

The background of the cover features a detailed illustration. In the foreground, a scholar with a long white beard and a halo sits at a wooden desk, illuminated by a single candle. He is looking down at an open book on the desk. On the desk, there are also a quill pen and a small box. Behind him, a large, unrolled scroll is draped over a structure, showing architectural drawings. In the background, a classical building with arches and columns is visible. The entire scene is rendered in a monochromatic style with shades of green and brown.

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo
Scritti di allievi e amici pisani

estratto



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo

Scritti di allievi e amici pisani

a cura di

Maria Monica Donato

Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

Premessa MARIA MONICA DONATO, MASSIMO FERRETTI	IX
1953-2012 PAOLA BAROCCHI	1
Un periegeta greco a Roma. Pausania e i <i>theoremata</i> nel centro dell'Impero FRANCESCO DE ANGELIS	5
Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un <i>unicum</i> iconografico 'fuori contesto' MARIA LETIZIA GUALANDI, ANTONIO PINELLI	11
Il volto di Cristo e il dilemma dell'artista: un esempio di IX secolo FRANCESCA DELL'ACQUA	21
Rappresentare il <i>Giudizio</i> a Roma al tempo della Riforma Gregoriana: il caso di San Benedetto in Piscinula ELEONORA MAZZOCCHI	29
Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico STEFANO RICCIONI	35
Un frustolo disegnato. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 370, c. 102 ALESSIO MONCIATTI	43
I Leoni <i>custodes</i> GIGETTA DALLI REGOLI	51
Il Medioevo lucchese rivisitato a Villa Guinigi MARIA TERESA FILIERI	61
Da Limoges a Lucca: modelli iconografici per l'oreficeria sacra ANTONELLA CAPITANIO	69
Iconografia per <i>Sacrum Imperium</i> . Rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino YOSHIE KOJIMA	77
Un volto per due dame, tra Poitiers e l'abbazia di Charroux CHIARA PICCININI	83
Le casse-reliquiario di san Giovanni Battista per il Duomo di Genova: strutture narrative e percezione pubblica ANNA ROSA CALDERONI MASETTI	89

Luoghi e immagini nelle <i>Storie degli Anacoreti</i> di Pisa ALESSANDRA MALQUORI	97
Un frammento della chiesa della Spina nel Museo Bardini ROBERTO PAOLO NOVELLO	105
Nino Pisano e la scultura lignea francese MAX SEIDEL	111
Spigolature MARIAGIULIA BURRESI	117
La pala d'altare di Maubuisson: note sull'iconografia MICHELE TOMASI	125
L' <i>Offiziolo</i> bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster ROBERTA BOSI	131
Una 'maniera latina' nel Levante tardomedievale? MICHELE BACCI	141
Un tema di origine altomedievale nella pittura gotica: nota su tre cicli pittorici del Tirolo FABRIZIO CRIVELLO	149
Intorno a un trittico in muratura di Pietro di Miniato ELISA CAMPOREALE	155
Alla ricerca della <i>Fontana di giovinezza</i> . Il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte ROMANO SILVA	163
La fontana 'del melograno' di Issogne: due sogni e qualche indizio PAOLA ELENA BOCCALATTE	173
Fouquetiana MARIA BELTRAMINI, MARCO COLLARETA	181
L'«officina» e il «padiglione fiorito». Appunti sulla pratica artistica ferrarese nel Quattrocento CARMELO OCCHIPINTI	189
Dalla cartella «Geografia della scultura lignea nel Quattrocento» MASSIMO FERRETTI	197
Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle <i>Madonne</i> di marmo» FRANCESCO CAGLIOTI	207
L'epitaffio del Vecchietta ROBERTO BARTALINI	219
«Se pensa levare lo Arno a Pisa». A proposito della <i>Mappa del Pian di Pisa</i> di Leonardo EMILIO TOLAINI	223

Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna MICHELE LUZZATI	227
Formiche assetate, tartarughe in viaggio, architetture incrollabili. Sulla lunga fortuna di un <i>topos</i> epigrafico FULVIO CERVINI	239
Il doppio ritratto della maga Alcina LINA BOLZONI	245
Ariosto, schede di censori ADRIANO PROSPERI	255
Intorno alla cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia BARBARA AGOSTI	259
Le pinceau et la plume. Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la «Aegiana libraria»: à propos du dessin du Baptistère du Latran GINETTE VAGENHEIM	267
«Come dice l'opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569) WALTER CUPPERI	271
Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle <i>Vite</i> : il manoscritto inedito della <i>Lettera a messer Giorgio Vasari</i> ELIANA CARRARA	281
‘Anticomoderno’: significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento FABRIZIO FEDERICI	291
Tre medaglie per Joachim von Sandrart LUCIA SIMONATO	297
Città e santi patroni nell'età della Controriforma LUCIA NUTI	307
Inediti sul Porto Pisano a San Piero a Grado con schemi dell'iconografia portuale FULVIA DONATI	315
«Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere». Note sulla ricezione critica del <i>Fauno Barberini</i> nel Seicento LUCIA FAEDO	323
La scoperta di Giunta Pisano ANTONIO MILONE	331
<i>L'Antiquité expliquée</i> e i <i>Monumens de la monarchie française</i> di Bernard de Montfaucon: modelli per una storia illustrata del Medioevo francese ELENA VAIANI	337
Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziiana MASSIMILIANO ROSSI	347

Rapporti tra Galleria degli Uffizi e Accademia di Belle Arti nel periodo leopoldino (1784-1790) MIRIAM FILETI MAZZA	353
Un quadro disperso di Pietro Benvenuti e le 'razzie' francesi a Firenze dell'autunno 1800 ETTORE SPALLETTI	359
<i>Voyage en Suisse, Belgique, Hollande et à Paris (1846).</i> Un diario di Costanza d'Azeglio CRISTINA MARITANO	365
Appunti di Giovanni Morelli per un catalogo della Pinacoteca di Brera DARIO TRENTO	373
«Il Buonarroti». Cronaca ed erudizione artistica a Roma nel secondo Ottocento MARCO MOZZO	381
Fotografia e giapponismo: ancora sull' <i>Alzaia</i> di Signorini VINCENZO FARINELLA	389
<i>L'Exposition des Primitifs flamands</i> de Bruges (1902), «une œuvre patriotique»? CLAIRE CHALLÉAT	399
Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale TOMMASO CASINI	407
Un paesaggio 'moderno' a Torino: il <i>Torrente in inverno</i> (1910) di Giuseppe Bozzalla FLAVIO FERGONZI	415
<i>Les promenades péripatéticiennes</i> : appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre MARIA MIMITA LAMBERTI	423
Aby Warburg, il <i>Déjeuner sur l'herbe</i> di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura MAURIZIO GHELARDI (a cura di)	431
«Maestri in tournée». Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929 SILVIA DE LAUDE	445
Il XIII congresso internazionale di storia dell'arte (1933) e la geografia artistica. Le origini di un metodo e le sue inflessioni ideologiche MICHELA PASSINI	453
Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia DONATA LEVI	461

Premessa

Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che fra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul Circolo Pickwick, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del Circolo Pickwick in un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente.

