



Tav. 8. GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *Quoloquium ad Ferrariam urbem* c. 39r: particolare della fine dell'opera con l'arma degli Arienti 'antichi'.

FABRIZIO LOLLINI

Miniatura come *status symbol*:
la *mimesis* del lusso, l'esibizione dell'araldica

«Lui Polignoto col pennello avanza / e Phidia a loperar de la scultura / e col bollino ha tanta nominanza / che la sua a Maso Finiguerra obscura»: questi versi, tratti dall'*Epithalamium* di Angelo Michele Salimbeni, sono riferiti al più importante esponente bolognese del 'classicismo prematuro', quel Francesco Francia divenuto paradigmatico esempio dell'arte felsinea del periodo bentivolesco, di cui fu, assieme a Costa, il più noto esponente fino alla parata terminale delle pareti di Santa Cecilia.¹ Qui sono doppiamente pertinenti per introdurre il

¹ Ringrazio Piero Bellettini e Rosaria Campioni per avermi chiesto di partecipare all'incontro di presentazione dei due autografi di Sabadino del 9 novembre 2004, presso la Sala dello Stabat Mater dell'Archiginnasio, e a questa successiva occasione a stampa, dove riprendo in forma più ordinata, sostanzialmente, quanto avevo detto all'epoca. Christian Contin, Giorgio Porcheddu e Giordano Rossi hanno dato un grosso aiuto a procurarmi e confezionarmi le immagini che mi sono servite per questo studio, il cui trattamento informatico in occasione della conferenza fu di Ruggero Ruggeri. Come sempre, è stato un piacere confrontarmi nel merito dei temi trattati con Daniele Guernelli, Massimo Medica e Simonetta Nicolini (cui si sono dovuti aggiungere per loro sfortuna Raffaella Bentivoglio - Ravasio, Leonardo Quaquarelli e Giovanni Sassu), sempre pronti a sopportarmi. In queste note la bibliografia sarà funzionale a dare un tracciato veloce del percorso critico sui singoli temi accennati, senza pretese di completezza; per le parti che vogliono essere più di personale suggestione, mancherà quasi del tutto e per scelta. Oltre ai tre interventi in questa stessa sede (cui si rimanda per la storia critica pregressa dei volumi e dei testi che riportano), sono usciti a stampa di recente, in occasione della acquisizione, due contributi sulla coppia di codici sabadiniani: FRANCO BACCHELLI, *Una prelazione miniata*, -IBC. Informazioni com-

tema della decorazione della coppia di codici di Giovanni Sabadino degli Arienti recentemente acquisiti dall'Archiginnasio. Primo, perché prodotti nella stessa occasione di uno dei volumi, il matrimonio tra Lucrezia d'Este, figlia illegittima di Ercole duca di Ferrara, con Annibale Bentivoglio, il cui padre Giovanni reggeva le sorti di Bologna, dove si tennero la celebrazione e i relativi festeggiamenti. Secondo, perché, in un ambito ormai ampiamente usurato di ripresa di motivi tipici di confronto coi grandi dell'Antichità, si inserisce tra la pittura e la scultura (soprattutto per necessità di contesto, peraltro) anche l'oreficeria, col ricorso a Maso Finiguerra (già mitico nonostante la sua contiguità cronologica coi tempi terminali del XV secolo), per celebrare l'artista bolognese, la cui operatività come *aurifex*, se pur per noi tutto sommato non troppo nota, viene da lui orgogliosamente ribadita nelle firme dei suoi dipinti, ad affermare non solo la mera appartenenza a una corporazione professionale prestigiosa, ma anche il decisivo ruolo di una produzione materiale che in questo tratto di tempo si insinua spesso, appunto, anche nelle arti del pennello, come vedremo più avanti in questo breve contributo.²

menti inchieste sui beni culturali», XII, n. 4, ottobre/dicembre 2004, p. 9-13, e LEONARDO QUARELLI, Clara gente e camere pinte: Giovanni Sabadino degli Arienti voce della Bologna cortese, «Schede Umanistiche», n.s., XVIII, 2004, 2, p. 9-27. In altro contesto, il frontespizio dell'*Hymeneus* è già stato pubblicato nell'esemplare SERGIO BETTINI, *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*, Ferrara, Edisai, 2004 (Musei Civici d'Arte Antica. Monografie, 3), p. 10 (cfr. anche le p. 11, 28 n. 7). I versi citati in ANGELO MICHELE SALIMBENI, *Epithalamium pro nuptiali pompa magnifici D. Hannibalis nati illust. principis D. Ioannis Bentivoli*, [Milano, Leonardus Pachel & Uldericus Scinzenzeler o Bologna, Francesco Platone de Benedetti], circa 1488 (IGI 8523, istc is0004430), c. a4r. Le complesse problematiche connesse a Santa Cecilia, rispetto alle tematiche architettoniche e al ciclo decorativo, sono ora ripercorse in *La chiesa di Santa Cecilia. Riscoperte e restauri*, a cura di Daniela Scaglietti Kelesian, Bologna, Costa, 2005, dove si possono recuperare le relative storie critiche; il problema più rilevante continua comunque a essere quello delle possibili attribuzioni dei riquadri centrali delle pareti, a maggior ragione dopo la probabile sparizione di Chiodarolo, mentre la possibilità che la serie sia stata terminata dopo la cacciata del 1506 – cui ero ancora personalmente affezionato – riceve una smentita che riesce difficile non considerare definitiva.

² Per un rapido quadro delle opere riferite a Francesco Francia nel campo dell'oreficeria, EMILIO NEGRO – NICOLETTA ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, Artioli, 1998, p. 95-98.

Ma prima di abordarne lo specifico dei due manoscritti sabadiniani, di cui in questa sede parlano dai punti di vista storico e letterario Franco Bacchelli e Leonardo Quarelli, è opportuno forse fissare due o tre punti di metodo e di contestualizzazione, senza certo pretendere di esaurire argomenti che meriterebbero ben altro approfondimento. La miniatura 'bentivolesca' è un'entità in realtà ancora assai indistinta, e soprattutto ai nostri occhi molto frammentaria, cui è difficile applicare schemi di giudizio omogenei. Se prendiamo come punto di riferimento la corrispondente situazione ferrarese, vi troviamo un *background* di studi, di occasioni di valorizzazione e di approfondimento che hanno interessato la produzione estense – si può dire – per tutto il secolo scorso, dal monumento storiografico di Hermann (1900), al precocissimo facsimile della *Bibbia di Borso*, poi bissato in ben altro contesto di precisione riproduttiva, alle aperture geniali degli anni Cinquanta di Salmi e altri, fino a quel vero e proprio scrutinio dettagliato costituito dalle lunghe indagini della Mariani Canova e della Toniolo, che hanno portato alla sintesi organica della mostra del 1998; per non parlare poi del lavoro archivistico, che ha interessato le fonti sulla miniatura come su tutte le altre aree produttive ferraresi.³ È ovvio, senza ricorrere a chissà quali complesse letture, che tutto questo

