

25 |
2021

M Rivista di storia della
MINIATURA

«L'ERMA»
di BRETSCHNEIDER

Società internazionale di
Storia della miniatura

25 |
2021 |

Rivista di storia della
MINIATURA

Rivista di
Storia della Miniatura

n. 25 2021

Rivista fondata da
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto

Organo della Società Internazionale
di Storia della Miniatura

Direttore
Giulia Orofino

Comitato d'onore
Jonathan J.G. Alexander
Lilian Armstrong
François Avril
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto (†)
Luisa Cogliati Arano

Comitato scientifico
Fabrizio Crivello
Angela Dillon Bussi
Hans-Joachim Eberhardt
Antonio Iacobini
Beatrice E. Kitzinger
Silvia Maddalo
Marilena Maniaci
Susy Marcon
Giordana Mariani Canova
Massimo Medica
Alessandra Perriccioli Saggese
Josefina Planas Badenas
Marco Rossi
Lucinia Speciale
M. Alison Stones
Federica Toniolo
Gennaro Toscano
Giuseppa Z. Zanichelli

Direttore responsabile
Tommaso Polidoro

Redazione
Gaia Elisabetta Unfer Verre

© Copyright 2021
Società Internazionale
di Storia della miniatura

© Copyright 2021
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Marianna Dionigi, 57
00193, Roma, Italia
www.lerma.it

American office: 70 Enterprise Drive, Suite 2
Bristol, CT, 06010, USA
lerma@isdistribution.com

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto
dell'Editore.

ISSN 1126-4772 (testo stampato)
ISBN 978-88-913-2199-2 (brossura)
ISBN 978-88-913-2203-6 (PDF)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021
da CSC Grafica s.r.l.
Via Antonio Meucci, 28
Guidonia - ROMA

Pubblicazione annuale

Autorizzazione Tribunale di Roma
n. 204/2021 del 03/12/2021

Iscrizione al registro Operatori
di Comunicazione n. 6459 del 10.12.2001

Sistemi di garanzia della qualità
UNI EN ISO 9001:2015

Sistemi di gestione ambientale
ISO 14001:2015

Stampato nel rispetto dell'ambiente su carta
proveniente da zone a deforestazione controllata

Per le proposte di recensione, si prega
di inviare i volumi alla Redazione.
La rivista si avvale della procedura di valutazione
e accettazione degli articoli *double blind peer
reviewing*.

Per le fotografie di questo numero, l'Editore si scusa
per eventuali omissioni o errori e si rende disponibile per
integrare ed emendare, se informato dagli aventi diritto.

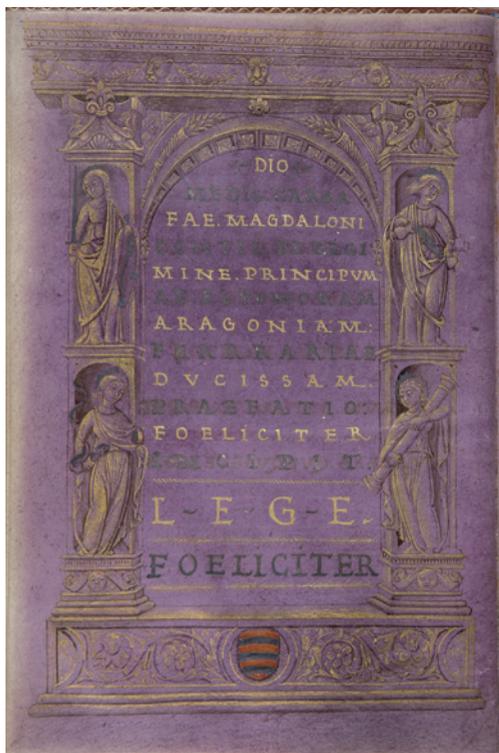
- 5 Tavole a colori
- 17 *Giulia Orofino – Alessandra Perriccioli Saggese*
Ricordo di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto
- 20 *Charlotte Denoël*
Les plaques d'ivoire du Sacramentaire de Drogon (Paris, BnF, Latin 9428): nouvelles perspectives iconographiques
- 37 *Silvia Gianolio*
L'Evangelario di Sibilla di Fiandra: un'aggiunta alla produzione dello *scriptorium* di Saint-Bertin a Saint-Omer
- 49 *François Avril*
Un manuscrit clef pour la reconstitution de la production enluminée du *studium* d'Orléans au XIII^e siècle : L'Uguccio de Pise ms 669 de la Biblioteca Universitaria de Padoue
- 64 *Giulia Simeoni*
Le Decadi di Tito Livio nel Medioevo: alcune novità per i primi manoscritti miniati
- 75 *Andrea Improta*
Una aggiunta al Maestro del codice di san Giorgio
- 85 *Lavinia Prosdocimi*
Cuttings miniati: l'Illustratore nei *collages* di Tommaso De Luca da uno *Speculum iudiciale* di Guillaume Durand (Treviso, Biblioteca Comunale, 172)
- 97 *Agata Gazzillo*
Il *cutting* di Cola di Fuccio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Riconsiderazioni sulla provenienza e sulla storia
- 109 *Monja Faraoni – Enrico Ceruti*
Gli Antifonari Landriani per la cattedrale di Lodi
- 131 *Chiara Paniccìa*
La linea pesarese. Sulla committenza libraria di Battista Sforza e Federico da Montefeltro

- 141 *Eva Ponzi*
Fuori fondo: un manoscritto Urbinate fra i Vaticani latini
- 151 *Lilian Armstrong*
Girolamo, Pseudo-Girolamo? Notes on Some Venetian Incunabula, 1470-1471
- 166 *Adam Ferrari*
Giovanni Antonio Decio per l'Incoronata (1540-1562): l'ultimo Sforza, Milano e Venezia
- 174 *Elena De Laurentiis*
Il contributo di Claudio Massarelli da Caravaggio al Lezionario Farnese (Towneley Lectionary) e la miniatura dopo Giulio Clovio
- 191 *Alessandro Botta*
Enrico Thovez per Van Eyck miniatore. Un dibattito di inizio Novecento sulle *Heures de Turin*
- 200 *Khachik Harutyunyan – Anna Sirinian*
Il Matenadaran di Erevan: la 'Biblioteca' di manoscritti armeni per eccellenza
- 218 *Josefina Planas*
Ana Domínguez Rodríguez (14 de diciembre 1941-1 de abril 2021)
- 220 *Giordana Mariani Canova*
Paola Guerrini (23 maggio 1953-8 settembre 2020)
- 222 *Il manoscritto purpureo dalla Tarda Antichità al Novecento*. Abstract degli interventi presentati in occasione della Giornata di studio in modalità Webinar, 1° dicembre 2020
- 233 Recensioni
A cura di *Giuseppa Z. Zanichelli*
- 244 Restauri
A cura di *Massimo Medica*
- 246 Miniatura on-line
A cura di *Federica Toniolo*

Il manoscritto purpureo dalla Tarda Antichità al Novecento

Abstract degli
interventi presentati
in occasione della
Giornata di studio in
modalità Webinar,
1° dicembre 2020

DOI: 10.48255/J.
RSM.25.2021.16



Introduzione

Fabrizio Crivello, Teresa D'Urso, Federica
Toniolo

L'interesse per i manoscritti purpurei si è accresciuto e sviluppato negli ultimi anni, soprattutto grazie agli stimoli provenienti dalle numerose indagini archeometriche tese all'individuazione del prezioso colorante di Tiro che fin dall'antichità è stato associato agli ideali imperiali prima e a quelli cristiani poi. Dai risultati delle analisi diagnostiche emerge peraltro come la porpora di Tiro, ricavata da molluschi marini, non sia stata finora individuata, neanche nelle più antiche testimonianze di pergamena purpurea sopravvissute, quelle dei prestigiosi Evangelieri tardoantichi del V-VI secolo. Tuttavia, i manoscritti tinti con coloranti vegetali di colore porpora di diverse gamme hanno conservato intatto il prestigio del prezioso colore rosso che ha così attraversato nei libri l'arte e la cultura occidentale, evidenziandone le fasi segnate dalla riproposizione degli ideali classici e paleocristiani, dal primo Medioevo al gotico internazionale, dal Rinascimento ai revivalismi moderni e contemporanei.

