



SILVIA MADDALO

IL TALENTO BILINGUE DI NICOLAUS

«Nel f. 99, a margine, in fine della pagina, è scritto con lettere molto grasse, quasi rilevate, di color giallo chiaro: *Memento Magistri Nicolai illuminatoris*; credo di aver trovato chi fosse questo Maestro Nicola miniatore del codice [...]». Così Raffaele Ambrosi de Magistris nella sua *Storia di Anagni*¹.

Quella individuata dallo storico anagnino è la nota crisografata sul margine dell'attuale f. 98r del Sacramentario, ms. *Chigi C. VI. 174* della Biblioteca Vaticana (il così detto sacramentario di Anagni), in una sorta di cartiglio delineato a inchiostro dalla decorazione in filigrana. È la nota con cui Nicolaus tramanda ai posteri il proprio nome – *Memento ... Nicolai* – e il ruolo, *magistri... illuminatoris*, sostenuto nella confezione del manoscritto: di maestro, quindi di capobottega con una peculiare pluralità di funzioni, calligrafo, rubricatore e miniatore. La nota, vergata in una collocazione di grande evidenza in corrispondenza del *memento* dei vivi, è affrontata oggi al monogramma del *V(ere) D(ignum)*, splendidamente istoriato con le solenni personificazioni dell'*Ecclesia* e della *Sinagoga*; in origine si rispecchiava, invece, molto probabilmente nella miniatura tabellare e/o nel monogramma del *Te igitur*². Impreziosita dalla ricercata veste for-

* Per una più ampia discussione sulle problematiche qui appena accennate si veda il mio saggio introduttivo, alle pp. **.**.

¹ R. Ambrosi de Magistris, *Storia di Anagni*, Roma 1879², p. 313 nota 1; in realtà l'identità di Nicolaus non viene svelata né in questa nota né altrove. Sarà opportuno rilevare che il de Magistris, autore di questa storia di Anagni, appartenne a un'antica famiglia attestata in città sin dal secolo XII.

² A sostegno di tale ipotesi concorre una serie di ragioni. La doppia numerazione del foglio contenente la 'firma' di Nicolaus, f. 99 secondo la numerazione manuale vergata a inchiostro bruno (solo in questo foglio, a lapis per il resto del manoscritto), in alto a destra, f. 98 secondo quella meccanica apposta in basso a sinistra, e il salto di numerazione nella foliazione primigenia e la presenza del tallone tra il f. 97 e l'attuale f. 98 (già 99), consentono di ipotizzare la mancanza di un foglio probabilmente ritagliato in età moderna, nel lasso di tempo intercorso tra le due foliazioni (non troppo antica quella manuale, assegnabile al





male (l'oro, la filigrana), assumeva dunque, e assume, lo statuto di una vera e propria autoaffermazione.

È stato scritto che «nel Medioevo il ricordo inscritto dell'artefice (*quella che comunemente definiamo firma*) può assumere le forme più varie, fra le quali è arduo tracciare limiti netti»³, e, a corollario e commento, Salvatore Settis sottolineava che la «la firma certifica la piena autografia dell'opera su cui è apposta, la soddisfazione e l'orgoglio dell'artista che l'ha prodotta, la sua importanza rispetto alla biografia del maestro»⁴.

Forzeremmo, forse, il carattere di quella nota breve ma significativa, testimone preziosa anche di una fusione di generi, se la interpretassimo quale attestazione autografa di paternità dell'opera sotto l'aspetto figurativo e decorativo? Certo anticiperemmo di qualche decennio «il primo caso noto nella miniatura italiana»⁵, in cui l'artista dichiara la propria identità (fatto comunque eccezionale poiché l'intervento decorativo nel libro manoscritto medievale è quasi sempre frutto di un lavoro collettivo) e la palesa al di fuori dei luoghi tradizionalmente deputati a questa funzione, quali il colofone o l'*explicit*, proiettandola in una collocazione di massima evidenza. Nel caso del Sacramentario vaticano enfatizzata anche da una bella e regolare gotica da testo molto probabilmente vergata da una mano diversa da quella cui si deve l'intero apparato grafico⁶. Sino a oggi il primo esempio riconosciuto era un foglio staccato di antifonario conservato alla Fondazione Cini di Venezia (inv. 2030), in cui Neri da Rimini esplicita il proprio ruolo con la formula che si era andata affermando negli ultimi decenni del Duecento – *Op(us) Neri miniatoris de Arimino* – e data l'esecuzione dell'opera al 1300. Anche se occorre rilevare che qui, come nel

secolo scorso quella meccanica), mancanza del tutto sfuggita agli studiosi (e anche a chi scrive) che negli ultimi decenni si sono occupati di Nicolaus e del Sacramentario chigiano. E non è difficile ipotizzare, con un qualche margine di certezza, che l'originario f. 98, poiché il 99r (oggi 98) inizia con la formula *Clementissime pater*, mentre il 97v si chiude con il *Sanctus, Sanctus, Sanctus* [...] *Gloria tua*, contenesse sul *recto* e sul *verso* rispettivamente la miniatura tabellare con la *Crocifissione* e il monogramma monumentale del *Te igitur* o viceversa, al pari ad esempio del Sacramentario ms. *Ott.* 356 che viene unanimemente assegnato a Nicolaus.

³ La citazione è da M.M. Donato, *Memoria degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), cur. A.C. Quintavalle, Milano 2006 (I convegni di Parma, 6), pp. 522-546: 522. Alla sua memoria va il mio ricordo affettuoso.

⁴ S. Settis, *E Dosso si firmò con l'osso. Le firme d'artista*, «Il Sole 24 Ore», 176, 29 giugno 2014, p. 33. L'articolo è a recensione del saggio appena citato di Donato.

⁵ Donato, *Memoria degli artisti* cit., p. 533.

⁶ Mi sono confrontata a lungo su questi e altri problemi con Emma Condello, che ringrazio dell'insostituibile aiuto.





caso di Nicolaus, l'autografia della 'firma' resta un problema da risolvere, vergata come è nell'Antifonario veneziano da un *fr(atr)e Fra(n)cisino*, raffigurato come reggicartiglio al centro del *bas-de-page*⁷, in una posizione di assoluta preminenza rispetto al miniatore; nel caso del Sacramentario vaticano tracciata da una mano di scriba professionista, da non poter neppure accostare a quella, a dir poco inesperta, che scrive segni appena intellegibili (vi si legge *INRI*) sul cartiglio della *Crocefissione* miniata dallo stesso maestro Nicola, a illustrare il Canone della messa in un altro sacramentario conservato oggi nel fondo Ottoboniano della Biblioteca Vaticana.

Torniamo a questo punto al dettato della nota identificativa di Nicolaus. Non troppo diffuso per gli artisti il titolo di *magister*, adottato con cautela in questo scorcio di Medioevo perfino da un caposcuola come Giotto, tanto da comparire solo molto tardi nelle opere del pittore fiorentino⁸; indizio, credo, di una non comune coscienza, da parte dell'artefice impegnato nell'apparato figurativo del Sacramentario chigiano, del prestigio acquisito presso la committenza e nell'ambiente di riferimento, forse anche riconoscimento della totale paternità dell'opera⁹. E a tale riconoscimento dà un'indiscutibile conferma l'attributo ulteriore, *illuminator*, assolutamente connotativo – che lo si intenda sia con il significato di miniatore sia con quello di rubricatore e responsabile delle filigrane o ancora di esperto nella messa in opera dell'oro – di ognuno, e forse anche di tutti questi ruoli raccolti insieme in una sola figura, il *magister illuminator*¹⁰,

⁷ Sulla firma di Neri da Rimini nel foglio di antifonario della Fondazione Cini si veda in particolare G. Mariani Canova, *Neri da Rimini miniatore*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura*. Catalogo della mostra (Rimini, Museo della Città, 2 aprile - 28 maggio 1995), Milano 1995, pp. 31-36: 31; ma anche G. Dauner, *Ein neuer zeitlicher Fixpunkt für Neri da Rimini*, «Kunstchronik», 48 (1995), pp. 445-446; G. Dauner, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des frühen Trecento*, München 1998, pp. 55-72. Da ultimo si cfr. le riflessioni di Donato, *Memoria degli artisti*, p. 533, con ulteriore bibliografia alla nota 70.

⁸ Donato, *Memoria degli artisti* cit., p. 527.

⁹ La qualifica di *magister* è indice in questi anni, anche quando usato per i rappresentanti del ceto cardinalizio, di alto livello culturale e di prestigio sociale. Rinvio a questo proposito ai lavori di A. Paravicini Bagliani e in particolare Paravicini Bagliani, *Le biblioteche dei cardinali Pietro Peregrino (gest. 1295) e Pietro Colonna (gest. 1326)*, «Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte», 64 (1970), pp. 104-139.

¹⁰ Per la terminologia relativa al ruolo del miniatore, nelle varie accezioni del termine (e per le varie funzioni alle quali il termine fa riferimento) è sempre fondamentale lo studio di J.J.G. Alexander, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, prefazione di G. Mariani Canova, trad. it. di L. Mariani, Modena 2003 (ed. orig. New Haven-London 1992). Sull'uso del termine *illuminator*, in alternativa o insieme a quello di *pictor*, e sulla sua attestazione a partire dall'alto Medioevo si cfr. in particolare pp. 13-54 e *passim*. Occorre sottolineare, con Alexander, che nel secolo XIII in cui opera Nicolaus, e in particolare in





dunque Nicolaus, l'identità del quale non a caso è enfatizzata dall'uso della crisografia, dalla fantasiosa trama di arabeschi grafici, e soprattutto dalla collocazione in corrispondenza del Canone della messa, da sempre il luogo più esposto del programma iconografico del sacramentario/messale.