³ HERMANN JULIUS HERMANN, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara. Stilkritische Studien*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des hallerhöchsten Kaiserhauses», XXI, 1900, p. 117-221, il cui valore ancora fondante è dimostrato dalla sua pubblicazione recente nella traduzione italiana di Giovanna Valenzano, come *La miniatura estense*, cura, apparati e note di Federica Toniolo, introduzione di Giordana Mariani Canova, Modena, F.C. Panini, 1994; *La Bibbia di Borso d'Este riprodotta integralmente per mandato di Giovanni Treccani con documenti e studi storico-artistici di Adolfo Venturi*, Milano, E. Bestetti, 1937, e *La Bibbia di Borso d'Este*, Modena, F.C. Panini, 1997 (con relativo *Commentario al codice* in due volumi); MARIO SALMI, *Pittura e miniatura a Ferrara nel primo Rinascimento*, Milano, Silvana, 1961 (col percorso dei suoi numerosi singoli studi precedenti). *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, a cura di F. Toniolo, Modena, F.C. Panini, 1998, è uno dei pochi strumenti esaurienti di cui si è dotata la storia moderna della miniatura italiana in relazione a un'area geografica e culturale (dove, p. 341-351, la bibliografia dà conto di quanto vi è dietro anche dal punto di vista della ricerca documentale), poi raffinato da altri contributi singoli successivi, di cui non ha senso dar conto in questa sede.

discende da un materiale più scarso quantitativamente, più disperso e meno noto, e dalla sostanziale diversità delle due 'signorie', sia in rapporto alla realtà storica del tempo, sia nella lettura successiva della storiografia (e di un più feriale senso comune di appartenenza); il periodo tutto sommato breve e le modalità istituzionalmente precarie del governo dei Bentivoglio, e la distruzione o l'allontanamento dalle loro sedi originarie di tante opere, non hanno insomma in questo senso giocato a favore della maturazione di una coscienza autonoma forte. Emerge comunque nella storia critica la evidente, e ben nota, tendenza di un legame derivativo che lega nel Rinascimento Bologna a Ferrara: in forme diverse che vanno dalla presenza di artisti estensi, alla poco più originale derivazione di modelli, alla metabolizzazione di spunti comunque esogeni che si innestano su specificità locali; se negli ultimi tempi si insiste giustamente sulla pluralità di fonti della situazione artistica felsinea (dalla precocissima presenza di Paolo Uccello – credo ancora nel 1431, piuttosto che, come sempre si dice, nel 1437 – al politico dei Vivarini, da Zoppo alla probabile conoscenza diretta di Piero della Francesca poco dopo la metà del secolo), questo non va certo a svalutare il ruolo degli artisti dell'"officina", il cui percorso in trasferta ha una fortuna critica che, a spanne, va da Longhi a Volpe, poi – attraverso una serie di occasioni a noi più prossime (*Bentivolorum Magnificentia*, la mostra *Tre artisti nell'età dei Bentivoglio*, quella recentissima di Ferrara e Bruxelles) – giunge sino a oggi.⁴

⁴ ROBERTO LONGHI, *Officina ferrarese*, seguita dagli *Ampliamenti* e dai *Nuovi ampliamenti* (1934, 1940, 1940-1955), in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze, Sansoni, 1956; CARLO VOLPE, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna* (1958), in *La pittura nell'Emilia e nella Romagna. Raccolta di scritti sul Trecento e il Quattrocento*, a cura di Daniele Benati e Lucia Peruzzi, Modena, Artioli - Banca Popolare dell'Emilia Romagna, 1993, p. 152-168; ANDREA BACCHI, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di Bruno Basile, Roma, Bulzoni, 1984 (Biblioteca del Cinquecento, 25), p. 285-335; *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, catalogo della mostra, Bologna, Nuova Alfa, 1985. Qui basti: si recupera molto del resto nel recente *Gli Este a Ferrara. Una corte nel Rinascimento*, a cura di Jadranka Bentini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, con riferimento soprattutto all'efficace sintesi di CECILIA CAVALCA, *Pittori ferraresi a Bologna nella seconda metà del Quattrocento*, p. 122-129.

D'altra parte, molte delle personalità che sappiamo attive a Bologna a rimescolare in senso aggiornato le carte del locale persistente (e stanco) tardogotico di cui è esemplare esponente Michele di Matteo, attivo fino al 1469, sono, in effetti, legate a Ferrara e al contesto estense. In pittura, dallo sfuggente Galasso sotto contratto col cardinale Bessarione subito dopo la metà del secolo alla Madonna del Monte, a Francesco del Cossa ed Ercole de' Roberti, sino al già rammentato Lorenzo Costa. Nella decorazione libraria – che qui ovviamente più interessa – dal poco chiarito Bartolomeo di Benincà, a Taddeo Crivelli (con l'operatività per San Petronio, e non solo), a Martino da Modena, a Tommaso da Modena (entrambi ancora per la basilica del patrono), forse all'Argenta, e comunque a quella produzione di livello paraindustriale di certi oggetti librari, come i libri d'Ore, che sta emergendo in città nel periodo che va dalla fine degli anni Settanta a tutti gli anni Ottanta del secolo, e poi trascolorerà nel progressivo emergere dell'ambito cavallettiano. Al di là dell'evidente clonazione formale di qualche caso (il 'Maestro del libro dei Notai' – che con ogni probabilità va identificato con Domenico Pagliarolo, come proposto da Medica – dai prototipi crivelleschi) il territorio felsineo in generale e la committenza bentivolesca in particolare sembrano fertili terre di propagazione per il Rinascimento miniatorio ferrarese, giù fino all'ultimo decennio del secolo. Ma questa impressione, come appunto già si sta facendo da tempo nella pittura monumentale, va mediata senz'altro: prendendo in considerazione la produzione dell'ultimo quarto del Quattrocento, da una parte si deve tenere presente l'ancora scarsa mappatura dei fatti di decorazione libraria locale, dall'altra si accentua sempre di più la constatazione della presenza di altre e ben diverse influenze formali: da quelle venete a quelle dell'antiquaria locale (di cui solo negli ultimi anni sta emergendo l'originalità e il grande livello, con personalità di altissimo rilievo), che potrebbe a sua volta germinare come portato del *milieu* culturale della precedente stagione di embrionale classicismo dello *scriptorium* bessarioneo tra 1450 e 1455; dalla

progressiva conoscenza dei fatti centroitaliani al mercato, con conseguente circolazione locale, di stampe e di libri miniati d'oltralpe, o comunque alla conoscenza indiretta di questi ultimi (come la miglior consapevolezza di elementi fiammingheggianti, se non fiamminghi *tout court*, che arriveranno a inizio XVI secolo con la breve presenza felsinea di Matteo da Milano).⁵