Gli ampi orizzonti cronologici e geografici dei manoscritti purpurei hanno contribuito a scoraggiare uno studio complessivo, e a privilegiare invece ricerche su singole opere o piccoli gruppi di manoscritti. Intorno a questi temi e con l'intento di un progetto di ricerca che affronti questo fenomeno della produzione manoscritta nella sua ampiezza e complessità, senza l'ambizione di essere esaustivo, ma con l'auspicio di offrire un primo sommario quadro di riferimento, martedì 1° dicembre 2020

si è tenuta in videoconferenza una giornata di studio coordinata da docenti di quattro istituzioni universitarie (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, Università degli Studi di Padova, Università degli Studi di Torino e Università degli Studi del Piemonte Orientale Amedeo Avogadro) con il patrocinio della Società Internazionale di Storia della Miniatura. Gli argomenti proposti dai relatori – in alcuni casi comunicazioni preliminari su temi di ricerca in corso o in preparazione, in altri rapide sintesi di più ampie indagini già svolte – hanno inteso ripercorrere alcuni dei principali snodi e presentare casi esemplari che, dalla tarda antichità attraversando il Medioevo e l'età moderna, giungono al XX secolo. Parte di un approccio che si propone di riconsiderare con uno sguardo nuovo la tradizione della pergamena purpurea è l'attenzione che è stata riservata al dato materiale: un resoconto sui principali risultati delle indagini diagnostiche non invasive o micro-invasive e una attenta presentazione dei problemi dei purpurei ha sollevato questioni non soltanto sulle fonti organiche da cui si ricavava il colore, ma anche sulle sue modalità di applicazione sulla pergamena. Si è così intravisto lo sviluppo diacronico della produzione purpurea, toccando i principali esempi tardoantichi di ambito greco, osservando il fenomeno della rinascita del manoscritto purpureo in età carolingia e considerando la conoscenza e il singolare uso di fogli porpora nell'Italia meridionale di età normanna. Per il Rinascimento è stato ripercorso l'utilizzo della porpora con gusto antiquario nella produzione manoscritta di Bartolomeo Sanvito, all'interno della quale fu parte di un repertorio formale che contribuì alla rinascita del codice all'antica. Si è proseguito con l'opera di Belbello da Pavia per giungere al Quattrocento aragonese e concludere con un caso di studio sulla ripresa dell'arte della miniatura e dell'impiego della porpora nell'Italia contemporanea con intenti revivalistici. Ne deriva un quadro vasto e articolato, all'interno del quale si dovranno inserire altre testimonianze e indagini ancora da svolgere. Muovendo da questi presupposti i molteplici significati legati ai manoscritti purpurei, che si sono caricati di valori simbolici e culturali diversi a seconda dei contesti di origine, e gli aspetti relativi alla produzione materiale attendono quindi un rinnovato studio, sistematico e interdisciplinare.

La ricerca sui codici purpurei: temi e prospettive
Teresa D'Urso

Com'è noto, nessun codice purpureo anteriore al V secolo è giunto fino a noi, malgrado numerose fonti attestino i precedenti antichi di questi lussuosi manufatti realizzati in pergamena tinta e vergati in preziosi inchiostri metallici. La produzione dei purpurei non si estinse con la Tar-

1. San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, ONR 26, Diomede Carafa, *De regimine principum*: Cola Rapicano, Frontespizio architettonico, f. 6v.

2. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XII. E. 34, Plutarco, *Heroum clarissimorumque virorum divinae sententiae*, volgarizzamento di Giovanni Albino: Cristoforo Majorana, foglio purpureo con dedica e frontespizio architettonico, ff. IIv-1r.

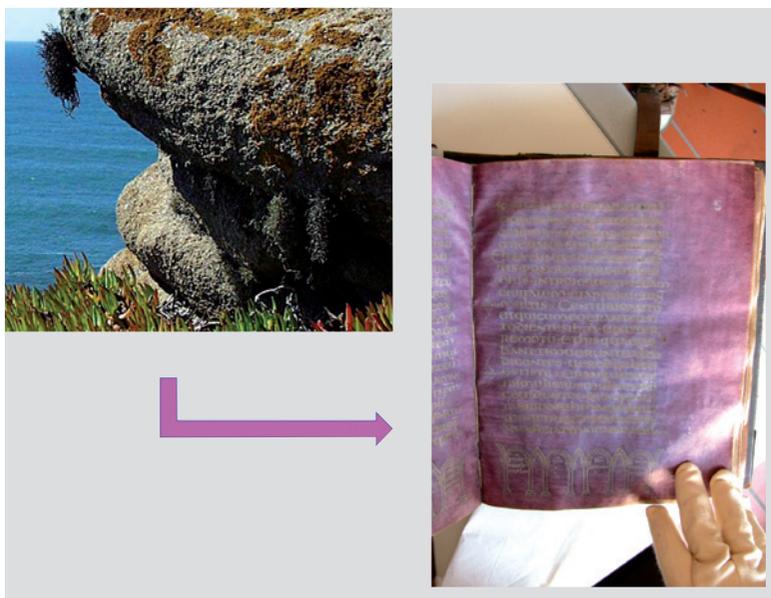


da antichità, ma assunse anzi carattere di vero e proprio revival in quei momenti della storia che, come l'età carolingia e il rinascimento italiano, nell'evo antico individuavano non solo un punto di riferimento ideale, ma anche concreti modelli dell'operare artistico. Lungi dall'essere limitato alle cosiddette 'rinascenze', il ricorso alle pergamenine tinte costituisce in realtà un fenomeno di lunga durata che in modo carsico attraversa la storia del libro. Grazie soprattutto ai modelli costituiti dai purpurei superstiti e ai numerosi riferimenti presenti nella letteratura antica, manoscritti con fogli in pergamena tinta si segnalano, infatti, non solo in contesti di scarsa fioritura come l'età romanica, ma anche in età contemporanea.

Sono i *codices purpurei* tardo-antichi, in particolare, a essere stati oggetto nel corso del Novecento e degli ultimi decenni di un interesse costante, per le valenze culturali e simboliche che essi veicolano e il valore di rara testimonianza della tradizione libraria antica che essi rivestono. Gli studi sui purpurei sono, per il resto, circoscritti a singole opere o a specifici gruppi di codici. Per quanto molto si sia scritto sull'argomento, manca ancora, infatti, un quadro generale di riferimento che restituisca appieno il ruolo che tale fenomeno ha giocato nella storia del libro. Non è un caso che al tema dei codici purpurei non sia stato finora mai dedicato un convegno mirato né un ampio studio monografico. Senza aspirare a colmare queste lacune, la Giornata di studi "Il Manoscritto purpureo dalla Tarda antichità al Novecento" ha inteso far emergere la necessità di esplorare l'argomento con un approccio rinnovato: concreto, globale e interdisciplinare.

Attributo regale fin da tempi antichissimi, la porpora come prerogativa della massima autorità civile si impose, com'è noto, nel mondo romano e bizantino, divenendo, in età paleocristiana, veicolo di contenuti simbolici associati al tema della regalità e del sacrificio di Cristo. Nel corso della loro storia plurisecolare, pur cambiando pelle e funzioni, i codici in pergamena purpurea non dovettero perdere le intrinseche valenze simboliche connesse all'uso del colore, ma è verosimile che queste ultime non rimanessero immutate nel corso dei secoli. Insieme con gli usi dei codici in pergamena tinta, è **questo uno degli aspetti che attendono** di essere indagati su larga scala, a partire non solo dalle fonti letterarie antiche e dai trattati tecnico-artistici, ma anche da altre tipologie di documenti fin qui poco esplorate, come gli inventari e i memoriali della prima età moderna. Un'indagine mirata su questo tipo di fonti potrebbe contribuire a fare luce su un aspetto ancora poco chiaro come l'origine e la funzione delle pergamenine tinte che figurano inserite in tanti codici di età rinascimentale (fig. 2).

Se in passato l'analisi dei significati simbolici ha finito col prevalere sullo studio della materialità dei codici, è proprio da quest'ultimo approccio che possono ora venire nuovi e cruciali elementi di informazione. Per approfondire la conoscenza di questi oggetti e per comprendere meglio il rapporto che in essi si stabilisce tra aspetti fisici e simbolici, appare oggi fondamentale integrare nel discorso storico-artistico lo studio dei materiali, della loro provenienza e dei procedimenti impiegati nella manifattura. Le scoperte prodotte negli ultimi quarant'anni dalle analisi diagno-



3. A sinistra: *Roccella tinctoria*; a destra: Brescia, Biblioteca civica Queriniana, senza segnatura, *Codex Brixianus*, f. 147r.

stiche sull'uso quasi esclusivo di pigmenti vegetali per la colorazione della pergamena sollecitano anche ad approfondire il confronto, fin qui non sviluppato in modo sistematico, con i trattati tecnico-artistici e le fonti documentarie e letterarie. I risultati delle analisi fisico-chimiche condotte sui porpurei, infine, appaiono di cruciale importanza ai fini della conservazione e della valorizzazione, aspetti tanto più rilevanti in quanto riguardano manufatti fragili che pongono sfide impervie a coloro che ne devono assicurare la trasmissione.

M. ACETO *et al.*, *Mythic dyes or mythic colour? New insight into the use of purple dyes on codices*, 'Spectrochimica Acta. Part A, Molecular and Biomolecular Spectroscopy', 215, 2019, pp. 133-141.

La Porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico, Atti del convegno (Venezia, 24-25 ottobre 1996), a cura di O. Longo, Venezia 1998.

F. TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il Libro d'oro Durazzo*, a cura di A. De Marchi, Modena 2008, pp. 103-144.

K. WEITZMANN, *Late Antique and early Christian book illumination*, New York 1977.

Dal mito alla diagnostica: evidenze analitiche sui codici porpurei

Maurizio Aceto – Elisa Calà – Angelo Agostino

I codici porpurei rappresentano in campo letterario l'equivalente delle vesti tinte in porpora nell'abbigliamento dell'Antichità: erano degli *status symbols*, legati a filo doppio con il concetto di potere che nasce nel loro caso dall'associazione del colore porpora della pergamena, simboleggiante la sofferenza di Cristo e il pentimento dell'uomo dal peccato (QUANDT 2018), con l'oro e l'argento di cui erano composti gli inchiostri per redigere i testi biblici. Nei rari casi a noi giunti in cui il testo

era corredato da un apparato decorativo, al porpora e al metallo nobile si affiancavano pigmenti preziosi come il lapislazzuli e il cinabro.

In un contesto di tale ricchezza è scontato pensare che il colore porpora venisse impartito alla pergamena usando il colorante più prezioso della storia dell'uomo, la famosissima e costosissima porpora di Tiro ricavata dai molluschi del genere *Murex*. Questa è stata probabilmente l'opinione degli storici e degli archeologi prima che i recenti risultati della diagnostica fossero portati alla loro attenzione.