Quando Italo Calvino così rispondeva all'eterna domanda *Perché leggere i classici*, nell'intervista comparsa sull'«Espresso» nel 1981, gli amici di Enrico Castelnovo non avranno esitato un istante a riconoscere il personaggio che agli occhi dello scrittore era diventato l'incarnazione stessa di 'come leggere' (piuttosto di 'perché'). Altrettanto facilmente lo avranno poi identificato generazioni di allievi, dopo che l'intervista fu ripubblicata, dieci anni dopo ed ormai postuma, nella raccolta di scritti a cui darà il titolo. I più giovani, magari, avranno avuto l'impressione che il romanzo di Dickens non fosse scalzato da quel ruolo, questo no, ma che stesse ormai trovando concorrenti come *l'Île des penguins* di Anatole France.

La ragione per cui ci è parso utile usare un frammento di quel ritratto per il frontespizio (una specie di ritratto tipologico, e perciò senza didascalia e solo da alcuni riconoscibile) sta tutta nel verbo che fa da *incipit*: nel privilegio di aver conosciuto Enrico da vicino, come colleghi o allievi. Questo privilegio è largamente condiviso. Gli amici sono sparsi ovunque e gli estimatori della sua intelligenza non stanno soltanto fra gli storici dell'arte. Di allievi, poi, ne ha avuti molti: a Torino, a Losanna, di nuovo a Torino, e infine in Normale, per venti anni (dal 1983-1984 al 2004). Sarebbe stato impossibile riunirli tutti in una raccolta *en hommage*. Si è così scelto subito, sia pure a malincuore, di limitare l'invito a chi ha frequentato Enrico nella sua lunga e così fruttuosa stagione pisana. Ma la sua presenza a Pisa non si è fatta sentire solo nelle aule della Normale. Enrico ha frequentato diversi colleghi dell'Università. Dal suo studio sono passati allievi di 'San Matteo'. Ha preso parte, anche direttamente, oltre che assieme ad alcuni di questi allievi interni ed esterni, ad alcune importanti mostre di ricerca organizzate a Pisa, Lucca, Sarzana dai colleghi della Soprintendenza. Ha rinsaldato i legami con il maggiore centro di studio, nel nostro ambito disciplinare, presente in Toscana: il Kunsthistorisches Institut.

Anche se l'invito a partecipare al volume è stato rivolto soltanto a quanti fossero entrati in questo pur parziale raggio della geografia e della biografia di Enrico, le risposte sono state davvero numerose. E se qualcuno non ce l'ha fatta a scrivere, non ne iscriveremo il nome in un elenco epigrafico. Si riconoscerà comunque nell'omaggio cumulativo: assieme a chi fosse stato dimenticato, malauguratamente e non di proposito; assieme agli allievi più giovani del corso

ordinario e del perfezionamento che ne hanno semplicemente seguito le lezioni durante gli anni del 'fuori ruolo'. Il contributo di uno di noi due, che ha riservato il suo impegno per questa raccolta al lavoro organizzativo e redazionale, comparirà a breve in altra sede. Il volume è comunque davvero corposo, tanto da farci rabbrivire al solo pensiero della battuta con cui Roberto Longhi accolse il volume a lui dedicato, uno degli incredibili episodi di vita che Enrico ha tante volte ricordato: «grazie Bottari di questa bella... pizza» (i puntolini, per chi ha sentito raccontare l'episodio, corrispondono al gesto del festeggiato che soppesa il volume). Non ci preoccupa invece l'estrema varietà degli argomenti perché confidiamo che richiami qualcosa dell'inesauribile curiosità intellettuale di Enrico.

La gestazione editoriale di questo volume è stata più impegnativa di quanto si fosse pensato. Ce ne dispiace, pensando agli autori più solleciti nella consegna; e soprattutto ad uno dei primissimi, Romano Silva, improvvisamente mancato l'autunno scorso (era contento – diceva, rinviando le bozze – che l'articolo per Enrico gli avesse fatto maturare un più largo progetto di studio sul salone della Manta). Per la complessa opera di preparazione dei testi e di correzione delle bozze siamo grati in modo particolare a Matteo Ferrari e Elena Vaiani. Grazie anche, per ragioni diverse e differentemente gravose, a Gabriele Donati, Miriam Fileti Mazza, Miriam Leonardi, Michela Passini, Stefano Riccioni, Ludovica Rosati, Lucia Simonato, Giovanna Targia. Un ringraziamento particolare a Maria Vittoria Benelli e Bruna Parra sarebbe dovuto, da parte nostra, se non fosse che anche loro fanno parte a pieno titolo degli amici pisani che hanno contribuito a questo omaggio ad Enrico Castelnovo.

MARIA MONICA DONATO
MASSIMO FERRETTI

1953-2012

Carissimo Enrico,

mi piacerebbe saper raccontare quello che in più di cinquanta anni abbiamo vissuto insieme nella nostra lunga ed intensa attività storico-artistica, in modo da conoscere meglio noi stessi e molti altri.

Partirei dal 27 ottobre 1953, quando nell'Istituto Germanico di Firenze, allora in Palazzo Guadagni di piazza Santo Spirito sentii risuonare in stanze eccezionalmente vuote, un grido di profonda soddisfazione. Proveniva da Enrico che leggeva sghignazzando nel «Nuovo Corriere» i famosi *Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattone')* alla *Mostra del Signorelli* di Roberto Longhi. Evidentemente il gioco allusivo delle parole (tegola e mattone) trovava in Castelnuovo un consenso divertito e sonoro, che fu per me una rivelazione.

Erano gli anni della netta contrarietà tra due fronti: un Salmi, che all'ultimo momento era succeduto all'Università di Roma a Pietro Toesca ed un Longhi che era approdato all'Università di Firenze, quale successore di Salmi (semplicemente menzionato come «la passata amministrazione»). Gli allievi dei due protagonisti dovevano rispettare le distanze e non c'era possibilità, salvo casi eccezionali, di deroghe. L'ironia con cui Enrico accoglieva la burla longhiana dimostrava una capacità di indipendenza del tutto estranea ad una doverosa e passiva partecipazione accademica. Tutto ciò mi fece sperare in una possibilità di colloquio, favorito dalla inaspettata recensione di Longhi al mio *Rosso Fiorentino* (alla contemporanea mostra di Napoli da parte di Causa e Bologna si parlava della: «Barocchi col Rosso negli occhi») e dalla impreveduta neutralità con cui risposi agli inviti di mutare partito. Intanto le rare lezioni del docente fiorentino erano per me, come per Castelnuovo un modello di esperienze formali e testuali che induceva a riflettere.

Se Enrico prediligeva le «mappe inconsuete» della pittura umbra e bolognese, io mi stupivo alla lettura, a viva voce dell'autore, della *Antologia della critica caravaggesca*, nella quale ogni parola veniva valutata nelle particolari accezioni e quindi in un particolare contesto, confermando la ragione della scelta, nella precedente prolusione (*Proposte per una critica d'arte*), del passo di Vasari su Giorgione, che aveva sconvolto Mary Pittaluga (che mi sedeva accanto). Così cadevano le categorie mentali e ambientali (il «disegno» dei Fiorentini e il «colore» dei Veneti) e maturava nei testi una attenzione puntuale e una valutazione linguistica che implicava una osservazione storica specifica.

In campi diversi si aprivano invitanti prospettive: Enrico amava approfondire situazioni di frontiera (Avignone e Matteo Giovannetti), forse favorito anche dal suo spostamento a Losanna (1964-1978), a me toccò la commissione del buon Salmi di un commento alla *Vita di Michelangelo* di Vasari nelle due redazioni del 1550 e del 1568, che implicò un lavoro di ben dieci anni (1952-1962), dal quale risultò molto chiaramente che le due edizioni rispondevano ad ottiche del tutto diverse (romana la prima e cosimiana la seconda), pur restando spesso identica la lettura stilistica. La valorizzazione e la sua eccezionalità stimolaro-

no ovviamente anche l'edizione laterziana dei *Trattati del Cinquecento* (1960-1962) e quella ricciardiana degli *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1971-1977), che rinnovava la partitura per temi, allargando una problematica specifica e geograficamente più varia.