⁵ Per la continuità tardogotica incarnata da Michele di Matteo, ma anche da Pietro Lianori o da Giovanni Martorelli, vedi ora gli *exempla* offerti dalle schede di *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. I. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota e Daniela Scaglietti Kelesian, Venezia, Marsilio, 2004, schede 67-80 (di Rosa d'Amico, Daniele Benati, F. Lollini), p. 190-216, che, seppur appunto per casi episodici e non in modo monografico (mi accorgo ora che non compare nelle mie schede, per esempio, il polittico di Nonantola), credo restituisca il clima di un periodo. Per Galasso, il punto – perduto il dipinto del Monte, di poco dopo la metà del secolo – è stato fatto, ma permane la totale instabilità della sua definizione, che verte in sostanza sulla verosimiglianza del riferimento all'artista del *Compianto* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara, e delle poche altre attribuzioni che si porta dietro (cfr. C. CAVALCA, *Pittori ferraresi* cit., p. 124). Per Cossa, Ercole e Costa vorrei citare solo le monografie recenti: A. BACCHI, *Francesco del Cossa*, Soncino (CR), Edizioni dei Soncini, 1991; MONICA MOLteni, *Ercole de' Roberti*, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara, 1995; E. NEGRO – N. ROIO, *Lorenzo Costa 1460-1535*, Modena, Artioli, 2001; VITTORIO SGARBI, *Francesco del Cossa*, Ferrara, Rizzoli/Cassa di Risparmio di Ferrara, 2003; tutte con l'enorme bibliografia pregressa, che qui non ha senso ripetere né, per qualche elemento, aggiornare. Così come i miniatori e i pittori/miniatori che ricordo qui e altrove nel testo possono essere recuperati bibliograficamente nel *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, *ad voces*. Per il problema di alcuni libri d'Ore bolognesi della fine del Quattrocento, si può aggiungere F. LOLLINI, *Problemi di produzione seriale nella miniatura italiana dell'ultimo quarto del XV secolo*, in *Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli*, a cura di Silvia Pasi, Bologna, Ante Quem, 2005, p. 191-198, mentre per una ricostruzione di una più autonoma tradizione bolognese di decorazione umanistica nel settore dei "bianchi girari", che appunto parte dal contesto bessarioneo e arriva sino alla committenza bentivolesca col noto ms. B.1176 dell'Archiginnasio – di cui *Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Bologna*, a cura di Pierangelo Bellettini, Firenze, Nardini, 2001 (*Le grandi biblioteche d'Italia*), scheda alle tav. XXXII-XXXIII, p. 190-193, di Simonetta Nicolini – si veda DANIELE GUERNELLI, *Note per una tipologia decorativa umanistica bolognese*, in corso di stampa in «Schede Umanistiche». Un caso noto, e problematicissimo, di miniatura bentivolesca è per esempio il *Libro d'Ore di Giovanni II Bentivoglio*, ms. 53 della Pierpont Morgan Library di New York, datato 1497 (qui, i riquadri figurati sembrano di più mani, e tre sono stati riferiti a Francia, Costa e Tamaroccio) che è firmato da Girolamo Pagliarolo, figlio di Domenico, il cui ruolo nel volume (copista? calligrafo? miniatore? o tutte e tre le professionalità?) è da decifrare. Non è chi non veda, comunque, che il problema di fondo, a queste date o poco dopo negli interventi delle *Ore Ghislieri* (che per quanto mi riguarda continuo a considerare realizzate per la casata felsinea, nonostante i noti problemi di identificazione del committente, delle sigle e del ritratto), è se si può discernere quanto è costoso da Costa, quanto è aspertiniano da Aspertini, e così via; in quali forme si struttura il rapporto pittura/miniatura, insomma, e come va interpretato dal punto di vista del metodo. Non è detto poi che nella 'zona neutra' della decorazione libraria, soprattutto di quelle opere che alcuni avvicinano ai pittori monumentali, non si trovi qualche indizio che serva a sciogliere la questione dei riquadri intermedi di Santa Cecilia (di cui qui in nota 1).

1. *L'Hymeneus Bentivolus*, che qui si presenta, viene composto presumibilmente poco dopo quel gennaio 1487 in cui si celebrarono le già citate nozze Bentivoglio-Este; sulla sicurezza che la copia acquisita dall'Archiginnasio, autografa del suo autore Giovanni Sabadino degli Arienti, non rappresenti una derivazione più tarda, ma piuttosto, se non l'esemplare di presentazione in senso stretto, una versione comunque precocissima, ed elaborata nell'*entourage* della corte bolognese, scrivono qui gli altri studiosi sopra ricordati: a me basta evidenziare che la cura dei materiali e l'eleganza della pur quantitativamente scarsa decorazione a pennello parlano a favore di un oggetto di altissimo livello, certo confezionato in stretta contiguità cronologica e di *patronage* con l'occasione celebrativa del racconto; e dunque, se non proprio dello stesso 1487, di pochissimo successivo.⁶ Il programma miniato si concentra sul frontespizio, dove trionfa una splendida H (Havea), realizzata secondo i principi di quella tipologia di *faceted initial* che viene legata da una salda tradizione storiografica al contesto mantegnesco, o per lo meno alle meditazioni antiquariali dell'area padovano-veneziana, e debutta nella seconda metà degli anni Cinquanta del secolo, per imporsi poi in breve tempo come vero *lettering* 'all'antica'. Il corpo risulta in una tridimensionalità quasi metallica, come ottenuto dal calco di un negativo eseguito a contatto con un'epigrafe della

⁶ Sul testo dell'*Hymeneus*, sul ruolo storico e letterario del suo autore, e, nello specifico, sulla copia di cui si celebra l'acquisizione, ora ms. B.4602 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, rimando dunque a quanto scrivono qui Franco Bacchelli e Leonardo Quaquarelli, e ai loro contributi già usciti che cito in nota 1; ma, dato che riguarda la miniatura, ricordo che sia questo manoscritto sia l'altro pezzo sabadiniano arrivato a Bologna recano in fondo lo stesso stemma (nel *Quoloquium* gli è annessa la scritta FLOREAT UTI NAM MEA VIRTUS), da identificare in quello della casata del loro autore, noto anche in altri manoscritti dell'umanista, e apposto probabilmente dal medesimo decoratore dei rispettivi programmi miniati, o almeno nello stesso periodo. Annibale Monterenzi si sottoscrive esplicitamente sull'ultima carta del componimento del 1487 come suo possessore a date invece già pertinenti alla seconda metà del XVI secolo (ma sulla storia dei volumi pure si faccia riferimento all'intervento di Franco Bacchelli).

romanità; o, se si vuole, come uno dei caratteri mobili di quella stampa che da vent'anni era ben nota in Italia, e si stava sempre più affermando anche a Bologna (non pochi incunaboli di questo tratto di tempo presentano infatti un repertorio miniato analogo, che passerà poi, per esemplare leggibilità, elegante fascino e comoda ergonomia, alle tipologie decorative ottenute coi nuovi mezzi della riproduzione seriale meccanica). L'iniziale, in rosso, si staglia su un modulo quadrangolare blu, profilato di una cornice in foglia d'oro ed arricchito da racemi vegetali, lumeggiati in oro, che fuoriescono da un vaso di forma complessa, secondo modi che si avvicinano ai campionari delle grottesche. Tutt'attorno alla carta si svolge un fregio, pure riquadrato dalla lamina aurea, che non è continuo nel suo andamento, ma frammentato in sezioni di diversa forma e dimensione, entro cui trovano spazio due tipologie decorative che seguono un ritmo rigorosamente alternato: da una parte, in primo piano su uno sfondo paesaggistico appena definito, si seriano otto imprese bentivolesche, ognuna recante un cartiglio col motto, dall'altra, compaiono campiture uniformi rosse, blu o viola, di grande intensità cromatica, su cui si stagliano preziose combinazioni di gemme entro castoni, perle, ed altri elementi di oreficeria che si immaginano appesi a sottili fili dorati, in un'evidenziazione davvero eclatante di un immaginario sontuario di esemplare preziosità, dominato dalla presenza di due stemmi bentivoleschi ('a sega' e 'a fiamma') al centro dei margini superiore e inferiore.⁷ Le partizioni testuali all'interno del codice sono segnalate da letterine più semplici, in cui l'incipitaria segue la medesima tipologia del frontespizio, in dimensioni minori, e campeggia su un fondo a foglia d'oro che definisce un modulo quadrato circondato da una cornicetta fortemente tridimensionale, in cui si suggerisce un progredire di piani sfa-

⁷ Il ricorso all'araldica è ossessivamente presente nel testo dell'*Hymeneus*, come accenno in breve più avanti e in nota 17.