Un primo indizio che l'uso della porpora di Tiro fosse alquanto limitato si poteva già avere dall'analisi dei reperti tessili: nella collezione di tessuti copti del Museo Egizio di Torino, su un centinaio di tinture purpuree soltanto quattro risultarono eseguite con la porpora di Tiro, il resto mediante doppie tinture con indaco e colorante rosso da insetti o robbia (GULMINI *et al.* 2017).

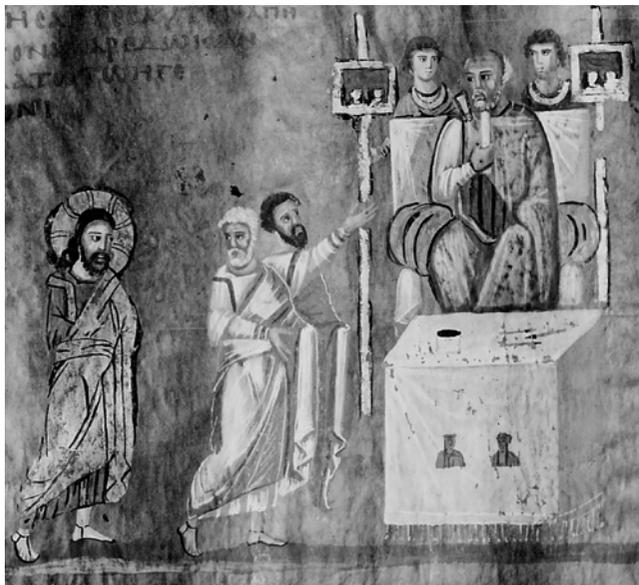
L'applicazione delle tecniche diagnostiche non invasive e micro-invasive ad un numero elevato di codici porpurei (ACETO *et al.* 2019) ha chiarito in maniera inequivocabile che la porpora di Tiro non è mai stata usata nel contesto dei codici porpurei. In quasi tutti i casi, il colore porpureo è stato ottenuto mediante tintura, o più probabilmente pittura, della pergamena con l'*oricello*, un colorante ricavato da licheni di numerosi generi tra i quali *Roccella*, *Lasallia*, *Lecanora* e *Ochrolechia*. L'*oricello* era per la verità usato fin dall'Antichità come succedaneo della porpora di Tiro e come tale citato da Plinio il Vecchio e da altri cronisti dell'epoca; in epoche passate doveva quindi essere stato disponibile in grande abbondanza, considerando il suo impiego con continuità nell'arte della miniatura (così come in campo tessile) fino almeno all'epoca rinascimentale, come risulta da recenti evidenze diagnostiche (ACETO *et al.* 2017).

M. ACETO – E. CALÀ – A. AGOSTINO – G. FENOGLIO – M. GULMINI – A. IDONE – C. PORTER – C. HOFMANN – S. RABITSCH – C. DENOËL – C. FÖRSTEL – A. QUANDT, *Mythic dyes or mythic colour? New insight into the use of purple dyes on codices*, 'Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy', 215 (2019), pp. 133-141.

M. ACETO – E. CALÀ – A. AGOSTINO – G. FENOGLIO – A. IDONE – C. PORTER – M. GULMINI, *On the identification of folium and orbil on illuminated manuscripts*, 'Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy', 171 (2017), pp. 461-469.

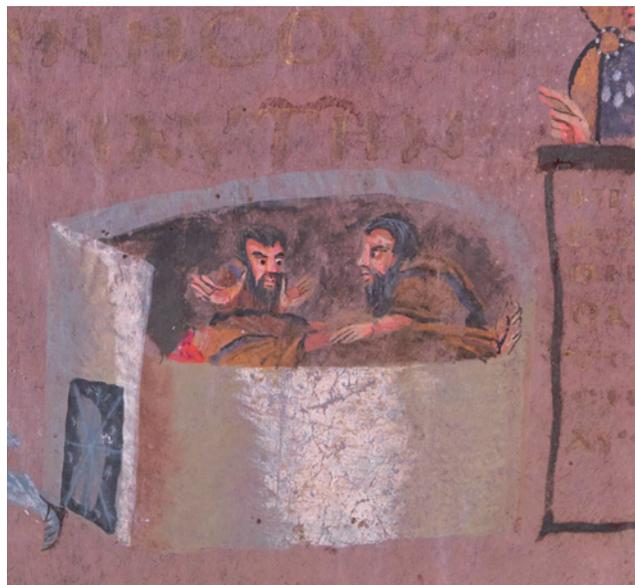
M. GULMINI – A. IDONE – P. DAVIT – M. MOI – M. CARRILLO – C. RICCI – F. DAL BELLO – M. BORLA – C. OLIVA – C. GRECO – M. ACETO, *The "Coptic" textiles of the "Museo Egizio" in Torino (Italy): a focus on dyes through a multi-technique approach*, 'Archaeological and Anthropological Sciences', 9 (2017), pp. 485-497.

A. QUANDT, *The Purple Codices: a report on current and future research and conservation projects*, in *Care and Conservation of Manuscripts 16*, Proceedings of the Sixteenth International Seminar (Copenhagen, 13-15 aprile 2016), edited by M.J. Driscoll, Copenhagen 2018, pp. 121-152.



4. Rossano, Museo diocesano e del Codex, *Codex Purpureus Rossanensis*, f. 8r [p. 15] *Cristo di fronte a Pilato*, dettaglio.

5. Parigi, Bibliothèque nationale de France, suppl. gr. 1286 (Sinopense), Vangelo di Matteo: *La testa di Giovanni Battista portata a Salomè*, f. 10v.



Il dubbio di Pilato. Il Processo di Cristo nel Tetravangelo di Rossano
Lucinia Speciale

Nella tradizione illustrata delle Storie della Passione l'incontro tra Cristo e Pilato ha un'ampia e precoce fortuna figurativa. Nell'evoluzione di questo complesso *corpus* iconografico, l'arrangiamento in due tempi inserito nella sequenza del *Codex Purpureus* di Rossano rappresenta da sempre un problema aperto (fig. 4).

Il Tetravangelo greco di Rossano, il più integro dei tre manoscritti purpurei illustrati che ci sono pervenuti, conserva un importante ciclo di storie evangeliche. La sequenza prende avvio con la Resurrezione di Lazzaro, prosegue con gli episodi salienti della Passione e si conclude con una singolare variante del Giudizio di Pilato, nella quale manca l'evento finale del Processo, corrispondente a Matteo 27,24: «Pilato, visto che non otteneva nulla e che il tumulto cresceva sempre di più, si lavò le mani davanti alla folla». La qualità particolarmente elevata e la *mise en page* di alcune miniature – in special modo il dittico con il Processo di Cristo – hanno a lungo giustificato l'ipotesi che la compagine fosse ricavata da prototipi monumentali (LOERKE 1975). Quale che ne sia l'origine, le due scene del Processo di Gesù presentano una versione molto originale dell'episodio.

La soluzione narrativa molto elaborata presente nel codice di Rossano ha conosciuto spiegazioni diverse. Un'ipotesi che rimonta ai primi studi sul manoscritto ha sostenuto che l'assenza della scena della Lavanda delle mani sia frutto della scomparsa di alcune carte miniate (HASELOFF 1898, LOERKE 1987). Fernanda De' Maffei ha invece osservato che, per ragioni di logica narrativa, la scena con la Lavanda delle mani avrebbe dovuto trovare spazio fra le due immagini conservate; e poiché le due immagini superstiti sono disposte sul *recto* e

sul *verso* dello stesso foglio, si deve ritenere che essa non fosse prevista sin dall'origine. Studi più recenti (SEVRUGIAN 1990) hanno lasciato la questione irrisolta.

Il restauro messo in opera presso l'Istituto Centrale per la Patologia dell'Archivio e del Libro (Roma 2013-2016) ha permesso di riesaminare la struttura dei fascicoli iniziali del codice e di formulare una nuova ipotesi sul programma decorativo originale del manoscritto (SPECIALE 2019). In questo contesto è maturata anche una rilettura del Dittico con il Processo di Cristo fondata su argomenti codicologici, testuali e interpretativi inediti. Sulla base di questi elementi è da credere che l'immagine con il gesto di Pilato fosse il passaggio finale di una sequenza in tre scene e che sia dispersa.

A. HASELOFF, *Codex Purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griechischen Evangelien-Handschrift in Rossano nach photographischen Aufnahmen*, Berlin-Leipzig 1898.
W. LOERKE, *The Monumental Miniature in the Place of the Book Illumination*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 61-69.

F. DE' MAFFEI, *Il Codice purpureo di Rossano Calabro: la sua problematica e alcuni risultati di ricerca*, in *Testimonianze cristiane, antiche ed altomedievali nella Sibaritide*. Atti del Convegno nazionale (Corigliano – Rossano, 11-12 marzo 1978), a cura di C. D'Angela, Bari 1980 (*Vetera Christianorum. Scavi e ricerche*, 3), pp. 121-264.

Codex Purpureus Rossanensis. Museo dell'Arcivescovado, Rossano Calabro (Codices mirabiles, 1), 2 *Commentarium*, a cura di G. Cavallo, con studi di G. Cavallo, J. Gribomont, W. C. Loerke, Roma – Graz 1987.

A. SEVRUGIAN, *Der Rossano-Codex und die Sinop-Fragmente: Miniaturen und Theologie*, Worms, 1990 (*Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft*, 35).

L. SPECIALE, *ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΚΑΝΟΝΟΣ. Il ciclo evangelico del Codex Purpureus di Rossano: un'ipotesi di ricostruzione*, 'Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Serie III, Rendiconti' I, 91 (2019), pp. 377-426

Dove furono fatti i tre manoscritti purpurei tardoantichi miniati?