Maturava in tali esperienze il bisogno di evadere da un longhismo che diveniva, dopo la morte di Longhi (1970), sempre più bloccato nel mero figurativo, mentre i fortunati scritti correnti sulla storia sociale dell'arte (Hauser) rischiavano di tutto appiattire nell'infelice parallelo tra figurativo e letterario.

La pubblicazione degli scritti d'arte dell'«*Antologia*» di Vieusseux e la ferma volontà di Sandra Pinto di organizzare un convegno intitolato *La cultura romantica e l'«Antologia»* mi indussero ad invitare nel 1976 anche Castelnuevo, che presentò il suo contributo *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria* (poi pubblicato in «*Ricerche di storia dell'arte*» nel 1981). La sorpresa di un'indagine così innovatrice ci rincuorò notevolmente e ci indusse ad ascoltare in massa, il giorno dopo, alla Facoltà di Lettere, le prime riflessioni su *Una storia sociale dell'arte*, subito pubblicate in «*Paragone*» nello stesso anno. Se la brillante storia del nesso tra storia dell'arte e storia della società suscitò molto interesse, non mancarono i dubbi di un crociano convinto; Roberto Salvini dichiarò pubblicamente che per lui l'Arte era solo quella con l'A maiuscola. Ed Enrico sorrise con piena comprensione.

Dal 1976 al 1983, Enrico divenne un interlocutore costante alla Scuola Normale, dove teneva seminari prolungati sulla museografia francese (rivoluzionaria e post-rivoluzionaria), sul rapporto 'centro e periferia' (insieme a Carlo Ginzburg), sfoggiando letture inusitate e profondamente innovative. Il rapporto periodico portò ad un insolito scambio di vedute, rafforzato dalla presenza di altri ospiti. Penso a Carlo Dionisotti (1979-1981) ascoltatore paziente delle ricerche in corso e conferenziere vivacissimo, quando, ad esempio, leggeva con enorme divertimento e gusto la lettera del Vasari sull'albero della Fortuna. Quasi in tema, ricordo che proprio a Pisa i funzionari einaudiani concordarono con lui la pubblicazione delle *Machiavellerie* (1980).

Si era così formata, grazie anche ad Enrico, una consuetudine tra persone di varia esperienza e di varia età che riconosceva ad ognuno libertà e dignità di invenzione e proposizione. L'eccezionalità della situazione fu confermata, in un certo senso, dal convegno promosso da Previtali nel decennale della morte di Longhi (1980). Vi predominava una lode del passato (talvolta drammaticamente sceneggiata; penso all'intervento di Garboli che ammaliò Castelnuevo), ma non si intravedevano linee future, quelle che altrove si cercavano assiduamente.

Ricordo ancora con meraviglia vari incontri romani promossi dalla casa editrice Einaudi in una sede vicino a Trinità dei Monti, ai quali partecipavano Paolo Fossati e vari amici, tra i quali Enrico. Si parlava di ciò che ci veniva in mente e si poteva passare agevolmente da un argomento all'altro sotto il severo controllo di esperti non solo di editoria, ma della più recente produzione culturale.

A livello più alto fummo invitati, dopo la partecipazione alla *Storia dell'arte* Einaudi, anche nella residenza montana del Presidente, dove tra sobrie pastasciutte al burro e salvia e tradizionali giochi di carte si poteva scambiare le ipotesi più immaginarie. Gianni Romano, sempre attento ed arguto, Settis sempre intraprendente ed asseverativo, Enrico familiarmente dimesso ed io molto timorosa e costretta, per cortesia, a bere da astemia un vino assai decantato, eravamo guidati da Paolo Fossati e dovevamo esibirci. Naturalmente i meno

aggressivi eravamo Enrico ed io, e spesso passeggiavamo nei corridoi in modo interlocutorio. Alla resa dei conti la palma fu conquistata da Salvatore Settis, che ottenne la pubblicazione dei volumi sulla *Memoria dell'antico*, mentre io mi limitai a proporre gli studi di Donata Levi su Cavalcaselle (poi usciti nel 1988).

A Pisa intanto le cose procedevano più semplici e fattive. L'esperienza della mostra di Palazzo Vecchio del 1980 mi aveva confermato i profondi legami tra collezionismo e storiografia artistica ribaditi dal centenario della Galleria degli Uffizi (1982) in un lungo saggio, che Enrico giudicò positivamente e ne propose un ampliamento einaudiano.

La consultazione reciproca fu poi facilitata dalla chiamata di Castelnuovo alla Scuola Normale nel 1983, dove fu accolto con grandi speranze di una collaborazione intensa anche da parte della Soprintendenza (di cui la mostra *Niveo de marmore* di Sarzana, 1992, fu una riprova). Si pensò, insieme a Clara Baracchini, ad iniziative relative al Camposanto e fu deciso di comune accordo di iniziare dai secoli più vicini per favorire l'intervento di molti (si ricordi il *Camposanto di Pisa* edito da Einaudi nel 1996). Intanto la presenza di Paolo Fossati alla Scuola Normale diveniva sempre più frequente e molti ricordano ancora i suoi energici seminari che spesso anticipavano gli scritti quasi come una prova preliminare. La sua guida alle opere di Burri a Città di Castello e al Vittoriale dimostrò sempre una esemplare vitalità d'approccio del tutto originale. Sul versante editoriale concordammo proprio a Pisa una *Storia moderna dell'arte in Italia* (1795-1990) che cercasse di colmare il divorzio tra gli strumenti della storia dell'arte e quelli della storia della critica d'arte, offrendo in ordine cronologico le testimonianze più diverse (non solo di storici dell'arte ma di artisti, critici, giornalisti ecc.) in modo che il presente e il passato riuscissero a colloquiare su vari piani.

Nel culmine di tante imprese – e riprese (mi piace ricordare due interventi cortonesi: *Che cos'è la storia dell'arte* da me tenuto nel 1980, *Di che cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte* di Castelnuovo nel 1982) – nelle quali Enrico ed io avevamo sempre una compartecipazione sia pure meramente informativa, che ci rendeva comunque compresenti in una istituzione nella quale gli studenti avevano piena libertà di colloquio con entrambi, ci giunse la notizia del premio Feltrinelli dell'Accademia Nazionale dei Lincei. L'abbinamento sostenuto da Argan superava evidentemente frontiere di scuola ed evidenziava i nostri intenti anche su binari allora inconsueti, quali le applicazioni informatiche, da me sostenute fin dal 1978.

Il riconoscimento non poteva che avvalorare le strade da tempo intraprese, e in parte condivise da allievi, divenuti a loro volta professori. Ricordo con viva nostalgia Alessandro Conti, che ci ha lasciato nel 1994. Lo abbiamo conosciuto nel suo pieno vigore di cultore delle arti, le cui ricerche sapevano affrontare gli itinerari più vari e proprio in essi potevamo vedere una traccia comune.