ti nello spazio. Raffinate alternanze cromatiche tra corpo dell'iniziale e cornice sono costanti nel corso dell'intero volume.⁸

L'altro codice sabadiniano, il *Quoloquium ad Ferrariam urbem*, è con quasi assoluta certezza la copia offerta a Lucrezia Borgia alla fine del 1501, quando la futura signora di Ferrara si stava apprestando a unirsi in matrimonio con Alfonso, figlio di Ercole I. La decorazione a pennello si limita alla prima carta, dove nel *bas de page* compare un fregio a motivi vegetali e castoni di pietre preziose che circonda lo stemma Borgia, sovrastato da un cartiglio blu con la scritta TOTO ORBI TUA OPERA LUCENT; in alto, una bella iniziale A (Apollo), pure eseguita nel solco della tipologia 'manti-niana', che campeggia su un fondo quadrato rosso scuro decorato qui però da fini *ramages* dorati.⁹

2. Nell'*Hymeneus*, la dominante stilistica della struttura del fregio mi pare senza dubbio di origine ferrarese. La già ricordata frammentazione in piccole *tranches* di tipo paesaggistico, profilate in oro, richiama la produzione della città estense, in esempi che interessano sia la produzione profana sia quella religiosa, specie i libri d'Ore. Dalla stagione della *Bibbia di Borso* (1455-1461), questa grammatica e questa sintassi diventano repertoriali, e si estendono a tutta l'area padana, per giungere quindi a Bologna sia per tramandi generali sia per personalità-ponte, come appunto Crivelli o Martino. In questo caso, però, non abbiamo la classica scelta di un fregio a volute vegetali libere, o a filigrana d'inchiostro con fiori a pennello e cerchietti dorati, ma una più insistita geometrizzazione ottenuta con la regolarità della forma qua-

⁸ Le lettere interne non hanno mai fregio; compaiono invece qua e là, in corrispondenza di alcuni brani in versi all'interno del testo, piccole iniziali semplici a inchiostro colorato rosso e blu.

⁹ L'impressione, per i nostri *standard*, è però quella di un esemplare ben meno 'di rappresentanza' che non l'altro lavoro di Sabadino (lo nota anche L. QUARELLI, *Clara gente*, p. 23, con un breve giudizio sulla decorazione dei due codici); il *Quoloquium* ha acquisito la segnatura ms. B.4603.

drangolare e l'insistenza sulla cornice dorata; soprattutto, l'ambientazione atmosferica delle porzioni introduce poi icone araldiche, anziché i ben più consueti inserti di tipo naturalistico con animali. Una situazione analoga, per esempio, me la fa notare Daniele Guernelli: in un documento bentivolesco del catasto Croce, dell'Archivio di Stato di Ferrara, ritroviamo l'ingombrante presenza araldica – motivata in parte dalla tipologia del manufatto – che si accoppia appunto al fregio frammentato e riquadrato in oro, dove si collocano paesaggi contenenti alcune delle stesse imprese che si ritrovano nel codice sabadiniano; dovremmo essere nel 1477, o poco dopo.¹⁰

Il dato che emerge più netto, però, è che a questo lessico ferrarese d'importazione, legato ancora a una concezione della pagina e, in parte, a motivi decorativi dei decenni tra Cinquanta e Settanta, si affianca in modo clamoroso nell'*Hymeneus* un'attenzione quasi maniacale per l'oreficeria dipinta. La differente scelta repertoriale è una costante che si afferma nell'ottavo decennio (con episodi anche precedenti) in molte aree italiane: sino a Napoli, ma soprattutto a Firenze, in Lombardia e in area veneziano-padovana, dove forse trova, se non la sua origine prima, i suoi vertici. A puro titolo d'esempio, per evidenziare alcune delle ricorrenze più clamorose di questa tendenza basterà citare un paio di casi di area appunto lagunare, come l'inc. Fag. GG 2.1, 2 del Trinity College di Dublino, con le *Vite parallele*, dove il 'Maestro del Plinio di Londra' realizza a c. 1r un'iniziale che unisce la struttura pseudomantiniana coi motivi rilevati in finto sbalzo d'oro, perle, gemme incastonate, e la circonda con una cornicetta a piani degradanti sovrapponibile a quelle delle lettere minori del nostro *Hymeneus*, poco dopo il 1478 (ma vedi pure dello stesso il ms. 78D13 del Kupferstichkabinett di

¹⁰ In attesa di un intervento più organico dello studioso, il documento ferrarese era già stato commentato dal punto di vista storico-artistico in una breve nota: D. GUERNELLI, *I Bentivoglio e la miniatura*, «IBC. Informazioni commenti inchieste sui beni culturali», XII, 2004, 1, p. 67-68 (a p. 68).

Berlino con le *Epistole* di Gerolamo, circa 1480); più o meno coevo è il Gerolamo da Cremona che in più di una pagina dell'inc. Vélins 700 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi-Tolbiac (un altro Plutarco) incrosta un *continuum* di materiali preziosi. Nulla di preciso dal punto di vista del confronto puntuale, né da quello di possibili derivazioni, ovviamente, ma un termometro del gusto del tempo. Come, oltreappennino, si può notare nell'esagerato ricorso al *trompe l'oeil* di spille e fibbie con pietre dure entro castoni, collane di perle e quant'altro costituisce esibizione di produzione suntuaria nel ms. 384 della Biblioteca General de la Universidad di Valencia, miniato da Gherardo di Giovanni verso la metà degli anni Ottanta per Alfonso d'Aragona (ancora duca di Calabria, poi re di Napoli come Alfonso II), con la terza deca della *Storia di Roma* di Livio; ancora, a date però già successive a quelle del manoscritto sabadiniano, anche nel contesto del libro religioso, nelle inserzioni di monili di tipologia variabile (ma coi castoni delle pietre, assieme alle perle, spesso in bell'evidenza) nelle note pagine della *Bibbia* realizzata da Attavante e dalla sua bottega per Chimenti di Cipriano di Sernigi, mandatario a Firenze del re di Portogallo Manuele I, tra 1494 e 1497 circa, e oggi cimelio *cult* degli Arquivos Nacionais (ms. 161). Il gioiello, il monile, tende a comporre però in questi casi l'arredo, per così dire, di strutture decorative più complesse, di tipo architettonico o a grottesche, mentre di rado viene evidenziato a sé stante su fondo neutro, e ancor meno spesso all'interno di un fregio spezzettato in riquadri.¹¹

Esempi di area bolognese scarseggiano. Ma il già citato 'Maestro del libro dei Notai', in un libro d'Ore realizzato in

¹¹ Gli esempi che esplicito sono davvero quasi casuali, tanto la moda dell'oreficeria dipinta è diffusa nei libri di questo tratto di tempo: per comodità, lo confesso, ho saccheggiato lo splendido repertorio offerto da *The painted page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, a cura di JONATHAN J.G. ALEXANDER, London/New York, Prestel, 1994 (schede 1, 76, 92, 94, p. 49-52, 160, 184-186, 188-190); ma in quella sede o altrove ce ne sarebbero stati moltissimi altri, forse ancora più significativi.