Peculiare, dunque, e anticipatrice di una pratica che comunque non avrebbe avuto grande fortuna, questa sorta di 'trovata pubblicitaria' con cui Nicolaus si propone al lettore quasi bypassando il ruolo della committenza, che invece, pur di primissimo rango (lo conferma la ricchezza dello stesso corredo decorativo), non lascia nel codice palesi segni di riconoscimento, ma solo spie, inequivocabili come vedremo, ma non del tutto esplicite. Una sovraesposizione mediatica quella di Nicolaus che certo, oltre che alla fama immediata dell'artista e al moltiplicarsi delle commesse, ci aspetteremmo avesse contribuito, già a partire dalla citazione da parte del de Magistris, alla sua fortuna critica.

Citati dallo storico anagnino in un'opera che dovette godere di una diffusione soprattutto locale, il codice chigiano e Maestro Nicola restavano invece ignorati per più di un secolo. Solo alla metà degli anni Ottanta del Novecento ricerche condotte con straordinaria coincidenza cronologica in Francia e in Italia, con il proposito di richiamare l'attenzione sulla produzione manoscritta e miniata a Roma nel Duecento, 'riscoprono' il codice¹¹

Francia, il termine è testimoniato da fonti documentarie per indicare una funzione abbastanza ampia, di calligrafo e miniatore (*ibid.*, p. 32). A proposito di questa problematica vorrei ricordare anche M. Smeyers, *La Miniature* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 8), Turnhout 1974; e, da ultimo, se pure circoscritto agli ambiti bizantino e slavo, A. Dzorova, *Il mondo nascosto dei manoscritti (chi e come decora i manoscritti medievali)*, in *Come nasce un manoscritto miniato. Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, cur. F. Flores D'Arcais - F. Crivello. Atti del Convegno (Milano, Università Cattolica - Biblioteca Ambrosiana, 6-7 marzo 2008), Modena 2010, pp. 49-62.

¹¹ Si tratta di una questione nota a chi si occupa di storia del libro miniato in relazione a questo segmento cronologico e geografico, questione che qui (e all'interno di altri saggi pubblicati in questo volume) si richiama in forma sintetica con il proposito di fornire un riepilogo per quanto possibile completo della vicenda critica relativa a magister Nicolaus e alla produzione manoscritta e miniata a lui collegata. Alla metà degli anni Ottanta del secolo scorso (tra 1984 e 1985) vengono pubblicati in concomitanza gli interventi (che peraltro si richiamano vicendevolmente), da un lato di studiosi francesi, *Manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale*, II, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, XIII^e siècle*, cur. F. Avril - M.-Th. Gousset - C. Rabel, Paris 1984 (per magister Nicolaus pp.130-131, scheda 57), e *Dix siècles d'enluminure italienne (VI^e-XVI^e siècles)*, Paris 1984 (catalogo di una mostra dovuta alla cura degli stessi studiosi, funzionari della Bibliothèque nationale parigina); dall'altro quello di V. Pace, *Per la storia della miniatura duecentesca a Roma*, in *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentine Mütterich*, cur. K. Bierbrauer - P. Klein - W. Sauerländer, München 1985, pp. 255-262 (ripubblicato in Pace, *Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Napoli 2000, pp. 201-217: pp. 205-210, e a questa raccolta di saggi si farà riferimento da





e collegavano all'area romana il miniatore, pur riconoscendo la matrice europea del suo linguaggio¹².

Se pure da parte sia italiana sia francese, credo sulla base di riflessioni comuni e di una coscienza critica rinnovata, venisse delineato, proprio a partire dal dato 'certo' rappresentato dal Sacramentario chigiano, un non ampio ma significativo catalogo di opere connesse in vario modo alla pluralità dei suoi ruoli, la ricerca intorno a Nicolaus non procedeva oltre. I tempi ad evidenza non erano maturi. Ancora negli anni Ottanta del secolo scorso non era riconosciuto a pieno il ruolo che il libro, e in particolare il libro miniato, aveva rivestito nella realtà artistica del Duecento, periodo in cui l'Europa appariva come frastornata dall'irrompere di un fenomeno inarrestabile quale fu il Gotico (il così detto "stile 1200"); solo lentamente peraltro si andava maturando la consapevolezza di cosa Roma avesse significato, tra XII e XIII secolo, all'interno di uno scacchiere, culturale ma anche politico e ideologico, estremamente complesso. Non deve stupire dunque se, agli inizi degli anni Novanta, il Sacramentario chigiano e il responsabile del suo apparato decorativo (che di quella temperie culturale erano frutto) venissero richiamati con una sola breve citazione nel volume miscelaneo sul Duecento a Roma¹³, che pure raccoglieva i fermenti maturati in più di un decennio¹⁴. La pubblicazione dell'opera in questione tuttavia, in uno con il catalogo della mostra dedicata a Bonifacio VIII e al primo Giubileo, di pochi anni successivo¹⁵ e a essa idealmente collegato, segnava un punto fermo nella ricerca storico artistica sull'Urbe. Dall'una e dall'altra impresa editoriale, e dagli studi pubblicati negli anni successivi¹⁶, prendeva avvio infatti una presa di coscienza del ruolo da protagonista

ora in avanti). Nel saggio di Pace e nei due cataloghi parigini viene proposto, come si vedrà, un breve elenco di opere assegnabili al maestro.

¹² Si deve proprio al gruppo di lavoro parigino (*Manuscrits enluminés* cit., pp. 128-129) e a Valentino Pace (*Per la storia* cit., pp. 201-217) un'apertura di credito nei confronti della miniatura romana del Duecento.

¹³ A. Tomei, *La pittura e le arti santuarie tra Alessandro IV e Bonifacio VIII (1254-1303)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, cur. A.M. Romanini, Torino 1991, pp. 323-403: 392 per il Sacramentario chigiano; ma si veda anche A. Tomei, s.v. *Roma, miniatura*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma 1999, p. 142.

¹⁴ Rinvio in particolare all'introduzione di A.M. Romanini, *Dalla Roma di Francesco alla Roma di Dante*, in *Roma nel Duecento* cit., pp. XV-XXXI.

¹⁵ *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300, il primo Giubileo*. Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile - 16 luglio 2000), cur. M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000.

¹⁶ Per una messa a punto storiografica si veda il mio saggio introduttivo alle pp. **-***.





assunto dalla città nel panorama culturale e artistico (perché *in primis* ideologico e politico) italiano ed europeo tra 1200 e 1300 e insieme della sua funzione di guida alla 'modernità' e di incubatrice di nuove tendenze e di nuovi linguaggi, anche in relazione al libro miniato¹⁷.

È proprio il volume pubblicato nell'anno 2000, che dall'evento giubilare estendeva i confini cronologici e tematici, volgendo all'indietro alla metà del secolo XIII e giungendo agli esordi del Trecento, a trarre finalmente dall'oblio la figura di Nicolaus¹⁸, e a proiettare in avanti la ricerca.

Rinvio di qualche pagina le riflessioni sull'onda lunga che, rinforzata dalla mostra romana, giunge a lambire il dibattito proposto in queste nostre pagine¹⁹, e torno agli studi primigeni su Nicolaus, per dare conto, in estrema sintesi e con intenti meramente riepilogativi, della sua fortuna critica, tutto sommato tardiva, e della definizione del suo catalogo.

Si deve dunque a un gruppo di studiosi francesi, a François Avril, Marie-Thérèse Gousset e Claudia Rabel, l'individuazione negli anni Ottanta del Novecento, nei fondi della Bibliothèque nationale di Parigi, di un codice, il Boezio-Aristotele latino, ms. *lat.* 16595, che, messo in relazione con il Sacramentario chigiano (segnalato da Valentino Pace), veniva assegnato a Nicolaus su basi stilistiche e riferito alla produzione romana del Duecento, a identificare una delle «trois tendances principales [...] discernables dans les œuvres enluminées à Rome»²⁰, e in particolare la «courant d'influence d'origine septentrionale», da cui l'artista, con il suo vocabolario ornamentale, aveva preso le mosse con una peculiare adesione alla miniatura gotica francese e in particolare parigina. Nella scheda catalografica relativa al manoscritto parigino, inoltre, venivano collegati al Chigiano e al suo miniatore, e sempre con un rinvio a Pace, altri tre esemplari miniati, due conservati alla Vaticana (il Lezionario, ms. *Vat. lat.* 7658,

¹⁷ Fondamentale il saggio di A. Iacobini, *La pittura e le arti sontuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento* cit., pp. 237-359.

¹⁸ Si leggano in particolare due dei saggi che compongono la sezione dedicata alla produzione manoscritta e miniata: S. Maddalo, *Da Magister Nicolaus al Maestro del codice di S. Giorgio: linee di sviluppo del libro miniato a Roma nella seconda metà del Duecento*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 99-102; M.-Th. Gousset, *Manoscritti miniati a Roma nei fondi della Bibliothèque Nationale di Parigi*, *ibid.*, pp. 107-110.

¹⁹ Si cfr. anche, in questo volume, in particolare il saggio a firma Emma Condello e Maddalena Signorini, ma anche anche quelli di Eva Ponzi e di Costanza Rapone.

²⁰ Si cfr. in proposito *supra*, nota 2. La citazione è da *Manuscrits enluminés* cit., p. 128. Per le problematiche aperte dalla breve introduzione di Avril, Gousset, Rabel, alle pp. 128-129 del catalogo in questione, rimando ancora una volta alla mia Introduzione.





e il Sacramentario, ms. *Ott. lat.* 356), uno alla Biblioteca Nazionale di Napoli (le Decretali, ms. *Vind.* 41)²¹.

Le proposte degli studiosi francesi, di poco ampliate nel numero di codici assegnati a Nicolaus, venivano riprese e arricchite di nuove riflessioni nel saggio di lì a poco pubblicato da Pace²². Nuova e valida ancora oggi, quando testata su un ventaglio ampio di proposte critiche e di materiali offerti dalla storiografia più aggiornata, quella che, nello scritto di Pace, fa correre tra due poli l'opera di Nicolaus: una «diversa gradazione» nei prelievi da modelli francesi per la componente più specificamente figurativa, da un lato, dall'altro l'adesione alla cultura romana per la struttura decorativa delle iniziali. Mentre è ancora da vagliare attentamente una terza ipotesi, che connette l'opera di Nicolaus, e in particolare il Sacramentario chigiano in quanto indiscutibilmente dovuto alla sua mano, con la miniatura acritana²³.