E siamo arrivati così alla pensione (io nel 1999, Enrico nel 2001), siamo divenuti emeriti e non demordiamo. Io sono impegnata nella *Memofonte*, fondazione nazionale dedicata alle applicazioni informatiche sulle fonti e i documenti storico-artistici, cercando di valorizzare il lavoro di sessanta anni, Enrico ha continuato (dal 1990) i suoi studi sulla fortuna dei primitivi francesi ed ha intrapreso con Giuseppe Sergi *Arte e storia nel Medioevo* (Einaudi 2002-2004), alla cui progettazione aveva contribuito Paolo Fossati. Oggi Enrico è festeggiato in questo volume come uomo di grande cultura che ha saputo tentare vie nuove e generose.

Ci unisce ancora l'affetto di tanti allievi ormai divenuti amici solidali e il ricordo di anni fiorentini e pisani, che per noi sono stati importanti, come ho cercato di ricordare.

PAOLA BAROCCHI



La fotografia mostra Roberto Longhi, in visita alla mostra di Antonello da Messina. Con lui c'è il ventiquattrenne Enrico Castelnuovo, il terzo da sinistra. Sapere che nel marzo del 1953 Enrico era arrivato «nell'isola terribile e luminosa» in compagnia del maestro fa subito pensare al suo primo grande libro, quello su Matteo Giovanetti, pubblicato nel 1962 sotto l'«anti-monografico» titolo di *Un pittore italiano alla corte di Avignone*. Introducendone la riedizione, Enrico ricordava che ad occuparsi dell'argomento fu spinto dallo stesso Longhi nel dicembre del 1952: poco prima di quel viaggio in Sicilia. Non è difficile immaginare i loro dialoghi davanti alle opere esposte, con il pensiero del più giovane tutto rivolto al progetto di lavoro appena avviato. Longhi gli avrà subito indicato nella *Madonna dell'Umiltà* di Bartolomeo da Camogli «un capolavoro di arte senese dipinto» in Liguria da un pittore che doveva aver appreso «la proprietà del parlare senese e in accento puramente martiniano non già a Siena, ma in curia, ad Avignone». Enrico, fra sé, avrà pensato che la formula iconografica confermava in pieno l'ipotesi: se ne parlava, della *Madonna dell'Umiltà*, nel libro recentissimo di Millard Meiss, dove l'opera palermitana veniva però detta di qualità mediocre; e proprio per simili giudizi il libro non era piaciuto a qualche compagno di studi, a Firenze. Enrico avrà cominciato a pensare che un argomento a così largo raggio era davvero 'suo'.

L'Offiziolo bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster

La biblioteca dell'abbazia benedettina di Kremsmünster (Austria) custodisce, tra i codici di maggior pregio, uno dei più antichi libri d'ore italiani. Si tratta di un *Offiziolo* (CC Cim. 4) di origine bolognese corredato di un ricco apparato decorativo¹, in cui iniziali istoriate e tabelle sono dedicate principalmente all'illustrazione di episodi dell'infanzia e della passione di Cristo² (figg. 1, 2, 5). L'opera risale al 1349 e la sua trascrizione si deve al copista Bartolomeo de' Bartoli, che ha lasciato memoria di sé in due sottoscrizioni inserite rispettivamente al termine dell'*Ufficio della Vergine*, il testo più rilevante del codice (c. 82v), e alla fine del volume (c. 184v).

Nella prima, disposta a tutta pagina, notevole per evidenza visiva e accuratezza formale (fig. 6), egli si presenta dichiarando il proprio nome, la città d'origine e la data di conclusione del lavoro, martedì 24 marzo 1349, vigilia dell'Annunciazione, un'annotazione, quest'ultima, di carattere devozionale, che consuona con il contenuto dell'opera: *Ego Bartholomeus Ba(r)tholi / de Bartholis de Bonon(ia) sc(r) ipsi / hoc offitium sa(n)cte Ma(r)ie / Vi(r)ginis. Anno nativitatis / Domini millesimo trece(n)tes(imo) / quadragesimo et nono, indic(tione) / secunda, die martis XXIII^o, / in vigilia b(ea)te Vi(r)gin(is) explevi, / de mense ma(r)tii³*. Nella seconda iscrizione, un testo metrico vergato, come il precedente, in una minuscola cancelleresca elegante e ornata, il ricordo del calligrafo è associato a una preghiera, secondo una formula ampiamente diffusa⁴:

*Finito libro refer(r)am(us) gratia(m) Chr(ist)o.
Qui scripsit scribat, semp(er) cum Domino vivat.
Vivat in celis Ba(r)tholomeus in nomine felix.
Amen.*

Tra i copisti bolognesi attivi nel XIV secolo, Bartolomeo è uno dei più affermati e certamente la figura meglio conosciuta⁵. Le notizie documentarie che lo riguardano e i sei codici che recano il suo nome⁶ attestano una lunga operosità, protrattasi

dal 1330 all'ottavo decennio del secolo, durante la quale egli svolge, accanto all'attività di amanuense, anche quella di correttore di codici e di poeta, collaborando con i migliori illustratori della sua città, stringendo contatti con l'ambiente universitario e con una committenza scelta e influente.

Nel corso del quinto decennio del secolo, durante gli anni che immediatamente precedono la trascrizione del libro d'ore austriaco, Bartolomeo è legato alla corte di Bruzio Visconti, figlio naturale di Luchino, signore di Milano, di cui si dichiara *familiaris*. A Bruzio offre due manoscritti che ben riflettono le sue ambizioni e i suoi interessi letterari. Si tratta di un esemplare delle *Metamorfosi* di Apuleio (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 2194), da lui trascritto e miniato dal Maestro del 1346⁷, e della *Canzone delle virtù e delle scienze* oggi a Chantilly (Musée Condé, ms. 599), un componimento didattico in versi che illustra le virtù e le arti liberali, di cui Bartolomeo è al tempo stesso autore e copista⁸. Il testo, redatto in volgare e provvisto di citazioni latine desunte dalle opere di sant'Agostino, è fornito di una cospicua serie di disegni che ne visualizzano i contenuti, ponendosi con essi in strettissima relazione⁹. A tali codici Bartolomeo affida non solo il suo nome, ma anche la propria effigie. Entrambi prevedono, infatti, una miniatura di dedica che lo ritrae nell'atto di rendere omaggio al Visconti¹⁰ e che attesta visivamente, entro un quadro di palese valenza autopromozionale¹¹, il suo orgoglio di poeta e di artefice.

A date più avanzate si registrano per Bartolomeo nuovi incarichi di prestigio. Nel 1359 egli è attivo per il cardinale legato e vicario apostolico Egidio Albornoz, che gli commissiona alcuni manoscritti oggi perduti. Lo attesta un documento che registra un compenso corrispostogli a Cesena, mentre ancora lavora alla trascrizione dei volumi e che ricorda parallelamente il fratello, il pittore e miniatore Andrea de' Bartoli, in relazione a un rimborso per l'acquisto di colori¹². L'atto non è esplicito circa il compito affidato ad Andrea, che sarà ripetutamen-



1. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, miniatura. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 10v.



2. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, miniatura. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 11r.



3. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, miniatura, particolare con Santi, Simboli degli evangelisti e capitali gotiche che compongono il nome Andrea. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 10v.



4. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, miniatura, particolare con Simboli degli evangelisti, Santi e sottoscrizione di Andrea de' Bartoli. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 11r.

te coinvolto in progetti legati alla figura dell'alto prelado spagnolo¹³, ma viene di solito posto in relazione con una sua plausibile attività di illustratore di codici, svolta a fianco di Bartolomeo¹⁴.