città a cavallo tra fine ottavo e inizio nono decennio (Ferrara, Museo di Palazzo Schifanoia, ms. OA 1629), ingloba nel frontespizio immagini stilisticamente modellate su Crivelli, cui appunto il probabile Pagliarolo *senior* affianca un fregio che nel suo andamento incanala la tradizione repertoriale ferrarese più standardizzata verso soluzioni analoghe già alle nostre: nel bordo inferiore e nelle sezioni basse dei due laterali, infatti, troviamo pietre preziose montate in oro che si alternano a perle, su un fondo blu. Il livello (di queste sezioni ma anche del resto della decorazione) non è certo trascurante, ma segnala a tempi ancora abbastanza precoci l'ingresso a Bologna di quella tipologia che stava avendo in quei tempi una fortuna smodata in tutta la decorazione libraria delle zone italiane, sui manoscritti come sugli incunaboli.¹²

L'accoppiata lettera 'mantiniana' –oreficeria dipinta esibita, su forme di origine culturale veneta, si ritrova in alcuni codici bolognesi, o comunque legati a Bologna, degli ultimi quindici anni del secolo; anche in essi, però, questi elementi lessicali di repertorio vengono in genere collocati in strutture ben diverse rispetto a quelle del nostro *Hymeneus*, e cioè in pagine iniziali organizzate secondo i più moderni parametri del frontespizio architettonico, o al limite sì in fregi, ma dall'andamento continuo e non frammentato in riquadri. Uno tra gli esempi locali più precoci di queste situazioni riformate sui parametri antichizzanti e prospettici del 'Maestro del Plinio di Londra' – attorno al 1491, pochi anni, verosimilmente, dopo il codice dell'Archiginnasio – è il ms. Canon. Class. Lat. 167 della Bodleian di Oxford (Plutarco, *De utilitate*, Censorino, *De die natali*, e altri scritti), scritto dal Sallando per il senatore Mino Rossi, la cui decorazione, opera di una mano ritenuta vicina all'*atelier* (quanto mai complesso) di Giovanni Battista Cavalletto, si struttura in una *fiction*

¹² *La miniatura a Ferrara* cit., scheda 30 (di F. Toniolo), p. 181-184. Al miniatore è stato riferito un codice con *Triumphus victoriae tornimenti Iohannis Bentivoli* dello stesso Sabadino, passato sul mercato antiquario, e ora in collezione privata (M. MEDICA, *ad vocem* nel *Dizionario biografico dei miniatori* cit., p. 592).

architettonica di qualità discreta, col ricorso a decorazioni classicheggianti nella parte inferiore, da cui penzola un bel monile di perle e gemme, ed entro la quale viene appunto collocata un'incipitaria di forte tridimensionalità, isolata.¹³ La tendenza a questa presenza repertoriale si ritrova in città con frequenza, fino ai notissimi esempi di oreficeria di sogno, glittica e perle (alternati però a grottesche e a cammei, e all'accumulazione di istantanee prese dal mondo animale e vegetale, di derivazione fiamminga dal contesto del 'Vienna Master of Mary of Burgundy' e dei suoi seguaci e paralleli) di cui è protagonista Matteo da Milano, operoso in città per le *Ore Ghislieri*, a date, circa 1502-1503, che dovrebbero porsi in un vuoto documentale nella serie di attestazioni che legano l'artista, transfuga dalla sua città dopo la caduta del Moro, alla committenza degli Este a Ferrara, per cui eseguirà il *Breviario di Ercole I*, il *Libro d'Ore di Alfonso I* e il *Messale di Ippolito*. Esattamente in questi stessi anni, peraltro, il gusto dell'oreficeria dipinta esibita, in contesto petroniano, trova vertici assoluti in lussuosi codicetti privati eseguiti per illustri committenti, alcuni dei quali vengono riferiti al già citato copista reggiano Sallando, in cui il castone di pietra preziosa o la perla non vengono sparsi per la pagina dipinta a sua decorazione casuale, ma sono compattati a ricostruire veri gioielli, pendenti o spille, certo in sintonia con la moda del tempo: come nel libro d'Ore ms. Canon. Lit. 260 ancora a Oxford (circa 1503), di anonimo artista locale (dove troviamo anche motivi naturali mimetici forse filtrati da Matteo), o nell'omologo volume, di committenza Rangoni Bentivoglio, ms. W 469 della Walters Art Gallery di Baltimora, forse attorno al 1504-1505, dove si opta nel fregio per soluzioni lineari di stampo classico (ormai molto lontane dai bordi del nostro *Hymeneus*, ma pure dal filovenetismo architettonico degli anni tra Ottanta e Novanta), che è stato avvicinato

¹³ *Francesco Marmitta*, testi di Andrea Bacchi, Beatrice e Raffaella Bentivoglio-Ravasio, Andrea De Marchi, Silvana Pettenati, Torino, Allemandi, 1995, p. 55 (A. Bacchi), 221-222 (B. e R. Bentivoglio-Ravasio), fig. 127.

direttamente, almeno nelle sue parti qualitativamente più alte, a Francesco Marmitta, uno dei campioni del rapporto tra oreficeria e miniatura.¹⁴ Come chiarito dagli studi, questo poliedrico artista, «zoilero», appunto, miniatore e pittore, già da Vasari viene evidenziato come intagliatore di gemme, in evidente rapporto con la rinascita della glittica 'all'antica' di ambito erudito (lavorazione di pietre dure, montature in castoni moderni di pezzi antichi), legato ai collezionismi antiquariali del tempo, ma anche – mi pare – in connessione con le oreficerie di *côté* meno colto e più da parata. La formazione di Marmitta si dovette svolgere principalmente tra Venezia e Padova; qui acquisì una puntualissima conoscenza dei fatti miniatori di quella zona, in cui primeggiavano – oltre ai già citati Gerolamo da Cremona e il 'Maestro del Plinio di Londra' – altri splendidi anonimi quali il 'Maestro dei Putti' e quello 'del Plinio di Pico' (di cui c'è chi propone l'identificazione con un artista uscito dal contesto estense, Bartolomeo del Tintore, se lo si identifica a sua volta col qui già ricordato Bartolomeo da Benincà); ma si trasferì a Bologna, forse nei primissimi anni Ottanta, dove, secondo una felice e spesso ripresa definizione longhiana, «succhiò il latte» da Ercole de' Roberti, ma non mancò di aggiornarsi su Lorenzo Costa, e «sulle bizzarrie anticlassiche» di Amico Aspertini, in derivazione rispetto alle tendenze dell'archeologismo umorale dei padovani in trasferta a Roma (in Urbe, appunto, Marmitta soggiornò nel corso degli anni Ottanta, tra due probabili permanenze stabili bolognesi); ma soprattutto entrò certo in contatto, se non in rapporto di bottega, col capofila in città di quella stessa giunzione culturale tra oreficeria e pittura/miniatura, quel Francia da cui appunto eravamo partiti. Può essere stato Marmitta, allora, a traslare in zona le novità reperto-

¹⁴ Sui due manoscritti, *Francesco Marmitta* cit., p. 221-223, 225-227, 337-339 (R. Bentivoglio-Ravasio), fig. 135-136 nello specifico (ma pure 137, 205-210).