Sono queste le premesse, feconde se pure nella lunga prospettiva, che danno innesco alla riflessione critica sviluppatasi poi, a partire dall'anno 2000. Del volume 'giubilare' occorre rilevare, per le questioni che sono qui in discussione, almeno due risultanze. La prima. Il ruolo della figura di Nicolaus veniva precisato proprio in relazione alla nascita e all'affermazione, nel corso del Duecento, di un lessico decorativo e figurativo – e di cui non sono da trascurare le tipicità iconografiche –, che si può definire propriamente romano²⁴. La seconda. Si metteva a punto nelle sue varie declinazioni e si ampliava in maniera significativa il catalogo dell'artista: François Avril pubblicava con l'assegnazione a Nicolaus un codice inedito di non comune qualità estetica, il Pontificale, Pierpont Morgan Library, ms. M. 976²⁵ (cui appartiene anche il foglio staccato conservato oggi a

²¹ *Ibid.*, pp. 130-131, scheda 157.

²² Pace, *Per la storia* cit. Si segnala il tentativo di connettere alla produzione libraria romana, e in qualche misura a Nicolaus, altri codici, quali il Breviario, *Vat. lat.* 12986 della BAV (sul quale riflette Eva Ponzi, nel saggio pubblicato in questo volume), e ancora la Bibbia, ms. 1105 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, per la quale cfr. oggi C. Rapone, *Nuove proposte per la circolazione di modelli settentrionali nella Roma duecentesca: la Bibbia di Vienna* (Wien, ÖNB, ms. 1105), in *Memoria e Materia. Proposte e riflessioni*. Atti del Convegno (Viterbo, 11 aprile 2013), cur. E. Anzellotti - C. Rapone - L. Salvatelli, Roma 2014, pp. 57-64; e anche M.A. Bilotta, *I libri dei papi. La Curia, il Laterano e la produzione manoscritta ad uso del papato nel Medioevo (secoli VI-XIII)*, Città del Vaticano 2011 (Studi e testi, 465), p. 141; e ancora Costanza Rapone, in questo volume.

²³ Pace, *Per la storia* cit., pp. 205-206.

²⁴ Maddalo, *Da Magister Nicolaus* cit., pp. 99-100; Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., pp. 107-108.

²⁵ F. Avril, *Pontificale all'uso della Curia romana, in Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 179-180, scheda 126, che data il manoscritto al 1270 circa, così come Gousset, *ibid.*, p.





Philadelphia, Morgan Free Library, *Lewis E M 8.12*); mentre Marie-Thérèse Gousset richiamava l'attenzione sul così detto Messale Rau (Los Angeles, J.P. Getty Museum, ms. *Ludwig*, V.5), un messale annotato portatile databile con una buona dose di certezza tra il 1251 e il 1253²⁶, che rappresenterebbe la prima opera nota del nostro miniatore. Nel saggio di Gousset sono da rilevare altri suggerimenti preziosi, in relazione alla partecipazione solo parziale di Nicolaus, in qualità di calligrafo, all'ornamentazione in filigrana di due codici miniati: un messale, il Messale della cappella papale, ms. 100 della Bibliothèque municipale di Avignone²⁷, e un Lezionario, oggi suddiviso nei mss. *lat. 755* e *lat. 3278* della Bibliothèque nationale de France, dove egli sarebbe intervenuto, secondo la studiosa, in un solo fascicolo (ai ff. 163r-170v del *lat. 3278*)²⁸.

In sintesi, nelle proposte critiche appena richiamate vengono precisati, oltre alla consistenza del *corpus* del maestro, anche i tratti distintivi del suo linguaggio, rintracciati da un lato nell'ambivalenza tra sintassi figurativa alla

108. Lo stesso Avril ha ritrovato in seguito un foglio staccato, conservato presso la Morgan Free Library di Philadelphia (*Lewis*, EM 008. 12), segnalato di recente, su suggerimento dello stesso Avril, da Bilotta, *I libri dei papi* cit., p. 147 e 147-149 per il Pontificale Morgan. In precedenza il manoscritto era stato fatto oggetto di una breve citazione in C. Ryskamp, *Eighteen Report to the Fellows of the Pierpont Morgan Library, 1975-1977*, New York 1978, p. 51; e, per l'aspetto testuale, in P.M. Gy, *Bulletin de liturgie*, «Revue des Sciences philosophiques et théologiques», 69 (1985), pp. 310-319: 318. Da sottolineare, insieme ad Avril (cit., p. 179) che il Pontificale Morgan (si tratta di un pontificale della curia romana "a recensione breve"), non risultava repertoriato da M. Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, 2, *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII^e siècle*, Città del Vaticano 1940 (Studi e testi, 87); e neppure, aggiungo, poiché dotato di un corredo figurativo non abbastanza rilevante dal punto di vista iconografico, da E. Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout 1999.

²⁶ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 107, nota 9; la proposta di Gousset, per questo manoscritto e per quello di cui alla nota successiva, è stata ripresa di recente in Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 143, 144-147. Di Gousset si cfr. anche *La décoration du prototype et des manuscrits liturgiques apparentés*, in *Aux origines de la liturgie dominicaine. Le manuscrit Santa Sabina XIV L 1*. Atti del colloquio internazionale (Roma, 2-4 mars 1995), cur. L.E. Boyle - P.-M. Gy, Roma - Paris 2004 (Collection de l'École française de Rome, 327; Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 67), pp. 44-57: 56; e, ancora, nello stesso vol., P.-M. Gy, *Documentation concernant le ms. Santa Sabina XIV L 1*, *ibid.*, pp. 5-17. Una scheda dettagliata del Messale era stata già proposta da A. von Euw - J.M. Plotzeg, *Plenarmissale*, in von Euw - Plotzeg, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, I, Köln 1979, pp. 340-344, scheda V.5.

²⁷ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 107. In precedenza il ms. era stato citato solo da Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, 2, *Le Pontifical de la Curie romaine au XIII^e siècle* cit., pp. 4-6.

²⁸ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 108 nota 12.





francese, individuata in una molteplicità di prelievi (quali ad esempio, e la citazione è d'obbligo, «le figure quasi ritagliate nel metallo e prive di spessore», che caratterizzano in maniera significativa per lo meno una parte dell'opera di Nicolaus e la collegano a codici parigini databili tra la metà e il III quarto del secolo, ma anche le inquadrature architettoniche gotiche per l'ampio ricorso all'arco trilobato), e ornamentazione di marca italiana²⁹; dall'altro in una serie peculiarità tecniche e stilistiche, che si possono così riassumere: una tavolozza pittorica, in cui il verde e il bianco hanno, insieme al rosa e al blu, un ruolo non trascurabile nella definizione del modellato delle figure, le filigrane ad andamento fitomorfo, non ultimi i tratti di inchiostro rosso realizzati a guisa di disegno preparatorio, quindi individuabili in maniera più o meno chiara al di sotto delle immagini, che rappresentano un elemento assolutamente connotativo del miniatore³⁰.

Lo studioso che torna oggi a riflettere sulla questione Nicolaus, con l'intento di caratterizzare la figura di un artista del quale la firma eccezionalmente restituisce l'identità, si trova dunque a contare su un quadro critico vivace, ma quasi bloccato agli inizi del nostro millennio (sono poche le voci che lo animano in questo ultimo decennio)³¹, su una sinossi cronologica da riordinare, su un catalogo divenuto abbastanza ampio ma ancora da sistematizzare sottoponendo il materiale emerso nel corso degli anni a nuove analisi, soprattutto per ciò che concerne le componenti grafiche e testuali³².

Queste le premesse.

²⁹ Sotto questo aspetto le posizioni dei due studiosi appaiono in parte divergenti: l'uno, Avril, *Pontificale*, *ibid.*, sottolinea la componente settentrionale del linguaggio di Nicolaus nel suo complesso; l'altra individua nella partitura decorativa del maestro «caratteristiche che non appartengono alla miniatura francese dell'epoca» e, in definitiva, gli riconosce una formazione francese adattata ai modi romani, Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 107.

³⁰ Avril, *Pontificale*, *ibid.* Lo studioso suggerisce si tratti di veri e propri «bozzetti a esse (alle iniziali dipinte) sottostanti» tratteggiati «con l'ausilio di un inchiostro rosso le cui tracce sono ancora visibili in certi punti».

³¹ Su Nicolaus si veda da ultimo la sintesi proposta in *Magister Nicolaus*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, cur. M. Bollati, prefazione di M. Boskovits, Milano 2004, pp. 826-827 (scheda redazionale); Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 135-149; Rapone, *Nuove proposte* cit., pp. 60-61. Per le connessioni di Nicolaus con la temperie artistica settentrionale e transalpina e per gli esiti sulla formazione di un linguaggio peculiarmente romano rinvio senz'altro al quadro ampio e intrigante delineato da M. Cicuto, *Fatti romani del Tito Livio Colonna*, in *Reliquarium servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, cur. M. Cicuto - G. Crevatin - E. Fenzi, presentazione di F. Rico, Pisa 2012, pp. 11-58, *passim*.

³² Non tratto qui delle questioni legate all'apparato grafico dei codici assegnati alla paternità di Nicolaus, per le quali rimando al saggio di Condello - Signorini, in questo volume.





Provo a questo punto a intrecciare i dati biografici di Nicolaus con le opere a lui assegnate, con la consapevolezza che esse rimandano a un intero, quindi alla produzione dell'artista nel suo complesso, ma che ognuna offre spunti di singolare interesse per la riflessione sul quadro storico e culturale di riferimento. E avvio la ricerca dagli esordi del maestro (quindi dal Messale Rau proposto da Gousset), facendo interagire i materiali già noti con alcuni esiti della ricerca che qui si pubblica³³.

