il Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612) e la storia della lessicografia italiana*, atti del X convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Padova, 29 - 30 novembre 2012 - Venezia, 1 dicembre 2012) a cura di Lorenzo Tomasin, Firenze, Cesati, 2013 (Associazione per la storia della lingua italiana; 8), pp. 449-464, in part. pp. 449-450.

Miniare. Dipingere con acquerelli cose piccole in su la cartapeccora, servendosi del bianco della carta, in vece di bianco per i lumi della pittura; col qual mezzo arriva'l perfetto Artefice, con sottilissimi e replicati punti di colore, a rappresentare al vivo così isquisite minutezze, che noi usiamo dire per modo del proverbio, parlando di ritratto imitato eccellentemente: egli è tanto simile che e' par miniato, o come più volgarmente di dice, maniato<sup>14</sup>.

La miniatura medievale e quella moderna coagulavano la loro identità in una definizione di ampio spettro: lo stesso sostantivo indicava infatti tanto la tecnica della prima quanto la finezza d'esecuzione della seconda, facendo incontrare le peculiarità dell'arte nel punto comune delle dimensioni. Si può dunque anche in questo caso concordare con Jean-Claude Waquet quando afferma: «Les dictionnaires donnent aux mots un sens. Ils retracent aussi l'histoire des choses auxquelles ces termes servent du nom commun. Leurs définitions contiennent [...] un certain mode d'inscrire dans le temps historique»<sup>15</sup>.

### *Gusto arcadico*

Agli inizi del XVIII secolo l'italiano portò un vento di novità nello stagno fermo della lingua dedicata alle antichità e all'arte medievale. Positive valutazioni sulla cultura figurativa dei secoli di mezzo si cominciano a trovare più frequentemente: nelle pubblicazioni periodiche, nelle guide e

<sup>14</sup> FILIPPO BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze, Franchi, 1681, p. 98. Un'anticipazione della definizione baldinucciana, con accenni ad alcuni miniatori famosi tra il XVI e il XVII secolo, era già presente in SECONDO LANCELLOTTI, *L'hoggi di. Overo gl'ingegni non inferiori a' passati*, in Venetia, appresso li Guerigli, 1646, pp. 309-311: «[...] M'occorre d'aggiungere della miniatura, ch'è come spetie della "Pittura, ma d'imagini piccole et in carta. Sono pochi anni che morì in Venetia Giovan Maria Boduino del Friuli Miniatore eccellentissimo, di 97 anni il quale superò tutti gli antichi nella Pittura, nell'inveritione, e nel disegno, Paolo Veronese, Titiano et altri. Fu inventore della Miniatura granita, cioè punta di pennello, che riesce una finitura troppo esquifita, delicata, e quasi divina, ricerca tempo longo, gran patientia, et è come una quinta essenza della Pittura. Comparivano huomini da varie parti del Mondo a vedere le sue Opere, e restavano stupefatti. Vedesi nella libreria di S. Marco il Breviario tutto miniato in carta pecorina di mano di lui, che si dice lo facesse per lo Patriarca Grimani, il quale lo donasse poi a quella libreria, et è stimato una gioia d'instimabil prezzo Valerio Mariani da Urbino fu suo discepolo, et avanzò il Maestro di patientia, e delle sue miniature ebbero i maggiori Precipi del mondo. Havevano un segreto di macinar l'oro alla Persiana per miniare, e per iscrivere, che stava saldo come l'antico, il quale non havendo egli comunicato a veruno, s'è perduto. [...] Di buonissimo Miniatore riportò nome ancora a Giulio Clovio, credo, Canonico Regolare Lateranense, e delle cose del suo Ingegno veggonsi a Candiana, a Roma nella Cappella del Papa, et altrove. Haveva anch'egli la maniera antica moderna granita, ma non tanta quanta il Bodino. Sapeva indorare particolarmente all'antica col segreto dell'oro lustro, e del macinato moderno, poscia che non adoperavano l'oro macinato, ma battuto, e non havendo nemeno egli fatto parte a nissuno, è morto con esso. A Genova è stato famoso Bernardo Castello. [...] Hoggi di non si sa fare più cosa tale, e di buono perché la stampa ha interrotto quest'essercitio, e bisogno di scrivere in quel modo, e consequentemente quel miniare ch'era bellissimo e degno d'infinita lode, del resto gl'ingegni sarebbono acconci a fare hoggi di il medesimo se bisognasse». L'olivetano Sebastiano Lancellotti (Perugia, 19 marzo 1583 –Parigi, 16 gennaio 1643) pubblicò la prima parte dell'opera nel 1623 (ristampe nel 1627, 1630, 1637); nel 1636 apparve la seconda parte, cfr. EMILIO RUSSO, *Lancellotti, Secondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Volume 63 (2004), pp. 306-311. Su Boduino cfr. HELENA SZÉPE, *Venetian Miniaturists in the Era of Print*, in *Miscellanea Marciana*, vol. XX (2005-2007), *The Books of Venice – Il libro veneziano*, Lisa Pon and Craig Kallendorf, editors, a cura di Lisa Pon e Craig Kallendorf, pp.31-60, in part. pp. 57-60.

<sup>15</sup> JEAN-CLAUDE WAQUET, *La conjuration des dictionnaires: vérité des mots et vérités de la politique dans la France modern*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 105.

descrizioni di luoghi, nei diari e negli epistolari redatti in volgare fece la sua prima comparsa un'idea di bellezza che coinvolge l'ornamento miniato medievale e rinascimentale<sup>16</sup>. Nel primo quarto del secolo XVIII questa nuova estetica si espresse in citazioni ai margini di altri discorsi, dove tuttavia si colgono significativi tentativi di riplasmare il suono dolce della lingua italiana in *ekfrasis* moderna. Dalla fine del Seicento, quando la storia letteraria iniziò ad indagare con nuovo metodo le fonti della letteratura medievale, si osserva un incremento della fortuna della miniatura<sup>17</sup>. Questa fase, che avrebbe trovato compimento nell'opera di Girolamo Tiraboschi, si aprì con Giovan Mario Crescimbeni<sup>18</sup>, che, con l'*Arcadia*, intendeva coltivare un moderno ideale poetico che esprimesse un «universo bucolico e incorrotto» in cui proiettare «in una purezza immaginaria» le esperienze<sup>19</sup>. Nel poema dedicato alla celebrazione dell'accademia che aveva contribuito a fondare nel 1690<sup>20</sup>, Crescimbeni mostra sensibilità per una pittura moderna modellata su quell'idea di felice e luminosa traduzione visiva dal naturale che gli Arcadi ricercavano nella pagina scritta<sup>21</sup>. Ma le sue posizioni erano ancora radicate nella più tradizionale erudizione quando egli si trovava di fronte a un'opera d'arte medievale come l'icona della Vergine della chiesa di Santa Maria in Cosmedin<sup>22</sup>: di quella veneratissima immagine Crescimbeni non coglie il carattere stilistico originale e si attiene alla tradizione che la faceva risalire ai primi secoli del Cristianesimo; per un giudizio definitivo ne affida l'*expertise* alle *ispezioni oculari* di intendenti e conoscitori:

<sup>16</sup> Su questo aspetto della letteratura, particolarmente le guide, P. GRIENER, *La Republique de l'oeil* cit., p. 46.

<sup>17</sup> Sull'evoluzione dell'estetica tra Sei e Settecento: VERNON HYDE MINOR, *The death of the baroque and the rhetoric of good taste*, Cambridge [u.a.], Cambridge University Press, 2006.

<sup>18</sup> Letterato, critico e poeta, Crescimbeni (Macerata 1663 - Roma 1728) nel 1690 contribuì a fondare l'accademia dell'*Arcadia* di cui fu nominato primo custode generale con il nome di Alfesibeo Cario. Coltivò con rigore la ricerca sulla storia delle chiese romane (*L'istoria di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1715; *L'istoria della chiesa di S. Giovanni a Porta Latina*, Roma 1716) e la sistemazione della tradizione letteraria con ricerche sulle origini della poesia italiana in volgare (*L'istoria della volgar poesia*, Roma 1698; *La bellezza della volgar poesia*, Roma 1700; *Comentarj intorno alla storia della volgar poesia*, Roma 1702-1711); cfr. DOMENICO CONSOLI, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *Enciclopedia Dantesca*, 2, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp.257-258; NICOLA MEROLA, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 675-679; MAURIZIO CAMPANELLI, *Crescimbeni, Giovan Mario*, in *Enciclopedia oraziana*, III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 182-183

<sup>19</sup> GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano, Mondadori Università, 2012, p. 342.

<sup>20</sup> *L'Arcadia* (Roma, Antonio de' Rossi, 1708), che riprendeva Jacopo Sannazzaro, è l'immaginaria narrazione della storia dell'accademia: il testo, iniziato nel 1692, venne dato alle stampe nel 1709 e ripubblicato con ampliamenti nel 1711.

<sup>21</sup> Alcuni passi dell'*Arcadia* sono dedicati ai pittori Nicola Morelli e Carlo Cignani, cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Rime*, Edizione terza, Roma, Antonio de' Rossi, 1723, pp. 4, 34.

