21 | 2017

rivista di storia della MINIATURA

Centro Di | SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI STORIA DELLA MINIATURA

Rivista di
Storia della Miniatura

n. 21 | 2017

Rivista fondata da
Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto

Organo della Società Internazionale
di Storia della Miniatura

Direttore
Giulia Orofino

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

Comitato scientifico
Fabrizio Crivello
Angela Dillon Bussi
Hans-Joachim Eberhardt
Antonio Iacobini
Silvia Maddalo
Susy Marcon
Giordana Mariani Canova
Massimo Medica
Alessandra Perriccioli Saggese
Marco Rossi
Lucinia Speciale
Federica Toniolo
Gennaro Toscano
Giuseppa Z. Zanichelli

Direttore responsabile
Ginevra Marchi

Redazione
Gaia Elisabetta Unfer Verre

Redazione
c/o Centro Di della Edifimi srl
Lungarno Serristori, 35
50125 Firenze
tel. 055 2342668, fax 055 2342667
www.centrodi.it
edizioni@centrodi.it

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

© Copyright 1997
Centro Di della Edifimi srl

Società Internazionale
di Storia della Miniatura

ISSN 1126-4772

Stampa: Liongraf, Firenze
dicembre 2017

Pubblicazione annuale:

Un numero 120 €
Abbonamento
100 € (Italia), 120 € (estero)
Per i soci della Società, sconto concordato
del 20% sul prezzo dell'abbonamento

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 4763 del 30.1.1998

Iscrizione al registro Operatori
di Comunicazione n. 7257

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

Sommario

5 Tavole a colori

17 *Alessia Marzo*
Sull'origine dello stile di Manerius: il contributo del *Commento ai Salmi* del canonico e *magister* Cotta di Vercelli

27 *Laura Violi*
La Bibbia 1 della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca: testo, immagini, autografia

39 *Andrea Cravero*
La Bibbia fiorentina della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

50 *Stefania Coniglio*
Parola e immagine nel manoscritto della *Vita Gloriosissimae Virginis Mariae* (Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 476)

61 *Stefano Candiani*
Alcune considerazioni intorno all'iconografia dei santi vescovi ambrosiani nel Martirologio trecentesco Berlino-Milano

78 *Marta Guagnozzi*
Due codici giuridici miniati dalla "pulchra libraria" di Capestrano alla Biblioteca Nazionale di Napoli

90 *Eleonora Mattia*
Un *Plutarco* di committenza veronese alla Det Kongelige Bibliotek di Copenaghen

102 *Marina Vitullo*
Tre codici miniati emiliani conservati nella Biblioteca di Santa Maria dei Miracoli di Casalbordino

115 *Cristina Quattrini*
Nel raggio di Giapeco e Bartolomeo Caporali. Due corali per un convento di minori osservanti del Montefeltro

123 *Chiara Copes*
La rappresentazione degli interni domestici lombardi nel Leggendario Sforza-Savoia di Cristoforo de Predis

139 *Serena Franzon*
Il gusto per l'oreficeria dipinta nella decorazione libraria di XV e XVI secolo. Affinità e differenze tra miniature italiane e di area fiamminga

149 *Margherita Zibordi*
Studi di miniatura nella Venezia dell'Ottocento: il discorso di Cesare Foucard all'Accademia di Belle Arti (1857)

162 *Massimo Bernabò*
Nascita di una disciplina. Weitzmann, Toesca, Salmi: la strada si biforca

177 Recensioni
A cura di *Giuseppa Z. Zanichelli*

189 Miniatura on-line
A cura di *Federica Toniolo*

Tav. XII. Casalbordino, Biblioteca del Monastero di Santa Maria dei Miracoli, s.s., sant'Agostino, *De civitate Dei*: Domenico Pagliarolo, iniziale *D* decorata con rose e farfalle, c. 17v.

(vedi saggio M. Vitullo)

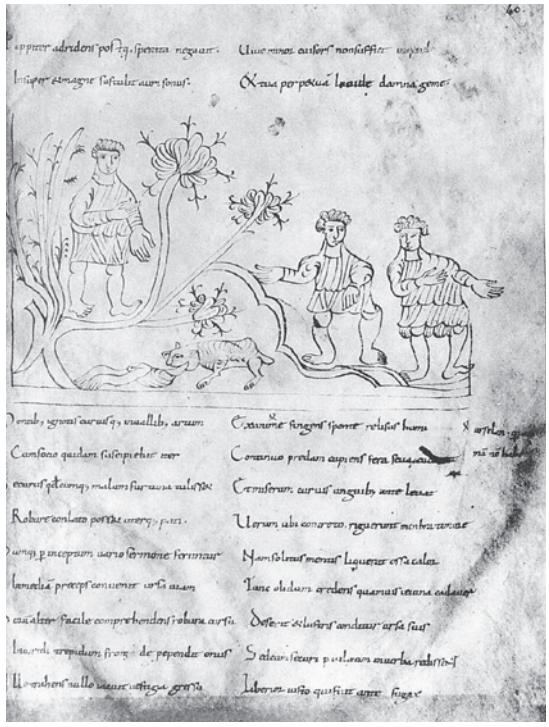
Tav. XIII. Padova, Biblioteca Capitolare, E2, *Epistolario* scritto da Giovanni da Gaibana: *Lavanda dei piedi* e *Ultima Cena*, f. 45v, riprodotto da M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano 1955, tav. VI.

(vedi saggio M. Bernabò)

Massimo Bernabò

Nascita di una disciplina. Weitzmann, Toesca, Salmi: la strada si biforca

In questa Società di Storia della Miniatura coesistono più metodi di studiare un manoscritto miniato. Scopo di questo articolo è raccontare la genesi di due dei più antichi e come questi metodi presero strade molto differenti negli anni Cinquanta del Novecento. Un metodo può essere chiamato 'filologico' oppure, per le sue radici, 'archeologico'; è adottato da una minoranza, diciamo esterofila (credo in estinzione); indaga la trasmissione delle miniature da codice a codice, come fa la filologia con i testi, a volte al fine di ricostruire un presunto modello o archetipo perduto, con lo spirito dei pionieri dell'archeologia ottocentesca; e considera scopo primo della miniatura illustrare il testo scritto nelle pagine del codice. Molti più adepti ha, invece, il metodo 'formalistico', dove l'interesse si concentra sullo stile, la personalità artistica del miniatore, la data di esecuzione delle miniature, i rapporti di stile questi e quelle di altri codici, la definizione di scuole di miniatura. Questo secondo approccio è in larga misura prevalente tra chi si occupa di miniatura tardomedievale. Negli ultimi decenni la catalogazione dei fondi di grandi biblioteche e la ricostruzione dell'attività di storici scriptoria (Montecassino, Cortona, i fondi manoscritti fiorentini, i fondi della Vaticana, ecc.) ha affinato un metodo per descrivere le miniature coerente con quello che usano paleografi e codicologi per l'aspetto materiale del manoscritto, quindi descrittivo del layout della pagina, della decorazione, delle iniziali figurate e istoriate, delle miniature vere e proprie, e altri elementi. Nel secolo scorso, durante tutta la prima metà e nei tre o quattro decenni successivi, le due metodologie antiche, archeologico-filologica e formalistica, erano senza alternative: una era ben affermata all'estero, specie in Germania, Stati Uniti, Francia, da noi era egemone l'altra. Comunemente, si intesta l'invenzione del metodo filologico a Kurt Weitzmann, ma è una intestazione impropria, dato che Weitzmann solamente ne codificò i principi, nel 1947, in *Illustrations in Roll and Codex*, un libro che è il risultato della sua esperienza di insegnante universitario nei seminari sui manoscritti miniati al Department of Art and Archaeology della Princeton University, e del suo lavoro al *Corpus of the Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint* – quel progetto enciclopedico dello stesso dipartimento alla prosecuzione del quale era stato chiamato dal suo direttore, Charles R. Morey. Una storia più volte raccontata. *Illustrations in Roll and Codex* fu appunto una guida metodologica[1], ma con gli anni essa divenne il vangelo di una generazione di studiosi statunitensi e non. Weitzmann, che era americano di adozione e di origini tedesco, dalla critica del testo mutuò termini tecnici che usò abitualmente e senza preamboli nei suoi scritti: *stemma codicum*, recensione, archetipo, copia, modello, lezione ecc. Non fu però mera adozione di termini e metodi di indagine già consolidati da un'altra disciplina. Dopo aver disseminato il manuale con molti esempi tratti dalla sua esperienza sui manoscritti illustrati, Weitzmann riservò un intero capitolo, seppur breve, alle analogie e difformità tra critica del testo e critica delle immagini o illustrazioni di un testo[2]. Questo capitolo è seguito da un ulteriore capitolo di riflessioni, che conclude il libro. Il fine sembra essere stato proprio quello di rivendicare un'originalità alla critica delle illustrazioni che stava codificando, marcando le diversità tra le tecniche di lavoro delle due discipline, piuttosto che ciò che era uguale in esse. Un solo esempio tra quelli introdotti da Weitzmann: per chi studia le illustrazioni per un testo in una recensione di manoscritti, la traduzione del testo in un'altra lingua può non avere un impatto sulla storia iconografica della recensione figurativa, come nel caso della famiglia della Genesi Cotton (Londra, British Library, Cotton Otho B.VI), il cui albero genealogico è popolato di manoscritti in più lingue, greco, latino, altotedesco. È evidente che un fi-



1. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. lat. 1132, Aviano, *Favole di Esopo* in latino: *De duobus sociis et ursa*, f. 40r, riproduzione da A. Goldschmidt, *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus*, Princeton, NJ, 1947, fig. 9.