È stato ipotizzato dunque che il primo codice assegnabile per l'impianto decorativo a Nicolaus, sia il così detto Messale Rau di Los Angeles, domenicano e destinato all'uso della diocesi di Lione³⁴. La proposta si basa sull'identificazione del *magister Nicolaus illuminator* del Sacramentario chigiano con Nicolaus *Reatinus* (*scriptor* e membro, sembra, di un certo rilievo della famiglia cardinalizia di Hugues de Saint-Cher)³⁵, al quale il Messale Rau è assegnato. Sarà opportuno ricordare che Hugues, domenicano, teologo di rango e canonista, elevato alla porpora cardinalizia con il titolo di Santa Sabina da Innocenzo IV Fieschi nel 1244, trascorse tutta la sua carriera ecclesiastica muovendosi tra Italia, Francia e Inghilterra e soggiornando a Roma solo per brevissimi periodi³⁶. Fu presente, accanto a Innocenzo IV al Concilio di Lione (1245) e, fatto di una certa importanza per quanto si vedrà più avanti sempre a proposito di Nicolaus, fu molto legato anche ad Alessandro IV³⁷, che gli affidò incarichi di grande prestigio, come la penitenzieria papale nel 1256³⁸.

In questo quadro, la datazione assegnata al Messale Rau ha una rilevanza non trascurabile. Il codice infatti, collocabile tra il 1251, anno della dedicazione da parte di papa Fieschi della chiesa dei Domenicani di Lione³⁹, ricordata nel calendario al 4 di marzo (a f. 3r), e il 1254, anno cui

³³ *Ibid.*

³⁴ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 107 nota 9; Gousset, *La décoration du prototype* cit., p. 26; cfr. anche Gy, *Documentation concernant* cit., *passim*.

³⁵ A. Paravicini Bagliani, *Cardinali di Curia e famiglie cardinalizie dal 1227 al 1254*, I, Padova 1972 (Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 18), p. 264.

³⁶ In proposito si consulti G. Ameri - C. Di Fabio, *Luca Fieschi. Cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Milano 2011 (Biblioteca d'arte), in part. pp. 36-37. Ma cfr. anche Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 137, 142.

³⁷ Rainaldo di Jenne, papa anagnino (e non *transalpino* come in Bilotta, *ibid.*, p. 139), già cardinale di Santa Maria in Trastevere, al soglio pontificio tra il 1254 e il 1261; cfr. R. Manselli, s.v. *Alessandro IV*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 393-396.

³⁸ Paravicini Bagliani, *Cardinali di Curia* cit., pp. 256-265. Per la *familia* del cardinale de Saint-Cher, pp. 266-272; per Nicolaus Reatinus, *magister*, scrittore papale e cappellano cardinalizio, p. 268.

³⁹ Inserita di prima mano, von Euw - Plotzeg, *Plenarmissale* cit., pp. 340-342. Il calendario, come giustamente sottolineato (p. 340), che è quello dei Domenicani di Lione, lega la realizzazione del manoscritto alla città francese e all'Ordine dei Predicatori.



si data l'istituzione in un Capitolo generale dell'Ordine domenicano della festa di san Pietro Martire, che gode di una duplice menzione, nel calendario e anche nel santorale a f. 169v⁴⁰ (ma apposta da una mano diversa rispetto a quella principale), il codice, dicevo, viene a rappresentare un punto di riferimento cronologico ineludibile nella carriera di Nicolaus. E lo è soprattutto nel momento in cui la datazione del Sacramentario, ms. *Ott. lat.* 356⁴¹, un prezioso esemplare molto probabilmente di committenza papale⁴², assegnato a Nicolaus per consolidata e ben fondata tradizione e per le analogie di stile con il Sacramentario chigiano, e collocato con certezza in ambiente romano e curiale, viene arretrata da Emma Condello e Maddalena Signorini, sulla base dell'aggiunta nel calendario, a opera di mani diverse da quella principale, delle canonizzazioni di Pietro Martire e di Chiara⁴³ (avvenute rispettivamente nel '54 e nel '55), consentendo di

⁴⁰ *Ibid.*, p. 341; secondo Gousset, *Manoscritti miniati*, p. 107, la menzione vi figura di seconda mano, quindi il codice deve essere datato *ante* 1253.

⁴¹ Si tratta di un esemplare di livello non comune, curato nella lavorazione della pergamena, peraltro di qualità molto elevata, nell'impaginazione (margini ariosi, modulo scrittoria ampio) nell'armonia della scrittura, bene alienata sul rigo. Il corredo figurativo è rappresentato da numerose iniziali decorate e da numerosissime iniziali filigranate, dal monogramma del *Vere Dignum*, a f. 111r, dalla iniziale del *Te igitur*, a f. 112r (entrambi monumentali e arricchiti di una copiosa ornamentazione fito e zoomorfa). Sul Sacramentario ottoboniano si cfr. *Manuscripts enluminés* cit., p. 131; Pace, *Per la storia della miniatura* cit., p. 258 – con datazione al settimo decennio del secolo, subito dopo il 1263, «potendosi supporre una committenza Orsini (Giovanni Gaetano), in accordo con Van Dijk (*in proposito cfr. nota 43*)», scrive lo studioso, committenza che non è mai stata indagata a fondo e sulla quale non esistono indizi plausibili; Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., pp. 107-108 (che fa sua la datazione di Pace); M. Torquati, *Sacramentario della curia romana, in Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 182-183, scheda n. 129 (datazione 1255-1266, con una sintesi del dibattito critico e un'analisi codicologica e testuale del manoscritto, cui qui si rimanda); da ultimo Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 130-136 e *passim*. Per la notazione musicale rimando a H.M. Bannister, *Monumenti vaticani di paleografia musicale latina*, Leipzig 1913, p. 186. Protagonisti di un acceso dibattito sorto intorno alla datazione e all'ambito di produzione del Sacramentario ottoboniano (che porta con sé quella dell'Avignone) furono appunto in anni risalenti S. Van Dijk, *Three Manuscripts of a Liturgical Reform by John Cajetan Orsini (Nicholas III)*, «*Scriptorium*», 6 (1952), pp. 213-242; M. Andrieu, *L'autenticité du Missal de la Chapelle papale*, *ibid.*, 9 (1955), pp. 17-34; Van Dijk, *The Legend of the 'Missal of the Papal Chapel' and the Fact of Cardinal Orsini's Reform*, «*Sacris Erudiri*», 8 (1956), pp. 76-142; Van Dijk, *The Authentic Missal of the Papal Chapel*, «*Scriptorium*», 14 (1960), pp. 257-314; citati in Pace, *Per la storia della miniatura* cit., p. 206 e in Condello - Signorini in questo volume. Oggetto del contendere era anche la possibile assegnazione del Sacramentario ottoboniano (per tradizione denominato Sacramentario Orsini) alla volontà di papa Nicola III.

⁴² Il codice, infatti, è destinato all'uso del pontefice: si veda ad es. la rubrica che precede, a f. 24r-v, l'*officium cineris*.

⁴³ Condello - Signorini, in questo volume.



accostarla a quella del Messale Rau⁴⁴. Insieme all'Ottoboniano viene retrodatato, nel saggio in oggetto, il Sacramentario, ms. 100 della Bibliothèque municipale di Avignone, già assegnato a Nicolaus per la decorazione e ora riconosciuto come opera dello stesso *scriptor* del codice Ottoboniano⁴⁵. Se, in ragione della nuova cronologia (*ante* 1254-1255), il messale di Los Angeles da un lato, l'Ottoboniano, e di concerto l'Avignonese a esso contiguo, dall'altro, vengono collegati a una stessa fase operativa, è necessario però rilevare, accanto alle analogie, le divergenze formali tra il primo codice e gli altri due, divergenze attinenti al corredo figurativo e in maniera peculiare a quello decorativo. Ed è proprio alla decorazione che bisogna assegnare una particolare attenzione quando si indagano i codici attribuiti a Nicolaus, poiché è proprio il corredo ornamentale a rappresentare a mio avviso il marcatore costante e coerente di tutta la produzione collegata all'artista, il fattore che distingue la sua proposta formale per una serie di particolari, talora minimi ma non trascurabili, da quello che può essere definito 'stile Nicolaus', perché opera di collaboratori e/o emulatori⁴⁶. È

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ In questo volume alle pp. **- **. Già preso in considerazione in Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., pp. 107-108, citata in Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 144-147. Per una bibliografia relativa al contenuto liturgico del manoscritto si veda in particolare: M. Andrieu, *Le Missel de la Chapelle papale à la fin du XIII^e siècle*, in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e di paleografia*, II, *Per la storia di Roma e dei papi*, Città del Vaticano 1924, pp. 348-376; e soprattutto Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, 2 cit. (che lo data *ante* 1266, proposta cronologica ripresa da Gousset, *ibid.*). Si cfr. anche la breve citazione in M. Dykmans, *Le Cérémonial papal de la fin du Moyen Âge*, II, *De Rome en Avignon, ou le Cérémonial de Jacques Stefaneschi*, Bruxelles-Rome 1981, pp. 143, 190.

⁴⁶ È un capitolo di grande importanza quello della penetrazione nella città di Roma della cultura visiva transalpina (in particolare francese e di duplice provenienza, da nord, dalle regioni oltremontane, e da sud, dall'area italomeridionale Manfrediana: sulle bibbie "manfrediane" è sempre fondamentale H. Toubert, *Influences gothiques sur l'art frédéricien: le maître de la Bible de Manfred et son atelier*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*. Atti della II settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978), cur. A.M. Romanini, Galatina 1980, pp. 59-76), problema significativo e ancora attuale, soprattutto in relazione alla pittura, monumentale – si veda in proposito S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, *Corpus*, V, Milano 2012 (La pittura medievale a Roma. 312-1431. *Corpus*, 5), che, per la miniatura, viene discusso in vari saggi di questo volume. Fa parte, a buon diritto, di questo capitolo quello che definiamo 'stile Nicolaus', facendo riferimento ad artisti abbastanza omogenei al maestro dal punto di vista formale, ma privi di connotazioni caratterizzanti, e in generale a una diffusione più ampia del suo linguaggio decorativo. Delle opere realizzate nell'orbita di Nicolaus, hanno già trattato Pace, *Per la storia della miniatura* cit., pp. 210-211, a proposito del Breviario, *Vat. lat.* 12986, e vi ha fatto brevemente cenno Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 110, nota 17, a proposito dello stesso codice vaticano, della Bibbia della Médiathèque François Mitterrand di Poitiers e della Bibbia ms. 1105 della Österreichi-





quello che si diffonde a partire da Nicolaus un linguaggio alla moda nella Roma dei decenni centrali del Duecento, ad evidenza gradito ai ceti emergenti della società cittadina, e non solo ecclesiastici e cristiani, se lo troviamo adottato in una produzione assolutamente peculiare come quella, di committenza laica, dei codici ebraici⁴⁷.