<sup>22</sup> GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Notizie storiche della sacra immagine della beatissima Vergine titolare della Basilica di S. Maria in Cosmedin, Estratte all'Istoria*, in Roma, per Antonio de' Rossi, vicino alla Rotonda, 1722, in particolare pp. 5-6, 12-13. Della chiesa Crescimbeni fu canonico (1705) e quindi arciprete (1719). L'icona, è una copia della Madonna Theotókos della seconda metà del XV secolo ed era venerata dalla nazione greca a Roma: ha caratteri della scuola di Antoniazio Romano e probabile frutto di un restauro «realizzato per aggiornare al gusto e alla cultura dei fedeli la più importante icona della chiesa della nazione greca nell'Urbe, senza alterarne le caratteristiche bizantineggianti», cfr. STEFANO PETROCCHI, *Roma 1430-1460. Pittura romana prima di Antoniazio*, in *Antoniazzo Romano - pictor urbis: 1435 / 1440 - 1508*; [Roma, Palazzo Barberini, 1 novembre 2013 - 2 febbraio 2014], a cura di Anna Cavallaro e Stefano Petrocchi, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2013, p. 28.

La Sacra Immagine, della quale Favelliamo, è collocata nella Tribuna della Chiesa di S. Maria in Cosmedin entro un nobile ornamento di Crístallo, e chiusa sotto tre chiavi. È ella dipinta in legno ingessato, di altezza palmi sette, e once due, e di larghezza palmi cinque, e once sei e mezza; e la pittura è a tempera col fondo dorato, e rabescato di fiori negri. Sta in atto sedente, senza però vedersi seggia di sorta alcuna; ed è vestita d'abito rosso, col manto turchino, gettato sopra un velo bianco che le cuopre il capo ornato di diadema liscio. Tiene finalmente ella il Bambino nel braccio sinistro, col diadema altresì sul Capo, ma in forma di Croce, e in atto di benedire, come mostra l'antecedente Figura. La maniera usata in tal pittura è Greca, come, oltre alle ragioni che recheremo appresso, chiunque ha cognizione delle antiche pitture ben conosce; e, a riserva del volto della Beata Vergine, tutto il resto è di poco buon gusto, e patisce non pochi, e non lievi difetti. Ma il volto della Vergine, che è di colore olivastro e se pur tale non l'ha renduto la lunghezza del tempo, è così perfetto, vago, e maestoso, che non solamente in Roma non ha eguale; ma supera anche ogni umana arte. E che ciò sia vero, apparisce da i giudizi, che ne an dati i primi Professori di Roma<sup>23</sup>.

Però, lo colpivano le caratteristiche visive e materiali dei volumi antichi che compulsava per scrivere la storia letteraria, dove poteva incontrare decorazioni miniate. Nell'introduzione alla sua nuova traduzione dell'opera di Jean de Nostredame (*Le vite de' più celebri poeti provenzali tradotte dalla lingua francese alla toscana, all'interno dei Comentari*), Crescimbeni infatti si soffermava su un antico Canzoniere provenzale della Biblioteca Vaticana decorato da piccole pitture:

Che i Codici della Vaticana sono ben tenuti; e specialmente il 3204 è un Codice in cartapeccora in foglio ben conservato, fuorché le prime carte, *con vaghe miniature*, e con bellissima scrittura, diviso in tre parti, la prima delle quali è tutta Canzoni, la seconda Tenzoni, la terza Serventesi, e Sermoni; e innanzi al le Rime di ciascheduno, v'è per lo più un ristretto della vita<sup>24</sup>. [il corsivo è mio]

L'aggettivo *vaghe*, scelto per definire le miniature, è un'eredità del lessico petrarchesco, e riesce bene a sottolineare la maniera degli ornati che Crescimbeni percepisce come lieve minuziosa grazia aggiunta al volume<sup>25</sup> di cui apprezza la qualità fulgente e i materiali pregiati, l'azzurro e l'oro:

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 sì Uomini, come Donne<sup>26</sup>. [il corsivo è mio]

Chi aveva promosso quelle decorazioni era stato dunque ispirato dai versi dei poeti di Provenza:

<sup>23</sup> G. M. CRESCIMBENI, *Notizie storiche della sacra immagine della beatissima Vergine* cit., pp. 5-6.

<sup>24</sup> G. M. CRESCIMBENI, *Comentari intorno alla storia della volgar poesia* cit., vol. II, parte I, p. 4.

<sup>25</sup> Recuperato dal lessico dell'arte e della poesia, fin dal XV secolo il termine *vago* era in uso anche presso i collezionisti i quali spesso lo utilizzavano per indicare il pregio particolare delle opere di piccolo formato. Sul termine *vaghezza* nella letteratura artistica cfr. LUIGI GRASSI - MARIO PEPE, *Dizionario della Critica d'arte*, II, Torino, UTET, 1978, pp. 628-629.

<sup>26</sup> G. M. CRESCIMBENI, *Comentari intorno alla storia della volgar poesia* cit., vol. II, parte I, p.6. Il riferimento ai materiali pregiati oro e azzurro compare anche IVI, vol. II, parte I, p.182: «[...] altrettanto si riconobbero poi belle, e perfette, e d'ottima correzione quelle, che furono estratte dalle copie, che ne fece il nostro Ugo, nelle quali si leggevano le Vite di tutti i Poeti *scritte di bellissimo carattere vermiglio, miniato d'oro, e d'azzurro* [...]» [il corsivo è mio].

cose veramente rare, e diletteosissime: anzi salirono in tanta stima massimamente appresso quelli, che si dilettevano della Poesia Provenzale, che non pochi le fecero trascrivere in pergamena, e ornare di vaghissime miniature d'oro, e d'azzurro e d'altri vivaci colori<sup>27</sup>. [il corsivo è mio].

Tra questi poeti antichi vi era quel Monaco delle Isole d'Oro la cui leggenda, costruita su colori e paesaggi dipinti, incarnava l'idea di grazia e la sensibilità bucolica per garbate finzioni paesistiche. Il suo profilo si sovrappone a quello del poeta arcadico dotato della capacità di descrivere minutamente le grazie della Natura conferendo un luminoso soffio vitale alle pagine<sup>28</sup>.

Dunque, il libro miniato era in qualche modo congeniale al canone estetico di Crescimbeni: lo rende esplicito l'ottava prosa (*Di varie rarità dell'Arte*) del terzo Libro dell'*Arcadia*: qui egli inscena l'inaspettato ritrovamento di volumi ornati da piccole pitture tratte dal naturale, spunto per ritornare con la memoria alla miniatura di tempi più antichi:

Pervennero finalmente all'ultimo Armario, nel quale si racchiudevano diverse rarità dell'arte: la più parte delle quali consisteva in volumi di dipinture di varie cose, cavate dal naturale da i più celebri pennelli de' nostri tempi, come Pesci, Uccelli, frutta, fiori, nicchi, quadrupedi, farfalle, fonghi, e altre simili, che, a dire il vero, sarebbero per se sole bastanti ad ornare una ben vasta Galleria. Oltre a tutto ciò, videro vari altri volumi di finissime miniature in pergamena, de' tempi, che quell'arte era nel gran pregio, che ognuno sa; ed uno in particolare, le cui coperte con ottimo gusto fabbricate di perfettissimo dorato argento, quantunque laddove s'uniscono alla costola dovessero per se stesse difficilmente aprirsi, nondimeno, mediante alcune maglie, e diversi rincontri, l'uno de' quali entra nell'altro, s'aprono con incredibil facilità, e con tale artificio, più da vederli per comprenderlo, che da descriversi col ministero della penna<sup>29</sup>. [il corsivo è mio]

Sulla linea della tradizione ecfraistica, che va da Plinio a Guarino, Crescimbeni apre una prospettiva per apprezzare l'ornato leggero della miniatura medievale e rinascimentale<sup>30</sup>: è ora che, poco alla

<sup>27</sup> G. M. CRESCIMBENI, *Comentari intorno alla storia della volgar poesia* cit., vol. II, parte I, p.179.

<sup>28</sup> Cfr. G. M. CRESCIMBENI, *Comentari intorno alla storia della volgar poesia* cit., vol. II, parte I, pp. 179-181: importanti sono le aggiunte bibliografiche al passo dedicato al Monaco delle Isole d'Oro con le nuove voci di: Alessandro Tassoni (*Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena, Giulian Cassani, 1609, p. 307) e Agostino Oldoini (*Athenaeum ligusticum, seu Syllabus scriptorum Ligurum nec non Sarzanensium, ac Cynrensiarum reipublicae Genuensis subditorum ab Augustino Oldoino, Societatis Iesu, collectus*, Perugia, ex typographia Episcopali, apud HH. Laurentij Ciani, et Franciscum Desiderium, 1680, p. 425).

<sup>29</sup> G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia* cit., p.108. Stesso registro di apprezzamento per l'imitazione dal naturale che caratterizza il profilo del Monaco delle Isole d'Oro si trova nei versi di Montano che illustrano la gara tra arte e natura in miniature moderne: «Miniati in più libri ecco si uniro / Fonghi, frutti, erbe, fiori, ed arboscelli, / E quante Fere ha della Terra il giro, / E quanti ha pesci il Mare, e 'Aria ugelli. / So, che tutti son finti; e pur gli ammiro / Come de' veri, assai più veri, e belli; / E fra gioia, e stupor, poi dico: oh quanto / Dell'arte è qui meraviglioso il vanto! [...]», pubbl. in G. M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia* cit., p. 117. Su Montano Falanzio, nome arcadico di Pompeo Figari, cfr. LUCINDA SPERA, *Figari, Pompeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 47, Roma Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 547-548.