Massimo Bernabò

Si conoscono sei manoscritti purpurei greci, tre miniati e tre non miniati scritti in onciale, cioè: 1. il Salterio di Zurigo (Zentralbibliothek, RP1), VI secolo; 2. i frammentari Vangeli dell'Arcivescovo di Rossano (Rossanense, sigla Σ), VI secolo; 3. i frammenti del Vangelo di Matteo, da Sinope, che contengono parti del Vangelo di Matteo (Sinopense, Paris, Bibliothèque nationale de France, suppl. gr. 1286, sigla O), VI secolo; 4. il *Codex Petropolitanus*, oggi disperso tra varie biblioteche (sigla N); 5. il *Codex Beratinus* che contiene oggi solo i Vangeli di Matteo e Marco, da Berat (Tirana, Drejtoria e Përgjithshme e Arkivave, sigla Φ); 6. l'epitome frammentaria nota come *Genesi di Vienna* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, theol. gr. 31), VI secolo. N è stato smembrato; sappiamo che tre sue parti erano a Efeso e Cesarea di Cappadocia; oggi, è disperso tra varie biblioteche e la sezione più grande si trova a San Pietroburgo.

I tre manoscritti purpurei miniati, greci, pervenuti dal Mediterraneo orientale (Rossanense, Sinopense, *Genesi di Vienna*) difficilmente sono stati considerati in relazione agli altri tre manoscritti purpurei greci non miniati (Salterio di Zurigo, *Codex Petropolitanus*, *Codex Beratinus*).

Inoltre, per i tre miniati si ripetono luoghi di origine e date che sono state avanzate nella prima metà del Novecento e poi prese come verità incontestabili, alla stregua di un vangelo storico-artistico, quando erano invece mere ipotesi basate sulle confuse conoscenze che si avevano a quel tempo dell'attività artistica in Siria, Palestina e Asia Minore. Nel Novecento dominava l'idea, quasi sempre, che fossero attivi centri scrittori e laboratori di miniatura nelle sole Gerusalemme, Antiochia o Costantinopoli; a queste località, a volte, si aggiungeva una generica e vastissima Asia Minore. In più, un fantastico espressionismo siriano ha improntato e fuorviato le indagini sul luogo di origine di questi manoscritti. Oggi, abbiamo molte più conoscenze dell'arte nella zona di Gerusalemme e in quella di Antiochia (entrambe le zone conservano un attaccamento profondo alla tradizione antica), mentre nuove pubblicazioni sulle miniature nei Vangeli di Rabbula, nella Bibbia syr. 341 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, nei Vangeli syr. 33 della stessa biblioteca e nei Vangeli di Diyarbakır forniscono indicazioni differenti sull'attività artistica delle varie zone della Siria. Quanto al Sinopense, gli affreschi scoperti nella cosiddetta 'Grotta di Paolo' a Efeso, uniti alle sculture provenienti da quella città o dai dintorni (ad esempio la testa del cosiddetto 'Eutropio') e a quel che sappiamo della provenienza del codice Petropolitano (Efeso e Cesarea di Cappadocia), il cui testo e quello del Sinopense appartengono alla stessa recensione, suggeriscono la metropoli di Efeso come probabile luogo di origine del ma-

noscritto. Infine, è indicativo il luogo di acquisto del Sinopense, nel porto sul Mar Nero dell'Asia Minore. Esclusa quindi la Siria, ho proposto un confronto tra i volti di alcune figure nel Sinopense (ad esempio, gli apostoli della seconda Moltiplicazione dei Pani, i discepoli ed i due ciechi risanati, i due discepoli di Giovanni che vanno a prendere il corpo del Battista decapitato, fig. 5) con Paolo e l'"Eutropio" a sostegno della mia ipotesi.

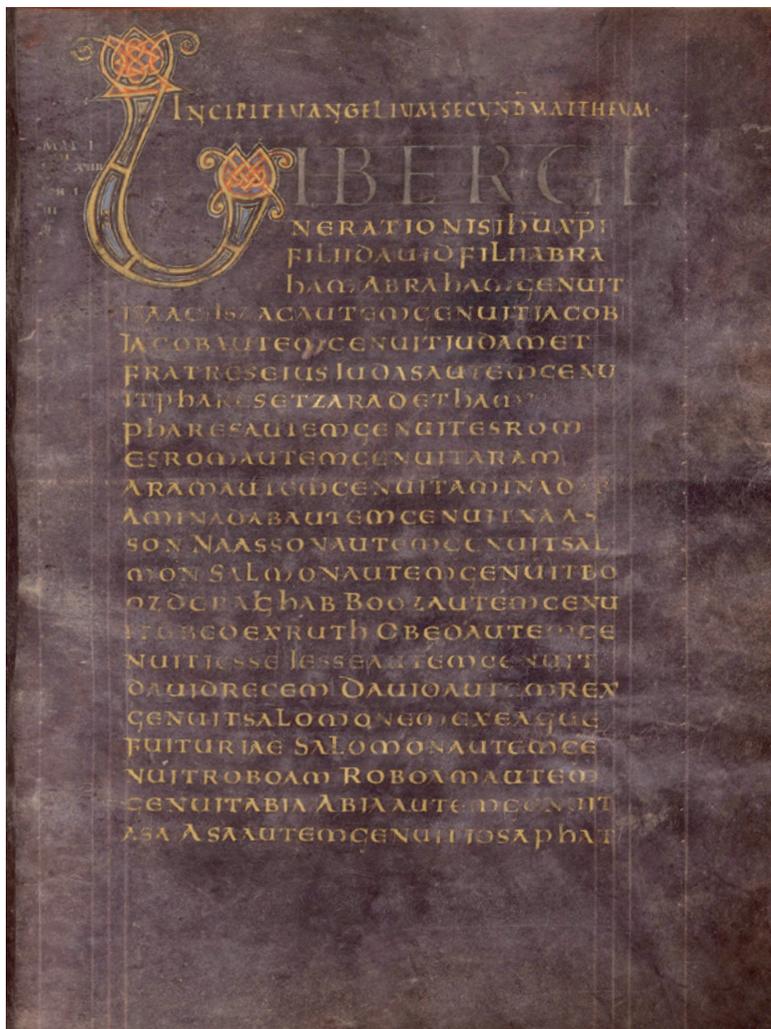
Per una geografia dei manoscritti purpurei carolingi: scuole e scriptoria

Fabrizio Crivello

La produzione di manoscritti purpurei, dopo la stagione tardoantica e i pochi fogli tinti di porpora inseriti in alcuni manoscritti insulari, riprende in ambito continentale grazie agli ambiziosi ideali promossi alla corte di Carlo Magno: la porpora è infatti protagonista dell'Evangelistario di Godescalco (Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouv. acq. lat. 1203), i cui versi di dedica esordiscono proprio con «Aurea purpureis pinguntur grammata scedis». L'opera, con la quale prende vita tra il 781 e il 783 la scuola di corte del sovrano, inaugura un nuovo uso della porpora, destinato a perdurare nel Medioevo: fondi purpurei delimitati da cornici ornamentali che racchiudono il testo e lasciano a vista nei margini il colore naturale della pergamena.

Alla corte di Aquisgrana compaiono alla fine dell'VIII secolo due Evangelieri realizzati da atelier diversi con fogli interamente purpurei: quello dell'Incoronazione (Wien, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIII 18; fig. 6) e quello di Centula (Abbeville, Bibliothèque municipale, 4). Quest'ultimo rappresenta forse la risposta della scuola di corte di Carlo Magno alle novità introdotte ad Aquisgrana con l'Evangelario dell'Incoronazione da quel piccolo gruppo di artisti stranieri di cultura greca formati nel solco della tradizione pittorica tardoantica di matrice ellenistica. Sempre in ambito palatino, tra VIII e IX secolo, si collocano i frammenti di un Evangelistario purpureo (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. Fr. 16) e il *Comes Parisinus* (Paris, BnF, Latin 9451), il solo manoscritto carolingio purpureo prodotto a sud delle Alpi, probabilmente alla corte di Pipino re d'Italia. Poco più tardi ad Aquisgrana emerge il foglio porpora con evangelista dell'Evangelario di Xanten (Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 18723, f. 17), frammento di un manoscritto purpureo stimolato dall'Evangelario dell'Incoronazione.

A partire dal secondo quarto del IX secolo la produzione dei manoscritti purpurei sarà tra le prerogative delle principali scuole carolingie: a Metz, al tempo del vescovo Drogone (823-855), e a Reims, durante il governo dell'arcivescovo Incmaro (845-882). Se nei territori franco-orientali resta isolato



6. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, Inv.-Nr. XIII 18, Evangelario dell'Incoronazione: pagina iniziale del Vangelo di Matteo, f. 16r.

nel primo quarto del IX secolo l'Evangelario di Hanto (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23631), forse realizzato ad Augusta, la produzione di tali manoscritti prosegue soprattutto in centri franco-occidentali non ancora localizzati. Ne sono esempi l'Evangelario di Saint-Denis (Paris, BnF, Latin 9387), talvolta confuso con le opere della scuola di corte di Carlo Magno, ma da riferire alla Francia centro-settentrionale intorno alla metà del IX secolo, e i due Evangelari da Saint-Germain (Paris, BnF, Latin 11955 + Sankt-Peterburg, Rossijskaja Nacionalnaja Biblioteka, Lat. Q. v. I. 11; Lat. Q. v. I. 26): le condizioni del primo non permettono di andare oltre al considerarlo carolingio, il secondo è invece riconducibile alla Francia nord-orientale intorno alla metà del IX secolo. A questo ambito appartiene anche il Salterio di Angilberga, risalente all'827 (Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi), la cui scrittura si collega al coevo Lezionario purpureo di Cambrai (Bibliothèque municipale, 553). Accanto a queste opere vanno ricordati altri due manoscritti liturgici nel caratteristico formato a dittico realizzati in Francia settentrionale nel secondo terzo del IX secolo: il Cantatorio di Monza (Biblioteca Capito-

lare, 88) e i frammenti di un analogo manoscritto conservati a Berlino (Staatliche Kunstbibliothek, 1400) e a Cleveland (The Cleveland Museum of Art, Ill. 1933, 446).