L'identificazione in una delle due personalità⁴⁸ proposta dalla studiosa francese induce quindi a ipotizzare un mutamento di orientamento formale da parte di Nicolaus, cappellano cardinalizio, *magister* e *scriptor* di curia e anche miniatore, che abbiamo trovato attivo, a Lione, fin verso il 1252-1253, e che, nel 1257, verrà nominato canonico di Rieti da papa Alessandro IV⁴⁹. Tale conversione, repentina o forse già in atto nel periodo

sche Nationalbibliothek di Vienna. Non si tratterà in questa sede del manoscritto di Poitiers; per la bibbia di Vienna cfr. *supra*, nota 20. Sul Breviario vaticano riflette anche Eva Ponzi in questo volume. Agli esemplari elencati, e in relazione a problematiche analoghe, aggiungerei il Messale, ms. *Santa Maggiore* 97, da Costanza Rapone (in questo volume, a p. **) messo in relazione, in uno con la Bibbia di Vienna, con la produzione miniata di area sveva e in particolare con le bibbie manfrediane, al quale si farà riferimento più avanti, in particolare per la decorazione filigranata.

⁴⁷ Un esempio emblematico di una *koinè* artistico-culturale che, derivata dallo stile Nicolaus, identifica una delle linee emergenti della miniatura romana dei decenni al valico tra I e II metà del secolo, è rappresentato dalla Bibbia ms. *Ross.* 554 della BAV (per la quale si cfr. i saggi di Mauro Perani e Costanza Rapone in questo volume), un esemplare di lusso notevolmente più tardo, poiché datato 1286, rispetto al nucleo più significativo assegnato a Nicolaus, che di questa produzione (con particolare riferimento al Sacramentario Ottoboniano) presenta i tratti più significativi proprio per l'aspetto decorativo: improntata a una tavolozza molto vicina a quella di Nicolaus, forse appena schiarita, resa vivace per esempio da un'adozione più diffusa del rosa, dell'arancio, del blu oltremare e impreziosita da un uso sapiente dell'oro in foglia, la decorazione di questa bibbia ebraica è caratterizzata da motivi vegetali arricchiti da ibridi cinocefali e inseriti, come nel Sacramentario di Anagni, in sagome rigide e angolose, sempre tendenti alla forma quadrata o rettangolare e dimensionate sulla larghezza della colonna di scrittura, decorate ai lati da leggere filigrane. Sulla Bibbia rossiana: L. Mortara Ottolenghi, *Un gruppo di manoscritti ebraici romani del secolo XIII e XIV e la loro decorazione*, in *Studi sull'ebraismo romano, in memoria di Cecil Roth*, cur. E. Toaff, Roma 1974, pp. 139-158: 141-158; Mortara Ottolenghi, *Miniature ebraiche italiane*, in *Italia Judaica. Atti del I Convegno internazionale* (Bari, 18-22 maggio 1981), Roma 1983, pp. 211-227: 213, 216; G. Z. Zanichelli, *Manoscritti ebraici romani*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 111-116: 115; Zanichelli, *Bibbia*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., p. 215, scheda n. 164; Zanichelli, *Testamentum vetus (hebraice)*, in *Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana*, I, *I manoscritti Rossiani*, 2, *Ross.* 416 - 1195, cur. S. Maddalo, con la collaborazione di E. Ponzi e il contributo di M. Torquati, Città del Vaticano 2014 (*Studi e testi*, 482), pp. 892-901.

⁴⁸ Se pure l'identificazione non è scontata, proprio il quadro cronologico, che propongo in relazione a questa prima fase dell'operato artistico di Nicolaus, rende plausibile la proposta di Gousset, *La décoration du prototype* cit., p. 356.

⁴⁹ Cfr. *supra*, nota 34. Appare evidente che tra il 1253/1255 e il 1257, quindi nel momento in cui si avvicendano sul soglio pontificio Innocenzo IV (Sinibaldo Fieschi, 1243-





francese, avrebbe fatto seguito al suo trasferimento a Roma, ancora al seguito del cardinale de Saint-Cher⁵⁰, presumibilmente intorno al 1254 (quindi in perfetta coincidenza con l'elezione al soglio pontificio di Rainaldo dei Conti di Jenne con il nome appunto di Alessandro IV). Ed è certo che le coincidenze cronologiche con la vicenda romana dell'altro Nicolaus, il *magister* e *illuminator* del Sacramentario chigiano, sono come vedremo impressionanti⁵¹. A contatto con la cultura figurativa romana di metà secolo (sono gli anni della crisi federiciana, dell'esilio a Lione del pontefice Innocenzo IV e della curia, «gli anni dei quattro cardinali»⁵², nei quali, grazie a una fortunata ed eccezionale congiuntura avevano preso (e prendevano) avvio il grande cantiere dei Santi Quattro Coronati, gli affreschi di San Clemente e i lavori per la serie dei monumentali calendari ai quali si farà riferimento più avanti e molto altro ancora), Nicolaus si sarebbe volto a un nuovo vocabolario decorativo, più consono al gusto italiano e romano, senza rinnegare però la sua formazione francese. Ed è anche più che verosimile che, per un certo periodo, egli possa avere fatto ricorso a un doppio registro formale.

Intanto sembra abbastanza evidente, a mio avviso⁵³, che le due immagini tabellari della *Crocifissione*, quella del messale di Los Angeles e quella dell'Ottoboniano, parlano un idioma figurativo dissimile⁵⁴, derivante dalla stessa area linguistica (la Francia settentrionale, forse la regione pari-

1254) e Alessandro IV (1254-1261), Nicolaus Reatinus si trasferì a Roma; e in area romana egli è appunto documentato nel 1257.

⁵⁰ Il porporato fu rivestito della carica di gran penitenziere papale nel 1256 (carica che ricoprì fino al 1262), nel 1254 la sua presenza è registrata ad Assisi, mentre aveva sottoscritto per l'ultima volta a Lione nel 1251; Paravicini Bagliani, *Cardinali di Curia* cit., I, p. 262.

⁵¹ Sarebbe certo una straordinaria coincidenza la presenza a Roma, nello stesso giro d'anni, di due miniatori/calligrafi con lo stesso nome, provenienti entrambi dalla Francia e entrambi al servizio della curia. Concorda sull'identificazione di Nicolaus Reatinus *scriptor* con *magister* Nicolaus *illuminator* anche Ameri, *Inventarium cardinalis: i beni preziosi di Luca Fieschi*, in Ameri - Di Fabio, *Luca Fieschi* cit., pp. 25-80: 36-37. Ma cfr. anche L. Ameri, *Oltre l'inventario*, *ibid.*, pp. 81-94.

⁵² Prendo a prestito questa definizione da S. Romano, *Nuovi affreschi nella residenza di San Clemente a Roma: gli anni dei 'quattro cardinali'*, in *Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma tra XII e XV secolo*. Atti della giornata di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14 novembre 2002), cur. A. Monciatti, Pisa 2004 (Seminari e Convegni), pp. 59-76; nello stesso volume si cfr. anche A. Draghi, *L'Aula gotica nel complesso dei Santi Quattro Coronati: considerazioni sul ciclo dei mesi*, *ibid.*, pp. 43-58.

⁵³ Nel messale Rau, peraltro, la stessa Gousset individua la presenza di Nicolaus soprattutto nella decorazione filigranata.

⁵⁴ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 107, al contrario, ravvisa significative analogie tra i volti della Vergine rappresentata nell'uno e nell'altro codice.





gina), ma non dalla stessa scuola: dato per acquisito un generico apparen-
tamento stilistico, gli elementi in comune risultano pochi e accessori (affi-
ne la forma e il trattamento cromatico dei due astri che sovrastano la
Croce, simile il nimbo crucigero di Cristo); rilevanti e di particolare valen-
za simbolica, al contrario, le peculiarità iconografiche della *Crocifissione*
Rau⁵⁵ (e sulle quali occorrerà tornare a riflettere, in relazione alle ragioni
della committenza e all'ambito di produzione)⁵⁶; del pari rilevanti le diver-
genze nella decorazione delle iniziali fitomorfe (più morbide e meno fram-