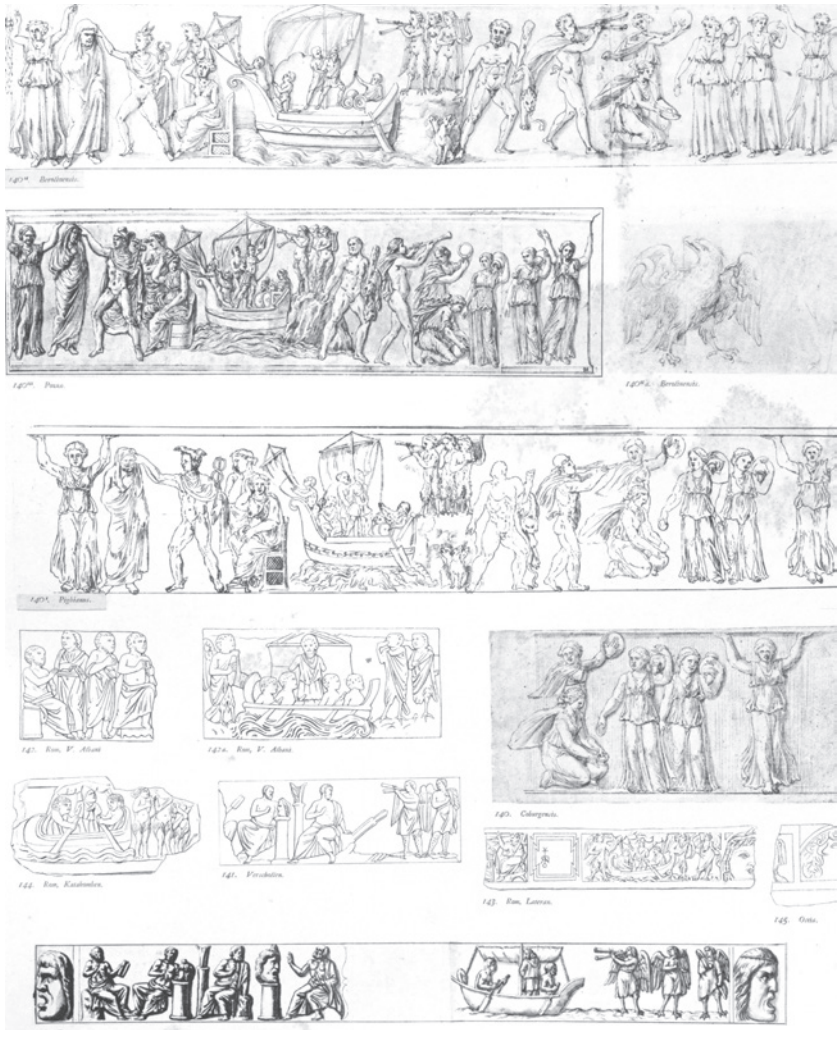
lologo troverebbe di poca utilità confrontare il testo di un manoscritto della Genesi con la versione greca dei Settanta con un manoscritto con la versione latina di Gerolamo o con una versione in volgare. Nel caso specifico, invece, Weitzmann può utilizzare, per la ricostruzione dell'archetipo, manoscritti latini carolingi (le Bibbie di Tours e Reims), il manoscritto greco di Lord Robert Cotton e versioni bibliche in altotedesco (Genesi di Millstatt, Klagenfurt, Handschrift des Kärntner Landesarchivs zu Klagenfurt, Geschichtsverein Hs. 6/19)[3].

2. Leida, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Oct. 15, Romulus, *Aratea*: favole 57-63, f. 203r, riproduzione da G. Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop*, Leiden 1905, tav. XVII.

Il terzo convegno della nostra Società fu tenuto a Cortona nel 1988 e, appunto, dedicato a Weitzmann. Il sottotitolo del convegno era scelto *ad hoc*: "Rapporti tra codice, testo e figurazione", uno spunto per contributi in armonia con la metodologia di Weitzmann[4]. La prima relazione fu del suo collaboratore più stretto in quel momento, cioè Herbert Kessler[5]. Il tema dei rapporti tra figure e testo fu sviluppato in buona parte degli altri interventi, anche se in accezioni non ortodosse, cioè poco conformi all'idea di Weitzmann su rapporti tra testo e immagini. Nell'introduzione di *Illustrations in Roll and Codex*, Weitzmann scrisse programmaticamente:

> The remains of classical book illumination from the period in which the papyrus roll was the predominant medium are pitifully few. Most of its history must be reconstructed on the basis of contemporary copies in other media, on the one hand, and of medieval copies of parchment codices on the other.[6]

Il fine di una ricerca è, quindi, la ricostruzione di modelli perduti attraverso copie in altri *media*, siano essi coppe di bronzo, o manufatti di piombino, o codici medievali di pergamena. La formazione di Weitzmann alla Humboldt Universität di Berlino, dove ebbe come maestro Adolf Goldschmidt, comprende ben quattro seminari di archeologia (sulla pittura vascolare), è stata già raccontata e si legge nelle sue memorie[7]. Aver studiato con Goldschmidt, e poi essere divenuto coautore del suo monumentale catalogo degli avori bizantini, non fu decisivo per le finalità ricostruttive di Weitzmann[8]; Goldschmidt aveva un approccio meno settario, ma piuttosto empirico, eclettico e aperto: un "rare universal scholar who mastered and controlled his field in its entirety and whose judgement based on sound knowledge, keen observation and intuition was widely accepted with great confidence"[9]. C'è una frase da sottolineare alla fine del necrologio che Weitzmann scrisse del maestro; dopo aver detto che molto dell'acume interpretativo delle opere di Goldschmidt era dovuto alla sua sensibilità alimentata dalla pratica di pittore, così da farne uno dei più quotati maestri nella critica stilistica, Weitzmann continua:

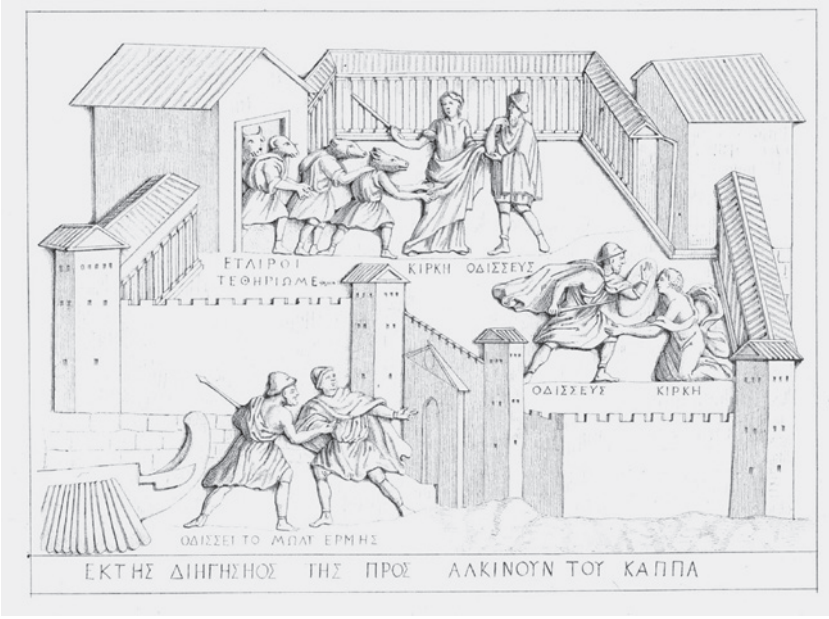


3. *Storie del mito di Odisseo*, riproduzione da C. Robert, *Die antiken Sarcophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, I-V, Berlin 1890-1919, figg. 140-146.

> But in spite of his precise and delicate handling of this method – or rather because of it – he saw most clearly that stylistic criticism could not be used as an exclusive method, that it had limitations and must be corroborated by as many criteria as possible of an iconographical and documentary kind.

L'ultima cosa da dire su Goldschmidt – uno storico dell'arte alla cui formazione sono stati dedicati vari contributi – è che fu consapevole delle citazioni di modelli antichi nell'arte medievale[10], ma non fu attirato dalla creazione di archetipi e *stemmata codicum* amati dall'allievo. Nel 1941, Goldschmidt scrisse la prefazione per il suo ultimo libro, sulle illustrazioni di un manoscritto latino altomedievale a Parigi con favole esopiche di Aviano[11] (Parigi, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. lat. 1132; fig. 1). Il libro fu pubblicato postumo, come primo volume della collana 'Studies in Manuscript Illumination' del Department of Art and Archaeology della Princeton University, solo sei anni più tardi, a causa della "fateful evidence of a most inhuman war and its attendant ills upon the human studies", come nella prefazione scrisse Albert M. Friend Jr, curatore della collana. Weitzmann tradusse il testo tedesco in inglese. Goldschmidt aveva utilizzato gli studi di Georg Thiele[12] per la ricostruzione della genealogia del testo e delle edizioni illustrate della favole esopiche in latino; soprattutto, la monografia sulle favole esopiche latine nel manoscritto di Ademaro di Chabannes (Leida, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Oct. 15, ff. 195-205; fig. 2), ma non si avventurò in ipotesi genealogiche sull'archetipo illustrato delle favole.

Nelle prime pagine di *Illustrations in Roll and Codex*, Weitzmann delineò una storia degli studi sull'illustrazione classica del libro, citando, tra gli altri, Theodor Birt[13], lo stesso Thiele, Eric Bethe[14], Otto Jahn[15] e molti scritti di Carl Robert[16]. Nel capitolo sulle relazioni tra critica testuale e critica figurativa Weitzmann scrisse poi di aver ripreso la terminologia filologica da un capitolo di Fenton J.A. Hort in *The New Testament in the Original Greek*[17]. Prendendo lo spunto dai lavori di quest'ultimo, Weitzmann iniziò la sua disamina dei metodi di illustrazione dei testi nell'antichità: il metodo simultaneo, il metodo monoscenico, il metodo ciclico[18]. Weitzmann non menzionò i precedenti del suo manuale metodologico tra gli studi sui manoscritti biblici – forse nel suo ambiente erano palesi. In effetti, in Europa e negli Stati Uniti, si era formata una metodologia parafilologica per i manoscritti illustrati della Bibbia, *in primis* quelli greci con la versione dei Settanta[19]. Tra Ottocento e Novecento, erano stati riprodotti i più importanti codici miniati greci: Josef Strzygowski, Johan Jakob Tikkanen, Charles Rufus Morey, Carl Nordenfalk e Antonio Muñoz avevano cominciato a proporre rapporti genealogici tra di essi, utilizzando strumenti derivati dalla filologia. Soprattutto Tikkanen, indagando le relazioni tra i mosaici con scene della Genesi nell'atrio della basilica di San Marco a Venezia e la Genesi Cotton[20], procedette a uno "studio di iconografia comparata" – la definizione è sua –, cioè a un'analisi iconografica comparata degli episodi della Genesi come rappresentati nei cicli figurativi medievali, sia bizantini (Genesi di Vienna, Ottateuchi, *Omelie* di Giacomo Coccinobafo, *Omelie* di Gregorio Nazianzeno cod. gr. 510 della Bibliothèque nationale de France, Menologio di Basilio II, *Topografia*