riali che vediamo nel codice sabadiniano, lui che recò certo nella città bentivolesca, poco prima della composizione dell'*Hymeneus*, la conoscenza di alcune delle tendenze venete di cui si è parlato? direttamente ed esclusivamente, certo no. È invece ben più probabile, come dimostra il caso già citato del 'Maestro del libro dei Notai', che l'accostamento a questi motivi sia dovuto a fattori poligenetici, più che a un unico accadimento, e che, come peraltro nel caso della 'mantiniana', la circolazione libraria, manoscritta ma pure – ormai – a stampa, nel suo svolgimento *naturaliter* più ampio e diversificato nei modi e nelle persone di quello della produzione artistica monumentale, abbia progressivamente portato a Bologna *trend* artistici, o vere e proprie mode, che trovavano poi magari in uno specifico caso un momento di intensificazione del loro percorso. Certo il confronto tra il codice dell'*Hymeneus* e la copia del Petrarca che Marmitta eseguì per l'erudito collezionista e commerciante di preziosi bolognese Giacomo Giglio (trascrittore del testo, come Sabadino, in prima persona), probabilmente poco dopo il 1483, mette in evidenza alcune similarità. Da un lato, il comune uso della *faceted initial*, peraltro ormai un *must* repertoriale, la tendenza a presentare l'immagine riquadrata, la lucidità ottica preziosa, davvero mimetica, delle perle e degli elementi di oreficeria appesi a sottili fili. Vi sono però anche differenze: nel volume petrarchesco, ms. IV poet. e rom. 6 della Landesbibliothek di Kassel, non abbiamo per esempio castoni di pietre o gioielli 'compositi' (come lo stesso artista parmigiano realizzerà invece, per esempio, nel notissimo *Offiziolo Durazzo*, dei primi anni del XVI secolo, ms. Arm. 1 della Biblioteca Berio di Genova, con squisiti monili a croce), e vi è una netta differenza di stile e di impostazione generale nella presentazione percettiva degli interventi a pennello e nello stile delle sezioni figurate; andar oltre una suggestione di ambiente è del tutto improvvido, ma il paragone mette in evidenza, credo, una tendenza dell'ambiente bolognese del nono decennio, quando non era

ancora dominante in città l'atelier cavallettiano.¹⁵

La miniatura, peraltro, a queste date segue ormai la pittura, in forma quasi dipendente, tranne appunto qualche elemento autonomo legato al suo essere comunque arte libraria e non solo 'pittura in piccolo'. Lo mostra l'intervento da *guest stars* di Costa, Perugino e Aspertini (non di Francia, credo) applicato alle già citate *Ore Ghislieri*, col resto del volume a opera di Sallando e Matteo da Milano. E l'esibizione della gemma, del castone, del monile complesso, dei fili di perle, è fin troppo praticata, appunto, anche dagli artisti della pittura di grande formato, dal tardo Medioevo in giù. E non a caso, nei pittori ferraresi che esportano il Rinascimento estense ci sono splendidi esempi di questa tendenza: gli elementi del polittico Griffoni di Francesco del Cossa, per citare un solo caso (ma si possono non rammentare le perle lacrimate dalla *Maddalena Garganelli*?) offrono quasi un campionario di oreficeria dipinta, che trasmigrerà in qualche caso nei protagonisti del classicismo prematuro – non in Aspertini, mi pare, che davanti a questo problema a Santa Cecilia si orienta su scelte materiche neomedievali. Se ci si dovesse concentrare

¹⁵ Francesco Marmitta come «zoilero» è appunto un paragrafo dedicato a questo importante esempio dei rapporti tra oreficeria e pittura/miniatura, in *Francesco Marmitta* cit., p. 118-121 (S. Pettenati). Su questo strepitoso artista (uno di quelli che ben si meriterebbe una mostra, nello sconcertante panorama espositivo odierno), oltre appunto all'esemplare monografia a più mani già citata, cfr. per maggior sintesi e qualche aggiornamento, le due voci *Francesco Marmitta* e *Francesco Marmitta (bottega)*, nel *Dizionario biografico dei miniatori* cit., p. 732-737 (B. Bentivoglio-Ravasio) e 738-739 (R. Bentivoglio-Ravasio) rispettivamente. Per inquadrare la questione specifica della glittica all'antica e dell'oreficeria, è opportuno far riferimento al panorama della cultura antiquariale bolognese, ed è quindi d'obbligo il rimando al basilare repertorio di *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra a cura di Marzia Faietti e Konrad Oberhuber, Bologna, Nuova Alfa, 1988, che contiene anche il bellissimo contributo di SANDRO DE MARIA, *Artisti, 'antiquari' e collezionisti di antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, p. 17-44 (vedi pure ID., *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'Evo Antico*, atti del convegno a cura di Guido Achille Mansuelli e Giancarlo Susini, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1989, p. 151-216); affronta un caso molto specifico, e qui non così pertinente, ma per intelligenza di metodo segnalo CLAUDIO FRANZONI – ALESSANDRA SARCHI, *Entre peinture, archéologie et muséographie: l'Antiquarium de Michele Fabrizio Ferrarini*, «Revue de l'art», 125, 1999, 3, p. 20-31; un aggiornamento più recente in MARZIA FAIETTI, *Paradigma di regole e di sregolatezze. L'antico a Bologna fra Quattrocento e Cinquecento*, «Schede Umanistiche», n. s., XVIII, 2004, 1, p. 123-157.

su un singolo nome, però, forse il caso più emblematico è quello di Antonio da Crevalcore, che nel *San Pietro* di collezione privata, o nel *Ritratto di giovane Correr*, per citare due soli casi, introduce il monile dipinto sia come elemento con valore iconografico specifico, sia ad arredo lussuoso di caratterizzazione d'ambiente, secondo quelle forme iconografiche ma anche stilistiche che a queste date tarde rimandano ancora, come notato, allo squarcionismo.¹⁶

3. Se si deve allora collocare in modo preciso anche dal punto di vista storico-artistico la coppia di pezzi sabadiniani, mi pare dunque che l'esame stilistico e repertoriale consenta di confermare i dati che gli amici Bacchelli e Quaquarelli portano qui in evidenza. E cioè: il frontespizio dell'*Hymeneus*, e le sue letterine interne, sembrano porsi come ponte tra due tradizioni diverse, quella del fregio segmentato con paesaggi di derivazione ferrarese ospitanti inserti animalistici o (come qui) imprese araldiche, che domina il panorama emiliano, e non solo, dagli anni Cinquanta, e quello della presentazione esibizionistica dell'oreficeria dipinta, secondo forme

¹⁶ Cfr. V. SGARBI, *Antonio da Crevalcore e la pittura ferrarese del Quattrocento a Bologna*, Milano, Mondadori, 1985. Il coinvolgimento, certo o presunto, di pittori nelle *Ore Bentivoglio* e in quelle *Ghislieri* (per un riassunto bibliografico recente rimando a E. NEGRO – N. ROIO, *Lorenzo Costa* cit., p. 34-36 e note relative), sulle cui rispettive bibliografie ho commesso vari errori di omissione in miei interventi precedenti che qui non voglio emendare oltre (ma la mia posizione credo sia stata sempre molto chiara, e in questa sede la ribadisco), e in tutti gli altri manoscritti che pongono lo stesso problema, si potrebbe acclarare meglio conoscendo tutte le modalità di realizzazione dei codici, per quanto sia possibile comunque un intervento esterno da prestatore di singola opera: sia che si tratti in senso stretto di lavorare su fascicoli o fogli a sé stanti spediti fuori dalla bottega del coordinatore del lavoro, poi rilegati, cuciti o incollati insieme al resto, sia invece di intervenire in una porzione predefinita prima (al limite) o dopo la scrittura, in modo logisticamente (e fisicamente) più contiguo e coordinato al processo di produzione e alla sua materialità. Il concetto è lo stesso: nobilitare con partecipazioni straordinarie il livello dell'oggetto. Sono le stesse anche le questioni che toccano l'ambito stilistico: la cronologia di questi interventi è per forza la medesima del resto del materiale? è lecito parlare di 'influenze' tra artisti, o magari di *troc* con la committenza, in contesti in cui non si sa se i protagonisti avessero un contatto diretto tra loro e magari col *patron* dell'opera (problema che già si è posto in Francia per Fouquet)? Come mi fa notare il mio allievo Fabrizio Testoni, nella sua tesi di laurea che ha appena ultimato, non pochi film vedono oggi *cameos* di attrici o attori che non si incontrano mai coi loro colleghi impegnati nel resto del girato, e i cui interventi vengono montati *a posteriori*.