Ne deriva quindi una geografia dei manoscritti purpurei carolingi che mostra da subito il ruolo propulsivo della corte di Carlo Magno, seguita da alcune delle principali scuole in stretto rapporto con essa; dal secondo quarto del IX secolo emergono via via diversi scriptoria franco-occidentali in grado di realizzare opere purpuree, ma che sfuggono alla localizzazione.

W. KOEHLER / W. KOEHLER (†) – F. MÜTHERICH, *Die Karolingischen Miniaturen*, 8 voll., Berlin / Wiesbaden 1930-2013.

B. BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, 4 voll., Wiesbaden 1998-2017.

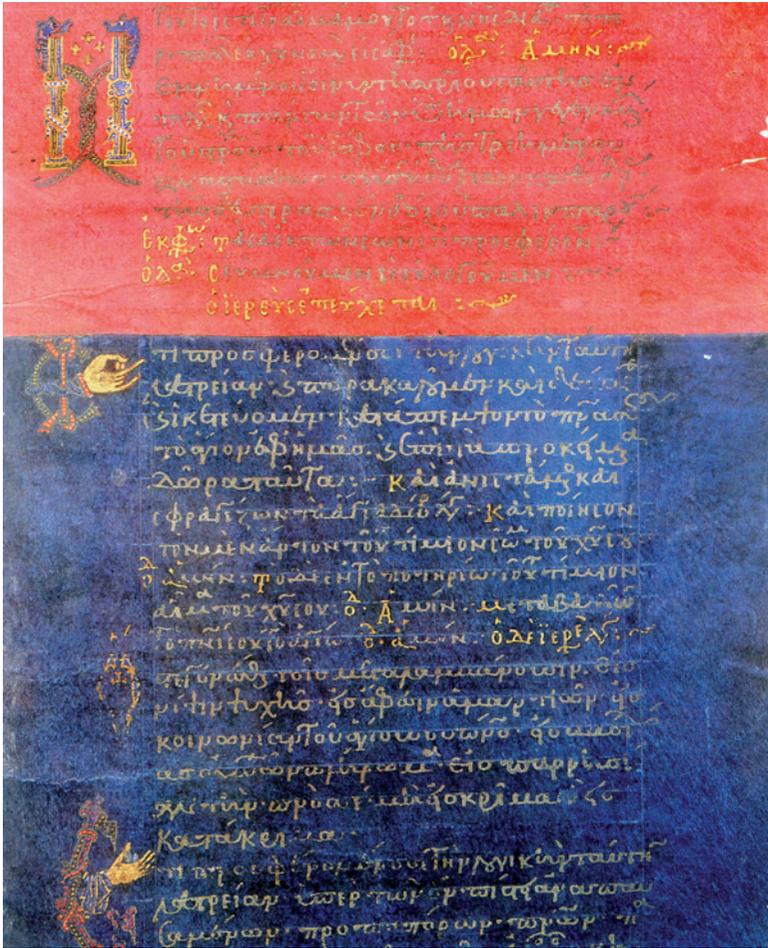
Da Oviedo a Cava e a Salerno?

Alessandra Perriccioli Saggese

L'intervento ha per oggetto l'enigmatica Bibbia di Danila della Biblioteca della Badia di Cava dei Tirreni (ms. 1) e il Rotolo borgiano gr. 27 della Biblioteca Vaticana, due eccezionali manufatti prodotti in luoghi diversi a distanza di qualche secolo. In particolare, si approfondisce l'ipotesi di una possibile influenza esercitata dalla Bibbia sul Rotolo, rispetto all'utilizzo di pergamene tinte alternativamente di porpora e di blu.

La Bibbia, secondo la convincente ipotesi di Paolo Cherubini, fu probabilmente commissionata dal re asturiano Alfonso II il Casto e può identificarsi con quella ricordata nel *Testamentum regis Adelfonsi*, redatto il 16 novembre dell'812, recante l'elenco delle suppellettili liturgiche donate dal sovrano alla cattedrale di Oviedo, da lui stesso fondata. Il codice fu esemplato dal calligrafo Danila e recupera, in una raffinata ottica antiquariale, tipi di scrittura desuete in quegli anni, come la così detta onciale *b-d*, della quale non si conoscono esempi successivi ai secoli V-VI. La scrittura, che in più parti disegna croci dai bracci espansi, sul modello della Cruz de la victoria di Oviedo, è vergata in oro e argento nei fogli purpurei, in bianco nei fogli tinti di blu-turchino e, nei rimanenti, in inchiostri di colori diversi, che vanno dal verde al turchino al rosso.

La presenza nella Bibbia di tre annotazioni in beneventana attesta che essa, fin dal XII secolo, era in Italia meridionale. Qui essa poté essere offerta in dono all'abbazia cavense dal papa Pasquale II, che l'avrebbe ricevuta a sua volta, come *captatio benevolentiae*, da Maurizio Burdino, il futuro antipapa Gregorio VIII, in occasione di uno dei suoi viaggi dalla Spagna a Roma, avvenuti nel 1109 e nel 1114. Il notissimo Rotolo Borgiano della Biblioteca Vaticana (fig. 7), formato da fogli di pergamena tinta in varie tonalità di rosso porpora e in blu-



7. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borg. gr. 27, Rotolo liturgico.

turchino, contiene la liturgia di san Giovanni Crisostomo esemplata in crisografia e in caratteri tipici della *Perlschrift* in uso a Bisanzio nell’XI secolo. La menzione nel testo del duca Ruggero (1085-1111) e di un arcivescovo di nome Alfano (Alfano I, 1058-1085 o Alfano II, 1085-1121) porta a datare entro il 1111 il sontuoso rotolo, che fu commissionato da due facoltosi individui, un non meglio identificato Argira e un Senne, secondo alcuni identificabile con l’omonimo arcivescovo di Capua (1098-1118). Esso fu probabilmente realizzato a Salerno, città nella quale, fin dal tempo di Alfano I, la presenza di numerosi mercanti aveva dato luogo ad una coesistenza della liturgia latina con quella greca, come avveniva, ad esempio, in Sant’Andrea de Lamis, nel quartiere degli Amalfitani. La rara compresenza di fogli tinti in blu turchino e in porpora della Bibbia ha portato a supporre che essa possa aver costituito un modello per il Rotolo borgiano, che utilizza la stessa alternanza di colori. Ma perché questo potesse essersi verificato, dovremmo supporre che la Bibbia fosse giunta a Cava entro il 1111 e immediatamente prima a Roma, nel 1109, anno del primo viaggio di Burdino. L’ipotesi non va esclusa del tutto, nonostante, o proprio, per la strettissima concatenazione dei fatti, ma va anche considerato che tra X e XII

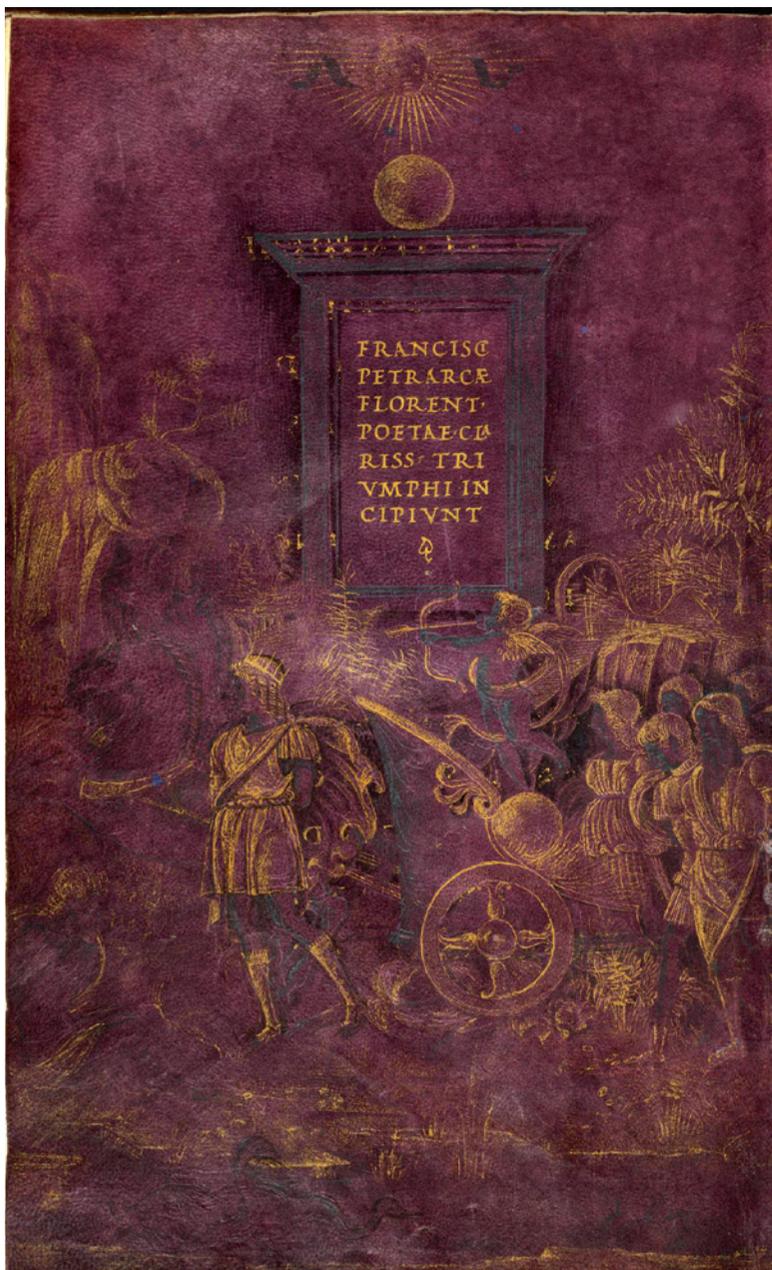
secolo la pergamena tinta di blu è presente in raffinati manoscritti prodotti in ambienti bizantini. Essa, per esempio, si trova alternata a pergamene purpuree nel Vat. gr. 1170 e, da sola, nell’Ott. gr. 326, entrambi della Biblioteca Vaticana. Al momento, il Rotolo borgiano, per la sua alternanza ad effetto di pergamene rosso porpora e blu indaco cucite insieme, resta un *unicum* fra i rotoli liturgici. Sebbene sia un’ipotesi ancora da verificare, non va del tutto esclusa la possibilità che tali colori intendano richiamare l’abito di Cristo che, proprio in quegli anni, nella pittura monumentale cominciava a colorarsi di rosso nella tunica e di blu nel pallio.