⁵⁵ Alcuni caratteri specifici della proposta iconografica invitano a riflettere. Il primo: gli angeli astrofori, in ginocchio su una nuvola, al di sopra del braccio trasversale della croce, tengono con le mani velate l'uno il disco incandescente del sole, l'altro il crescente lunare. Il secondo: ai piedi della croce un personaggio, disteso al di sopra di un sarcofago strigliato all'antica (particolare, quello del sarcofago, che richiama l'iconografia del *Giudizio Universale*), solleva verso i piedi di Cristo il calice, quasi a voler raccogliere, e il suggerimento viene da Eva Ponzi, il sangue della Passione; mentre sotto l'aspetto compositivo l'immagine ricorda una sorta di sintetica *Genealogia di Cristo/Albero di Iesse*. Si tratta, io credo, al di là di queste peculiarità iconografiche, di una riproposta dell'iconografia dell'*Offerta di Melchisedek* (Gen 14, 18-20: «Intanto Melchisedek, re di Salem, offrì pane e vino: era sacerdote del Dio altissimo...»), in cui è da sottolineare tuttavia la mancanza del pane che, insieme al calice, caratterizza quest'immagine; un esempio significativo e cronologicamente non troppo distante, come mi ha suggerito Chiara Paniccia, è quello proposto nella miniatura a piena pagina del Sacramentario di Innocenzo III, ms. 730 della Biblioteca Nacional di Madrid (miniatura che, a f. 81v, introduce il Canone della Messa), in cui, in un medaglione dipinto a *bas de page*, il vecchio Melchisedek protende verso i piedi del Cristo crocifisso il calice e una forma di pane (sul Sacramentario madrileno si veda in particolare V. Pace, *Per la storia della produzione libraria e della cultura figurativa nella Roma di Innocenzo III: il Sacramentario ms. 730 della Biblioteca Nazionale di Madrid*, in *Arte a Roma* cit., pp. 219-237: 232; da ultimo, Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 127-130; ma anche in questo volume i saggi di Chiara Paniccia, Salvatore Sansone, Costanza Rapone). Il riferimento alla liturgia eucaristica è evidente (anche se andrebbe spiegata la mancanza del pane e l'allusione all'iconografia apocalittica contenuta nell'introduzione del sarcofago che ospita la figura nuda del sacerdote, variante iconografica altrimenti inspiegabile), e non è un caso che il calice caratterizzi anche la raffigurazione dell'*Ecclesia* nel Sacramentario di Anagni, quasi metafora della funzione della Chiesa quale tramite tra il dogma della Transustanziazione e i fedeli. Evidente inoltre è il riferimento a una questione, molto dibattuta in quegli anni e che porterà di lì a poco, nel 1264 con la bolla *Transiturus de hoc mundo*, all'istituzione della festa del *Corpus Domini* da parte del francese Urbano IV. E non è forse inutile sottolineare la particolare devozione dei Predicatori nei confronti della Passione di Cristo e per l'Eucarestia, e il loro ruolo nella definizione del dogma, che culmina nella composizione dell'ufficio liturgico per il *Corpus Domini*, ancora per volontà di Urbano IV, a opera di Tommaso d'Aquino. La riflessione eucaristica era stata questione di grande attualità già a partire da papa Innocenzo III e vi furono coinvolti negli anni Quaranta sia Hugues de Saint-Cher, sia Jacques Pantaléon, futuro Urbano IV. Nella diocesi di Liegi (dove Pantaléon era arcidiacono), il *Corpus Domini* si celebrava già nel 1247. Si cfr. per queste problematiche S. Cerrini, *Urbano IV*, in *Enciclopedia dei papi* cit., pp. 396-401: 399.

⁵⁶ Questo ulteriore supplemento di indagine richiede un esame autoptico del codice, che non è stato possibile effettuare in occasione di questo studio.





mentate, quelle del codice di Los Angeles, arricchite da una preziosissima foglia d'oro applicata con sapienza non comune), tanto che, sotto questo duplice aspetto, è difficile assegnare *in toto* i due esemplari a un unico artefice⁵⁷. Significativa appare anche la distanza della decorazione filigranata del Sacramentario ottoboniano (e insieme dell'Avignonese), talora di tale peculiare semplicità da far credere, per questo manoscritto, alla presenza accanto al maestro di almeno un collaboratore, e quella, di marca francese, del messale Rau, complessa, articolata e di grande fantasia⁵⁸, soprattutto se si fa riferimento alla mano che interviene in momenti salienti del testo, come a f. 1r, in apertura del codice, in corrispondenza dell'ufficio della *Prima dominica in adventum domini*, e che ritroviamo ancora, per esempio, ai ff. 110v e 155r. Così discontinuo sembrerebbe dunque essere qui l'intervento del *magister* Nicolaus *illuminator* (quando identificato con lo *scriptor*/miniaturista), che si è portati a interrogarsi su quali furono i suoi ruoli nella confezione del messale Rau. Fu egli responsabile per questo codice del programma figurativo nel suo complesso? Appare possibile, vista l'importanza delle sue funzioni presso la corte pontificia, prima e dopo il trasferimento a Roma. Fu anche rubricatore e calligrafo-decoratore? Oppure *scriptor* e *ordinator* e nel contempo autore, affiancato da uno o più artefici, di una parte del corredo ornamentale?⁵⁹. Rimando la risposta a questi quesiti a un'analisi autoptica del manoscritto, che non è stato possibile effettuare in questa fase della ricerca.

Se anticipati, come viene oggi dimostrato, alla prima metà degli anni Cinquanta, i due sacramentari (l'Ottoboniano e l'Avignonese) rappresentano dunque la fase aurorale della carriera romana di Nicolaus, trasferitosi nell'Urbe, come si è detto, al seguito del cardinale de Saint-Cher. Improntati entrambi alla maniera italiana e romana per le scelte decorative (ma ancorato in particolare l'Ottoboniano alla formazione francese per l'impianto figurativo, che si esprime nella miniatura tabellare della *Crocifissione*), i due manoscritti attraggono a sé, antedatandolo, un terzo

⁵⁷ Di diversa opinione in questo caso Gousset, *La décoration du prototype* cit., *ibid.*, che pure lamenta di non aver potuto analizzare il messale di persona.

⁵⁸ I riferimenti possibili sono a codici parigini databili alla metà/terzo quarto del secolo XIII. Si può ad esempio proporre un confronto con il Martilogio, ms. lat. 12834 della BnF di Parigi (per es. f. 74r) - per il quale rimando a P. Stirnemann, *Fils de la vierge: l'initiale à filigranes parisienne, 1140-1314*, «Revue de l'art», 90 (1990), pp. 58-73, cat. n. 35) -, assegnato da R. Branner, *Manuscript Painting in Paris During the Reign of Saint Louis*, Berkeley-Los Angeles-London 1977), all'*atelier* della Sainte-Chapelle.

⁵⁹ Queste considerazioni si basano su riproduzioni fotografiche. L'analisi autoptica del messale di Los Angeles, come si è detto, potrebbe aggiungere ulteriori riflessioni.





esemplare di qualità non trascurabile, il già citato Pontificale Morgan⁶⁰, che da essi si distingue per le più spiccate evidenze francesi nella componente grafica e in una parte di quella figurativa⁶¹. In questo primo gruppo di manoscritti, Nicolaus appare impegnato nel triplice ruolo di rubricatore, di calligrafo e di responsabile delle iniziali fito-zoomorfe⁶². Analoga risulta nei tre esemplari la struttura morfologica, di grande visibilità, delle maiuscole gotiche nelle rubriche incipitarie; simile, talora quasi sovrapponibile, appare la resa coloristica delle lettere medie rubricate, in monocromo, o bicrome a lacunari rossi e blu, decorate al loro interno con motivi filigranati di particolare varietà, a intreccio, a spirale, ad andamento geometrico, di natura vegetale, che dal corpo della lettera si distendono lungo lo specchio scrittorio, in molti casi raccordandosi, a guisa di leggerissimo fregio, con le desinenze di iniziali sopra e sottostanti. Sono d'altro canto ispirate a una comune sintassi pittorica e a un'analoga partitura cromatica (più scura e pastosa nel ms. Ottoboniano, più vivace e rispecchiante quella del ms. Morgan, ma in entrambi basata sul verde bronzeo, il rosa antico, il blu e il rosso/arancio), le iniziali fito-zoomorfe, solo raramente contraddistinte da desinenze antropomorfe. Ed è proprio il corredo decorativo, a mio avviso, ampio, fantasioso, talora eterogeneo (quasi a suggerire da parte dell'artista una ricerca mai conclusa), a distinguersi per un linguaggio nuovo e originale, che trae ispirazione in uno dalla miniatura transalpina⁶³ e dalla pittura romana di metà secolo per la dovizia di stilemi vegetali (talora di indeterminata sorgente antichista). Insieme a questa impronta comune, il Sacramentario Ottoboni e il Pontificale Morgan condividono elementi peculiari (quelli che possiamo considerare come segnapoli dello stile

⁶⁰ Si cfr. *supra*, p. *** e nota 25.

⁶¹ Rinvio a Condello-Signorini, in questo volume, a p. **, nota 90.

⁶² Una riflessione a parte merita il corredo figurativo presente nell'Ottoboniano, con la miniatura tabellare della *Crocifissione*, a f. 11v, di sicura autografia, se messa a confronto con il Sacramentario di Anagni; nel Pontificale Morgan, invece, le iniziali istoriate, testimoni di quel *melting pot* di culture diverse (qui la francese e l'umbro-toscana), che caratterizza Roma in questo giro d'anni, sono assegnabili a mano diversa da quella di Nicolaus. Sono tre: a f. 21r, la bella iniziale *I* di *Incipit Ordo*, con figura di vescovo ospitata in una arcata trilobata; a f. 45r, l'iniziale *I* di *Incipit Ordo*, con figura di pontefice benedicente seduto in cattedra; a f. 48r, ancora la *I* di *Incipit Ordo*, raffigurante un sovrano.

⁶³ Numerosi e significativi i confronti che si possono istituire con codici francesi reperiti da Robert Branner (Branner, *Manuscript Painting* cit.) per il corredo ornamentale del manoscritto Morgan, che è possibile accostare per es. al ms. *lat.* 9402 della BnF di Parigi, realizzato nell'Assisi *atelier* (p. 209, tav. V); oppure al salterio francescano, ms. *Douce* 48 di Oxford, Bodleian Library (databile 1235-1253), assegnato da Branner al Guines *atelier* (*ibid.*, pp. 211, 226, tav. VII, figg. 132, 248a, 248b).





di Nicolaus), a conferma della datazione ravvicinata loro assegnata. Si tratta in primo luogo di volti fortemente tipizzati, schizzati a penna con pochi tratti di inchiostro nel campo interno di iniziali a morfologia chiusa, quali la Q, la O, la D, etc.: volti maschili e femminili, ripresi in posizione frontale, qualche volta di tre quarti (tutti improntati a puro *divertissement* decorativo, nello spirito della *drôlerie* gotica), che il miniatore dissemina *ad abundantiam* nell'Ottoboniano, e in misura più contenuta nel Morgan⁶⁴, e che ritornano identici (stessa mano, eguale motivo), come vedremo, nel Sacramentario di Anagni (fig. **). Accanto a essi un elemento sembra ricorrere sempre nei codici di autografia certa; ancora un particolare dell'ornamentazione, una sorta di piccolo globo a configurazione reticolare, realizzato a penna con inchiostro blu o rosso tra le volute o nei sottilissimi filamenti delle iniziali filigranate (fig. **) ⁶⁵. Ritroviamo tale carattere distintivo nei due sacramentari (Ottoboni e Anagni), nel pontificale Morgan e, qualche anno più tardi, in due codici dove Nicolaus è responsabile in prima persona solo di una parte della decorazione: il Lezionario, ms. *Vat. lat.* 7658⁶⁶ (in esso la mano del miniatore è stata riconosciuta da Gousset

⁶⁴ Nell'Ottoboniano, ai ff. 31v, 39r, 52v, 76r, 97r, 124v, 127v (è un profilo femminile di grande raffinatezza), 131r, 142r, 147v, 194r (un frate?), 203r, 203v, 217v, 218v, 221v, 238r; nel Morgan ai ff. 56v, 140v (è un volto maschile caratterizzato da una nota ironica quasi irriverente), 142v.