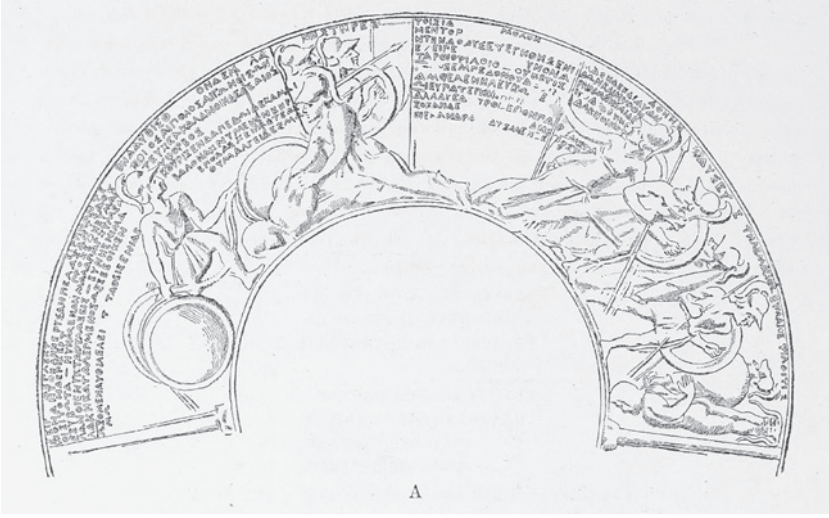


4. *Storie di Odisseo e Circe*, riproduzione da O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873, tav. IV, H.

cristiana di Cosma Indicopleuste, casette d'avorio, ecc.), sia latini (Bibbie istoriate carolingie, mosaici di Palermo e Monreale, affreschi di Sant'Angelo in Formis, porta bronzea di Monte Sant'Angelo, ecc.). Facendo così, anticipò l'impostazione del *Corpus of the Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint* e dell'*Index to Christian Art* di Princeton.

Anche questa parte di storia degli studi sull'illustrazione della Bibbia dei Settanta è stata raccontata[21]. Evitando ripetizioni, sottolineo, invece, due punti dell'origine di questa metodologia codificata da Weitzmann. Il primo è che il suo approccio ai manoscritti medievali miniati è la continuazione del lavoro otto- e novecentesco dell'archeologia germanica. Winckelmann e i pionieri dell'archeologia avevano come sogno finale quello di re-immaginare modelli greci perduti attraverso le svariate, fedeli o mediocri, copie romane o di individuare, attraverso le descrizioni di Pausania e Plinio, quali sculture tarde potessero essere copie di originali ricordati nei loro scritti. Ugualmente, aspirazione di Weitzmann è la ricostruzione di archetipi di cicli illustrativi di testi classici attraverso le copie medievali su codici o le copie su materiali più duraturi. Degli archeologi citati nelle prime pagine *Illustrations in Roll and Codex* Robert aveva pubblicato un repertorio dei rilievi sui sarcofagi, organizzato iconograficamente secondo il nome del protagonista maggiore dell'episodio rappresentato[22] (fig. 3). Weitzmann riproduce e discute in più casi loro illustrazioni, così, ad esempio, il disegno della *Tabula Odisseaca* di Varsavia (Museo Nazionale) con episodi dal X Libro dell'*Odissea*, dove si racconta di Odisseo da Circe (= *Illustrations in Roll and Codex*; fig. 8), è da una tavola di Jahn (fig. 4); oppure, quando riproduce i due disegni dalle coppe di Berlino con scene dal XXII Libro dell'*Odissea* (= *Illustrations in Roll and Codex*; figg. 6-7), che sono ripresi da *Homerische Becher* di Robert (figg. 5-6): queste due coppe servono per un passaggio cruciale per la sua teoria, cioè la dimostrazione che le scene sulle coppe omeriche e euripidee sono ricopiate da perduti rotoli illustrati dei poemi di Omero e delle tragedie di Euripide, e, di conseguenza, possono essere utilizzati per ricostruire quei modelli perduti su rotolo[23] (fig. 7). Varato questo procedimento di ricostruzione, Weitzmann lo applica anche ai manoscritti miniati medievali di testi classici, che, suppone, risalgono a illustrazioni di perduti archetipi manoscritti degli stessi. Uno degli esempi presentati fu la ricostruzione di un rotolo perduto dell'*Iliade* dalle miniature dell'*Iliade* Ambrosiana (Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 205 inf.; fig. 8). Queste ipotesi di illustrazione dei testi nell'antichità sono state lette con scetticismo, ma, di contro, potremmo domandarci semplicemente perché non si ritenga possibile che a nessuno dei colti amatori che si facevano fare coppe di bronzo con scene dell'*Iliade*, dell'*Odissea* o delle tragedie di Euripide saltasse in mente di commissionare edizioni illustrate di Omero o Euripide.

Un inciso. Weitzmann utilizzò più volte i disegni di Jahn dalle *Tabulae Iliacae*, specie della Tabula A, la Capitolina (Roma, Musei Capitolini; fig. 9), con scene da poemi del ciclo troiano, anche perduti (come *Iliuperside*, *Ciprie*, *Etiopide*, *Piccola Iliade*) e dei quali, anzi, gli episodi e le iscrizioni nelle *Tabulae* sono a volte l'unico documento pervenutoci, a parte la documentazione indiretta della *Crestomazia* di Proclo. Weitzmann riprodusse e descrisse la *Tabula Capitolina* in *Ancient Book Illumination*[24]. Nel 1941, poi, con un articolo di radice puramente archeologica, si occupò di una *Tabula Odysseaca*, la *Tabula* Tomassetti, che era stata pubblicata da Stornajolo e che andava aggiunta alla lista di *Tabulae* fornita da Jahn e altri[25] (fig. 10). Nei bassorilievi levigati e malamente leggibili, Weitzmann riconobbe episodi dei Libri III-XVI e XIX dell'*Odissea*. Anche se l'arte antica non manca di scene tratte dal poema, ora erano state individuate scene narrative da una sequenza di libri, che rendevano così la *Tabula* l'unico documento



5. Berlino, Antiquarium, coppa con scene dal Libro XXII dell'*Odissea*, riproduzione da C. Robert, *Homerische Becher*, Berlin 1890, fig. p. 8.

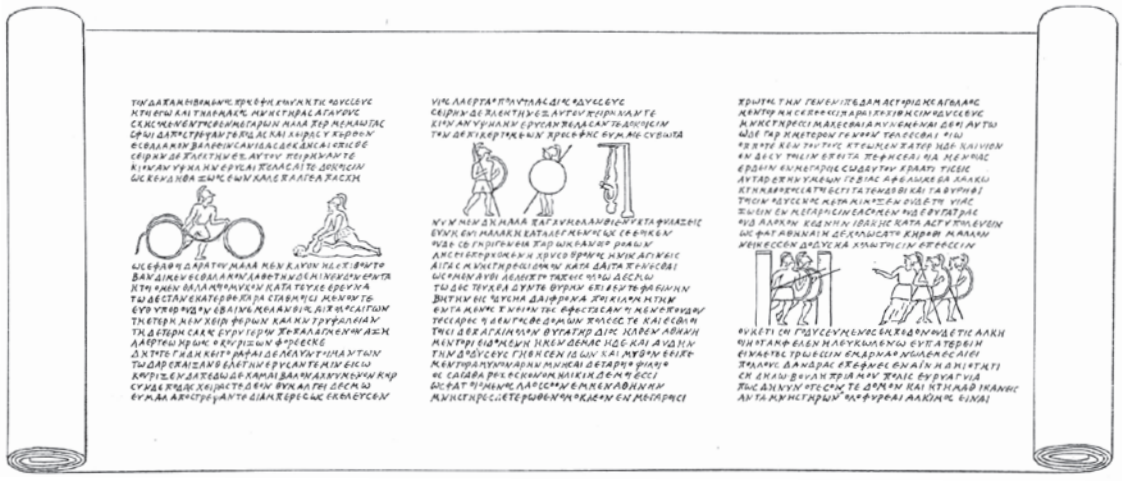
6. Berlino, Antiquarium, coppa con scene dal Libro XXII dell'*Odissea*, riproduzione da C. Robert, *Homerische Becher*, Berlin 1890, fig. p. 14.

figurativo con un ciclo esteso dell'*Odissea*; essa poteva servire, nella prospettiva di Weitzmann, da materiale per la ricostruzione di rotoli illustrati dell'antichità classica.

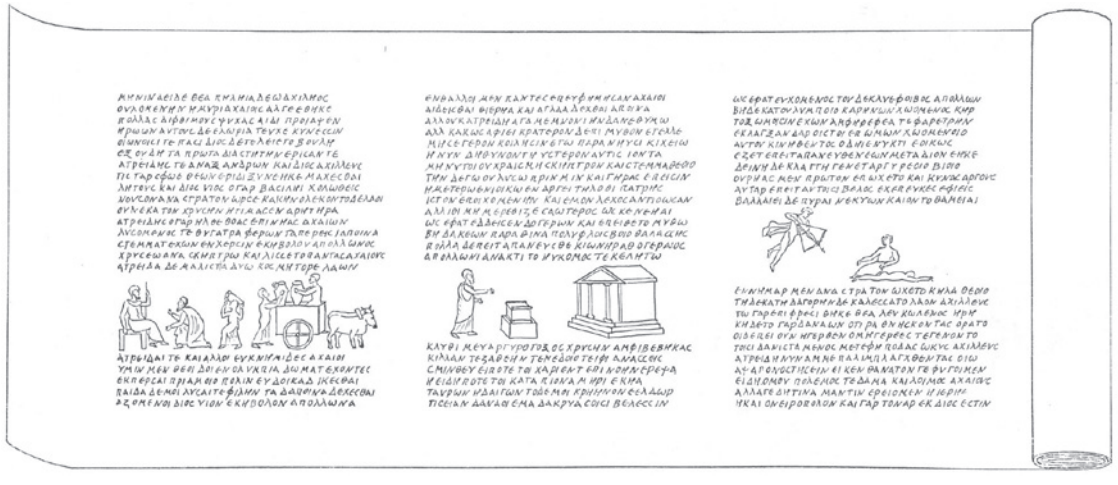
L'altro punto da sottolineare è che tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento fiorirono gli studi sui testi profani latini e greci illustrati. Un elenco: nel 1888 Josef Strzygowski pubblicò il Calendario del 354 e nel 1899 il *Fisiologo* di Smirne[26]; nel 1905 fu pubblicato un nuovo facsimile dell'*Iliade* Ambrosiana[27]; nel 1906 un facsimile del *Dioscuride* di Vienna[28]; nel 1927 Johan Ilberg pubblicò testo e immagini del trattato sui bendaggi di Sorano di Efeso[29]; nel 1895 e nel 1905 Richard Stettiner e poi nel 1929 Helen Woodruff i manoscritti illustrati della *Psychomachia* di Prudenzio[30]. Questo è un elenco dei primi titoli che possono venire alla mente, utile per ricordare che Weitzmann non partiva da zero, anzi si appoggiava a una solida tradizione di studi. I tempi maturavano per una storia generale dell'illustrazione dei libri nell'antichità. In effetti, Weitzmann raccolse materiale per questa storia del libro illustrato nell'antichità, che poi non riuscì a portare a compimento; di essa *Ancient Book Illumination*[31] del 1959 è l'abbozzo.