G. CAVALLO, *La cultura italo-greca nella produzione libraria*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 495-612: 556.
 P. CHERUBINI, *La Bibbia di Danila: un monumento trionfale per Alfonso II di Asturie*, «Scrittura e civiltà», XXIII (1999), pp. 75-131.
 U. NILGEN, *Oro, porpora, bianco e grigio. Il significato del colore negli abiti di Cristo*, in *L’immagine di Cristo*, a cura di C.L. Frommel – G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 61-73: 67.
 G. OROFINO, *Rapporti fra culture diverse nei manoscritti dell’Italia meridionale*, in *Libri, Documenti, Epigrafi medievali: possibilità di studi comparativi*, a cura di F. Magistrale – C. Drago – P. Fioretti, CISAM, Spoleto 2002, pp. 529-546, con bibliografia precedente sul Rotolo borgiano alle pp. 545-546.

La pergamena tinta nei primi codici di Bartolomeo Sanvito

Chiara Ponchia

Scopo dell’intervento era ripercorrere la prima attività del calligrafo umanista Bartolomeo Sanvito, focalizzandosi sui codici con pagine purpuree o tinte, al fine di tracciare lo *status quaestionis* e far emergere eventuali tematiche ancora da esplorare. Attivo tra gli anni cinquanta del XV secolo e il primo decennio del Cinquecento tra Padova e Roma, Sanvito (Padova, 1435-1511) fu uno dei protagonisti di quel clima culturale fervente, innervato da un’incrollabile passione per l’antico, che connotò i decenni centrali del Quattrocento veneto, dando i suoi frutti migliori nelle arti e nel libro manoscritto, di cui proprio Bartolomeo rinnovò scrittura, formato e decorazione. Una fonte molto importante è il Memoriale di Sanvito, oggi perduto ma in parte pubblicato da De Kunert nel 1907. Qui il copista testimonia il suo interesse per la pratica di colorare le pergamene: nel 1508 segna di aver prestato a fra’ Bernardino degli Zoccoli «el David in carta rossa e la nunciata in carta tinta fo de mano di Lauro facte per principij de offizio». Le prime attestazioni dell’uso di carte colorate risalgono al 1460 circa, anni a cui si datano, a giudizio di Nuvoloni, le *Vitae Malchi et Pauli* di san Girolamo (Venezia, Biblioteca Nazionale Marcia-



8. Londra, Victoria and Albert Museum, ms. L. 101-1947, Francesco Petrarca, *Rime e Trionfi: Trionfo d'Amore*, f. 149v

na, Lat. II, 39 [=2999]), interamente in pergamena tinta di porpora smorzata, e l'*Orazio* di Austin (University of Texas, Harry Ransome Humanities Research Center, 35), recante una pagina crocea. Sanvito in effetti privilegia l'inserimento tra i fogli in pergamena naturale di pagine purpuree o crocee disegnate in inchiostri d'oro o d'argento per marcare le principali partizioni testuali, com'è nell'*Opera* di Virgilio oggi alla Bibliothèque nationale de France (Latin 11309; 1460-1465) e nelle *Rime* e i *Trionfi* di Petrarca del Victoria and Albert Museum (ms. L. 101-1947; 1463-1464; fig. 8). La porpora usata in questi codici è di una tonalità più intensa rispetto al colore sfumato delle *Vitae Malchi et Pauli* e tale constatazione porta a chiedersi se ciò sia imputabile a un colorante diverso o a un differente dosaggio, o a una variazione nel

sistema di tintura delle carte. Sono domande di ricerca come queste che evidenziano la necessità di condurre analisi scientifiche sui codici, al fine di allargare l'attuale conoscenza delle tecniche e dei materiali.

L'inserzione di carte tinte non si limita ai codici profani: nella prima produzione di Sanvito si riscontra anche in un Libro d'ore oggi alla Biblioteca Ambrosiana (S.P.13; 1464-1466 circa), in cui su un foglio color porpora smorzata figura l'*Adorazione dei Magi*, condotta in chiave squisitamente rinascimentale.

Tra le fonti che poterono indirizzare Sanvito verso una tecnica di così antica tradizione, va in primo luogo ipotizzata la conoscenza, diretta ma più probabilmente mediata, di vetusti esemplari, quali l'Evangeliario di V secolo oggi alla Biblioteca Capitolare di Verona (cod. VI 6), presente *ab antiquo* nella città scaligera. L'idea di servirsi di pergamene tinte poteva poi legarsi alla prassi, comune almeno fin dal Trecento, di servirsi di carta e pergamena preparate a tinta purpurea, blu, verde o crocea come supporto per disegni preparatori e opere grafiche. Appare poi interessante condurre un confronto con la tradizione letteraria dei ricettari. Per portarci proprio nella Padova di Sanvito, è significativo in tal senso l'*Alphabetum Romanum* di Felice Feliciano (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6852), un libro di modelli per lettere epigrafiche e ricette per preparare inchiostri preziosi e tingere le pergamene. D'altro canto, lo stesso Feliciano nel suo *Ercole Senofontio* oggi alla Biblioteca Civica di Padova (B.P. 1099) impiegò guardie in pergamena tinta di viola-purpureo e di rosa, ad ulteriore testimonianza del *revival* classico che rese Padova, nei decenni centrali del Quattrocento, fucina di rinnovamento delle arti del libro.

J.J.G. ALEXANDER, *A Manuscript of Petrarch's Rime e Trionfi*, 'Victoria and Albert Museum Year Book', 11 (1970), pp. 27-40.

S. DE KUNERT, *Un padovano ignoto ed un suo memoriale de' primi anni del cinquecento (1505-1511) con cenni su due codici miniati*, 'Bollettino del Museo Civico di Padova', 10, 1-2 (1907), pp. 1-16, 64-73.

A.C. DE LA MARE - L. NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito: the Life & Work of a Renaissance Scribe*, edited by A. Hobson - C. de Hamel with contributions by S. Dickerson - E. Cooper Erdreich - A. Hobson, Paris 2009.

S. MADDALO, *Sanvito e Petrarca. Scrittura e immagine nel codice Bodmer*, Messina 2002.

S. MARCON, *Felice, disegnatore eclettico*, in *La Maestà della lettera antica. L'Ercole Senofontio di Felice Feliciano (Padova, Biblioteca Civica, B.P. 1099)*, a cura di G. Mantovani, Padova 2006, pp. 29-50.

G. MARIANI CANOVA, *La porpora nei manoscritti rinascimentali e l'attività di Bartolomeo Sanvito*, in *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di O. Longo, Venezia 1998, pp. 339-371.

L. NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito and Albinia C. de la Mare*, in *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A.C. de la Mare*, London 2016, pp. 251-278.

F. TONIOLO, *Oro e colori sulla porpora: valenze antiquarie e risonanze simboliche di una scelta esemplare*, in *Il libro d'Ore Durazzo. Volume di commento*, a cura di A. de Marchi, Modena 2008.

Le Rose Hours di Belbello da Pavia
Laura Zabeo

Nell'intervento si è presentato un caso studio in corso di approfondimento, un prezioso Libro d'Ore con l'Ufficio della Vergine, ms. M.1172 della Morgan Library di New York (cc. 115, 140×88 mm; consultabile su <http://ica.themorgan.org/>), interamente decorato e vergato in *littera antiqua* in argiro e crisografia su fogli di pergamena tinta di una raffinata tonalità rosata. Nonostante la paternità del codice fosse riconosciuta a Belbello da Pavia già nel catalogo di vendita di Christie's nel 1989, l'opera è rimasta in seguito ignorata dalla critica. L'apparato illustrativo consta di un frontespizio, con una *Madonna col Bambino* nell'iniziale e uno stemma non ancora identificato nel *bas de page*, forse soprammesso, e di sette capilettera in inchiostro d'argento agli *incipit* delle principali partizioni dell'Ufficio, istoriati con figure a mezzo busto di *Santi* o *Profeti*, ritratti in monocromo oro, secondo un gusto per i preziosismi calligrafici tipico del maestro pavese sin dagli inizi della sua produzione.