La collaborazione tra l'artista e il fratello calligrafo non doveva essere un fatto nuovo, se gli studiosi sono oggi concordi nel riconoscere ad Andrea i disegni della *Canzone* di Chantilly (Musée Condé, ms. 599). Diverse sono le indicazioni in questo

senso: dalla testimonianza dell'autore, che nella chiusa del suo componimento dichiara di avere provveduto a farlo decorare¹⁵; al nesso inscindibile, rintracciabile nell'opera, tra parola e figurazione, certamente frutto di un'efficace intesa tra il poeta e l'artista; alle qualità formali delle illustrazioni, in cui rimandi a cadenze e tipologie vitalistiche, episodi di crudo e drammatico realismo e composizioni ordinatamente costruite preludono agli ulteriori

svolgimenti del pittore, suggerendo confronti con gli affreschi della cappella di Santa Caterina in San Francesco ad Assisi, dipinti da Andrea nel 1368 per il luogo eletto a provvisoria sepoltura dell'Albornoz, un'opera tarda, questa, ma cruciale per il suo catalogo, in quanto è l'unica ad essere certamente documentata¹⁶.

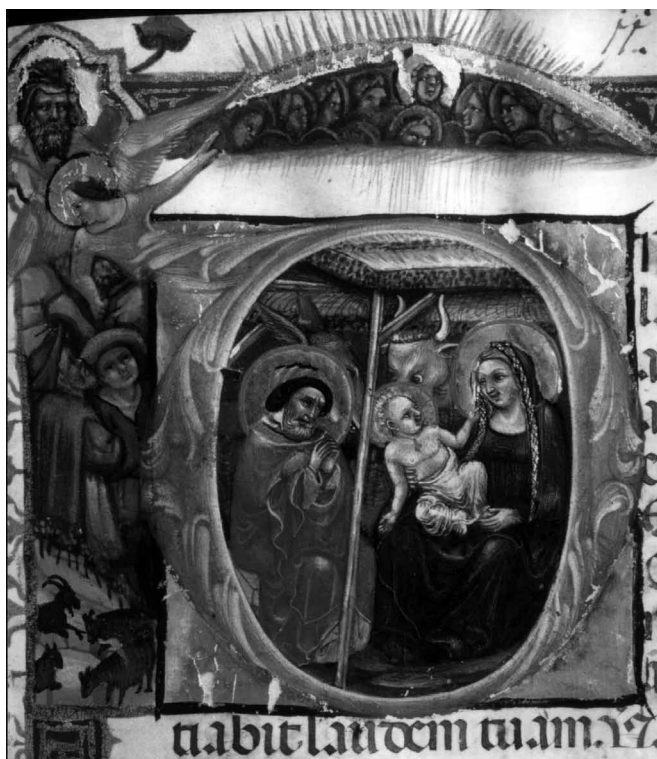
Più controverso è invece l'intervento dell'artista nell'*Offiziolo* di Kremsmünster, in cui, accanto al nome di Bartolomeo, è stata rilevata una sottoscrizione, anch'essa oggetto di dibattito, che indirizza in questo senso. L'attribuzione è stata suggerita da Gerhard Schmidt, cui si deve il ritrovamento della firma *Andr| | eas / me p| | insi| | t* che figura a c. 11r, all'inizio dell'*Ufficio della Vergine*¹⁷ (preghiere del mattutino, fig. 2). Realizzata in maiuscole gotiche dorate (con A e N in nesso) su fondo purpureo, essa è inclusa nel fregio inferiore della cornice ed è disposta su due righe, nello spazio risparmiato dalla decorazione, al di sopra e al di sotto dei compassi figurati (fig. 4). Nella bordura – listello a destra – si nota, inoltre, una seconda iscrizione, affine alla prima per tipologia e policromia, che deve essere posta in rapporto con le miniature, in quanto il testo, *Gloria in | | e<x>c<e>lsis De<o>*, evoca il canto intonato dagli angeli nell'*Annuncio ai pastori*, una delle scene raffigurate in questo foglio (c. 11r, figg. 2, 5). Nella pagina precedente (c. 10v) l'*incipit* vero e proprio dell'ufficio mariano è racchiuso da una cornice concepita secondo uno schema e una tecnica affini (fig. 1). Partendo dall'alto e scendendo a destra, si legge la salutatione angelica, *Ave Maria gratia p| | lena, domi<n>us tecum et ben<e>dicta<Annunciazione* rappresentata nell'iniziale istoriata (I); in basso, alla sommità dei medaglioni con i simboli degli evangelisti, appaiono i titoli identificativi delle figure: *S(anctus) Marcus, Mateus, Lu<cas>*; infine alle estremità e al centro del margine inferiore del *bas-de-page* l'esame obiettivo ha consentito di individuare quattro caselline profilate in oro, in cui sono rispettivamente inscritte le capitali gotiche AN (in nesso), D (di forma onciale), R, EA¹⁸, che compongono il nome di Andrea rinnovandone la firma in forma abbreviata e meno evidente (fig. 3).

Non mi pare che questa attestazione e l'omologa sottoscrizione di c. 11r (fig. 4) siano interessate da manipolazioni¹⁹, in quanto sono sovrapponibili per stile grafico, policromia e condizioni di conserva-

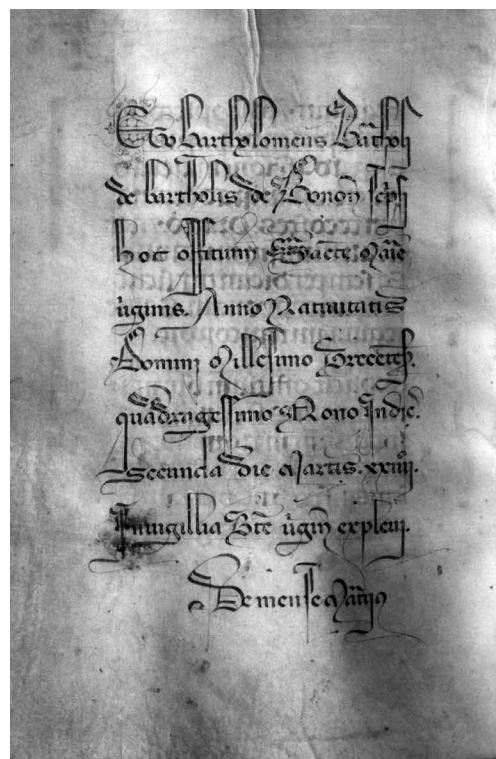
zione, agli altri testi compresi nelle cornici, a loro volta, come si è osservato, concepiti in sintonia con le immagini. Per tali ragioni, ossia per il fatto che capitali istoriate, ornati marginali e iscrizioni costituiscono un insieme unitario, escluderei anche un'eventuale seriorità delle bordure²⁰, cui tra l'altro, in taluni casi, si sovrappone la decorazione delle iniziali²¹. Occorre, tuttavia, precisare il significato e il valore di queste testimonianze, poiché la decorazione del manoscritto è opera di due diversi artisti.