<sup>30</sup> L'ammirazione per l'arte della miniatura moderna è espressa nell'*Arcadia* anche con il medaglione dedicato a Felice Ramelli, G.M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia* cit., p. 109: «[...] Ma a dismisura s'auentò lo stupore, quando videro lo stesso ritratto copiato in miniatura dall'incomparabil Ramello con tanta eccellenza d'arte, che toglie all'originale il pregio della singolarità, gareggiando di bellezza con esso [...]». Giovanni Felice Ramelli (Asti 1666- Roma 1741) fu attivo a Padova e Bologna come disegnatore, miniatore, ritrattista influenzando anche su Rosalba Carriera; nel 1717 a Roma fu custode dei codici miniati della Biblioteca Vaticana; su di lui GIUSEPPE CESARE BARBAVARA, *Un frate astigiano miniatore*, in *Arte sacra: rassegna illustrata dell'Esposizione d'arte sacra indetta a Torino*, Torino, Roux Frassati e Compagno, 1898, p. 223; GIULIO COGGIOLA, *Oggetti d'arte in biblioteche italiane (Da una tela del Maratta a una miniatura del*

volta il racconto sull'arte si apre nuovamente alla scrittura di invenzione letteraria e il discorso critico esce dalle strettoie anguste cui l'aveva destinato il latino erudito.

### *Apostolo Zeno connoisseur*

Tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, al centro della cultura bibliofila italiana si staglia Apostolo Zeno (Venezia 1668 - 1750)<sup>31</sup>, che aveva formato la sua ricchissima biblioteca con «i criteri di un collezionismo non alimentato dalla smania del possesso materiale e dell'accumulo, ma dalla considerazione del valore essenzialmente culturale del libro, a propositi di studio e di formazione», seguendo ideali ai quali sarebbe stato sempre fedele<sup>32</sup>. Segretario della «Galleria di Minerva» (dal 1698 al 1717)<sup>33</sup>, nel 1710, con Scipione Maffei e Antonio Vallisneri, Zeno fondò il «Giornale dei letterati d'Italia» (che uscì dal 1710 al 1740) di cui fu direttore e principale estensore<sup>34</sup>. Come gli altri fondatori del periodico era convinto sostenitore dell'uso della lingua patria che riteneva agevolasse la circolazione delle idee: la scelta dello scorrevolissimo parlato

Ramelli), «Rivista delle Biblioteche» a. 24, 1914, numeri 10-12; per l'influsso su Rosalba Carriera: *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, a cura di Melissa Hyde, Jennifer Milam, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2003, pp. 23-28, con accenno alla predilezione dell'estetica rococò per la miniatura e le arti di piccolo formato a p. 25.

<sup>31</sup> Il punto di riferimento per la biografia di Zeno è ancora FRANCESCO NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1816; per un inquadramento e il suo contributo alla riforma linguistica cfr. CESARE DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979, pp. 37-65; HUUB VAN DER LINDEN, *Apostolo Zeno as Reader and (Re)writer. Acknowledgement of influence and anxiety of authorship*, «Miscellanea Marciana», XX (2005-2007), a cura di Lisa Pon e Craig Kallendorf, pp. 383-410.

<sup>32</sup> ANTONELLA BARAZZI, *Libertino o devoto? Apostolo Zeno nello specchio della sua biblioteca*, in *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, pp. 133-144, qui pp. 135-136; cfr. anche CESARE DE MICHELIS, *Zeno, Apostolo*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca con la collaborazione di Armando Balduino, Manlio Pastore Stocchi, Marco Pecoraro, vol. IV, Torino, UTET, 1986, p. 485; MAURO FORCELLINI, *Diario Zeniano* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1502), a cura di Corrado Viola, Pisa, Serra, 2012.

<sup>33</sup> Agli inizi del XVIII secolo fu «l'unico periodico che in qualche modo riveli la presenza redazionale di un gruppo colto»: voluto dal veneziano Girolamo Albrizzi, aveva avuto un ruolo nel rinnovamento della stampa erudita anche per l'intreccio innovativo tra testo e immagini. Sulle sue vicende una sintesi della vice in MARINO BERENGO *Introduzione*, in *Giornali veneziani del Settecento*, Milano, Giangiaco Feltrinelli Editore, 1962, pp. IX-LXV, in part. pp. XI-XII; CLAUDIO GRIGGIO, «La Galleria di Minerva» e Venezia: la più saggia, la più giusta, la più forte di tutte le Repubbliche», «Revue du CAER, Cahiers d'études romanes», 12, 2005: *La ville, lieux et limites* 2, p. 13-24; <http://etudesromanes.revues.org/2538>; sulla partecipazione di Zeno all'impresa: DONATA LEVI - LUCIA TONGIORGI TOMASI, *Testo e immagine in una rivista veneziana tra sei e settecento: La galleria di Minerva*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di lettere e filosofia, serie 3, vol. 20, 1 (1990) pp. 186-210.

<sup>34</sup> Rispondendo alla diffusa richiesta di uno strumento «di tramite tra libro e lettore» che mantenesse un carattere di oggettiva notizia, Zeno e i suoi sodali condividevano l'idea di una pubblicazione che fosse voce e strumento per l'informazione letteraria italiana. Sulla pubblicazione, diretta dal fratello di Apostolo Zeno, Pier Caterino, ora si veda FRANÇOISE WAQUET, «Per gloria et onore dell'Italia». *Sur le contexte idéologique du "Giornale"*, in *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, pp. 13-28.

italiano doveva promuovere una comunicazione duttile e diretta che avrebbe contribuito alla formazione del buon gusto tra un pubblico più ampio rispetto a quello del secolo precedente<sup>35</sup>.

Attorno al periodico si formò una fitta rete di relazioni che viveva nei carteggi tra uomini di scienza e di lettere<sup>36</sup>. La corrispondenza di Zeno aiuta a comprendere gli orientamenti culturali del veneziano: essi si rivelano anche nel «fattore individuale, stilistico [...] ineliminabile anche in una lingua di pensiero», grazie all'uso e alla frequenza di vocaboli nuovi o mutati di contesto che accendono nuove funzioni di senso<sup>37</sup>. Tra i fondatori del nuovo melodramma italiano - assieme a Pietro Metastasio, G. V. Gravina, Maffei e Pier Iacopo Martello-, Zeno arricchiva la lingua scaturita dal seno della riforma arcadica in varietà e sensibilità con il verseggio elegante e lieve del teatro che, in Europa e rese famosa e apprezzata l'Italia del canto recitato<sup>38</sup>.

Nel quotidiano tessuto delle lettere di Zeno scorrono le sue varie inclinazioni culturali, e la sua considerazione dei materiali librari ed emerge il profilo di uomo «profondamente calato nella tradizione veneziana delle biblioteche patrizie - che frequentò assiduamente e in più di un caso riordinò», ma mantenendosi fedele «ai moduli di condivisione dei libri di ascendenza umanistica, tipici del mecenatismo privato»<sup>39</sup> e che si sostanziarono nella ricerca e nell'accumulo di libri e manoscritti studiati tra l'Italia e Vienna. Zeno dispiega i suoi argomenti mantenendo le declinazioni linguistiche dello scrittore di drammi: la chiarezza espositiva si intreccia a valutazioni personali, il lessico duttile apre la strada alla lingua dei conoscitori della generazione di mezzo del secolo, da Guglielmo della Valle a Luigi Lanzi<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> L'indirizzo linguistico nazionale diffusosi in Europa fu canonizzato in Francia nelle pagine dell'*Encyclopedie* i cui redattori erano favorevoli all'ampliamento del pubblico di lettori, cfr. F. WAQUET, *Latino* cit., p. 183. In consonanza con il lavoro di ricerca sui manoscritti conservati nelle biblioteche italiane condotto da Ludovico Antonio Muratori, il «Giornale de' letterati» si impegnava a riscoprire e celebrare la letteratura volgare, cfr. GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, p. 30; F. WAQUET, «Per gloria et onore dell'Italia». *Sur le contexte idéologique du "Giornale"* cit., p. 14-17.

<sup>36</sup> L'epistolario fu la forma di comunicazione privilegiata «nell'organizzazione e nell'esercizio dell'attività giornalistica erudita, la cui condizione stessa di possibilità risultava il più delle volte legata all'opportunità di far riferimento ad una vasta, solida e ben distribuita rete di carteggi», cfr. DARIO GENERALI, *Periodici eruditi, carteggi e progetto egemonico della scienza Vallisneriana nel "Giornale de' letterati d'Italia"*, in *Il Giornale de' letterati d'Italia trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)* cit., pp. 29-47, qui p. 31. Alcuni esempi del ruolo culturale dei carteggi nel XVIII secolo sono discussi in *Le carte vive: epistolari e carteggi nel Settecento*, atti del primo Convegno internazionale di studi del Centro di ricerca sugli epistolari del Settecento, Verona, 4-6 dicembre 2008, a cura di Corrado Viola, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2011.

<sup>37</sup> G. FOLENA, *L'italiano in Europa* cit., pp. 31-34 (la citazione è da p. 33).