Le illustrazioni nei cicli medievali di Terenzio sono state le più studiate in quegli anni. I cicli illustrativi del *Terenzio* ambrosiano (Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 75 inf.) e del Terenzio parigino (Parigi, Bibliothèque nationale de France, lat. 7899) erano stati pubblicati rispettivamente nel 1903 da Bethe[32] (figg. 11-12) e nel 1907 da Henri Omont[33] (fig. 13). Poi, Robert, nel 1911[34], ricostruì la gesticolazione e la mimica degli attori romani proprio dalle immagini nei manoscritti di Terenzio (fig. 14), nell'ipotesi che quelle figure potevano essere state inventate solamente quando le commedie erano ancora rappresentate a teatro. C'era, insomma, un'attenzione diffusa per le illustrazioni dei manoscritti di Terenzio e il loro archetipo[35]. Infine, due studiosi americani, Leslie Webber Jones e Charles Rufus Morey, pubblicarono nel 1931 tutte le miniature nei manoscritti di Terenzio anteriori al XIII secolo, un corpus di centinaia di immagini. I due scelsero di presentare le miniature secondo una 'iconografia comparata', cioè le miniature che illustrano il medesimo passo in ciascun manoscritto erano accostate una all'altra nelle tavole del volume, dopo averle ritagliate e separate così dal resto del foglio, estromettendo però in questa maniera ogni apporto dalla codicologia[36] (fig. 15). Questa impaginazione mostra immediatamente il legame iconografico tra i cicli di Terenzio e suggerisce la loro discendenza da un medesimo codice illustrato; essa divenne poi normativa nelle pubblicazioni del *Corpus of the Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint* e negli studi sui manoscritti illustrati del Department of Art and Archaeology di Princeton, una collana diretta prima da Morey, poi da Friend Jr e Weitzmann, dove appunto le miniature dei vari codici vengono ritagliate e accostate iconograficamente. Apice e conclusione di questa iconografia comparata è stato il volume sugli Ottateuchi di Weitzmann, pubblicato postumo nel 1999[37] (fig. 16).

Con la pubblicazione di *Illustrations in Roll and Codex* gli studi sulla miniatura acquisirono un proprio manuale metodologico. Va precisato, però, che Weitzmann non si definì mai uno storico della miniatura (come ugualmente



7. Ricostruzione di un rotolo dell'*Odissea* del III secolo a.C., riproduzione da K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, NJ, 1947, fig. A.



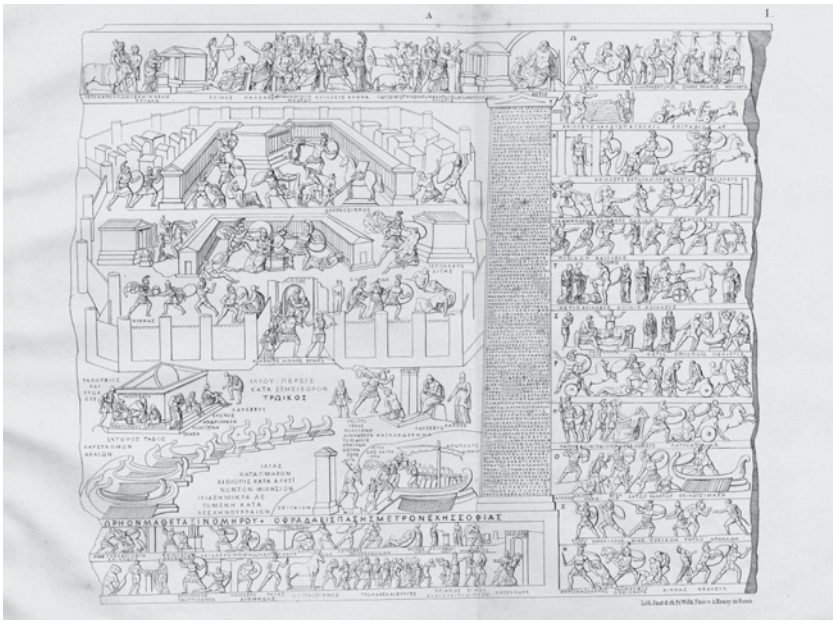
8. Ricostruzione di un rotolo dell'*Iliade* del I secolo a.C., riproduzione da K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, NJ, fig. C.

uno storico dell'arte bizantina), ma rifiutò questo titolo come inappropriato, rispondente a una divisione delle arti che nel Medioevo non c'era, e si definì sempre uno storico dell'arte medievale[38].

La conoscenza degli studi stranieri tra gli archeologi e gli storici dell'arte italiani del primo Novecento era modesta e fu anche rifiutata ideologicamente[39]. Durante il Ventennio, gli archeologi non sembrano essere stati interessati alla continuità delle forme classiche nel Medioevo, età di decadenza e lontana dalla sciagurata romanità della cultura del Regime. Nel secondo dopoguerra, gli studi di storia dell'arte furono dominati dall'estetica di Croce: il libro di Weitzmann fu così quasi ignorato in Italia[40], almeno fino alla seconda edizione del 1970. Ranuccio Bianchi Bandinelli fu forse l'unico a prendere in considerazione la ricostruzione di Weitzmann dell'illustrazione del libro nell'antichità, ma con molti distinguo, nei suoi studi sull'*Iliade* ambrosiana. Il suo *Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana* (1953)[41] è, di fatto, una sorta di rispettosa revisione della storia dell'illustrazione del libro antico di Weitzmann e della sua metodologia. Il lungo articolo, tradotto in inglese, fece da introduzione al volume sull'*Iliade* ambrosiana[42]. Anni dopo, una differenza fondamentale tra le ipotesi dei due studiosi venne così riassunta da Bianchi Bandinelli[43]:

> la differenza fondamentale nel modo di considerare i vari problemi, che è stato tenuto dal Weitzmann e da me, è che per il Weitzmann le miniature dell'*Iliade Ambrosiana* sono considerate esclusivamente un capitolo di storia della illustrazione del libro, mentre per me sono in primo luogo un documento della civiltà artistica ellenistica e della sua continuità in epoca così tarda, seconda metà del V o inizi del VI secolo.

Carlo Bertelli – credo il più attento lettore di Weitzmann in Italia in quegli anni – a sua volta controbatté la storia dell'illustrazione antica di Bianchi Bandinelli, nella recensione al libro sull'*Iliade* ambrosiana[44]. Dato che Ber-



9. Roma, Musei Capitolini, Tabula Iliaca A (Capitolina), riproduzione da O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873, tav. I.

10. Città del Vaticano, Museo Sacro, Tabula Tomassetti, riproduzione da K. Weitzmann, *A Tabula Odysseaca*, 'American Journal of Archaeology', 45 (1941), fig. 2.

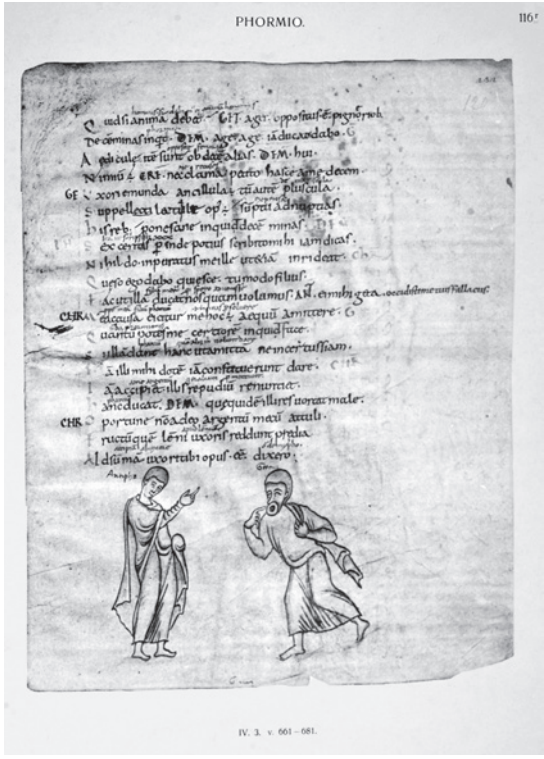
telli è stato uno dei più prolifici studiosi della miniatura tardoantica e medievale, da questa recensione cito i suoi dubbi metodologici sul rapporto tra pittura e illustrazione del libro antico proposto da Bianchi Bandinelli[45]:

> Su questo punto [cioè lo scambio di schemi iconografici tra la pittura dei libri e le altre arti figurative], le sue [di Bianchi Bandinelli] conclusioni, su cui non mi sento del tutto consenziente […] sono che, data l'origine relativamente tarda dell'illustrazione del libro di argomento non scientifico e dato il carattere 'creativo' non recettivo, della civiltà classica ed ellenistica, a differenza di quella medievale, si debba in linea generale supporre una dipendenza della miniatura dalla pittura di maggiori proporzioni.