⁶⁵ Elemento questo che comunque collega la decorazione filigranata di Nicolaus a quella di codici prodotti negli *ateliers* parigini. Ne troviamo qualche esempio nel Breviario, ms. *lat.* 15613, e nella Bibbia, ms. *lat.* 203 (entrambi della BnF di Parigi), databili l'uno al passaggio dalla prima alla seconda metà, l'altro al terzo quarto del secolo (per i quali, cfr. Branner, *Manuscript Painting* cit., cat. 222 e cat. 214, che li collega rispettivamente al Johannes Grusch *atelier* e al Mathurins *atelier*).

⁶⁶ Prendo in prestito, per comodità del lettore, la bibliografia citata da Condello - Signorini, in questo volume a p. **, nota 104: P. Salmon, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Apostolique Vaticane*, IV, Città del Vaticano 1972 (Studi e testi, 270), p. 376, n. 2; P. Supino Martini, *Linee metodologiche per lo studio dei manoscritti in litterae textuales prodotti in Italia nei secoli XIII-XIV*, «Scrittura e civiltà», 17 (1993), pp. 199-216: 208; Supino Martini, *Orientamenti per la datazione e la localizzazione delle cosiddette litterae textuales italiane e iberiche nei secoli XII-XIV*, «Scriptorium», 54 (2000), pp. 20-34: 28; G. Baroffio, *Iter Liturgicum Italicum, ed. maior*, Stroncone 2011, n. 26468 (con datazione al XIV secolo). Per le note obituarie nel calendario, cfr. P. Egidi, *Necrologi e libri affini della provincia romana*, I, *Necrologi della città di Roma*, Roma 1908 (fonti per la storia d'Italia, 44), pp. 295-296; e anche M. Dykmans, *Les Obituaires romains. Une définition suivie d'une vue d'ensemble*, «Studi Medievali», III ser., 19 (1978), pp. 591-652: 626-627. Per l'assegnazione a Nicolaus il manoscritto è citato già da Pace, *Per la storia della miniatura* cit., p. 209; *Manuscrits enluminés* cit., p. 131; Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 108 (e non è inedito come afferma Bilotta, *I libri dei papi* cit., p. 136).





nelle due iniziali maggiori, ai ff. 11r e 113r, che aderiscono a un repertorio ornamentale fito-zoomorfo⁶⁷, e in alcune iniziali filigranate, in particolare quelle ai ff. 4r e 113r⁶⁸, che oggi viene assegnato su solide basi grafiche e testuali all'ultimo quarto del secolo⁶⁹ (si tratterebbe quindi dell'ultimo impegno noto dell'artista), e ancora nel Lezionario, oggi suddiviso come si è detto tra i mss. *lat.* 755 e *lat.* 3278 della BnF di Parigi⁷⁰, la cui origine romana è attestata ancora una volta dal calendario.

Questo frammento minimo ma non insignificante dell'impianto decorativo (che peraltro connette il linguaggio ornamentale di Nicolaus con quello di codici realizzati intorno alla metà del secolo tra l'Italia meridionale e Roma)⁷¹ insieme al tratteggio di colore rosso dato a guisa di disegno

⁶⁷ In esse non è difficile riconoscere stilemi propri del linguaggio figurativo di Nicolaus, come l'elemento cinocefalo (di sorgente francese ma declinato in maniera peculiare) nell'iniziale *C* di *Circumcisio domini* a f. 11r (che richiama lo stesso motivo presente, ad esempio, nel monogramma *VD* del manoscritto Ottoboniano e a f. 19r del Sacramentario anagnino), o come l'ibrido zoomorfo di f. 113r.

⁶⁸ A quelle proposte da Gousset, aggiungerei le lettere filigranate ai ff. 17r, 61r e 91r, dove ritroviamo il globetto a un reticolo e le tipiche desinenze dei sottili tratti ascendenti e discendenti delle filigrane.

⁶⁹ Condello - Signorini, in questo volume. L'opera rappresenterebbe dunque la fase estrema dell'attività di Nicolaus. Sul Lezionario vaticano cfr. anche Eva Ponzi, in questo volume.

⁷⁰ Scontato il riferimento a Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 108 e nota 12, che propone una datazione tra il 1253 e il 1266; è opera di Nicolaus, secondo la studiosa, solo l'ornato a filigrana del fascicolo XXI del *lat.* 3278 (ff. 163r-170v, dove il globetto a reticolo viene riproposto numerose volte nella decorazione filigranata, ai ff. 163v, 166v, 168v, etc.). La proposta mi trova d'accordo, ma assegnerei alla mano di Nicolaus anche la decorazione filigranata del f. 378r. Attraverso l'analisi del Calendario del *lat.* 3278 (ai ff. 1r-6v) è possibile confermare l'origine romana del codice (e quindi del codice gemello *lat.* 755) e circoscriverne ulteriormente la datazione, fissando al 1255 il termine *post quem* per la presenza a f. 4v della festa di santa Chiara, e al 1267 l'*ante quem* per la presenza, a f. 5v, al 16 ottobre, della ricorrenza *dii santa Edvige* di Polonia (canonizzata da Clemente IV nel 1267) aggiunta da mano e con inchiostro diversi e non presente nel ms. *lat.* 755. Alla santa polacca è dedicato anche, alla fine del ms. 3278, aggiunto ai ff. 378r-383r, un *Libellus de vita mirabilis et canonizatione beate Hadvegis de Polonia*. Il legame del Lezionario parigino con l'ambiente romano e curiale trova ulteriore attestazione nella reiterata presenza, sul margine della colonna di scrittura, di riferimenti ai Sermoni di Innocenzo III (un esempio a f. 114r), con la seguente formula: *Item alius sermo domini Innocentii tertii*, cui segue l'*incipit* del sermone stesso e il richiamo, *Require circa finem libri*, al testo riportato integralmente nella parte finale del codice.

⁷¹ Penso ad esempio alla Bibbia, ms. 14 della Bibliothèque Sainte-Geneviève di Parigi, concepita nell'orbita della committenza di Ottaviano Ubaldini dove, a f. 120v, troviamo questo elemento decorativo ripetuto in sequenza, ma in una sorta di leggero fregio vegetale che percorre l'asta dell'iniziale *F* di *Faciât*.





preparatorio, che fu individuato da François Avril come distintivo dello 'stile Nicolaus' nel codice oggi a New York⁷², mette in relazione gli esordi romani del maestro, e in particolare l'Ottoboniano (in cui veloci pennellate rosse si intravedono nell'incarnato di Cristo, nella *Crocifissione* miniata a f. 111v) e il Morgan, che ne è ampiamente connotato, con una fase ulteriore se pure di non molto protratta del suo operato. Si tratta di due codici di studio, come attestano lo stesso contenuto testuale e la presenza, in un caso molto rilevante, di glosse marginali e interlineari: due esemplari *meno sontuosi* rispetto ai libri liturgici di committenza curiale e cardinalizia, annota Gousset⁷³, un Boezio-Aristotele, ms. lat. 16595 di Parigi, e le Decretali, ms. *Vind. lat.* 41, di Napoli (di contenuto filosofico/teleologico l'uno, di materia giuridica l'altro, entrambi legati, molto probabilmente, agli interessi morali e gnoseologici della cultura curiale, il secondo forse anche alle speculazioni canonistiche dell'Ordine domenicano)⁷⁴, assegnati già negli anni Ottanta del secolo scorso al maestro⁷⁵ e variamente datati dalla storiografia⁷⁶, dove l'uno e l'altro tratto stilistico ricorrono in maniera non casuale. Il primo, il Boezio-Aristotele, è un volume di modeste dimensioni (mm 235x165), raffinato nell'uso di un supporto membranaceo di qualità eccezionale e connotato da una scrittura da testo angolosa e

⁷² Avril, *Pontificale* cit., p. 179.

⁷³ Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., *ibidem*.

⁷⁴ Gli interessi filosofici e giuridici della curia romana nel secolo in oggetto sono testimoniati dalle tipologie librerie che addensano le biblioteche cardinalizie. In proposito rinvio ad A. Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980 (Miscellanea della Società romana di storia patria, 25), *passim*; dello stesso autore, *Le biblioteche cardinalizie (secc. XIII-XV)*, in *I luoghi della memoria scritta. I libri del silenzio. I libri del decoro. I libri della porpora*, cur. G. Cavallo, Roma 1994, pp. 295-301, rist. con aggiornamenti con il titolo *Testamenti e biblioteche cardinalizie duecentesche*, in Paravicini Bagliani, *Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli*, Firenze 2009 (Millennio Medievale, 78 ; Strumenti e studi, 21), pp. 355-372. Di grande utilità anche V. Brancone, *Il tesoro dei cardinali del Duecento. Inventari di libri e beni mobili*, Firenze 2009 (Micrologus Library). Si veda infine ancora di Paravicini Bagliani, *Le biblioteche dei papi e dei cardinali nel Duecento*, e il mio *I libri dei cardinali* in questo volume.