<sup>38</sup> Sul ruolo del melodramma come veicolo per la fortuna dell'italiano presso le corti e gli intellettuali europei cfr. G. FOLENA, *L'italiano in Europa* cit., p.4.

<sup>39</sup> A. BARZAZI, *Libertino o devoto?* cit., p. 135; su Zeno collezionista un accenno anche in IRENE FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, l'«Erma» di Bretschneider, 1990, p. 200.

<sup>40</sup> Già tra il XVI e il XVII secolo l'italiano era diventato la lingua europea delle arti, esportando tecnicismi e vocaboli della lingua praticata dai conoscitori della penisola (cfr. M ATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea 1250-1650*, Bologna, Il Mulino, 2012, in particolare pp. 10-13). Anche su questa base verrà rifondata la storiografia artistica italiana nella seconda metà del Settecento, a partire da Giovanni Gaetano Bottari con la pubblicazione dei carteggi degli artisti (1759), cfr. P. GRIENER, *La République de l'oeil* cit., pp. 216-217; sul contributo della letteratura artistica alla cultura letteraria nazionale si veda anche il classico ROBERTO LONGHI, *Letteratura artistica e letteratura nazionale*, «Paragone», 33, 1952, pp.7-14.

Nell'epistolario zeniano, il metodo di analisi dei manoscritti è sempre quello desunto dall'esperienza maurina<sup>41</sup>. La miniatura vi appare con citazioni frammentarie, ma vi sono momenti in cui il colto veneziano osserva e commenta liberamente la decorazione libraria antica. Soprattutto dedicate a manoscritti riferibili all'area veneta, che è quella da Zeno più frequentata, le note sui codici, sui libri a stampa e sulla loro decorazione si arricchiscono di rilievi personali: riguardo alla qualità di una *Commedia* di cui gli aveva dato notizia Anton Francesco Marmi da Firenze<sup>42</sup>, Zeno scriveva da Venezia il 31 maggio 1704:

Il Dante miniato in cartapecora, di cui V.S. Illma mi dà parte, è cosa ben degna di passare in cotesta Libreria di S. A.S. Quel Codice sarà forse non molto dissomigliante da altro in cartapecora e tutto miniato, che si conserva nella Libreria de' Monaci nostri Benedettini a S. Giorgio Maggiore<sup>43</sup>, lasciatovi per legato da Gianfrancesco Loredano, le cui opere già cinquant'anni fecero tanto strepito nell'Italia, e di là ancora da' monti. Se non le fosse incomodo, la pregherei a trascrivermi le stesse parole che si leggono nel libro, circa l'essere stato scritto da quel Lodovico de Bellaguardia di Savoja<sup>44</sup>, per potermi valere della notizia a suo luogo. Mi avvisi *altresì di qual genere sieno le miniature, e di qual mastro sieno o possano essere*; come pure se vi sia prefazione, Vita dell'autore, e come principino le postille, ecc. Applicandola a scusar la mia curiosità, che in simili cose è anzi importuna, che sollecita<sup>45</sup>. [il corsivo è mio]

<sup>41</sup> Per l'analisi dei manoscritti, Zeno si avvaleva del modello di indagine paleografica avviata da Mabillon e Montfaucon. Rivolgendosi a Giusto Fontanini, proponeva la cronologia di un codice a partire dalla forma scrittoria e dalla decorazione: «[...] Mi è caro quello che mi accennate intorno al Codice di Frate Giovanni da Mortegliano<sup>41</sup>, cioè che se ne trovi una copia nella Ottoboniana. Quello della Trivisana è sicuramente l'originale, il che apparisce chiaramente e dalla antichità del carattere, e dalla diligenza con cui è scritto, e miniato, e da quelle parole poste in fondo alla Dedicatoria: *Hanc Cartam etc.*, e dal vedere che la serie de' Papi finisce in Innocenzio VI, e quella degli Imperatori in Carlo IV, Eletto nel 1346, in cui è data la lettera al Patriarca Bertrando [...]» [il corsivo è mio], in *Lettere scritte a Roma al signor abate Giusto Fontanini... raccolte dall'abate Domenico Fontanini*, Venezia, Pietro Valvasense, 1762, p. 63. Per Giovanni Longo da Mortegliano, detto anche Giovanni da Udine, dal 1338, cfr. MARINO ZABBIA, *Giovanni da Mortegliano, professore di teologia in Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani. Il medioevo*, a cura di Cesare Scaloni, Udine, Forum, 2006, pp. 401-404.

<sup>41</sup> *Lettere scritte a Roma al signor abate Giusto Fontanini* cit, p. 63.

<sup>42</sup> Per Marmi, al tempo custode dell'imponente biblioteca di Magliabechi, collaboratore del «Giornale del letterati» e corrispondente di Zeno, cfr. VALENTINA VARANO, *Un collaboratore del "Giornale de' letterati d'Italia": Anton Francesco Marmi tra "involti" e "ballette"*, in *Il Giornale de' letterati d'Italia trecento anni dopo: scienza, storia, arte, identità (1710-2010)* cit., pp. 211-220.

<sup>43</sup> Si tratta del *Dante Alighieri, La Divina Commedia*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276 (=6902), codice della seconda metà del Trecento riferito a un miniatore lombardo; come scriveva Zeno, nel Seicento il manoscritto era nella Biblioteca di Francesco Loredano che lo donò ai Benedettini di San Giorgio Maggiore di Venezia. Nel 1797 fu requisito dai francesi, portato a Parigi con altri 470 come bottino di guerra, poi restituito nel 1816, quando entrò in Biblioteca Marciana; è ora disponibile in facsimile: DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Roma-Torino, De Agostini/UTET, 2009. Sul codice marciano, con accenno alla lettera di Zeno: RINALDO FULIN, *Codici Veneti della Divina Commedia*, in *I codici di Dante Alighieri in Venezia: illustrazioni storico-letterarie*, Venezia, P. Naratovich, 1865, pp. 148-150; per l'attribuzione a miniatore lombardo: FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, *Jacopo da Verona e la decorazione della Cappella Bovi in S. Michele a Padova*, «Arte veneta», 27.1973(1974), pp. 9-24; MARTA MINAZZATO, *Jacopo da Verona*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani*, Sylvestre Bonnard, Milano, 2004, pp. 351-353, qui p. 352.

<sup>44</sup> Si tratta di DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pl. II.I.34; il codice, datato 1457, è riconoscibile grazie alla sottoscrizione riportata in ABBAYE SAINT-BENOIT DE PORT-VALAIS, *Benedictins du Bouveret, Colophons de manuscrits occidentaux des origines au 16. Siècle*, Fribourg, Editions universitaires, 1976, Volume 4, p. 76, n. 127.

<sup>45</sup> APOSTOLO ZENO, *Lettere*, Venezia, Francesco Sansone, 1785, vol. I, pp. 86-88, qui p. 87.

Caratteri stilistici e materiali, genere della figurazione delle miniature compongono un metodo di analisi, una pratica condivisa che punta a precisare l'attribuzione («di qual mastro sieno o possano essere», insiste il veneziano). Soprattutto l'attenzione per la mano dell'artista che aveva decorato l'uno o l'altro manoscritto, prassi antica nell'ambiente collezionistico veneto, svela la consuetudine di Zeno a dare valore al corredo decorativo dei volumi indipendentemente dalla sua funzione iconografica<sup>46</sup>.

Se materiali preziosi (la foglia d'oro) e l'eccellenza della decorazione ricorrono nelle note dedicate da Zeno ai volumi miniati<sup>47</sup>, la sua maggiore dote sta nel giudizio calibrato sul contesto stilistico. Il 29 febbraio 1703, scrivendo da Venezia a Fontanini<sup>48</sup>, attribuiva a Mantegna le miniature di un incunabolo dei *Trionfi* di Petrarca (Venezia, Rainaldus de Novimagio e Theodoro de Reynsburg, 1478, Biblioteca Nazionale a Firenze, Banco Rari 103), che da vero conoscitore riteneva degno di entrare in una raccolta di dipinti: la sua felice intuizione anticipava di due secoli le indicazioni della critica d'arte che oggi assegna le miniature all'area padovano-mantegnesca<sup>49</sup>:

Un mio amico mi ha pregato che vi scrivi, perché gli si procuri la vendita di un Petrarca, il cui costo è di quaranta Zecchini. Quanto al Libro in se stesso val poco più di tre Lira, essendo il Comento del Filelfo

<sup>46</sup> La sensibilità per la miniatura medievale e rinascimentale si rintraccia in altri loci disseminati nel «Giornale de' letterati d'Italia». Dei disegni nel manoscritto di Giovanni Marcanova che apparteneva a Lorenzo Patarol si legge: «[...] Difficilmente potrebbe rinvenirsi un altro di tale argomento, meglio conservato, e più accuratamente scritto di questo, che è in foglio, *tutto in carta pecora, con bellissime miniature, e con eccellenti disegni, i quali rappresentano le antichità di Roma, e di altre città, dentro e fuori d'Europa. I caratteri stessi delle iscrizioni, tutti maiuscoli, sono distinti, qual d'oro, qual di minio, c qual d'altri varj colori* [...]» [il corsivo è mio], «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XI, 1712, pp. 301-302; sul manoscritto di Marcanova ora alla Biblioteca Estense di Modena (ms. 61Q.27), cfr. I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima* cit., pp. 56, 162.