Bertelli fu prudente nell'attaccare un'autorità accademica come Bianchi Bandinelli, ma il suo dissenso e il suo taglio filo-Weitzmann sono evidenti. La dipendenza della miniatura dalle arti maggiori, supposta da Bianchi Bandinelli, implica un sostanziale deprezzamento della miniatura, una valutazione ostica a Bertelli, il quale cita la famosa testimonianza di Plinio (*Storia naturale*, Libro XXXV, 2, 11)[46] sui ritratti di persone illustri che Attico e Varrone avevano fatto inserire nei loro volumi (Varrone ben 700 ritratti nelle *Imagines*); insieme cita un altro passo di Seneca, un po' oscuro. Riporto il passo di Plinio, che temo misconosciuto:

> Che l'amore per i ritratti dei grandi sia stato un tempo molto vivo, lo testimoniano quell'Attico amico di Cicerone con un volume su questo argomento e Marco Varrone con l'invenzione nobilissima di inserire in qualche modo nei suoi numerosi volumi anche i ritratti di settecento uomini illustri, non sopportando che le loro immagini si perdessero o che l'usura del tempo prevalesse sull'uomo: autore di un dono da fare invidia agli dèi dal momento che non solo conferì immortalità ai personaggi raffigurati ma li fece anche conoscere in tutto il mondo, perché potessero essere presenti ovunque come dèi.

Insomma, il passo proverebbe che i miniatori di Varrone dovevano "essere all'altezza di un committente tanto coltivato, o che i bibliofili […] dovevano essere ricorsi a pittori capaci di soddisfare le loro velleità di cultura e di gusto"; Bertelli conclude che "non c'è ragione di ritenere che libri tanto preziosi non potessero essere illustrati da grandi pittori" e che, in particolare, la miniatura non deve essere considerata 'arte minore' come sostiene Bianchi Bandinelli[47]. In effetti, l'affermazione di Bianchi Bandinelli non fa onore al grande archeologo. La discussione sta però deviando verso un altro tema.
Come detto sopra, in Italia, nella prima metà del Novecento, gli studi sull'illustrazione del



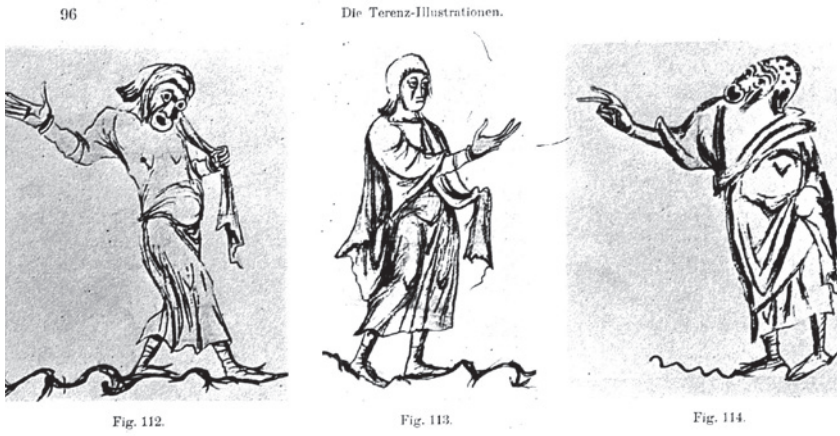
11. Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 75 inf., Terenzio, *Phormio*: Atto IV, Scena 3a, vv. 661-681, f. 116r, riproduzione da E. Bethe, *Terentius Codex Ambrosianus*, Lugduni Batavorum 1903.

12. Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 75 inf., Terenzio, *Phormio*: Atto V, Scena 2a, vv. 768-783, f. 119r, riproduzione da E. Bethe, *Terentius Codex Ambrosianus*, Lugduni Batavorum 1903.

libro nell'antichità dovevano essere poco conosciuti e ancor meno apprezzati, ed è un eufemismo[48]. La storia dell'arte si rinchiuse in un provinciale formalismo. Nonostante la cultura filogermanica di Croce e altri, non c'è interesse per la ricerca sull'illustrazione del libro classico. Nacque tuttavia un interesse per la miniatura, ma, per così dire, come pittura in piccole dimensioni; come per altre arti minori, non si usò una metodologia specifica. Studi pioneristici generarono la riscoperta della miniatura come un ramo dell'arte nazionale dimenticato, come nel caso del primo libro sulla miniatura in Italia, cioè *La miniatura fiorentina* di Paolo D'Ancona uscito nel 1914[49]. Nel 1925, D'Ancona pubblicò il suo lavoro sulla miniatura italiana[50], uno studio condotto attraverso letture formalistiche delle miniature e nel quale vengono ignorate le opere anteriori al Mille.

13. Parigi, Bibliothèque nationale de France, lat. 7899, Terenzio, *Andria*: Prologo, f. 3r, riprodotto da *Comédies de Térence*, intr. H. Omont, Paris 1907, fig. 3.

Nel 1929, Pietro Toesca raggruppò e datò le Bibbie romaniche umbro-laziali sulla base di affinità stilistiche (fig. 17). Solo parlando della Bibbia di Perugia (Biblioteca Comunale, L.59) introdusse una considerazione genealogica, dicendo che probabilmente l'iconografia delle sue miniature era stata tratta da un esemplare perduto[51]. L'articolo fu un ampliamento delle poche righe che aveva potuto dedicare alle Bibbie ne *Il Medioevo*, primo volume della *Storia dell'arte italiana*[52]; qui, si valse, come dichiarò programmaticamente[53], "del metodo necessario, a mio parere, nello studio della miniatura, specialmente medioevale: di continui raffronti coi monumenti della pittura murale". Evidente l'adesione all'analisi formalistica della scuola viennese; Toesca, inoltre, non tiene conto qui di quanto aveva scritto Tikkanen sui mosaici di Venezia, la Genesi Cotton e le opere collegate. Non mostra però che un vago interesse per questi modelli. È necessario sviluppare il discorso e rileggere alcune altre affermazioni dalla *Storia* e dai più tardi contributi per l'*Enciclopedia italiana*[54]. Nella premessa a *Le arti minori dal secolo IV alla fine del seco-*



14. Riproduzione da C. Robert, *Die Masken der neueren attischen Komoedie*, Halles a.S. 1911, figg. 112-114.

lo VIII, ne *Il Medioevo*[55], Toesca ragiona sulla peculiarità delle arti minori: radunate insieme nelle trattazioni in modo arbitrario, ma pure utile, esse hanno rapporti assai differenti con la pittura e la scultura. Alcune, tra le quali la miniatura – continua Toesca –, sono tanto conformi alle arti maggiori che la loro storia dovrebbe integrarsi con esse. Di solito facilmente trasportabili, questi oggetti sono stati attribuiti all'arte delle regioni in cui oggi si trovano. L'uso di illustrare con miniature il contenuto dei testi deve risalire all'antichità remota; nell'età ellenistica dovette fiorire soprattutto in Egitto e, anche se non conosciamo nessun libro miniato anteriore al IV sec. d.C., bisogna pensare che in molti codici più recenti le miniature ripetano quelle di esemplari ellenistici: come i calligrafi trascrivevano da manoscritti antichi i testi classici, così i miniatori copiavano dalle miniature di quei testi le loro illustrazioni, anche se potevano alterarne lo stile o introdurre errori per false interpretazioni dei modelli[56].
Sarebbe ingiusto, quindi, appiattire Toesca su metodi che possono anche apparire crociani. Nella stesura della voce *Iconografia* per l'*Enciclopedia italiana* Toesca considerò gli studi sull'iconografia, cioè sui modi e gli elementi figurativi derivati da tradizioni – "procedimento legittimo d'indagine" e parte integrante degli studi sulle opere d'arte, con il vantaggio che l'iconografia porta a conoscere "fattori spirituali, altrimenti inavvertiti, della concezione artistica"; inoltre, attraverso il deciframento dei soggetti ottenuto mediante l'indagine iconografica, si possono ritrovare tra le opere d'arte e la cultura del loro tempo relazioni, così che un'opera acquista valore per la storia del pensiero di un'epoca[57]. Uno degli esempi che portò è la relazione iconografica tra i mosaici di San Marco a Venezia e le miniature della Genesi Cotton.
Il fondatore degli studi sulla miniatura italiana è considerato comunemente Mario Salmi; come momento iniziale di questi studi si prende la *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, ideata da Salmi e aperta a Palazzo Venezia a Roma dal novembre 1953 al luglio 1954[58]. Questi studi, però, come visto, avevano avuto dei precedenti nelle ricerche di D'Ancona e Toesca; la mostra, poi, era stata preceduta da una nutrita serie di esposizioni di codici di biblioteche e archivi italiani nei venti anni anteriori[59]. Più propriamente, Salmi fu lo studioso che maggiormente improntò di sé i successivi sviluppi degli studi sulla miniatura in Italia; si può dire che con Salmi lo studio della miniatura divenne studio di una branca della pittura a trazione stilistica invece che studio dell'illustrazione dei testi e della genealogia e trasmissione di queste illustrazioni.
La mostra di Palazzo Venezia fu una grande esposizione di 748 codici, ma non fu un successo scientifico[60]. Salmi dichiarò programmaticamente che intenzione della mostra era "promuovere e potenziare gli studi di storia della miniatura, non attraverso indagini contenutistiche ed erudite come si fece in passato, o non solo attraverso queste"[61]; l'accento andava posto (crocianamente) su stile e personalità degli artisti seguendo quanto fatto fino ad allora per la pittura. In altre parole, una storia della pittura di piccolo formato senza una sua specifica metodologia[62]. Questo taglio non piacque a Toesca, che criticò spietatamente la scelta di Salmi, timoroso che, abbandonando le indagini contenutistiche a favore di quelle stilistiche, si ignorasse quasi un secolo di studi sui codici miniati, che riteneva "uno dei rami più vivi,

15. Riproduzione da L.W. Jones – Ch.R. Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, Princeton, NJ, 1931, figg. 34-37: Terenzio, *Andria*, Atto I, Scena 2a, v. 338.