Il maestro che esegue la quasi totalità del lavoro è senza dubbio il giovane e promettente Niccolò di Giacomo, qui impegnato in una delle sue prove più precoci²². Le inconfondibili cifre fisionomiche del suo periodo più antico e il suo stile espressivo e colloquiale, influenzato da esempi di Vitale da Bologna e del Maestro del 1346, costituiscono tratti già chiaramente individuati e riconoscibili, come confermano persuasivi riscontri con opere dell'inizio del sesto decennio, quali un primo e un secondo volume della *Novella sulle Decretali* di Giovanni d'Andrea ultimati rispettivamente nel 1353 e nel 1354 (Biblioteca Vaticana, ms. Vat. lat. 1456; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. B 42 inf.)²³. Il secondo miniatore entra in scena esclusivamente nelle pagine che ci consegnano il ricordo di Andrea, dove dipinge parte della decorazione, lasciando comunque spazio anche a Niccolò²⁴. A c. 11r appartiene a quest'ultimo solo l'iniziale istoriata (D) con la *Natività* (figg. 2, 5), che è possibile accostare al *Presepe* miniato dall'artista nel *Corale* 1 del Museo Diocesano di Imola²⁵. A c. 10v gli competono l'*Annunciazione* e tutte le figure inscritte nei compassi, caratterizzate dal suo tipico fare minuzioso e calligrafico (figg. 1, 3). La cornice, diversa dalle altre da lui predisposte nel manoscritto, spetta invece, assieme agli elementi ornamentali e testuali in essa contenuti e alla decorazione fogliacea marginale, al secondo artista, la cui mano si individua, ben caratterizzata, anche nella pagina successiva (c. 11r, fig. 2), dove possono essergli riferite sia la bordura, sia le illustrazioni che vi sono comprese, ossia i medaglioni con immagini simboliche degli Evangelisti e l'effigie di un religioso francescano in preghiera, i busti di santi (un papa, un vescovo, un abate) del *bas-de-page* (fig. 4) e l'*Annuncio ai pastori* dipinto accanto alla *Natività*, concluso dagli angeli in alto²⁶ (fig. 5).

Poco incline alle ricercatezze e al dinamismo lineare sperimentato da Niccolò, questo miniatore de-



5. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, miniatura, particolare dell'iniziale D con *Natività e Annuncio ai pastori*. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 11r.



6. ANDREA DE BARTOLI, NICCOLÒ DI GIACOMO, *Offiziolo*, carta con sottoscrizione di Bartolomeo de Bartoli. Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms. CC Cim. 4, c. 82v.

finisce le figure con maggiore libertà, descrivendole attraverso un linguaggio più sintetico ed essenziale. Tra le indicazioni fino ad ora offerte in merito all'identificazione della sua personalità²⁷, fra le quali si segnala l'autorevole parere di Carlo Volpe a favore dell'autore della *Matricola dei Cordovanieri* data 1349 (Parigi, Musée Marmottan, coll. Wildenstein)²⁸, la proposta più interessante mi sembra ancora quella riferita ad Andrea de' Bartoli. E non solo per la suggestiva presenza della firma *Andreas me pinsit*. Esistono in effetti significative corrispondenze morfologiche che legano le illustrazioni del libro d'ore e i disegni dell'artista nella *Canzone* di Chantilly, dove le fisionomie di alcune figure risultano ben sovrapponibili, come dimostra, ad esempio, il confronto tra il giovane pastore ritratto nell'*Offiziolo* (fig. 5) e il personaggio di Tubalcain, che nel codice francese è accostato alla rappresentazione allegorica della *Musica*²⁹. Analogie non dissimili autorizzano ulteriori collegamenti con gli affreschi della cappella assisiata di Santa Caterina e con i murali della vicina cappella di San Lorenzo, che pure spettano ad

Andrea de' Bartoli. Qui, oltre ai brani di paesaggio, dove gli animali sembrano richiamare quelli dipinti nell'*Offiziolo* (fig. 2), è utile osservare l'immagine di *San Vittorino* e altre effigi di santi, severi e accigliati, che appaiono inclusi nelle fasce ornamentali ai margini delle scene³⁰ e che possono essere accostati, considerando naturalmente lo scarto di formato e di anni, alle figure sacre, affini per temperamento e tipologia, racchiuse nel *bas-de-page* di c. 11r (fig. 4). Si coglierà, così, anche nelle miniature del codice austriaco, una traccia dei modi più aspri che caratterizzano lo stile di Andrea de' Bartoli.

Se, come osservava Schmidt, è plausibile riconoscere in lui il secondo miniatore attivo nel manoscritto³¹, anche la duplice sottoscrizione che vi si individua potrà essergli riferita con maggiore certezza e potrà essere letta non solo in rapporto al suo concreto, anche se assai limitato, intervento nell'opera, ma anche in relazione al suo ruolo di responsabile della bottega che ha provveduto alla decorazione del volume³², come suggerisce il rilievo conferito alle iscrizioni sia dall'impiego della criso-

grafia, sia dalla specifica collocazione all'inizio della sezione più importante del libro.

Entro un simile contesto operativo un artista di valore, completamente indipendente sul piano stilistico, ma ancora giovane come Niccolò di Giacomo doveva agire in qualità di collaboratore formalmente subordinato³³. Per tale ragione mancano nell'*Offiziolo* attestazioni che ne ricordano il nome. Solo in seguito a questa esperienza e all'avvio, in piena autonomia, di una fortunata attività, che si sarebbe imposta con forza sulla scena bolognese, Niccolò inizierà a sottoscrivere pressoché sistematicamente la propria opera. Nel farlo, almeno al principio, riecheggerà il modello proposto da Andrea richiamandolo nella *Novella* vaticana del 1353, in cui si individua una duplice firma, prossima, per collocazione, stile grafico e ricchezza della policromia, alle iscrizioni apposte dal maestro nel codice di Kremsmünster³⁴.

Per Andrea e per l'emergere, in quest'opera, delle attestazioni che ne tramandano il ricordo potrebbe, invece, avere avuto una certa rilevanza l'esempio del fratello Bartolomeo, calligrafo e poeta. Le loro sottoscrizioni, entrambe replicate, sotto tale aspetto si corrispondono.

ROBERTA BOSI

Ho avuto l'opportunità di studiare e di esaminare direttamente l'*Offiziolo* CC Cim. 4 della Stiftsbibliothek di Kremsmünster grazie al contributo accordatomi, alcuni anni fa, dalla Scuola Normale Superiore di Pisa nel quadro di un'indagine legata al progetto *Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo* diretto da Maria Monica Donato (cfr. nota 3), e dedicata in particolare a dipinti e codici miniati bolognesi di età gotica recanti sottoscrizioni d'artista. Sono grata ad Hauke Fill (Stiftsbibliothek Kremsmünster) e a padre Amand Kraml (Sternwarte Kremsmünster) per la cortese disponibilità e la gentile concessione delle fotografie. Ringrazio inoltre la direzione e il personale della Biblioteca Estense Universitaria di Modena.

¹ Per una schedatura dettagliata, H. FILL, *Katalog der Handschriften des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, II. *Zimelien-codices und spätmittelalterliche Handschriften nach 1325 bis einschliesslich CC 100*, Katalogband, Wien 2000, pp. 25-29; cfr. inoltre F. MANZARI, *La miniatura nel secolo di Giotto*, in *Giotto e il Trecento: 'il più sovrano maestro stato in dipintura'*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Tomei, Mila-

no 2009, I, pp. 271-289, in part. 277-278, e II, pp. 295-296. Il codice misura mm 152 x 110. Il suo formato contenuto e/o il non perfetto stato di conservazione avrebbero reso difficile la lettura delle riproduzioni, che sono state proposte ingrandite.