che iniziano ad affermarsi alla fine degli anni Settanta in area veneta, dalla quale, come in precedenza il *lettering* impiegato nelle incipitarie a pennello, trasmigra in gran parte del resto della zona padana nei lustri seguenti. Col che, anche in assenza di dati storiografici esterni, che invece dettiamo in modo abbondante, potremmo comunque arrivare a una datazione sul finire del nono decennio, che coincide appunto con l'occasione che diede lo spunto a Sabadino per la composizione del testo, e per la trascrizione in questa copia. Arrivare a un nome mi pare del tutto azzardato, al momento: la scarsa quantità di elementi figurati del codice non aiuta, ma l'alto livello esecutivo parla a favore di una personalità di ottimo livello, che sarà da cercare tra i protagonisti della produzione libraria locale del tempo. Il *Quoloquium*, che si è qui un po' trascurato, appare di interesse assai minore: l'intervento è come detto di tutta *routine*, e solo a guardare con molta attenzione le forme puntute dei pochi elementi vegetali, e lo spessore dei gioielli, nonché la disposizione libera del *bas de page*, si conferma una datazione più o meno coincidente con l'occasione di stesura del libretto.

4. Si potrebbe finire qui, dal punto di vista repertoriale e stilistico. Ma un codice miniato è anche un libro, è soprattutto un libro. E i libri ci riportano un testo, che non sempre interferisce con quanto il miniatore decide di inserire sulle sue carte (o il committente gli chiede di eseguire); tanto per rimanere allo specifico di manoscritti e stampati che abbiamo rammentato, i volumi liturgici privati, o i classici latini, fino ai Padri della Chiesa, non suggeriscono certo al 'Maestro del Plinio di Londra', o ad Attavante, alcunchè di diverso o di specifico di quanto non possedesse già nel suo campionario di bottega. Nel caso dell'*Hymeneus*, invece, scorrere le carte significa penetrare nelle sedi più auliche della vita sociale del tempo. Le nozze Bentivoglio-Este sono un evento in cui l'esibizione sontuaria non è arricchimento, ma base costitutiva del fatto; qualcosa di molto simile all'ostentazione del lusso che ancora si vede nei vari 'matrimoni dell'anno' che il *jet set*

attuale continua a celebrare, in forme che non dipendono da formule tradizionali e dotate di vera sacralità, come altre ritualità immutabili o quasi (il cerimoniale papale, o quello delle poche grandi corti ancora in essere), ma che si sostanziano nell'idea della accumulazione, e dell'ossessione descrittiva: nel nostro specifico, dei cortei, delle parate, dei destrieri e delle loro cavalcate, delle armi, dei tessili raccontati - esattamente come nel già citato Salimbeni - in modo puntiglioso e reiteratamente compulsivo, come nelle *ekfraseis* di tradizione bizantina, il cui gusto avevano importato Guarino e i grecisti della prima metà del secolo (ma pure come in certe cronache delle odierne sfilate di moda). E, appunto, ecco la ridondanza delle imprese araldiche e dei gioielli, con modi di esornazione espansa tanto autoreferenziale quanto fortemente evocativa e quasi da fiaba, come in questa sede ci guida a capire Paola Goretti. Le perle e le gemme trapuntano *mises* di dame e cavalieri, apparati ornamentali di stanze e saloni; per sé stanti o riunite, come nel fregio del nostro codice, in collari, pendenti, fermagli e altri accessori del vestiario; le armi araldiche e le imprese stanno ovunque: sulle porte - dove troviamo esempio, come nota Bacchelli, di una serie analoga a quella che riscontriamo nel nostro frontespizio, anche se con un ordine differente - come sulle bardature dei cavalli, sui calzari e sulle tappezzerie. Il *medium* con cui il proprio *status* e il lusso di cui si dispone vengono esibiti - ma anche, se mi si passa il termine, performati - a chi non era presente, e rammentato a chi lo era, è appunto il testo di Sabadino, che in questa copia di alto profilo sontuario (non nell'altra che ben conoscono i filologi, a Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1294) prevede anche in qualche modo una loro *visualizzazione*, in parallelo, appunto, col racconto del testo scritto; in mancanza delle forme moderne di comunicazione, un oggetto intrinsecamente legato al matrimonio tra Annibale e Lucrezia poteva insomma orientare alla sua decorazione nelle forme che vediamo anche per coscienza di uno specifico sontuario volutamente esibito: non certo a introdurre *ex novo* un repertorio sconosciuto - il clima,

appunto, è già quello – ma almeno a supportare un'intensificazione quantitativa e/o qualitativa del suo lessico. Le forme produttive di questo manoscritto, con l'autore che è anche testimone del fatto nonchè copista della sua opera, e un confezionamento con ogni probabilità quasi *live* rispetto all'evento, credo lo lascino ipotizzare lecitamente.

5. Da una parte, dunque, l'esibizione del lusso, dall'altra del prestigio: il monile prezioso, l'impresa. L'exasperazione quasi ossessiva di questi due dati in forme stilistiche ovviamente del tutto difformi dalle nostre e diversificate tra loro – anche se nel regno dell'araldica la variante dello 'stile', come ho già avuto modo di dire, è difficile da applicare – cala giù dal Medioevo fino ai secoli premoderni; e senza fare la storia dei Carolingi, degli Ottoni, o di altre casate, reali e imperiali, basta rammentare – più vicine nel tempo e nello spazio – le medesime caratteristiche in due capisaldi della miniatura italiana, di recente usciti in facsimile: il *Libro d'Ore Visconti* e la già citata *Bibbia di Borso d'Este*, veri tripudi di stemmi, ori, emblemi, il cui valore assolutamente fondante per capire il messaggio globale di quel manufatto, anche nel suo specifico stilistico, è stato infatti evidenziato con intelligenza e particolare felicità da chi li ha commentati per esteso; come avviene peraltro anche in tanti altri casi – mi piace ricordare qui, per esempio, il valore decisivo che assume talora il blu, non solo nella sua accezione simbolica di tipo sacrale e religioso, non solo come termometro dell'impegno finanziario di un'opera pittorica, ma in Francia spia visiva emblematica, incarnazione, di diretto contatto con l'essenza stessa dello stato e della corona, specie se accoppiato ai *fleurs de lys*, quasi in una versione medioevale e nordica della classica (o classicistica) porpora. In questo tramando di abitudini di autocelebrazione, e di coercizione all'impiego di certi effetti visivi, le differenze stilistiche, vere o presunte, appunto si sfumano, le periodizzazioni, anche quelle a lungo termine, saltano: non si tratta, allora, di una 'persistenza' di un imma-