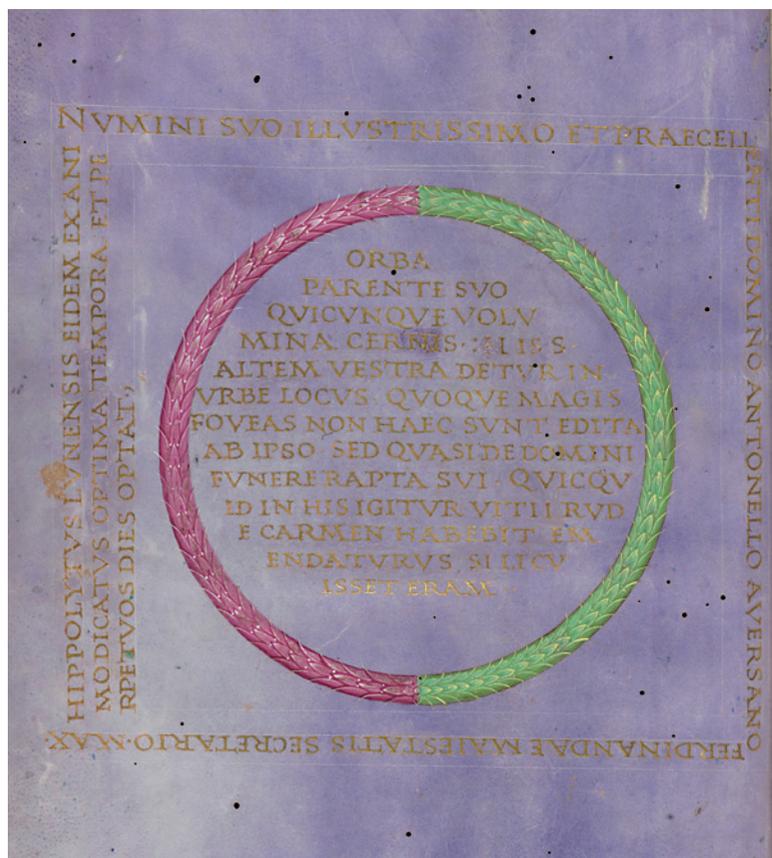
L'esecuzione dell'Offiziolo deve collocarsi negli ultimi anni della tormentata carriera di Belbello, conclusa in Veneto con la nota partecipazione alla campagna decorativa dei corali di San Giorgio Maggiore a Venezia, tra 1467 e 1470. È pertanto affascinante osservare come nelle Ore Morgan il contatto con la cultura dell'umanesimo lagunare sia in parte riuscito a scalfire l'imperturbabile linguaggio dell'anziano maestro lombardo, da sempre associato a invenzioni fantastiche e visionarie, abitate da figure oniriche dai gesti enfatici e violentemente espressive, che ancora ammiriamo nella serie benedettina e nel suo tardo Libro d'Ore, forse commissionato dal potente patrizio Jacopo Antonio Marcello (1464/1465†; Londra, British Library, Add. 15114). Proprio questi, comandante in capo dell'armata veneziana e colto bibliofilo, fu tra i primi estimatori del nuovo modello librario all'antica – incaricò ad esempio dell'illustrazione di due prestigiosi codici di dedica per il re Renato d'Angiò, gli stessi Jacopo e Giovanni Bellini – e potrebbe costituire uno dei tramite responsabili dell'aggiornamento di Belbello sulle novità del codice rinascimentale. Non solo nella Vergine dall'atteggiamento affettuoso delle *Rose Hours* il miniatore pavese diede prova di riflettere sull'iconografia della *Glykophilousa* delle *Madonne col Bambino* veneziane di Jacopo (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1450 circa, e Los Angeles, County Museum of Art, 1465 circa), ma giunse inoltre ad adottare la novità delle cosiddette *litterae mantiniane*, le capitali epigrafiche prismatiche e sfaccettate, entrate in voga proprio a partire dal *Tolomeo* allestito nel 1457 per il Marcello (Parigi, BnF, Latin 17542) e dai primi esemplari editi da Sanvito, come il san Girolamo, *Vitae sancti Malchi et Pauli* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana,

Lat. II. 39 [=2999], 1460-1465 circa). Non a caso fu proprio il celebre calligrafo padovano ad associare per primo alla nuova tipologia libraria, sorta tra Padova e Venezia in seno ai circoli di nobili intellettuali da lui frequentati, il recupero antiquario della pergamena tinta, che appare impiegata nella stessa delicata variante rosata delle Ore della Morgan proprio in associazione a due Offizioli della Vergine, della Biblioteca Ambrosiana di Milano (Sala Prefetto 13, Padova, 1464-1466 circa) e della Biblioteca Classense di Ravenna (cod. 4, Roma fine 1480-inizi 1490), per singoli fogli con soggetti mariani anteposti al testo. Sempre in continuità negli anni del suo lungo soggiorno romano, anche la confezione di Libri d'Ore interamente in pergamena tinta era rimasta prerogativa esclusiva della produzione di Sanvito, come nell'adozione di pagine purpuree per l'Offiziolo Carafa (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9490, Roma, 1469) e violette per quello di Stuttgart (Württembergische Landesbibliothek, brev. 29, Roma, 1480-1490), almeno sino alla tarda imitazione condotta nel Libro d'Ore Durazzo nei primi anni del XVI secolo (Genova, Biblioteca Berio, Arm. 1) ad opera del copista Pier Antonio Sallando e del miniatore parmense Francesco Marmitta. Non stupisce quindi che si possa ricondurre la scrittura del Ms. 1172 all'ambito padovano dell'ottavo decennio del Quattrocento (Laura Nuvoletti, studio in corso). Nella loro unicità, le *Rose Hours* di Belbello sorprendono quindi soprattutto per aver permesso il connubio tra due mondi apparentemente divergenti, coniugando magnificamente un aggiornatissimo prodotto della cultura libraria rinascimentale, con l'ultima attività dell'indiscusso rappresentante del tardogotico lombardo.

Ho già dato notizia del codice in L. ZABEO, *Belbello da Pavia, tra tardogotico e umanesimo*, in *I corali miniati di San Giorgio Maggiore a Venezia. L'inCanto della miniatura*, a cura di F. Toniolo – C. Ponchia, Cinisello Balsamo 2020, pp. 156-173: 171, fig. 4. Pier Luigi Mulas ne tratta in un articolo in corso di stampa entro la fine del 2021, *Il Canzoniere per Beatrice d'Este*, visibile in anteprima nel sito: http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/unascritturaallospecchio/approfondimenti_ita.html; CHRISTIE'S, *Medieval and illuminated manuscripts* (London, 21 June 1989), London 1989, lot 22, pp. 30-31.

Il revival dei codici purpurei nel Quattrocento aragonese
Andrea Imbrota

Il fenomeno del *revival* del foglio tinto di porpora a Napoli, nel XV secolo, fu favorito dagli interessi culturali della corte aragonese e della nobiltà regnicola. Tuttavia, esso non si sviluppò in maniera autonoma, ma fu determinato da precisi contatti con l'ambiente veneto e con Roma. Il primo codice con inserti purpurei, infatti, fu commissionato nel 1471 dall'umanista veneziano Andrea



9. Cologny, Fondation Martin Bodmer, Bodmer 124, Ovidio, *Metamorfosi*, f. 1v.

Contrario per farne dono a Ferrante d'Aragona. Si tratta dell'*Obiurgatio in Platonis Calumniatorem* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Latin 12947), trascritto da Giovan Marco Cinico e miniato da Cola Rapicano. Un ruolo determinante fu svolto anche, pochi anni dopo, dal nobile Diomedea Carafa che, tra il 1476 e il 1477, donò a Beatrice d'Aragona il *De institutione vivendi* (Parma, Biblioteca Palatina, 1954), e alla sorella Eleonora il *De regimine principum* (San Pietroburgo, Ermitage, ORN.26), due manoscritti realizzati con pergamene tinte. Anche altri esponenti della nobiltà napoletana apprezzarono questa tipologia di manoscritti, come ad esempio Andrea Matteo III Acquaviva. Ma la porpora non mancò di affascinare anche alti esponenti del ceto funzionariale, come Antonello Petrucci, segretario di Ferrante, al quale appartenne l'*Ovidio* oggi a Cologny (Fondation Bodmer, 124; fig. 9).

L'apprezzamento del foglio purpureo da parte della nobiltà meridionale potrebbe apparire come un fenomeno imitativo del gusto della famiglia reale, ma occorre rilevare come, almeno nei casi citati, si tratti di personaggi particolarmente attenti alla cultura classica e in rapporto con i circoli umanistici napoletani. Che a Napoli il foglio purpureo fosse ampiamente apprezzato è d'altronde provato dal fatto che con esso si cimentarono alcuni dei più noti miniatori attivi in città, da Cola a Nardo Rapicano, fino a Cristoforo Majorana, che non mancarono di cogliere appieno le potenzialità offerte dalla pagina

tinta. Se infatti spesso il foglio purpureo è utilizzato come preziosa antiporta ad apertura del codice e accoglie semplicemente il titolo o la dedica, non mancano casi in cui esso ospita più complesse figure. E se Cola sembra utilizzare sul fondo purpureo soprattutto gli inchiostri d'argento e d'oro, qualche anno dopo Cristoforo Majorana utilizzerà anche le tempere colorate, fatte mirabilmente integrare con il colore violaceo dei fogli. Si pensi alla raffinatissima pagina purpurea dell'*Apuleio* della Biblioteca dei Girolamini di Napoli (ms. C.F 3.7), caratterizzata da un delicato equilibrio tra il verde, il viola e l'oro; o al *Virgilio* di Leida (Leida, Universiteitsbibliotheek, 6B), nel quale i colori risaltano come smalti sul fondo porpora.