16. Riproduzione da K. Weitzmann – M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, NJ, 1999, figg. 1545-1548: *Ruth raccoglie il grano.*

fruttuosi e ammirevoli della storia dell'arte"[63]. La lunga recensione di Bertelli alla mostra fu impietosa; apparve su 'Società', la rivista diretta da Bianchi Bandinelli. Altri recensori giudicarono ugualmente la mostra un fallimento[64]. Le critiche di Bertelli furono numerose e pesanti. Intanto la mancanza di chiarezza sul fine che si proponeva la mostra, un affastellamento di codici di qualità disuguale, che comunque davano un panorama affatto completo della miniatura in Italia, anzi lacunoso in quanto alcuni dei codici più importanti non erano presenti, così da rischiare "di non offrire neppure gli elementi di giudizio, apparendone confusi, appunto i criteri, lo scopo, la consistenza". Confuso e alquanto dubbio appariva a Bertelli lo stesso titolo *Mostra Storica Nazionale della Miniatura* (in effetti l'aggettivo 'nazionale' suona ambiguo e più adatto sarebbe stato chiamarla *Mostra storica della miniatura in Italia*, piuttosto che italiana, dato che alcuni celebri codici appartenevano a biblioteche in Italia, ma non erano certo parte dell'arte italiana). Inoltre, "i criteri formali – meglio diremmo formalistici", che danno il taglio metodologico della mostra, "si rivelano inadeguati a uno studio serio della miniatura, poiché non ne considerano gli aspetti peculiari"; quei criteri, inoltre, non avevano evitato errori gravi. La storia della miniatura:

> come non sempre coincide con la storia della pittura, così non si presenta quale storia del "libro bello" o dell'"amore" per esso… ma come concreta ricerca di storia della cultura… Così è stato possibile, per il Weitzmann, dimostrare che il miniatore bizantino si comportava dinanzi alla tradizione pittorica manoscritta non diversamente dal sapiente bibliotecario, collazionando, emendando o ricercando i lineamenti del prototipo originario; al Friend[65] è riuscito, dall'analisi stilistica e iconografica dei ritratti degli evangelisti e del loro inquadramento architettonico, non solo di precisare l'attività di diversi *scriptoria*, ma anche stabilire alcuni anelli della trasmissione dei Vangeli, per altra via irreperibili".

Così, la dichiarazione nella premessa della mostra di voler potenziare gli studi sulla miniatura non attraverso indagini contenutistiche ed erudite è "perentoria e troppo limitatrice, nelle sue pretese di innovazione, di una tradizione di studi altissima"[66]. In conclusione, la mostra avvalorava "il pregiudizio diffuso che sopra tutti la mostra doveva contrastare: che miniatura sia lo stesso che 'pittura fine'".
Corollario della mostra fu la *Storia della miniatura* che Salmi pubblicò nel 1955[67]. Poco dopo, nel 1959, uscì il facsimile bilingue, curato da più autori, del Tetravangelo di Rabbula della Biblioteca Medicea Laurenziana (Plut. 1.56), il manoscritto siriaco più famoso tra quelli pervenuti[68]. Il libro del 1955 fu dichiaratamente inteso da Salmi come completamento della mostra, includendo manoscritti non esposti a Palazzo Venezia e manoscritti non conservati in Italia[69]. La *Storia della miniatura* è un'antologia commentata della miniatura italiana, che dà di essa una lettura vaga e costruita con retorici luoghi comuni specialmente nei primi capoversi che parlano dei secoli precedenti il romanico (p. 7: "la nuova etica del cristianesimo che conduce l'uomo a guardare al cielo mentre sopravvengono le primordiali forze barbariche", "la miniatura anglosassone detta irlandese od insulare che aveva elevato la scrittura ad altezza estetica"). La *Storia* di Salmi contiene meno informazioni e valutazioni sui codici che le pagine corrispondenti del *Medioevo* di Toesca. Salmi non fa nessuno sforzo per aprirsi ad altre metodologie, che probabilmente ignora; nessuno dei saggi di autori stranieri discussi nelle pagine precedenti è inserito nella sua bibliografia. Salmi non li conosceva o li giudicava sterili, o era annoiato dal loro approccio. Niente è detto per la trasmissione figurativa da codice a codice e per la ricostruzione dei modelli antichi di un ciclo figurativo: una omissione squalifi-

17. Perugia, Biblioteca Comunale, L. 59, Bibbia: *Creazione universale*, f. 1r, riprodotto da P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, 'Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', 1 (1929), fig. 12.

cante. Salmi era attirato solo da forma e colore delle immagini: tutta la sua visione della storia dell'arte era lì[70]. Anche nelle schede descrittive per le tavole che riproducono le miniature non ha titubanze sulla giustezza della sua metodologia. Parlando delle miniature dell'Epistolario di Giovanni da Gaibana, nella Biblioteca Capitolare del Duomo di Padova, del 1259 (tav. XIII), Salmi commenta[71]:

> La prova più alta della ripresa di questo bizantinismo ci è offerta dalle splendide miniature dell'*Epistolario* di Padova, condotte con fermezza e larghezza pittorica e in tutto dipendenti nell'iconografia, nelle stilizzazioni, nei colori, dalle tradizioni bizantine. Le figure infatti risaltano sul metallico fulgore dell'oro, rialzate nei volti dal chiaroscuro verdastro e nelle vesti da lumeggiature aspre e vive, secondo i modi di Bisanzio.

Parole la cui lettura avrebbe fatto storcere la bocca ai bizantinisti. D'altra parte, Salmi non ha familiarità con gli studi di arte bizantina internazionale e si limita a definire quell'arte con stereotipi astorici. Pure nell'articolo, di pochi anni precedente, sulla miniatura fiorentina medievale sono usate frasi poco professionali sull'arte di Bisanzio, quando Salmi introduce Pacino di Bonaguida[72]:

> La gamma di Pacino miniatore e delle sue botteghe, densa, vivace, talora violenta con gialli paglierini e ombreggiature brune, è anch'essa fiorentina: manca cioè delle incantevoli armonie del colorismo senese che aveva tesaurizzato le esperienze più preziose della tradizione bizantina.

Affermazioni sull'arte bizantina di nessuno spessore. Non conviene seguire oltre la genesi degli studi sulla miniatura. Le due metodologie si separarono nel secondo dopoguerra: una segue un approccio internazionale che mira a ricostruire archetipi perduti, sulla scia proposta da Weitzmann[73]; l'altra è un adattamento sul piccolo formato dell'approccio purovisibilista di Longhi, che, per la tardantichità, l'altomedioevo e la civiltà bizantina non ha prodotto niente che abbia valore, al di fuori della qualità letteraria della sua prosa.
I commentari al facsimile del Tetravangelo di Rabbula, pubblicato nel 1959, furono un'occasione perduta[74]. Giuseppe Furlani si occupò del testo siriaco[75]; Carlo Cecchelli dell'iconografia, producendo pagine che furono uno sfoggio di erudizione priva di metodologia – paradossalmente una paradigmatica "indagine contenutistica ed erudita", di quelle che Salmi dichiarava di voler superare nella dichiarazione metodologica in premessa alla mostra di Palazzo Venezia[76] –; Salmi, infine, discusse i problemi di stile[77], individuando mani principali e aiuti all'opera nella decorazione del codice (fig. 18); dette una descrizione accurata dello stile con cui erano stati stesi i colori e disegnate le linee delle figure, decifrando il linguaggio formale delle scene. I collegamenti con altre opere considerate a quel tempo siriache inclusero i famosi Vangeli di Rossano e di Sinope, le patene d'argento di Stuma e di Riha, il cosiddetto calice di Antiochia, la Genesi di Vienna e i pavimenti musivi di Antiochia. Altri riferimenti furono proposti con le pitture di Dura Europos, avori del periodo, codici di tradizione ellenistica come il *Dioscuride* di

18. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 1.56, Tetravangelo di Rabbula: *Battesimo di Cristo*, f. 4v.

Vienna e l'*Iliade* ambrosiana. Salmi menzionò un po' tutta l'arte del V-VI secolo del Mediterraneo orientale, estendendo i riferimenti anche a opere posiconoclaste, ma, incredibilmente, non si accorse che le miniature stesse del codice di Rabbula erano state tutte ridipinte secoli dopo da un principiante[78]. Sarebbe da domandarsi se Salmi avesse mai studiato con calma, dal vero, il codice di Rabbula. Il risultato fu una sequenza di letture stilistiche inadeguate e vane: sarebbe lo stesso giudicare i dipinti di Giotto nella Cappella Bardi o nella Cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze come apparivano dopo il completamento avvenuto nell'Ottocento, prendendo per stesura originale anche quei completamenti. Questa storia della miniatura, frutto di buona volontà, ma autarchica e velleitaria, dimenticò decenni di studi sui codici miniati: riprendendo il giudizio di Toesca sulla mostra di Palazzo Venezia, le nuove e condizionanti fondamenta date alla disciplina da Salmi avevano così disdetto il passato di "uno dei rami più vivi, fruttuosi e ammirevoli della storia dell'arte"[79].

1) K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, NJ, 1947 (2nd ed. with addenda Princeton 1970); trad. ital.: *Le illustrazioni nei rotoli e nei codici. Studio della origine e del metodo della illustrazione dei testi*, a cura di M. Bernabò, Firenze 1983 (2a ed. Firenze 1991).
2) Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* cit., cap. IV, *The Relation Between Text Criticism and Picture Criticism*, pp. 182-192.
3) Ivi, p. 189.
4) *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti – M.C. Castelli, Firenze 1992. Si vedano in particolare l'introduzione di M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, pp. VII-VIII e M. Bernabò, *Omaggio a Kurt Weitzmann*, pp. IX-XIV.
5) H.L. Kessler, *Originalità medievale e metodi moderni: un caso di studio carolingio*, in *Il codice miniato* cit., pp. 35-48.
6) Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* cit., p. 3.
7) M.-L. Dolezal, *Manuscript Studies in the Twentieth Century: Kurt Weitzmann Reconsidered*, 'Byzantine and Modern Greek Studies', 22 (1998), pp. 216-263; K. Weitzmann, *Sailing with Byzantium from Europe to America. The Memoirs of an Art Historian*, München 1994, in part. pp. 45-57. I quattro corsi di archeologia furono tenuti da Ferdinand Noack, Arnold von Salis, Heinrich Bulle, Emmanuel Löwy.
8) A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, I. *Kästen*, Berlin 1930; II. *Reliefs*, Berlin 1934. Si veda il ricordo che Weitzmann dedicò al maestro: *Adolf Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*, Berlin 1985, e il suo necrologio in 'College Art Journal', 4 (1945), *Adolf Goldschmidt*, pp. 47-50. Per il 60mo e 70mo compleanno di Goldschmidt furono pubblicate due raccolte di scritti: *Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923*, mit Beiträgen von L. Baldass – H. Börger, Leipzig, 1923; e *Adolf Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935. Goldschmidt aveva iniziato la sua carriera universitaria nel 1892 a Berlino; morì il 5 gennaio 1944 a Basilea.
9) Weitzmann, *Adolf Goldschmidt* cit., p. 47.
10) Oltre ai suoi repertori di avori, si veda *Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter*, 'Vorträge der Bibliothek Warburg', 1 (1921-1922), pp. 40-50.
11) A. Goldschmidt, *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus and Related Manuscript*, Princeton, NJ, 1947.
12) Nella nota a piè di pagina Goldschmidt cita tre pubblicazioni di G. Thiele, *De Antiquorum Libris Pictis Capita Quattuor*, Marburg 1897; *Der illustrierte Lateinische Aesop in der Handschrift des Ademar, Codex Vossianus lat. oct. 125, fol. 195-205*, Leiden 1905; *Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*, Heidelberg 1910.
13) T. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst. Archäeologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen*, Leipzig 1907; da leggere accanto: J. Wilpert, *Die Buchrolle in der christlichen Kunst und Theodor Birts Schrift "Die Buchrolle in der Kunst"*, 'Zeitschrift für Katholische Theologie', 45 (1921), pp. 323-334.
14) E. Bethe, *Terentius Codex Ambrosianus H.75 inf.*, Lugduni Batavorum 1903.
15) O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873.
16) C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der Griechischen Heldensage*, Berlin 1881; Idem, *Homerische Becher*, in *50. Berliner Winckelmannprogramm* [= *50. Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*], Berlin 1890, pp. 1-96; Idem, *Die antiken Sarcophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen In-*