ginario esibizionistico delle consuetudini di corte che tendiamo a legare al periodo medioevale. Se il massimo, per un illustre committente dell'Italia del nord di fine Trecento, era un pittore che gli potesse raffigurare tanti *animalia* diversi nella decorazione del suo castello, se un artista nei primi anni del XV secolo era il migliore del mondo non *solo*, ma certo *anche* perché riproduceva mimeticamente 'zoo in miniatura', se si pensa alla quasi ossessiva tendenza animalistica di Pisanello, o di Gentile, il parallelo è quello dei bestiari delle corti, che venivano fatti visitare all'ospite come emblema di potere, ricchezza e raffinatezza, se non proprio di *savoir vivre*, e l'inclusione nei codici miniati di un repertorio analogo esprime esattamente questa tendenza (il mondo animale catturato con le armi e messo dentro un recinto reale, o catturato con la penna e il pennello e messo dentro un recinto di cornici dipinte e in foglia d'oro), al di là delle iperinterpretazioni iconologiche che talvolta se ne tenta: e non a caso, l'eventuale trasmigrare diretto dal citato Pisanello a Taddeo Crivelli di forme e modelli (cosa a mio personale parere non così scontata) indica piuttosto una comunanza d'intenti tra artisti di ambiti stilistici diversi, da entrambi i quali deriverà *in diminuendo* una repertorializzazione che arriverà, con la produzione di codici di livello medio 'con decorazione di tipo ferrarese' (come si legge in tanti repertori) a sfiorare il Cinquecento, in contesti di destinazione distanti ormai anni luce dall'originaria aulicità 'per pochi' dei loro lontani prototipi: come avviene col progressivo *decalage* di valore dei moderni *status symbol*.

Non è di per sé una questione di stile, è una questione di schemi su cui si incanala una certa intenzione; ha un bel da dire Leon Battista Alberti che è più bravo il pittore che impiega la tecnica più raffinata per riprodurre l'effetto dell'oro senza usarlo: committenti e artisti spesso decidono per l'opposto, e non solo nel cosiddetto Medioevo, ma fino a date molto avanzate verso la 'maniera moderna', poi di nuovo – dopo un'eclissi in cui questa tendenza, semmai, migra verso

altre forme di produzione artistica – nel XX secolo. La sua esibizione, quella del gioiello o del bestiario, la profusione dell'araldica, mi pare insomma siano stilisticamente neutri, e costituiscano piuttosto una costante esornativa temporalmente trasversale, un fiume carsico alternativo ad altri valori cui noi guardiamo spesso con più deferenza culturale (la costruzione dello spazio, la correttezza anatomica); e assumono nello specifico l'abito formale del tempo in cui si realizzano. Proprio come i paragoni topici che si citavano in apertura: in sé, il confronto con Polignoto, o qualsiasi altro pittore greco o latino, non ha benché minima traccia di coscienza classicista, ma prende il valore che quella determinata epoca gli conferisce, vale come generica asserzione di eccellenza, e anche qui incanala in forma riconoscibile – scritta anziché visiva – un valore, di cui diventa mezzo di comunicazione.

6. Il gioiello dipinto, però, sia in miniatura che in pittura, può venire impiegato anche come ricettacolo versatile di determinate categorie formali. Le collane che escono ed entrano nei dipinti di tanti artisti, di secoli diversissimi, sono anche comodo strumento di evidenziazione tridimensionale, di rapporto tra il 'dentro' e il 'fuori' (un ottimo sostituto delle porte socchiusse, o delle figure viste da dietro), e possono contribuire a tarare il nostro giudizio rispetto al senso spaziale dell'opera. I castoni di pietre, o le gemme, appoggiati su davanzali e bordi misurano la capacità di rapportarsi al problema dell'ombra portata, e dell'evidenziazione della tridimensionalità. La sfericità perfetta (o la deviazione da questa regola delle scaramazze), la trasparenza parziale o totale delle perle vere, e di quelle di cristallo di rocca o di pasta vitrea (assieme a tutte le altre tipologie in cui viene impiegato il vetro non riflettente ma permeabile allo sguardo), sono un *challenge* continuo, una variazione sui temi dell'uso della luce. Dai pastorali di Piero fino – si

parva licet – ai monili dei fregi del nostro *Hymeneus*, toccati appena ma intrisi di luce.¹⁷

¹⁷ Un po' random. La copia parmense dell'*Hymeneus*, che reca a c. 1r lo stemma estense, ed è per certo l'esemplare donato alla casata della sposa, ha un programma miniato ben più ridotto, ma mostra nella tipologia delle poche iniziali e nella gamma cromatica la stessa mano, con ogni probabilità, della versione bolognese (un grazie a Silvia Scipioni della Biblioteca Palatina). Sulle insegne araldiche del manoscritto e la loro corrispondenza con le decorazioni scolpite della *Domus Magna*, cfr. F. BACCHELLI, *Una prelazione miniata* cit., p. 12 (=la miniatura della pagina iniziale, infatti, riproduce fedelmente nei suoi riquadri tutte le imprese che erano scolpite su quella "porta di maxegna bellissima" che portava alla sala grande del palazzo ed anche quella con la "divisa del Duca primo de Milano" che Giovanni Bentivoglio aveva fatto porre, in occasione delle nozze, sulla facciata della costruzione. La pagina miniata, che porta sia in alto sia in basso lo stemma con la 'sega' bentivolesca, ha otto riquadri; in alto a destra si vede la 'divisa', un "leone iacente nel fuoco, che in lo pede dritto teneva un troncho relevato, al quale erano dui sechioni da trare aqua; et in capo havea uno cimero a strana fogia negro e bianco divisato, e nel negro erano quatro volte scripto: "Hic of": cioè "Ich hof", vale a dire "Io spero"; in alto a sinistra sta "il groppo de fede e amore"; nel mezzo del lato destro si vedono "il radechio illustrato dal sole" e la "salamandria nel foco", mentre nel mezzo del lato sinistro della pagina vi sono la "palma" col motto "spes mea" e "lo agnello col monte adosso"; infine i riquadri in basso della pagina riproducono rispettivamente a destra e a sinistra "el fascio dele verghe ligate in exemplo, che non è cosa più forte che la unione, et le verghe solte et speciate, significatrice la divisione essere frangibile"; vedi anche analoga insistenza nelle *Ore* di New York. Nel testo mi riferisco esplicitamente a: F. LOLLINI, *I simboli della città nella storia dell'arte*, in *Gli stemmi dei Comuni e delle Province dell'Emilia-Romagna*, a cura di A. Savorelli, Bologna, Compositori, 2003, p. 56-64 (con qualche errore); F. TONIOLO, *La Bibbia di Borso d'Este. Cortesia e magnificenza a Ferrara tra Tardogotico e Rinascimento*, in *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario* cit., II, p. 295-497; FRANCESCA MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento. I libri d'Ore e l'Offiziolo Visconti*, e M. BOLLATI, *La miniatura tardogotica in Lombardia e il Libro d'Ore Visconti*, in *Il Libro d'Ore Visconti. Commentario al codice*, a cura di M. Bollati, Modena, F.C. Panini, 2003, p. 51-217 e 221-384; una lettera di Giangaleazzo Visconti a Ludovico Gonzaga del 1380, e il celeberrimo giudizio di Giovanni Alcherio su Michelino da Besozzo, che si ritrovano insieme in DAVID SELLIN, *Michelino da Besozzo* (University of Pennsylvania, Ph. D. Dissertatio, 1968), ed. Ann Arbor, University Microfilms, 1969, p. 3-5, 28-29 (ma su cui esiste, specie nel secondo caso, grande ampiezza di bibliografia). In modo implicito, invece, rinvio a MICHAEL BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, ed. it. Milano, Jaca Book, 1994, e *Forme dell'intenzione*, ed. it. Torino, Einaudi, 2000.