<sup>47</sup> Altre analoghe osservazioni apparse sul periodico rispecchiano i giudizi di Zeno, «Giornale de' letterati d'Italia», tomo XIV, 1713, p. 385: «*Onosandri liber de optimo Imperatore eligendo per Nic.Sag. e graeco in latinum conversus*, Roberto Winter lo stampò in Basilea del 1541, in 8 [...] *Il Sig. Zeno ne ha un bellissimo codice in carta pecora tutto miniato e dorato, scritto nel secolo XV.* [...]» [il corsivo è mio]. Altre le osservazioni sulle miniature sono generiche.

<sup>48</sup> Fontanini (San Daniele del Friuli, 30 ottobre 1666 – Roma, 17 aprile 1736), divenuto bibliotecario e precettore in casa Moro, entrò in relazione con Apostolo Zeno e nel 1697 si trasferì a Roma, dove approfondì gli studi di greco e di storia della Chiesa, entrò a far parte dell'Arcadia e ottenne la cattedra di eloquenza alla Sapienza nel 1704. L'erudita e brillante *Biblioteca dell'eloquenza italiana* (Roma 1706) dopo la sua morte fu ripubblicata con ampliamenti da Zeno (Venezia 1753); cfr. DARIO BUSOLINI, *Fontanini, Giusto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 48, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 747-752.

<sup>49</sup> Sull'incunabolo mi limito alla bibliografia più recente: SIMONETTA NICOLINI, *F. Petrarca, I Trionfi e Rerum vulgariū fragmenta*, Venezia, Theodor de Reinsburch e Raynaldus de Novimagio, 6 febbraio 1478, Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 103, in *Petrarca nel tempo. Traduzioni lettori e immagini delle opere*, catalogo della mostra a cura di M. Feo (Arezzo, Sottoc chiesa di San Francesco, 22 novembre 2003 – 27 gennaio 2004), Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII Centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2003, pp. 219-223, con proposta di attribuzione al Maestro dell'Ovidio di Rimini; LILIAN ARMSTRONG, Scheda n. IV.22, in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra, Padova 8 maggio-11 luglio 2004, Milano, Skira, 2006, pp. 433-436, con indicazione di artista mantegnesco, condivisa da FEDERICA TONIOLO, *Petrarca e l'umanesimo: l'illustrazione delle Rime e dei Trionfi nella miniatura veneta del Rinascimento*, ivi, pp. 87-103, qui p. 97. L'edizione veneziana dei *Trionfi*, accompagnata dal commento di Bernardo Illicino, presenta sei miniature che sono uno dei più originali esempi di illustrazione del testo petrarchesco.

stampato in Venezia. Quello che gli aggiunge il prezzo, *sono sei bellissime carte di miniatura, disegno, ed opera, Originale dell'antico e famoso Andrea Mantegna: cosa per verità singolare e degna di ogni più celebre Galleria*<sup>50</sup>. [il corsivo è mio]

Zeno conoscitore di manoscritti si rivela spesso sotto traccia; ma spicca la lettera scritta il 15 Marzo 1727 da Vienna al fratello Pier Caterino in cui Apostolo nega a un Gradenigo il prestito di un codice della sua biblioteca veneziana; il rifiuto va in senso opposto rispetto alla disponibilità dimostrata agli amici nell'uso della sua raccolta libraria dopo la partenza per Vienna<sup>51</sup>:

Non so come sia giunto a notizia del N.U. Piero Gradenigo da Santa Giustina, che presso di me si conservi qualche opera ms. di Jacopo Gradenigo Cavaliere, suo antenato, vivente nel 1390. Egli pertanto ne ha scritto qui al Sig. Berti, nostro Veneziano, acciocché gl'interceda da me la copia di dette opere. Voi sapete, che sta costì fra' miei Codici la Storia Evangelica in terza rima, scritta da detto Jacopo Cavaliere, e ornata di bellissime miniature, e forse il Codice è singolare. La risposta, che ho data al Sig. Berti fu, che l'unica opera, che io avessi di quello scrittore, era la suddetta, ma che ella non era presso di me, avendola lasciata in Venezia chiusa in un armadio con altre cose a me sommamente care; e che non volendo che fosse aperto da chi che sia, me lontano, non mi era possibile di servire S. E. della copia desiderata fino alla mia venuta in Venezia; il che facilmente potrebbe l'anno venturo succedere. Tutto ciò vi serva di avviso, acciocché possiate regolarvi in caso, che da quel Gentiluomo ne veniste richiesto. Se per altro la copia potesse farsi, senzaché uscisse il libro di vostra mano, non avrei difficoltà di servire il Cavaliere, che lo desidera: *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*<sup>52</sup>. [il corsivo è mio]

<sup>50</sup> *Lettere scritte a Roma al signor abate Giusto Fontanini* cit., p. 42.

<sup>51</sup> Dopo il suo trasferimento a Vienna, Zeno diverse volte si trovò a guidare Pier Caterino nella gestione dei prestiti di volumi della sua biblioteca rimasta aperta agli amici, cfr. A. BARZAZI, *Libertino o devoto?* cit., p. 136. Su Pier Caterino Zeno cfr. DARIO GENERALI, *Pier Caterino Zeno e le vicende culturali del "Giornale de' letterati d'Italia" attraverso il regesto della sua corrispondenza*, in *Scienza, filosofia e religione tra '600 e '700 in Italia. Ricerche sui rapporti tra cultura italiana ed europea*, a cura di Maria Vittoria Predaval Magrini, Milano, Franco Angeli, 1989, pp. 119-202; VALENTINA GROHOVAZ, *In margine ad alcuni postillati di per Caterino Zeno*, «Aevum», Anno 74, Fasc. 3, Settembre-Dicembre 2000, pp. 763-776.

<sup>52</sup> A. ZENO, *Lettere* cit., vol. II, pp. 471-472, qui p. 471. Sul testo e il codice si veda FRANCESCA GAMBINO, *Il Codice 78.C.18 del Ruffenstichkabinett di Berlino*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 40 (1998), pp. 31-44: il manoscritto è l'unico testimone di un poema in terzine dantesche, *Gli quattro Evangelii concordati in uno*, composto alla fine del Trecento dal veneziano Jacopo Gradenigo e da lui trascritto a Padova nel 1399. È corredato un disegno a penna con i simboli dei quattro evangelisti e l'autore inginocchiato, attribuito a Cristoforo Cortese, e 44 miniature in monocromo verde già attribuite al "Maestro della Novella". Fino al Seicento il manoscritto dovette rimanere in possesso della famiglia Gradenigo; passò poi alla biblioteca di Apostolo Zeno, in cui era segnato con XCIII; il testo è riprodotto e commentato in JACOPO GRADENIGO, *Gli Quattro Evangelii concordati in uno*; introduzione, testo e glossario a cura di Francesca Gambino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1999. Sulle diverse ipotesi per il miniatore del Dante Gradenighiano e dei Vangeli di Berlino e la sua collaborazione con il maestro della Novella si vedano i recenti contributi: Giordana Mariani Canova, *La Divina Commedia di Jacopo Gradenigo: le miniature*, in *La Divina Commedia gradenighiana: manoscritto SC-Ms. 1162 della Biblioteca Gambalunga di Rimini*, Rimini, Imago, 2016, pp. 37-75; DANIELE GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*, atti del convegno (Barcellona, 20-22 maggio 2015), a cura di R. Arquez Corominas, M. Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 191-204. Per il nobile veneziano Pietro Gradenigo (1695-1776), colto collezionista di manoscritti e medaglie ed erede della famiglia da cui proveniva il manoscritto di Zeno, si vedano le note biografiche in ILARIA MARCHESINI-

Scrigno di sensibilità bibliofila e artistica, queste parole testimoniano il punto di vista di Zeno per il quale il valore del volume era la bellezza della parte miniata. Riconosciute la qualità pittorica e l'epoca di realizzazione del codice, Zeno ne dava una valutazione espressa con tutta l'emozione del collezionista, concentrando la sua predilezione per le miniature nella parola *gelosia*, traslato dal verseggio d'amore alla lingua del conoscitore.