² Per indicazioni sul programma iconografico del manoscritto, oltre alle voci ricordate *supra*, cfr. F. MANZARI, *Les livres d'heures en Italie. Réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, «Gazette du livre médiéval», 45, 2004, pp. 1-16, in part. 2-3; G.Z. ZANICHELLI, *Le immagini della preghiera: il Libro d'ore di Modena*, in P. DI PIETRO LOMBARDI et al., *Libro d'ore di Modena, manoscritto Lat. 842 = α.R.7.3, Biblioteca Estense Universitaria. Commentario all'edizione in facsimile*, Modena 2006, pp. 29-95, in part. 56.

³ Nel trascrivere le sottoscrizioni e le altre iscrizioni che nel codice accompagnano le immagini, mi sono attenuta, per quanto possibile, ai criteri elaborati da Stefano Riccioni per il repertorio *Opere firmate nell'arte italiana*, segnalati da Monica Donato, cfr. M.M. DONATO, *Il progetto Opere firmate nell'arte italiana. Medioevo: ragioni, linee, strumenti. Prima presentazione*, in *L'artista medievale*, atti del convegno (Modena 1999), a cura di Ead., «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», *Quaderni*, 16, Pisa 2003, pp. 365-413, in part. 378-379, 401-404. Entro parentesi tonde sono state sciolte le abbreviazioni, mentre le parentesi angolari segnalano le lettere omesse dallo scrivente; una doppia barra verticale indica il punto in cui l'iscrizione è interrotta da elementi figurativi.

⁴ Alcuni esempi in G. MURANO, *Copisti a Bologna (1265-1270)*, Turnhout 2006, *passim*.

⁵ Per un sintetico resoconto della sua biografia e della sua opera, con riferimento alla letteratura precedente cfr. G. ORLANDELLI, *Bartoli, Bartolomeo de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, VI, Roma 1964, pp. 559-560; alcune notizie inedite sono riferite da R. PINI, *Il mondo dei pittori a Bologna 1348-1430*, Bologna 2005, p. 52.

⁶ Ai manoscritti citati in queste pagine si aggiungano: il *Decreto Nouv. Acq. lat. 2508* della Bibliothèque Nationale di Parigi, cfr. *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, catalogo della mostra (Paris 1984), a cura di F. Avril, Paris 1984, pp. 81-82; la *Commedia*, ms. Chig. L. V. 167 della Biblioteca Vaticana (M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, pp. 92-93); il *Messale* eseguito per il cardinale Pierre d'Estaing, poi appartenuto a Jean de Berry (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10072), cfr. E. REMAK-HONNEF, H. HAUKE, *Die Handschriften der ehemaligen Mannheimer Hofbibliothek: Clm 10001-10930 ausgenommen die Codices Lullani (Clm 10493-10658) und die Sammlung Camerarius (Clm 10351-10431)*, Wiesbaden 1991, pp. 43-45.

⁷ E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza*

ducs de Milan, au XV^e siècle, Paris 1955, pp. 403-404; A. CONTI, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe, 1270-1340*, Bologna 1981, p. 95; E. PELLEGRIN et al., *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, 3.1, Paris 1991, pp. 517-518; F. STOK, scheda, in *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo Medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1996-1997), a cura di M. Buonocore, Roma 1996, pp. 267-268.

⁸ *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, a cura di L. Dorez, Bergamo 1904, presenta uno studio e una riproduzione integrale dell'opera, che è stata recentemente oggetto di una scheda di P. STIRNEMANN in *Enluminures italiennes. Chefs-d'œuvre du Musée Condé*, catalogo della mostra (Chantilly 2000-2001), Paris 2000, pp. 12-17. Su Bruzio Visconti e i codici che gli appartennero: *La Canzone* 1904, pp. 18-20; E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan. Supplément avec 175 planches publié sous les auspices de la Société internationale de bibliophilie*, Florence-Paris 1969, p. 27; S. DE LAUDE, *Una canzone di Bruzio Visconti, Fazio degli Uberti e un ritratto poco serio*, «Filologia e critica», 21, 1996, pp. 96-110, segnalato da Enrico Castelnuevo, come i contributi della stessa autrice citati *infra*.

⁹ Intorno al rapporto tra testo e figurazione nella *Canzone* di Chantilly e in merito ai nessi con la cultura agostiniana, evidenti sul piano testuale e iconografico, D. BLUME, D. HANSEN, *Agostino pater e praeceptor di un nuovo ordine religioso (considerazioni sulla propaganda illustrata degli eremiti agostiniani)*, in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola a Tolentino*, atti del convegno (Tolentino 1991), Roma 1992, pp. 77-91; C. CIOCIOLA, *Scrittura per l'arte, arte per la scrittura*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, II, *Il Trecento*, Roma 1995, pp. 531-580, in part. 572-573; S. DE LAUDE, *La «spola» di Bartolomeo de' Bartoli. Sull'esperimento metrico di una canzone illustrata del Trecento*, «Anticomoderno», 2, 1996, pp. 201-217; EAD., *Uno stemma per parole e immagini: intorno alla Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo de' Bartoli*, in *Atti del XXI Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (Palermo 1995), a cura di G. Ruffino, Tübingen 1998, 6, *Edizione e analisi linguistica dei testi letterari e documentari del Medioevo, paradigmi interpretativi della cultura medievale*, pp. 95-111. Cfr. *infra* per ulteriori notizie in merito all'attribuzione delle illustrazioni.

¹⁰ Nell'iniziale istoriata che segna l'incipit delle *Metamorfosi* vaticane, Bartolomeo presenta l'opera a Bruzio, accompagnato dalle virtù teologali; nel frontespizio illustrato della *Canzone*, che visualizza in forma allegorica la genesi dell'opera così com'è narrata nel testo, l'autore si inchina al cospetto del dedi-

catario; se ne vedano le riproduzioni in CONTI 1981, fig. 286; *La Canzone* 1904; STIRNEMANN 2000.

¹¹ Più ampiamente, intorno a semantica e iconografia della dedica: C. SEGRE MONTEL, *Autore, copista e miniatore: immagini a confronto*, in *L'artista medievale* 2003, pp. 39-52; F. BRUGNOLO, R. BENEDETTI, *La dedica tra Medioevo e Rinascimento: testo e immagine, in I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, atti del convegno (Basilea 2002), a cura di M.A. Terzoli, Roma-Padova 2004, pp. 13-54.

¹² F. FILIPPINI, G. ZUCCHINI, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1947, pp. 7-8.

¹³ Per i principali contributi storico-critici sulla figura di Andrea de' Bartoli cfr. F. FILIPPINI, *Andrea da Bologna, miniatore e pittore del secolo XIV*, «Bollettino d'arte», 5/1, 1911, pp. 50-62; R. LONGHI, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale* (1934-1935), in ID., *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 3-90, in part. 53-58; ID., *Mostra della pittura bolognese del Trecento* (1950), *ibid.*, pp. 155-187, in part. 159-160; E. CASTELNUOVO, *Andrea da Bologna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 81-83; F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, catalogo della mostra (Bologna 1970), Bologna 1970, pp. 31-32, 141-159; M. FERRETTI, *Andrea de' Bartoli*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 164-177; C. VOLPE, *Andrea de' Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento*, «Paragone», 32/373, 1981, pp. 3-16; ID., *Una postilla ad Andrea de' Bartoli per un dipinto su tavola*, «Paragone», 32/375, 1981, pp. 40-44; D. BENATI, *Jacopo Avanzi nel rinnovamento della pittura padana del secondo '300*, Bologna 1992, pp. 56-62. Con particolare riferimento all'attività di miniatore: M. MEDICA, *Andrea de' Bartoli*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 19-20; altri interventi citati *infra*. L'ultima revisione del testo prima della stampa offre l'occasione di segnalare anche lo studio di M. FERRETTI, *Funzione ed espressione nella pittura su tavola del trecento bolognese*, in *Giotto e Bologna*, a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo 2010, pp. 51-77, in part. 62-65.