Il fenomeno merita ancora di essere approfondito. Occorrerà leggere sistematicamente documenti, inventari e fonti, per verificare la ricorrenza in essi dei manoscritti purpurei, la terminologia per essi adottata, i loro contesti di appartenenza; valutare se gli umanisti meridionali possano aver avuto un ruolo nella diffusione della pergamena tinta; sarebbero infine auspicabili indagini diagnostiche su alcuni significativi esemplari, al pari di quelle già condotte sui codici purpurei tardo-antichi, altomedievali e su altri testimoni quattrocenteschi. C'è dunque ancora molto da fare per comprendere appieno un fenomeno che, sebbene apparentemente di nicchia, si delinea per il contesto napoletano come caratterizzante.

T. D'URSO, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli 2007, pp. 121-127.

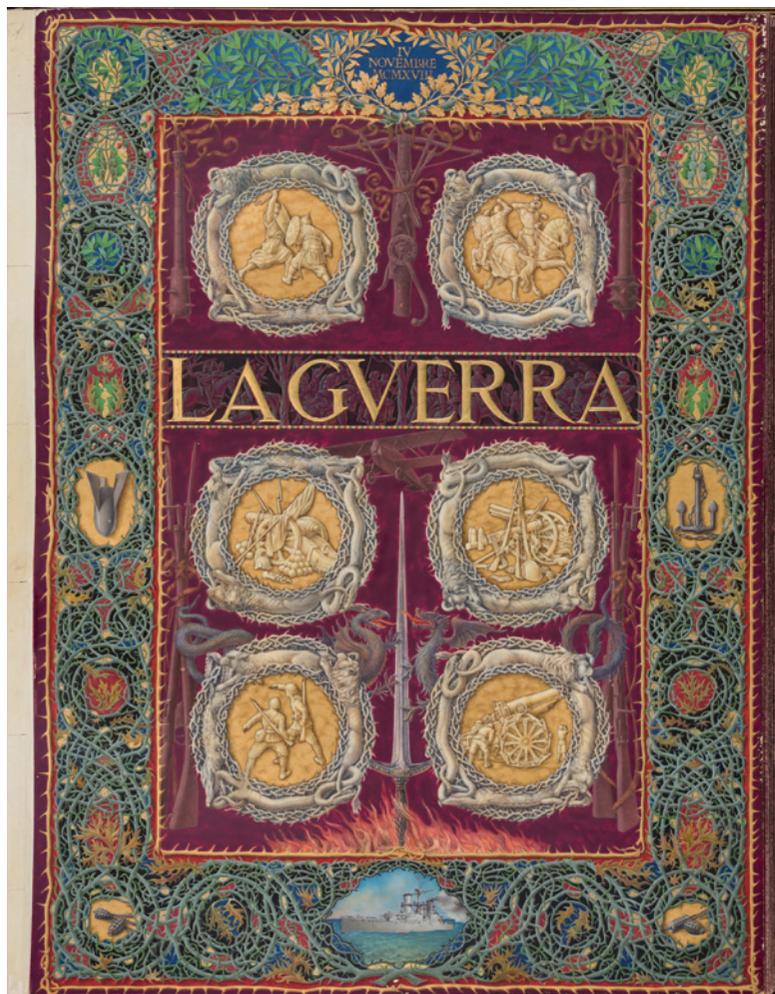
T. D'URSO, *Revival dell'antico e citazioni mantegnesche nella Napoli di età aragonese: i codici in pergamena tinta commissionati da Diomedea Carafa*, 'Rivista di storia della miniatura', 23 (2019), pp. 104-112.

G. TOSCANO, *Libri umanistici e codici all'antica tra il Veneto, Roma e Napoli. Note su Andrea Contrario e Bartolomeo Sanvito*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia - I. Herklotz - S. Zen, Sora 2009, pp. 497-526.

Nestore Leoni e i Codici della Guerra
Federica Toniolo

La porpora è colore predominante nelle pergamene dei Codici della Guerra (fig. 10). I due manoscritti costituiscono un omaggio al primo conflitto mondiale e una spettacolare testimonianza della ripresa dell'arte della miniatura nell'Italia del XX secolo. Si tratta dell'ultima opera di Nestore Leoni (L'Aquila 1862-Roma 1947), artista sul quale si intende avviare uno studio nell'ottica di relazionare la sua figura con l'intenzionale recupero delle tecniche artistiche del passato promosso nell'Ottocento, quando, ad imitazione dei Preraffaelliti e del movimento Arts and Crafts inglesi, la pittura su pergamena, destinata a *Address* o a libri e documenti d'occasione, visse una nuova stagione anche nel nostro paese.

I Codici della Guerra, già ideati nel 1915, con la



10. Padova, Museo della Terza Armata, *I Codici della Guerra, Commentari della Guerra e della Vittoria*, Nestore Leoni, *Frontespizio della Guerra*, vol. I, f. 51r

collaborazione del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento, iniziati a miniare tra il 1917 e il 1919, vennero completati tra il 1922 e il 1932, quando il loro autore ne fece dono allo Stato fascista. Le doppie aperture del primo e del secondo tomo – intitolati *Commentari della Guerra e della Vittoria* e *I fasti del Valore e del Sacrificio* – e le pagine delle diverse sezioni quali quella dedicata alla Guerra (fig. 10) sono racchiuse in cornici a racemi bianchi in risparmiato o a cappi colorati imitativi della miniatura rinascimentale. Il programma illustrativo non palesa dubbi: la guerra, combattuta con valore, fu guerra necessaria in quanto considerata come quarta guerra risorgimentale. Ognuna delle pagine evidenzia il ricorso a una iconografia scelta *ad hoc* per rimarcare trionfalisticamente la forza e la potenza della Nazione erede dell'Impero Romano: aquile ad ali spiegate, il tricolore e lo stemma della monarchia sabauda. Molte raffigurazioni riproducono armi: proiettili per le bombarde, bombe a mano, fucili e obici nonché le armi dell'antichità come fionde, clave e spade. La sezione della guerra comprende 52 carte purpuree. La scelta ha valore simbolico ma è anche conseguenza dell'attività di Leoni come restauratore al codice purpureo di Rossano Calabro. Le perga-

mine del codice della Guerra non sono però tinte. Infatti, la tecnica utilizzata da Leoni di incollare due pergamene sottilissime a uno spessore centrale di carta per formare una pagina, invece di durare nel tempo, ha subito degli stacchi, permettendo di vedere come nella parte incollata alla carta la pergamena non sia tinta. Si tratta dunque di un colore porpora steso a pennello con tempera magra. Sulla colorazione viola il testo è vergato in oro e in argento di conchiglia stesi con sottilissimi pennelli. Se dunque l'imitazione dell'antico è palese, la parte figurata è declinata anche su fonti moderne. Gli oculi nelle pagine destinate al racconto dell'azione militare, recano immagini come i soldati in trincea, le navi o le battaglie aeree modellate sulle fotografie realizzate al fronte conosciute anche attraverso le cartoline di propaganda. Nel frontespizio della Guerra il titolo in oro è **campito su uno sfondo** dove in sequenza appaiono guerrieri medievali, rinascimentali, truppe napoleoniche e soldati della prima guerra mondiale, in una sorta di sequenza temporale. I capitani di ventura del Quattrocento citano Paolo Uccello, così come il *trance de vie* dell'esercito napoleonico è ripreso dal dipinto di Horace Vernet con Napoleone alla battaglia di Iena. Altro riferimento è quello al romano Bartolomeo Pinelli, il cui stile neoclassico era adattissimo a visualizzare temi epici e storici di alto valore simbolico ed educativo. Infine, le composizioni di serpenti, presenti nel primo volume, occhieggiano per soggetto e stile le prove dell'Art Nouveau. Se ancora nel 1914 alla Biennale di Venezia le opere esposte del Leoni venivano celebrate per la loro fedeltà allo stile fiorentino del Trecento e del Quattrocento o a quello della miniatura insulare, nei Codici della Guerra l'artista sembra procedere verso una più originale ed eclettica rielaborazione dei modelli, capace di elaborare una nuova arte intrisa di modernità.

F. ORESTANO, *Il Libro Eterno nell'arte di Nestore Leoni*, Roma 1935-1936

E. TALAMO, *Dantis Amor, Il libro-codice e i suoi autori*, in *La Vita Nuova nel sesto centenario della morte di Dante Alighieri*, Firenze 2003, pp. 17-25

D. GUERNELLI, *Lo Statuto in miniatura. Le pergamene miniate di Nestore Leoni per il Cinquantenario dello Statuto Albertino (1898)*, 'Studi Piemontesi', 42 (2013), pp. 433-440.

Crediti fotografici

fig. 1: Gossoudarstvenny Ermitaj, Nauk naja biblioteka, Sankt-Peterburg

fig. 2: Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III', Napoli

fig. 4: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma

fig. 5: Bibliothèque nationale de France, Paris

fig. 6: Kunsthistorisches Museum, Wien

fig. 7: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

fig. 8: © Victoria and Albert Museum, London

fig. 9: Fondation Martin Bodmer, Coligny

fig. 10: Museo della Terza Armata, Padova