Finissimo esperto della tradizione manoscritta e a stampa, erede dell'esperienza del collezionismo veneziano e con una predisposizione per la qualità della mano dell'artista, Zeno rappresenta l'arricchimento della sensibilità verso opere e artisti. Di Benedetto Bordon egli delineava in sintesi il profilo di tipografo, scrittore e miniatore raffinato, e con una particolare sottigliezza gli attribuiva il Luciano viennese:

Ora ritornando al suddetto Benedetto, autore dell'*Isolario*, egli fu miniatore eccellente in Padova, e ancora in Venezia, ma non si trova, che avesse bottega, come gli appongono gli avversari di Giuseppe Scaligera, all'insegna della Scala. Oltre all'arte della miniatura, professò anche letteratura, poiché assai prima, che divulgasse l'*Isolario*, erasi renduto benemerito con la raccolta di alcuni *Dialoghi di Luciano*, non prima da altri pubblicati, e a proprie spese stampati, *Vernetiis per Simonem bevilaquam Papiensem anno Domini MCCCCXCIII. Die XXV Augusti*, in 4. In fine dell'edizione sta il seguente epigramma: *Heec leges plena jocis : immistaque/ feria ludo, / Quando relandi (relaxandi) cura tibi / est animi. / Luciano ex greco plures fecero latina:/ Collecta hinc illic: pressaque BORDO / dedit.* Che il Bordone nominato nell'ultimo verso sia quel Benedetto miniatore, di cui si tratta, vedesi dalla sua supplica al principio alla Signoria di Venezia per ottenere il privilegio, che altri non potesse stampare quelle opere di Luciano, non mai prima stampate, essendosi lui molto faticato in ritrovarle, e correggerle: il che fu graziosamente concesso. Nella libreria Imperiale di Vienna mi abbattei in un esemplare di questi *Dialoghi*, stampato in carta pecora, ma lacero sgraziatamente le prime carte, da chi verisimilmente le tolse via per rubarne le miniature del principio: *nel rimanente però del libro ne osservai altre di bellissime, di mano del suddetto miniator Bordone*<sup>53</sup>. [il corsivo è mio]

---

FRANCO CREVATIN, *Gli Annali di Pietro Gradenigo*, Trieste, Università degli studi di Trieste, 2006, pp. 4-6, disponibile online: [https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/.../ANNALI\\_GRADENIGO.pdf](https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/.../ANNALI_GRADENIGO.pdf)

<sup>53</sup>GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, tomo secondo*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, p. 268. Il volume cui allude Zeno è il Luciano, *Opera*, 1494, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Inc. 4 G 27, miniato per un membro della famiglia Mocenigo del quale porta lo stemma; sull'incunabolo viennese cfr. RINALDO FULIN, *Documenti per servire alla storia della tipografia veneziana*, «Archivio Veneto», XXIII, 1882, pp. 84-212, in part. 113, 154-155, 168, 206; FEDERICA TONIOLO, *L'arte del libro, Manuzio e il libro illustrato a Venezia tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Aldo Manuzio il Rinascimento di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 91-105, in part. pp. , pp. 98-100; GIULIO PESAVENTO, scheda n. 19, in *Aldo Manuzio il Rinascimento di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 199-202. Del volume miniato fu proprio «Apostolo Zeno, che per primo ne parla [...]» deducendo «del resto con attendibilità - che editore e decoratore del libro siano una sola persona. La critica d'arte poi, basandosi sui dati stilistici, ha avallato la proposta, cosicché oggi la decorazione del Luciano è accettata pacificamente tra le opere sicure del Bordon», MYRIAM BILLANOVICH, *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Volume 12 (1971), pp. 511-513, qui p. 512. Una sintesi biografico-critica del miniatore in SUSY MARCON, *Bordon, Benedetto*, in *Dizionario Biografico dei miniatori Italiani* cit., pp. 121-125.

La qualità è dunque il punto privilegiato di osservazione di Zeno conoscitore dell'arte medievale e rinascimentale; essa si evidenzia attraverso la lingua sensibile al dato visivo e artistico<sup>54</sup>, segnando la distanza rispetto ai contemporanei eruditi e bibliofili concentrati su dati documentari, caratteristiche delle scritture antiche, genealogie testuali e iconografia<sup>55</sup>.

Ritagli e fogli sparsi miniati rientrano negli interessi di Zeno, come testimonia la lettera a Pier Caterino scritta da Vienna il 3 Ottobre 1723; vi si parla di un pezzo conservato nella collezione Nani a Venezia:

Ho goduto sommamente la storietta narratami dei quadretti miniati di casa Nani. La pergamena dei *Rithmi Nicolai Laelii Cosmiti*<sup>56</sup> dovette essere il frontispicio delle Rime di costui mss. che probabilmente saranno andate a male dopo levatone il frontispicio. Chi sa, se fossero cosa differente dalle Canzoni, che si trovano impresse di lui; il quale bene io sapeva che in aggiunta al nome di Niccolò ne portava un altro incominciante dalla lettera L, ma non sapeva che quella lettera dinotasse quello di Lelio<sup>57</sup>.

Pregiati codici di lusso miniati sono scelti da lui come dono di rango, come attesta una lettera ad Andrea Cornaro in cui Zeno parla di un offiziolo francese da offrire all'Imperatrice d'Austria:

Ho dato al legatore l'ufficio Francese ornato di miniature, acciocché lo adorni di una pulita e ricca coperta, onde con più merito passar possa alle mani dell'Imperatrice<sup>58</sup>. [il corsivo è mio]

<sup>54</sup> Sul collezionismo librario del Settecento prevalentemente improntato ad interessi eruditi e ancora scarsamente interessato all'aspetto artistico delle miniature, qualche osservazione sulla scorta di Munby in FRANCESCA MANZARI, *Codici miniati nella Biblioteca Corsini: erudizione e bibliofilia agli albori del collezionismo della miniatura*, in *I Corsini tra Firenze e Roma: atti della giornata di studi "I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento"*, 27 - 28 gennaio 2005, Roma, Palazzo Poli, 2013, Milano Silvana, 2013, pp. 199-217, qui pp. 206-210.

<sup>55</sup> Di diverso e più asciutto registro le osservazioni aggiunte al testo di Fontanini per un *De bello judaico* dell'Estense e su un compendio all'*Etica* di Aristotele appartenuto ai Bentivoglio e avuto in prestito da Bologna, cfr. GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, tomo secondo*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, pp. 283, 335.

<sup>56</sup> La notizia della pergamena miniata vista in casa Nani e identificata come frontespicio di un manoscritto era già stata riportata da Giovan Mario Crescimbeni (*Dell'istoria della volgar poesia, volume quinto, Contenente il volume quarto de' Comentari, il libro quinto dell' Istoria secondo la edizione del 1714. Il volume quinto de' Comentari, e il libro sesto ed ultimo dell' Istoria; tratto dall'edizione del 1698*, Venezia, Lorenzo Basegio, 1730, pp. 37-38, nota 36): «[...] Il suo nome fu Niccolò Lelio Cosmico come apparisce da una sua medaglia in bronzo, esistente nel Museo del Sig. Apostolo Zeno, nella quale si legge: N. L. COSMICI, e molto più da una Cartapecora antica nobilissimamente miniata, che si trova Appresso il Sig. Filippo Nani, Senatore prestantissimo, la quale probabilmente fu il frontispicio d'un qualche codice membranaceo, scritto a mano, e in essa si legge più espressamente il suo vero nome: RIME DI NICCOLO' LELIO COSMICO [...]» [il corsivo è mio]. Sull'umanista Niccolò Lelio Cosmico (Padova 1420 ca - Teolo 1500), che fu presso i Gonzaga, poi a Roma e a Ferrara, coltivando la poesia latina e volgare, cfr. ROBERTO RICCIARDI, *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 72-76; BEATRICE BARTOLOMEO, *Il commento per l'edizione delle rime di Nicolò Lelio Cosmico. Note sui proemi*, in *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 1-18.

<sup>57</sup> ZENO, *Lettere* cit., vol. II, vol. II, 1752, pp. 292-294, qui 293; per la collezione Nani a San Trovaso, famosa soprattutto come raccolta di antichità, cfr. I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima* cit., pp. 206-220.

<sup>58</sup> A. ZENO, *Lettere* cit., vol. II: lettera ad Andrea Cornaro a Venezia, da Vienna, 30 Giugno 1731, pp. 548-550, qui p. 549.

La fama di Scipione Maffei conoscitore di miniatura a confronto con la sensibilità di Zeno è presto ridimensionata. Nel ripercorrere la scoperta degli antichi volumi della cattedrale di Verona, Maffei, che pure era collezionista di libri antichi, non faceva cenno alle decorazioni<sup>59</sup>. Con il cameo delle biografie dei miniatori nella *Verona illustrata*, di fatto egli aveva proposto un calco da Vasari, al quale aggiunse solo qualche modesta variante narrativa in un quadro storico-artistico già da tempo stabilito<sup>60</sup>.

*Raccontare la miniatura: verso storiografia e connoisseurship*

Dopo l'ingresso nella *Verona illustrata* di Scipione Maffei e nell'opera di Bartolomeo Dal Pozzo<sup>61</sup>, le vite dei miniatori veronesi entrarono nella *Serie degli artisti veronesi* scritta da Giambettino Cignaroli per integrare la *Cronaca di Pier Zagata*, edita da Giambattista Biancolini nel 1745-1749<sup>62</sup>. Cignaroli presentava gli artisti in medaglioni biografici prendendo a modello Dal Pozzo;

<sup>59</sup> Non sappiamo tuttavia quanto spazio Maffei avrebbe concesso alla decorazione libraria nella progettata e mai realizzata *Bibliotheca Veronensis*. Il passo con la memoria dell'emozionante scoperta dei codici della Capitolare venne pubblicato da Maffei nella prefazione latina alle *Complexiones* di Cassiodoro (Firenze 1721); la traduzione italiana è data da GIAMPAOLO MARCHI, *Breve discorso storico*, in *I manoscritti della Biblioteca capitolare di Verona, catalogo descrittivo redatto da don Antonio Spagnolo*, a cura di Silvia Marchi, Verona, Mazziana, 1996, pp. 16-18, il testo latino con traduzione in GIAN PAOLO MARCHI, *Un'autobiografia intellettuale: la prefazione alle Complexiones di Cassiodoro*, in IDEM, *Un italiano in Europa: Scipione Maffei tra passione antiquaria e impegno sociale*, Verona, Libreria Universitaria, 1992, pp. 35-72; per Maffei, IVI, pp.7-18; G. BICKENDORF, *Des mauristes a l'école de Berlin* cit., p. 158; l'interesse di Maffei per l'arte classica e paleocristiana è stato studiato da ALESSANDRO BEVILACQUA, *Scipione Maffei storico e critico d'arte*, «Archivio veneto», 5 serie, n. 104-105, a. 139 (1975), pp. 95-138; per le arti figurative cfr. FRANCO BARBIERI, *Scipione Maffei storico dell'arte*, in *Miscellanea Maffeiiana, Pubblicata nel II centenario della morte di Scipione Maffei*, Verona, Liceo Ginnasio Statale "Scipione Maffei", 1955, pp. 25-44, in part. p. 40 per le pagine note dedicate ai miniatori veronesi nella *Verona illustrata*; per Maffei e la miniatura veronese cfr. MAGAGNATO, LICISCO, *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.