stituts, I-V, Berlin 1890-1919; Idem, *Die Masken der neueren attischen Komoedie*, Halles a.S. 1911 (Hallisches Winckelmannsprogramm, 25); Idem, *Archäologische Hermeneutik*, Berlin 1919; e altri articoli.
17) *The New Testament in the Original Greek*, text revised by B.F. Westcott – F.J.A. Hort, New York 1882.
18) Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, pp. 12 sgg. Un sommario delle idee di Weitzmann è in: *Narration in Early Christendom*, 'American Journal of Archaeology', 61 (1957), pp. 83-91.
19) M. Bernabò, *Lo studio della illustrazione dei manoscritti greci del Vecchio Testamento: ca. 1820-1990*, 'Medioevo e Rinascimento', 9, n.s., 6 (1995), pp. 261-299: 269 sgg. Va menzionato tra gli studi che apparvero in quegli anni su manoscritti illustrati biblici e che vanno considerati premesse alla metodologia di Weitzmann: H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London 1938.
20) J.J. Tikkanen, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana*, 'Archivio Storico dell'Arte', 1 (1888), pp. 212-223, 257-267, 348-363; pubblicato pressoché contemporaneamente in tedesco: *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Helsingfors 1889 (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, 17).
21) Si veda *supra*, nota 19.
22) I volumi del repertorio hanno sottotitolo *Menschenleben*, *Mythologische Cycle*, *Einzelmythen*, *Bacchiascher Kreis*, *Musen, Nereiden, Eroten*, *Decoratives*; il secondo volume, ad esempio, è sui cicli mitologici ed è suddiviso in *Achilleide* e *Iliuperside*, Amazzoni, Odisseo, Oreste, ciclo tebano, Edipo, ecc.
23) Weitzmann riprodusse i disegni di Jahn e Robert alle figure 45-49 di *Ancient Book Illumination*, Cambridge, MA, 1959.
24) Ivi, pp. 48-56, fig. 56.
25) K. Weitzmann, *A Tabula Odysseaca*, 'American Journal of Archaeology', 45 (1941), pp. 166-181.
26) J. Strzygowski, *Der Calenderbilder des Chronographia vom Jahre 354*, Berlin 1888; Idem, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Leipzig 1899 (Byzantinisches Archiv, 2), pp. 1-126.
27) *Homeri Iliadis pictae fragmenta Ambrosiana*, cura A.M. Ceriani – A. Ratti, Milano 1905.
28) *Dioscurides. Codex Aniciae Iulianae picturis illustratus nunc Vindobonensis Med. Gr. I*, cura J. de Karabacek *et al.*, I-III, Leiden 1906.
29) *Sorani Gynaeciorum Libri IV. De signis fracturarum. De fasciis. Vita Hippocratis secundum Soranum*, edidit J. Ilberg, Lipsiae – Berolini 1927.
30) R. Stettiner, *Die illustrierten Prudentius Handschriften*, I, Berlin 1895, II. *Tafelband*, Berlin 1905; H. Woodruff, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, 'Art Studies', 7 (1929), pp. 33-79.
31) Weitzmann, *Ancient Book Illumination* cit. Nell'introduzione alla traduzione italiana si citano gli articoli e libri di Weitzmann sull'illustrazione classica dei testi (*L'illustrazione del libro nell'antichità*, traduzione e cura di M. Bernabò, Spoleto 2004, pp. VII-XVI: IX; un elenco è anche in Bernabò, *Omaggio* cit., p. XII).
32) Bethe, *Terentius Codex Ambrosianus* cit.
33) *Comédies de Térence. Reproduction des 151 dessins di manuscrit latin 7899 de la Bibliothèque Nationale*, intr. H. Omont, Paris 1907.
34) Robert, *Die Masken* cit.
35) K.E. Weston, *The Illustrated Terence Manuscripts*, 'Harvard Studies in Classical Philology', 14 (1903), pp. 37-54; C. Watson, *The Relation of Scene-Headings to the Miniatures in Manuscripts of Terence*, 'Harvard Studies in Classical Philology', 14 (1903), pp. 55-172; L.W. Jones, *The Archetypes of the Terence Miniatures*, 'The Art Bulletin', 10 (1927), pp. 103-120; M.T. Montemaggi, *L'archetipo illustrato del Terenzio Vaticano*, 'Rivista d'arte', 13, n.s., 3 (1931), pp. 287-302; A.W. Byvanck, *Antike Buchmalerei. II. Das Vorbild der Terenzillustrationen*, 'Mnemosyne', III ser., 7 (1939), pp. 115-135.
36) L.W. Jones – Ch.R. Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence prior to the Thirteenth Century*, I-II, Princeton, NJ, 1931.
37) K. Weitzmann – M. Bernabò, with the collaboration of R. Tarasconi, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, NJ, 1999 (The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, 2).
38) Come anche tiene a sottolineare Loerke, che riporta le parole di Weitzmann in una intervista per il suo ottantesimo compleanno, nel 1984: "I never became a Byzantinist in the strict sense of the word. I am rather an art historian who deals with medieval art at large and later classical, early Christian and Byzantine art in particular". W.C. Loerke, *Kurt Weitzmann. Reflections on his Student Years*, in *Pioneers of Byzantine Studies in America*, edited by J.W. Barker, Amsterdam 2002 (Byzantinische Forschungen, 27), pp. 277-283. Weitzmann rilevò "i limiti nel tempo e nello spazio" della sua metodologia nella prefazione alla seconda edizione italiana di *Illustrations in Roll and Codex*: *Le illustrazioni nei rotoli e nei codici* cit., pp. XIII-XVI.
39) Sulla familiarità degli studiosi italiani con Weitzmann si veda: M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 233-236.
40) Recensioni in Italia furono scritte da G. Bovini sulla 'Rivista di archeologia cristiana', 23-24 (1947-1948), pp. 389-392, e C. Cecchelli su 'Doxa. Rassegna critica di antichità classica', 4 (1951), pp. 5-10 (con il titolo *Archeologia ed arte cristiana dell'antichità e dell'alto Medioevo*). Si veda: M. Bernabò, *Introduzione al testo*, in *Scritti di Kurt Weitzmann I: Illustrations in Roll and Codex*, Firenze 1983, pp. XII-XIV.
41) Idem, *Continuità ellenistica nella pittura di età medio- e tardo-romana*, 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte', n.s., 2 (1953), pp. 77-161.
42) Idem, *Hellenistic Tradition in Middle and Late Roman Painting*, in Idem, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten 1955, pp. 9-33.
43) R. Bianchi Bandinelli, *Discussione sull'Iliade Ambrosiana*, in *Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte Greca e Romana dell'Università di Roma. Studi miscellanei, 1*, Roma 1961, pp. 1-9: 3. Bianchi Bandinelli rispondeva alle critiche rivoltegli da Weitzmann nella recensione al suo libro sull'*Iliade* Ambrosiana: K. Weitzmann, Review of R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten 1955, 'Gnomon', 29 (1957), pp. 606-616.
44) C. Bertelli – V. Bartoletti, Recensione a R. Bianchi Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana)*, Olten – Lausanne, 1951, 'La parola del passato', 12 (1957), pp. 459-474 (rispettivamente: Bertelli pp. 459-471; Bartoletti pp. 471-474).
45) Bertelli, Recensione a Bianchi Bandinelli, p. 460.
46) Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale. V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, trad. e note di A. Corso – R. Mugellesi – G. Rosati, Torino 1988, p. 303.
47) Bertelli, Recensione a Bianchi Bandinelli, pp. 463-464: "essere all'altezza di un committente tanto coltivato, o che i bibliofili che, secondo Seneca mettevano sullo stesso piano l'acquisto di libri […] e l'acquisto di 'Corynthia' o di 'pictas tabulas', una volta che avevano 'descripta cum imaginibus suis' quelle opere tanto ricercate ('conquisita') in modo che stessero 'in speciem et cultum

parietum', dovevano essere ricorsi a pittori capaci di soddisfare le loro velleità di cultura e gusto. Insomma non si vedrebbe ragione di ritenere che libri di cui si faceva gran conto, e che venivano custoditi in 'armaria e citro atque ebore', non potessero essere illustrati da grandi pittori; in particolare non mi sentirei di sostenere, con il B.B. (pp. 30-31), che finché le arti 'fiorirono' la miniatura, come 'lesser artistic manifestation' dovette dipendere dalle arti maggiori, per emanciparsi soltanto con il venir meno di quelle e dei 'social elements' che le avevano sostenute".

48) Si veda: G. Mariani Canova, *La storia della miniatura negli studi del XX secolo: l'orizzonte internazionale e quello italiano*, in *Medioevo: arte e storia*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 131-145. Sugli studiosi italiani, attivi in particolare a Roma, si veda: G. Gasbarri, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015.

49) P. D'Ancona, *La miniatura fiorentina (sec. XI-XVI),* Firenze 1914.

50) Idem, *La Miniature Italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris – Bruxelles 1925.

51) P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, 'Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', 1 (1929), pp. 69-96: 89-90.

52) Idem, *Storia dell'arte italiana*, I. *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 1052.

53) Idem, *Miniature romane* cit., p. 69.