¹⁴ Un'interpretazione in parte divergente è stata offerta solo da M. MEDICA, *Il cardinale Albornoz e l'arte bolognese del Trecento*, in *España y Bologna: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid 2006, pp. 49-63, in part. 49.

¹⁵ Cfr. *La Canzone* 1904, pp. 11, 45.

¹⁶ Ultimamente, in merito a questi affreschi, G. BONSANTI, *La pittura del Duecento e del Trecento*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, I-II. *Testi*, pp. 113-208, in part. 203-206; A. VOLPE, *ibid.*, pp. 310-315, 321, 368-369. C. AGLIETTI, *L'iconografia della cappella di Santa Caterina d'Alessandria nella Basilica inferiore di Assisi: il*

rapporto tra le fonti agiografiche e la 'legenda' affrescata, «Iconographica», 6, 2007, pp. 85-108.

¹⁷ G. SCHMIDT, 'Andreas me pinsit'. Frühe Miniaturen von Nicolò di Giacomo und Andrea de' Bartoli in dem Bologneser Offiziolo der Stiftsbibliothek Kremsmünster, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 26, 1973, pp. 57-73 ora ristampato con un'appendice in Id., *Malerei der Gotik: Fixpunkte und Ausblicke*, a cura di M. Roland, II, Graz 2005, pp. 115-134.

¹⁸ Le ultime lettere, E e A, interessate da cadute di colore, sono ben riconoscibili sull'originale.

¹⁹ Per un possibile dubbio in tal senso cfr. VOLPE 1981, pp. 9-10.

²⁰ Così F. Manzari (cfr. nota 1), che ritiene le cornici frutto di una possibile integrazione successiva.

²¹ Giotto e il Trecento 2009, II, figg. a p. 142.

²² SCHMIDT 1973, figg. 105-109. L'attribuzione all'artista è oggi concordemente accettata, cfr. F. PASUT, *Qualche considerazione sul percorso di Nicolò di Giacomo, miniatore bolognese*, «Arte cristiana», 86/789, 1998, pp. 431-444, in part. 431.

²³ In merito al percorso di Niccolò di Giacomo e alle opere citate cfr. almeno: P. D'ANCONA, *Niccolò da Bologna miniaturista del XIV secolo*, «Arte lombarda», 14/2, 1969, pp. 1-22; E. AESCHLIMANN, *Aggiunte a Nicolò di Giacomo*, *ibid.*, pp. 23-35; A. CONTI, *Niccolò di Giacomo*, in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, pp. 178-181; Id. 1981, *passim*; A *Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library*, I, a cura di S. Kuttner, R. Elze, Città del Vaticano 1986, p. 263; M. BOLLATI, scheda, in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra (Bologna 2002-2003), a cura di G. Benevolo, M. Medica, Ferrara 2003, pp. 181-186; M. MEDICA, *I miniatori dei corali agostiniani: Nicolò di Giacomo e Stefano di Alberto Azzi*, *ibid.*, pp. 63-107; F. PASUT, *Niccolò di Giacomo di Nascimbene*, in *Dizionario biografico dei miniatori* 2004, pp. 827-832. Si veda inoltre il recentissimo contributo di D. BENATI, *Il miniatore: Nicolò di Giacomo*, in *I corali di Nicolò di Giacomo della collegiata di San Giovanni in Persiceto*, a cura di Id., L. Marchesini, Argelato 2009, pp. 15-39, che ho potuto leggere solo dopo la consegna del presente scritto e che va ricordato anche per alcuni cenni al codice austriaco oggetto di queste pagine.

²⁴ Cfr. SCHMIDT 1973, pp. 64-65.

²⁵ Cfr. CONTI 1978, p. 180; F. LOLLINI, scheda n. 11, in *Cor unum et anima una. Corali miniati della chiesa di Imola*, a cura di F. Faranda, Faenza 1994, pp. 193-196.

²⁶ Un più cauto orientamento circa la divisione di mani è stato espresso da MEDICA, *Andrea de' Bartoli* 2004; MANZARI, in *Giotto e il Trecento* 2009, II, p. 295.

²⁷ Cfr. E. CASSEE, *The missal of Cardinal Bertrand de Deux. A study in fourteenth century Bolognese miniature painting*, Firenze 1980, che propone un collegamento con l'illustratore, cui si oppongono: A. CONTI, recensione a E. Cassee, *The missal of Cardinal Bertrand de Deux*, «Prospettiva», 24, 1981, pp. 72-82; J.J.G. ALEXANDER, recensione a *The missal of Cardinal Bertrand de Deux*, by Elly Cassee, «The Burlington Magazine», 124/950, 1982, pp. 310-311.

²⁸ VOLPE 1981, p. 15, nota 14; sull'artista e sull'opera, con una nuova attribuzione, vedi anche *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra (Vignola 1999), a cura di M. Medica, Modena 1999, p. 128.

²⁹ Per un'immagine cfr. *La Canzone* 1904; altri riscontri in SCHMIDT 1973.

³⁰ *La Basilica di San Francesco*, III-IV. *Atlante*, pp. 166-167, in part. figg. 166, 199; p. 322, fig. 541; p. 362, fig. 549.

³¹ Pareri favorevoli circa la proposta dello studioso sono stati formulati da ALEXANDER 1982; R. GIBBS, *Recent developments in the study of Bolognese and trecento illustration*, «The Burlington Magazine», 126/ 979, 1984, pp. 638-641.

³² Indicazioni in merito all'interpretazione della firma quale attestazione riferibile ad una figura di capobottega sono state offerte da VOLPE 1981, pp. 9-10; CONTI 1981, p. 96 e nota; BOLLATI 2003.

³³ Cfr. CONTI 1981, cui si rinvia anche per osservazioni in merito all'organizzazione del lavoro nell'ambito della produzione libraria bolognese e per notizie relative ad altre sottoscrizioni di difficile interpretazione. Su quest'ultimo punto cfr. anche: M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna 2000), a cura di Id., Venezia 2000, pp. 109-140; R. GIBBS, *The signatures of Bolognese painters from 1250 to 1400*, in *L'artista medievale* 2003, pp. 321-335, in part. 322-324.

³⁴ GIBBS 2003, pp. 327-328. Nella *Novella* vaticana (ms. Vat. lat. 1456, cfr. *supra*) le iscrizioni con il nome dell'artista, realizzate in capitali gotiche dorate su fondo verde, sono disposte entro le cornici delle illustrazioni dipinte alle cc. 1r e 179r (inizio del primo e secondo libro della *Novella*). Vi si legge rispettivamente: *Ego Nicholau<s> | | de Bononia feci | | anno Domini milixi | | mo trecentesimo LIII* e *Ego Nicholaus de Bononia feci | | hoc opus anno Domini mile | | ximo trecentexi | | mo LIII die te | | rcio mensis iunii*. Le miniature sono riprodotte da CASSEE 1980, figg. 1, 8; per quanto riguarda le iscrizioni, che sono state verificate sull'originale, non è attualmente possibile segnalare immagini sufficientemente leggibili.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2012
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com