<sup>60</sup> Cfr. SCIPIONE MAFFEI, *Verona illustrata*, in Verona, Jacopo Vallarsi e Pierantonio Berno, 1731-1732, Parte terza, p. 155, 1 coll. 1-2.

<sup>61</sup> La buona fortuna critica dei miniatori veronesi si dovette a Vasari che li aveva consacrati come scuola. Il loro ruolo di artisti eccellenti è enfatizzato nelle *Vite* di Bartolomeo dal Pozzo (*Le Vite de' pittori, degli scultori et architetti veronesi, raccolte da vari autori stampati, e manoscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case e altri luoghi pubblici e privati di Verona e suo territorio*, Verona, Giovanni Berno, 1718), opera che rispondeva alla necessità di dare un panorama del patrimonio veronese entro un inquadramento storico e minuziosa guida alla cultura figurativa locale, per un inquadramento del trattato cfr. LICISCO MAGAGNATO, *Le "Vite" di Bartolomeo Dal Pozzo*, in BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, II, Verona, Banca Mutua popolare di Verona, 1967, pp. IX-XXIII; per Dal Pozzo cfr. MASSIMO CERESA, *Dal Pozzo, Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 32, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 200-202. Sulla fortuna dei miniatori veronesi qualche accenno anche in SIMONETTA NICOLINI, *La biografia del miniatore perfetto. Modelli 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.

<sup>62</sup> *Serie dei pittori veronesi. Supplementi alla cronica di Pier Zagata ... Volume 2. della seconda parte* (raccolta da G.B. Biancolini e pubblicata in *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata [...]. Supplementi*, II.2, Verona, per Dionigi Ramanzini librajo a San Tomio, 1749, pp. 191-228). Cignaroli scrisse anche le *Postille inedite [...] all'opera di Bartolomeo Dal Pozzo* (pubblicate postume in GIUSEPPE BIADego, *Di Giambettino Cignaroli notizie e documenti* (Monumenti Storici pubblicati alla R. Deputazione Veneta di storia patria, Serie quarta, Miscellanea, Vol. XI) Venezia 1890, in part. pp. 19-43); su Cignaroli anche LUIGI GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, parte seconda. *Il Settecento in Italia*, Roma, Multigrafica, 1979,

ispirato dall'idea di una vera vocazione coloristica veronese, attorno a questo nucleo componeva un saggio didattico con l'obiettivo di formare i giovani a partire dai più noti maestri antichi<sup>63</sup>. Il colore, base della formazione della scuola locale, fu trattato anche in una lettera del 22 febbraio 1761 indirizzata a Innocenzo Frugoni<sup>64</sup>; in essa Cignaroli sostiene il primato dell'espressione degli affetti e del naturale nella scuola veronese<sup>65</sup>:

Una delle qualità necessarie al pittore, per rendersi eccellente, è il colorito [...]. Il colore è quella parte che vien detta dal Fresnoy *laena sororis*. Egli accarezza l'occhio, l'incanta, e l'obbliga ad amar la pittura [...]. La tenerezza e poi l'amistà nelle dipinte cose è non men necessaria [...]. Riguardo poi all'amistà armonica,

---

pp. 86-88; LICISCO MAGAGNATO, *Le "Vite" di Bartolomeo Dal Pozzo*, in BARTOLOMEO DAL POZZO, *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi*, II, Verona, Banca Mutua popolare di Verona, 1967, pp. IX-XXIII, qui p. XII. Giambettino aveva un fratello, Giuseppe, nato nel 1726 e nel 1744 entrato nei Minori Osservanti di San Bernardino col nome di Felice che esercitava anche come miniatore. Si conosce di lui l'Antifonario-Innario della Biblioteca del Convento di San Bernardino a Verona (da collocare intorno al 1745) che riprende i modelli dei Dai Libri «con uno spirito non falsificatorio ma disinvoltamente settecentesco, che è quello dell'illustrazione del libro nella vivacissima editoria veronese contemporanea, per incisioni con scene a più figure, intermezzi e finalini. [...]», cfr. SERGIO MARINELLI, *Seguito alla "Miniatura veronese del Rinascimento"*, «Verona illustrata», 2, pp. 53-59. Su Giuseppe (Felice) Cignaroli: FRANCO R. PESENTI, *Cignaroli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981, pp. 498-500; SARA DELL'ANTONIO, *Scheda n. 30*, in *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari; la nobiltà della pittura*, a cura di Fabrizio Magani, Paola Marini, Andrea Tomezzoli, con la collaborazione di Ilaria Turri, (catalogo della mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, 26 novembre 2011 - 9 aprile 2012), Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 149-150; SERGIO MARINELLI, *Fra Felice Cignaroli, miniatore nel Settecento*, in *La parola illuminata: per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra medioevo e età romantica*, a cura di Gino Castiglioni, Verona, Fondazione Cariverona, 2011, pp. 230-237, in part. p. 235.

<sup>63</sup> Scriveva IPPOLITO BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente dipintor veronese*, Verona, nella stamperia Moroni, 1771, p. 58, spiegando anche i motivi dell'impresa e dell'anonimato: «[...] nel 3 tomo della Cronaca del Zagata, data fuori dal Biancolini, è la serie de' pittori Veronesi, scritta da Giambettino. Dall' editore si è tacciuto allora il nome, perchè era stato religiosamente obbligato da lui a tacerlo: ora però che l' autore di quella serie è morto, si crede il Biancolini in libertà di manifestarlo; ed aggiunge, che il Cignaroli si mosse a far quella fatica, e per compiacere l'amico, che gliele avea richiesta, e per insegnare a' giovani dipintori da quali maestri dovessero apprendere l'arte di regolatamente e giudiziosamente dipingere. Chi leggerà quella serie potrà di leggeri comprendere, quanto foss' egli versato nella storia e ne' sicuri precetti della pittura [...]» La serie degli artisti veronesi anticipa l'operazione celebrativa della scuola locale proposta da Cignaroli nella galleria di ritratti dei pittori della città veneta per l'Accademia di Belle Arti, cfr. DIEGO ARICH DE FINETTI, scheda n. 67, in *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari; la nobiltà della pittura* cit., pp. 203-205. Tra i ritratti raccolti da Cignaroli c'era anche quello di Girolamo dai Libri (IVI, foto. 67c).

<sup>64</sup> Carlo Innocenzo Frugoni (Genova 1692 - Parma 1768), direttore della accademia di belle arti di Parma, fu poeta presso la corte dei Farnese (dal 1725), poi presso quella borbonica, quindi dal 1757 segretario perpetuo dell'Accademia di belle arti; cfr. GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, *Frugoni, Carlo Innocenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Volume 50, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 622-626.

<sup>65</sup> Roberto Longhi vi rilevava «elementi cautamente illuministici [...] immediatezza delle osservazioni paragonabili a quelle del contemporaneo Mengs», cfr. R. L., [presentazione ad] *Antologia di Critici. Una lettera sul colore di G.B. Cignaroli*, «Paragone», 1958, n. 103, pp. 58-62, qui p. 58. Per la formazione della sensibilità attraverso l'esercizio dell'occhio sulle sottigliezze di luce e impasti cromatici Cignaroli si appoggiava alle *Observations sur la peinture* (1649) di Charles-Alphonse Du Fresnoy (*L' arte della pittura di Carlo Alfonso du Fresnoy tradotta dal latino in francese coll'aggiunta di alcune necessarie, & amplissime osservazioni, e nuovamente tradotta in italiano da G.R.A.*, in Roma, per Antonio de' Rossi, 1713). Della fedeltà di Cignaroli a Du Fresnoy parla anche I. BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli* cit., pp. 21-22.

l'occhio è il vero giudice; ma per acquistar diritto di giudizio, mille osservazioni convien fare sopra i grandi uomini, e mille prove sulle tavole. Che un colore partecipi dell'altro è un modo a molti palese, ma deve insensibilmente e leggiadramente farsi [...] con soavità di passaggio, mortificazione dell'ombra, e gentile consenso alle relative vicine cose. [...] La bellezza del colorire non consiste in isfacciate, brillanti tinte [...]. Ella consiste in saper conoscere i contrapposti, la loro forza, la loro amistà, e la natura insieme. [...] Sa l'arte trovare i partiti, che generar possono la dolce magia negli oggetti con le degradazioni, con l'ombre, con fondi d'oscuro, e lumi a tempo riposti<sup>66</sup>.