54) Su Toesca redattore delle voci dell'*Enciclopedia italiana*, si veda: Bernabò, *Ossessioni bizantine* cit., cap. 11, *L'*Enciclopedia *orientalista*, pp. 189-215.

55) Toesca, *Storia* cit., Libro I, cap. V, pp. 295-343; 295-297.

56) Altrove, Toesca ammette per i manoscritti miniati l'esistenza di modelli anteriori, ad esempio per l'*Iliade* ambrosiana – "le cui illustrazioni si possono credere derivate da modelli ellenistico-orientali di età remota" –, o per il *Cosma Indicopleuste* e il *Rotulo di Giosuè* della Biblioteca Vaticana (rispettivamente cod. Vat. gr. 699 e cod. Palat. gr. 431), o per le Bibbie carolingie: Toesca, *Storia* cit., pp. 158-161, 298, 391.

57) Idem, *Iconografia. Arte medievale e moderna*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XVIII, Roma 1933, pp. 699-700.

58) Su Salmi storico della miniatura: M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il contributo di Mario Salmi agli studi sulla miniatura italiana. Un primo resoconto generale*, in *Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi*, Atti del Convegno Internazionale (Arezzo – Firenze, 16-19 novembre 1989), I, Firenze 1992, pp. 151-162; sulla mostra di Palazzo Venezia: Eadem, *Il contributo di Mario Salmi alla storia della miniatura: la Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, Atti della giornata di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991, pp. 45-63.

59) Un elenco in C. Bertelli, *La Mostra della Miniatura*, 'Società', 10 (1954), pp. 296-303: 297 nt. 2.

60) Per una valutazione più estesa della mostra si veda: Bernabò, *Ossessioni bizantine* cit., pp. 249-253.

61) M. Salmi, *Premessa*, in *Mostra Storica Nazionale della Miniatura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 27 novembre 1953-25 luglio 1954), a cura di G. Muzzioli, Firenze 1953, pp. XII-XVII: XII.

62) Lo stesso approccio crociano in quegli anni aveva, per esempio, Geza de Francovich che analizzava la storia dell'arte della Siria tardo antica sulla neonata rivista 'Commentari', spesso usando manoscritti miniati, ma basandosi su una lettura unicamente stilistica: G. de Francovich, *L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medievale nell'Oriente e nell'Occidente*, 'Commentari', 2 (1951), pp. 3-16, 75-92, 143-152.

63) Il giudizio su Salmi è espresso in una lettera del 29 dicembre 1953 che Toesca spedì a Bernard Berenson. La lettera è conservata nell'archivio di Villa I Tatti, Settignano (Firenze). È citata più estesamente in Bernabò, *Ossessioni bizantine* cit., p. 250.

64) Ivi, p. 251 nt. 16. Favorevole fu ovviamente la recensione scritta dallo stesso curatore della mostra sulla rivista del Ministero, R. Frattarolo, *La mostra della miniatura a Palazzo Venezia*, 'Bollettino d'arte', IV ser., 39 (1954), pp. 341-347. Altre furono scritte dalla moglie di Bertelli e figlia di Pietro Toesca: I. Toesca, *La Mostra storica nazionale della miniatura*, 'Paragone', 51 (marzo 1954), pp. 32-38; Eadem, *La mostra della miniatura a Palazzo Venezia*, 'Arte veneta', 7 (1953), pp. 192-194; Eadem, *L'exposition de Rome*, 'Scriptorium', 8 (1954), pp. 318-322; Eadem, *Miniatures at the Palazzo Venezia*, 'The Burlington Magazine', 96 (1954), pp. 22-23.

65) Il riferimento è a A.M. Friend Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, 'Art Studies', 5 (1927), pp. 115-147; 7 (1929), pp. 3-29.

66) Le citazioni della recensione di Bertelli sono dalle pagine 297, 298, 300, 301.

67) M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano 1955.

68) *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library / Evangeliarii Syriaci, vulgo Rabbulae, in Bibliotheca Medicea-Laurentiana (Plut. I,56)*, adservati ornamenta edende notisque instruenda curaverunt C. Cecchelli – G. Furlani – M. Salmi, Olten – Lausanne 1959. Ora si veda: *Il Tetravangelo di Rabbula. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 1.56. L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, a cura di M. Bernabò, Roma 2008.

69) Salmi, *La miniatura italiana* cit., p. 5.

70) Per una critica ai saggi premessi al facsimile del Tetravangelo di Rabbula, si veda M. Bernabò, *The Miniatures in the Rabbula Gospels.* Postscripta *to a Recent Book*, 'Dumbarton Oaks Papers', 68 (2014), pp. 343-358: 343-348.

71) Salmi, *La miniatura italiana* cit., tav. V. Nel 1968 fu pubblicato un facsimile dell'Epistolario padovano: C. Bellinati – S. Bettini, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, I-II, Padova 1968.

72) M. Salmi, *La miniatura fiorentina medievale*, 'Accademie e biblioteche d'Italia', 20 (1952), pp. 8-23: 12.

73) La quale poi, decenni dopo, verrà aspramente attaccata e con accanimento, ma con poco onore: si veda soprattutto J. Lowden, *The Beginnings of Biblical Illustration*, in *Imaging the Early Medieval Bible*, edited by J. Williams, University Park, PA, 1999, pp. 9-59; e *Illustrated Octateuch Manuscripts: A Byzantine Phenomenon*, in *The Old Testament in Byzantium*, edited by P. Magdalino – R. Nelson, Washington, D.C., 2010, pp. 107-52.

74) M. Bernabò, *Fantasie novecentesche, ridipinture, fattura del codice*, in *Il Tetravangelo di Rabbula* cit., pp. 1-21: 8.

75) G. Furlani, *The Manuscript of Rabbula*, in *The Rabbula Gospels* cit., pp. 8-21.

76) C. Cecchelli, *The Iconography of the Laurentiana Syriac Gospels*, in *The Rabbula Gospels* cit., pp. 23-82.

77) M. Salmi, *Problems of Style*, in *The Rabbula Gospels* cit., pp. 83-89.

78) Né Salmi, né gli altri collaboratori del volume si accorsero che i fascicoli con le miniature non erano pertinenti al Tetravangelo scritto dal monaco Rabbula nel 586, ma erano stati uniti alle pagine del codice con il testo dei Vangeli secoli più tardi.

79) La frase di Toesca su Palazzo Venezia, in parte già utilizzata sopra, scritta in una lettera a Berenson, dice: "Il Salmi si propone di 'potenziare' (vocabolo mussoliniano) gli studi sulla miniatura e di volgerli dalle ricerche 'contenutistiche' alle indagini stilistiche, ignorando che da quasi un secolo gli studi sui codici miniati (dal

Wickhoff all'Haseloff all'Hermann ecc.) sono stati uno dei rami più vivi, fruttuosi e ammirevoli della storia dell'arte. Non si tratta di 'potenziare' o di dar nuovi indirizzi ma di augurare che il séguito non disdica il passato!". Si veda: Bernabò, *Ossessioni bizantine* cit., p. 250.

Elenco dei manoscritti

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 699; Pal. gr. 431
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 1.56
Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv, 6/19
Leiden, Universiteitsbibliotheek, Voss. lat. Oct. 15
London, British Library, Cotton Otho B.VI
Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 205 inf.; H 75 inf.
Padova, Biblioteca Capitolare, E2
Paris, Bibliothèque nationale de France, gr. 510; lat. 7899: Nouv. Acq. lat. 1132
Perugia, Biblioteca Comunale, L.59
Rossano, Museo Diocesano, s.n. (Vangeli)
Olim Smirne, Scuola Evangelica Greca, Biblioteca, B. 8
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, theol. gr. 31; med. gr. 1

Crediti fotografici

tav. XIII: M. Salmi, *La miniatura italiana*, Milano 1955
fig. 1: A. Goldschmidt, *An Early Manuscript of the Aesop Fables of Avianus*, Princeton, NJ, 1947
fig. 2: G. Thiele, *Der illustrierte lateinische Aesop*, Leiden 1905
fig. 3: C. Robert, *Die antiken Sarcophag-Reliefs im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, I-V, Berlin 1890-1919
fig. 4: O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873
figg. 5-6: C. Robert, *Homerische Becher,* Berlin 1890
figg. 7-8: K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex, Princeton*, NJ, 1947
fig. 9: O. Jahn, *Griechische Bilderchroniken*, Bonn 1873
fig. 10: K. Weitzmann, *A Tabula Odysseaca*, 'American Journal of Archaeology', 45 (1941)
figg. 11-12: E. Bethe, Terentius Codex Ambrosianus, Lugduni Batavorum 1903
fig. 13: *Comédies de Térence*, intr. H. Omont, Paris 1907
fig. 14: C. Robert, *Die Masken der neueren attischen Komoedie*, Halles a.S. 1911
fig. 15: L.W. Jones – C.R. Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, Princeton, NJ, 1931
fig. 16: K. Weitzmann – M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, NJ, 1999
fig. 17: P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, 'Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', 1 (1929)
fig. 18: Biblioteca Medicea-Laurenziana, Firenze

Abstract

Birth of a New Discipline. Weitzann, Toesca, Salmi: The Path Splits

The article deals with the origins of the methodological divergences between the approach to book illumination which prevailed particularly in German, American, and French studies and, in contrast, the Italian approach. On one side, the German archaeologists and art historians Otto Jahn, Carl Robert, and, later, Adolf Goldschmidt prepared the grounds for studying miniatures as text illustrations, by investigating the *Tabulae Iliacae* and *Odysseace*, the Homeric bowls and the Medieval manuscripts of Terence and other classical authors. Their methodology was adopted in the University of Princeton by Charles R. Morey and Albert M. Friend and was codified by the German art historian Kurt Weitzmann when he moved to the United States and published *Illustrations in Roll and Codex* in 1947. On the other side, Italian studies in book illumination were dominated by a formalistic approach, which was rooted in Croce's aesthetics. After the end of the Second World War, Italian art historian Mario Salmi promoted an exclusively stylistic approach to miniatures, when he organized the Mostra Storica Nazionale della Miniatura (1953-1954), published the *Storia della miniatura italiana* (1955), and edited the facsimile volume of the Syriac Rabbula Gospels in the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence (1959). Nevertheless, a number of Italian art historians (as Pietro Toesca and Carlo Bertelli) strongly disagreed with Salmi.

massimo.bernabo@unipv.it