Pittore degli affetti, Cignaroli colloca Correggio, maestro nel rendere luce e pastosità cromatiche in gara con la natura, all'apice della maniera dolce e naturale<sup>67</sup>:

la stupenda tavola del S. Gerolamo, che tutto di ponno felicemente ammirare, parla con mille lingue, più di quello ch'io possa mai dire. Giova in estremo al vero modo di colorire la suprema degradazione del chiaro oscuro, e delle tinte, usata dal detto immortale professore: per essa prende il colore certa suave pasta (non so esprimer ciò dir vorrei), certo morbido tenerissimo misto, che par che siano le carni fumanti e calde<sup>68</sup>.

*Tenerezza, amistà, soavità di passaggi, pastosità* del colore rilevate nel pittore di Parma sono le stesse qualità che egli sottolineava nei pittori attivi a Verona tra Quattro e Cinquecento. Delle pagine di Dal Pozzo e Maffei, Cignaroli sacrificava dunque gli aspetti aneddotici per dare corpo al profilo stilistico dei protagonisti<sup>69</sup>. Il suo vocabolario sensibile, vivace e duttile si articola secondo le modalità proprie delle discussioni accademiche e delle dispute tra artisti e conoscitori<sup>70</sup>. Liberale, Francesco e Girolamo dai Libri sono presentati con il piglio e la sicurezza di chi modella i giudizi analizzando le opere per le loro qualità. Quando Cignaroli coglieva il seme della vicenda veronese in Stefano da Zevio, non lo faceva per meccanica deduzione cronologica: la genealogia stilistica conduceva direttamente alla qualità sottile della miniatura:

Stefano detto da Zevio. Stefano da Verona lo chiama il Vasari, narrando che tanta grazia diede alle teste d'uomini, giovinette, e fanciulli, *che Pietro da Perugia eccellente miniatore ne trasse copia con particolare studio*; e Donatello celebre Scultor Fiorentino viste le di lui pitture in Verona ne fece le meraviglie. Sopra la porta laterale di S. Eufemia s'ammirano anche oggidi li tanto dal Vasari lodati Profeti, le teste de quali vivacissime, e carnose mostrano quanto intendente nell'arte di maneggiare il pennello egli fosse<sup>71</sup>. [il corsivo è mio]

<sup>66</sup> R.L., *Antologia di Critici. Una lettera sul colore di G.B. Cignaroli* cit., pp. 58-60.

<sup>67</sup> Cfr. ANDREA TOMEZZOLI, "Verona, madre e nutrice d'eccellenti pittori", in *Il Settecento a Verona: Tiepolo, Cignaroli, Rotari; la nobiltà della pittura* cit., pp. 31-53, p. 39.

<sup>68</sup> R.L., *Antologia di Critici. Una lettera sul colore di G.B. Cignaroli* cit., p. 62.

<sup>69</sup> L. MAGAGNATO, *Le "Vite" di Bartolomeo Dal Pozzo* cit., p. XXV.

<sup>70</sup> La competenza di Cignaroli nella valutazione delle qualità pittoriche è sottolineata nella biografia scritta da Ippolito Bevilacqua: «[...] che ci vuol occhio veramente pittorico, per giudicar a dovere del merito de dipinti eccellenti. Sapea ragionar de' loro lavori esattissimamente; ne ricordava gli atteggiamenti, il colorito, la disposizione, le forme, quasi gli avesse tuttavia sotto de gli occhi [...]». cfr. I. BEVILACQUA, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli* cit., p. 11.

<sup>71</sup> [GIAMBETTINO CIGNAROLI], *Serie degli artisti veronesi*, in *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata [...]. Supplementi*, II.2, Verona 1749, pp. 191-228, qui p. 194.

L'impasto naturalistico del colore di Liberale matura a partire dal suo maestro, Francesco dai Libri<sup>72</sup>; ma aderenza al vero, varietà e modulazioni della pittura ne fanno un precursore della moderna espressione degli affetti che non è disgiunta dalla sapienza del pittore di miniature:

Chi attentamente considererà le costui opere, - scriveva Cignaroli - vedrà quanto s'andasse avvantaggiando la Pittura in Verona; mentre se nel suo maestro Stefano vivaci idee, graziosi volti e carnosì si veggono, nelle pitture di Liberale si ravvisa il tutto insieme più inteso, e di più qualche bella piegatura, ed un rilievo causato da ombre ardite e ben collocate, che difficilmente in quell'età potrà ritrovarsi l'eguale. Arrivò ad esprimer le passioni dell'animo con somma bravura, del che tanto lo commenda il Vasari; *aggiungendo che, chiamato a Siena, tanto piacquero le opere sue, che oltre l'aver miniato a Monaci Olivetani molti libri, fu ivi intertenuto con molto suo guadagno a miniar ancora quelli della Cattedrale, e della libreria Piccolomini. Non è però ch'egli non fosse atto ad opere grandi*; mentre anzi se paragoneremo la tavolina del Maggi nel Duomo di Verona con la tavola di S. Metrone in S. Vitale, e con l'altre sue rimasteci, scorgeremo che dottamente e forse meglio dipinse le figure grandi, che non le piccole<sup>73</sup>. [il corsivo è mio]

Con Girolamo dai Libri, maestro del famosissimo Giulio Clovio, il percorso dell'arte veronese verso l'espressione naturale attraverso il colore compie un ulteriore passo e prefigura lo stile di Giorgione, in anticipo sul quale apre al paesaggio e alla limpida veduta del vero:

Girolamo dai Libri. Figliuolo del sopramentovato Francesco fu Girolamo, *che divenne pittor di gran merito non solo nelle miniature, che non ebbero pari, e nelle quali instruì il famoso D. Giulio Clovio*, ma ancora, in figure grandi al naturale. Fu aggiustato negli dintorni, forte e lucido nel colorito, e fece paesaggi ed alberi freschissimi. La tavola all'altar maggiore di S. Andrea è mirabilissima, e se oltre il comun consenso non ce lo dimostrasse la maniera, non tenteremmo d'asserirla per sua. Osservisi la Santissima Vergine sulle nubi, come graziosa, divota, e di stile Giorgionesco ella sia, con un aria di volto che innamora. Il S. Pietro poi, ed il S. Andrea toccano i confini del più sublime gusto. Oltre la correzione, ed il colorito pastoso, si vede ingrandita la maniera, ed affatto lontana da, qualche durezza praticata ancora in que' tempi. Venne questo illustre e degno uomo alla luce l'anno 1472, terminando gloriosamente i suoi giorni nel 1555<sup>74</sup>. [il corsivo è mio]

A ridosso della metà del secolo XVIII, il contributo di Cignaroli sui veronesi segna dunque un momento importante per l'assunzione piena della miniatura rinascimentale nell'alveo del percorso

<sup>72</sup> [G. CIGNAROLI], *Serie degli artisti veronesi* cit., p. 199: «Francesco dai Libri. Bravo miniatore, che varj libri Corali eccellentissimamente - dipinse; nacque inanzi alquanto a Liberale, ma è ignoto il tempo e della nascita, e della di lui morte [...]».

<sup>73</sup> [G. CIGNAROLI], *Serie degli artisti veronesi* cit., p. 195.

<sup>74</sup> [G. CIGNAROLI], *Serie degli artisti veronesi* cit., p. 199. L'accento all'attività nell'ambito della miniatura, secondo quanto tradizionalmente tramandato, è fatto da Cignaroli anche per frate Cherubino, IVI, p. 196: «[...] Fra' Cherubino, che al secolo nominavasi Girolamo, fu bellissimo scrittore (al dir del Vasari) e miniatore ancora. Era egli fratello di Francesco predetto, e di Frà Girolamo, che, vestito l'abito di S. Domenico, seguì a dipinger faconde opere molte belle tanto in Mantova, ove poi morì, quanto in Verona». Per Giovanni Antonio Falconetto e Francesco dai Libri il giovane, pittore di mappe, IVI, pp. 198-199: «Giovanni Antonio Falconetto ed altri della stessa Famiglia. Il fratello dell'altrove mentovato Stefano da Zevio fu Giovan Antonio, che un figliuolo nominato Jacopo allevò nella pittura, ma veramente ambedue non passarono troppo avanti. Nacque da Jacopo altro nominato Giovan Antonio, che molte cose dipinse nel Trentino con fama di bravo pittore e miniatore: onde sino in Francia passarono le sue miniature. Fratello a' costui fu Gianmaria, che gli antenati superando, dipinse la Cupola di San Biagio in S. Nazaro [...] Francesco dai Libri il Giuniore. Se sviato non fosse stato questi dal fratello di suo padre Girolamo, fatto avrebbe mirabili cose, tanto mostrarono le opere di minio dipinte negli anni suoi primi [...]».

della storia dell'arte. Presentando gli artisti veronesi attraverso le inclinazioni di stile e le categorie formali che li distinguevano e sviluppando una linea tracciata prima di lui soprattutto da Giorgio Vasari, egli propose un modello di analisi della pittura su pergamena che avrebbe avuto sviluppo e fortuna in seguito nelle storie dell'arte di Luigi Lanzi e Jean Baptiste Seroux D'Agincourt: i primi che avrebbero coinvolto in maniera organica la miniatura nel percorso della storia pittorica italiana.