⁷⁵ Cfr. *supra*, note 20 e 21.

⁷⁶ Pace, *Per la storia della miniatura* cit., pp. 205-206 (che sottolinea la contiguità cronologica del codice con il Sacramentario di Anagni); *Manuscrits enluminés* cit., p. 131 (datazione al III quarto del secolo); Pace, *Per la storia della miniatura* cit., p. 258; Gousset, *Manoscritti miniati a Roma* cit., p. 108; M.-Th. Gousset, *Boetius*, in *Porphirium. Aristoteles, Opera*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 225-226, scheda n. 175 (nel saggio e nella scheda viene proposta una datazione alla metà del III quarto del secolo): a Gousset si rimanda per l'analisi codicologica e la descrizione del manoscritto; da ultimo la breve citazione di Bilotta, *I libri dei papi* cit., pp. 136, 142.





moderatamente spezzata, di cui è evidente la radice settentrionale, e da una elegante *mise-en-page*, a una sola colonna, che lascia liberi ampi margini per glosse e annotazioni (solo in parte utilizzati)⁷⁷; è qualificato da un corredo illustrativo e decorativo ampio e particolarmente significativo, costituito da sedici iniziali istoriate e da dieci iniziali ornate⁷⁸ (oltre che da rubriche e segni paragrafali a piè di mosca, costantemente in inchiostro rosso), che, al pari della decorazione filigranata, è possibile assegnare al maestro, fatta eccezione per le iniziali istoriate ai ff. 158r (la *P* di *Propositum quidem*) e 173v (la *U* di *Utrum quidem*), all'*incipit* rispettivamente del I e del III libro dei *Topica* di Aristotele, che sembrano realizzate dalla mano di un collaboratore esperto e molto vicino al suo linguaggio. Il secondo esemplare (contenente le Decretali promulgate da Gregorio IX nel 1234) è un manoscritto di formato medio (mm 336x222), vergato in una scrittura gotica italiana su due colonne, intorno alle quali si dispone la glossa ordinaria del canonista Bernardo *de Botonis* da Parma⁷⁹, che fu cappellano di Innocenzo IV⁸⁰; del tutto privo di iniziali fitomorfe e zoomorfe (ma non di decorazione filigranata), presenta un corredo figurativo forte-

⁷⁷ Una significativa presenza di glosse marginali, assegnabili a una mano principale contemporanea (alla quale si accompagnano talora glosse marginali e interlineari di mani diverse e più tarde), ai ff. 2r-4r, e ancora i ff. 76r, 78v, 79v, 127r e sgg., 166v, 218r e ss. quasi sempre a segnalare le pagine incipitarie dei libri in cui è suddivisa l'opera.

⁷⁸ Per la scheda del manoscritto parigino rimando a Gousset, *Boetius*, In Porphirium cit.

⁷⁹ Sul codice *Vind.* 41 di Napoli (che contiene oltre alle *Decretales* di Gregorio IX, ff. 1r-247r, dove si concentra il corredo figurativo, le *Constitutiones cum glossa* di Innocenzo IV, ff. 247r-256r e, ai ff. 257r-300v, il *Liber sextus* di Bonifacio VIII), cfr. il saggio di Marta Pavón in questo volume, cui rimando anche per i contenuti iconografici delle iniziali maggiori istoriate, poste all'*incipit* dei cinque libri delle Decretali. Il codice era stato assegnato ad ambito francese da Mario Rotili (M. Rotili, *Miniatura francese a Napoli*, Napoli 1968, p. 41 nota 3): in proposito si rimanda al saggio di Costanza Rapone in questo volume. Per la scheda del manoscritto cfr. A. Putaturo Donati Murano, *Gregorius PP. IX*, *Decretalium libri V, cum glossis Bernardi Parmensis. Innocentius PP. IV, Constitutiones cum glossis. Bonifacius PP. VIII, Decretalium liber sextus*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., p. 153, scheda 91. Aggiungo solo qualche dato, sulla base dell'esame autoptico del codice e a completamento della scheda suddetta. Il Vindobonense è un codice composito, formato da due distinte unità codicologiche, la prima più ampia (ff. 1-256: i fogli finali, 249-256, fanno parte di un senione, cui sono stati tagliati i 4 fogli finali, dei quali rimangono i talloni), la seconda molto più ridotta (ff. 257-300), che costituisce una sezione originariamente autonoma come dimostra anche la nota di possesso erasa a f. 257r, sul margine superiore (si legge *iste liber est ///*), cui sono stati tagliati gli ultimi 4 fogli, anche in questo caso coi talloni visibili. Ringrazio Antonio Rollo per l'aiuto prezioso offertomi nell'analisi codicologica del codice.

⁸⁰ Si data al 1241 il più antico manoscritto contenente le Decretali di Gregorio IX, redatte della glossa ordinaria di Bernardo da Parma. Sull'esemplare, il ms. *Lat. Th. b. 4* della Bodleian Library di Oxford, confezionato in area emiliana, tra Bologna e Modena, e citato





mente sbilanciato sulla componente narrativa, quasi a sottolineare la peculiarità della tipologia testuale⁸¹. A entrambi assegnerei una cronologia più avanzata (se pure non molto oltre la metà degli anni Sessanta) rispetto al gruppo di esemplari che identificano la prima produzione di Nicolaus, proprio in ragione di una più accentuata definizione dei caratteri salienti del suo stile e dell'adozione, in particolare nel Boezio-Aristotele parigino⁸², di una tavolozza cromatica molto contrastata ma schiarita, in cui predominano il rosa antico e l'azzurro, con qualche inserzione di verde (per gli ibridi zoomorfi), di colore bronzo e di rosso e di un blu intenso per gli sfondi. Penso appunto al ricorso che egli fa alle pennellate di colore rosso, in entrambi non più veloci tratti di penna, ma colpi di pennello ben assestati e distinguibili anche a occhio nudo (nonostante le dimensioni minime delle figure)⁸³, e alla presenza, ricorrente soprattutto nel Parigino, dei piccoli globi (fig. **, f. 67v Boezio) che, insieme ai peculiarissimi profili antropozoomorfi (fig. **: f. 20v BnF, lat. 16595 **OPPURE** sacramentario di Anagni o Morgan) di tradizione risalente⁸⁴, si insinuano nella decorazione filigranata⁸⁵; penso alle antenne delle iniziali ornate costrette entro sagome

da Ameri, *Inventarium cardinalis cit.*, p. 36, si veda A.S.G. Watson, *Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 435-1600 in Oxford Libraries*, Oxford 1984, I, n. 565, II, tav. 105; S. Kuttner - B. Smalley, *The 'Glossa Ordinaria' to the Gregorian Decretals*, «The English Historical Review», 40 (1945), pp. 97-105. Un esemplare delle Decretali, peraltro, annota Ameri, *Inventarium cardinalis cit.*) è elencato, all'*item* 120, nell'inventario della biblioteca Fieschi.

⁸¹ Anche nella seconda parte del Boezio parigino (a partire da f. 158r) la presenza di iniziali ornate e di decorazione a filigrana tende a rarefarsi, per poi scomparire del tutto (l'ultima iniziale fitozoomorfa è la *P* di *Post hec* a f. 209v).

⁸² Un esempio è il duello tra due cavalieri nella *Q* istoriata di *Quam magnos* a f. 41r.

⁸³ Ad esempio nell'iniziale *F* istoriata di *Forma est*, a f. 35r.

⁸⁴ A riprova della lunga durata di alcune tipologie di decoro basti il confronto per es. del profilo antropomorfo che emerge dal fregio filigranato a f. 21r del ms. *lat.* 16595 con analoghi motivi presenti nella decorazione di un codice, il già citato Sacramentario ms. 730 della Biblioteca Nacional di Madrid (e penso al fregio con profilo umano di f. 20v), prodotto per la basilica di San Pietro con buona probabilità durante il pontificato di Innocenzo III. Ringrazio Emma Condello che mi ha segnalato le decorazioni filigranate del Matritense.

⁸⁵ Entrambi gli elementi sono presenti in abbondanza nei due codici, dissimulati nella decorazione filigranata, quasi criptofirme di Nicolaus calligrafo. Solo alcuni esempi. Ricontriamo la presenza dei globetti a reticolo ai ff. 11r, 112r, 113r, 114r, 115v, 215v, 240r del manoscritto Vindobonense, e tanto diffusa nel Parigino da renderne superflua l'indicazione. Il profilo tipico delle figure di Nicolaus, invece, disegnato, nel manoscritto di Parigi, con velocissimi tratti di penna dalle volute per es. nel fregio filigranato di f. 21r, ritorna, con analoghi caratteri, ma appena individuabile a occhio nudo, nel codice napoletano: un profilo umano a f. 65r, nella desinenza della *C* di *Clerici* e ancora una testina deforme nella *P* di *Prudentiam* a f. 44r, e un cane dalle fauci spalancate nel fregio filigranato sul margine





rigide, dai contorni angolosi definiti da uno spesso tratto nero; ma anche agli ibridi cinocefali, motivo diffuso nella miniatura di Nicolaus – e che avevano trovato forme paradigmatiche nel monumentale monogramma del *V(ere) D(ignum)* miniato a f. 111r del Sacramentario Ottoboni – e al pannello declinato secondo gli esiti più maturi del *Muldenfaltenstil*, e ancora alle fisionomie fortemente tipizzate dei personaggi, alle testine dai tipici profili aguzzi che sbucano dall'alto, quasi voci fuori campo, nelle iniziali istoriate (un esempio a f. 186r del Boezio, nella iniziale *U* di *Utrum autem*) e che troveremo numerose nel Sacramentario di Anagni; e alla accentuata gestualità che contrassegna le scene e che rappresenta insieme al gusto per la narrazione aneddotica⁸⁶ il filo rosso che corre ininterrotto tra opere attribuibili con certezza alla mano del maestro. Penso infine alla maggiore consapevolezza, che l'artista rivela partitamente in uno degli esemplari proposti per questa fase ulteriore della sua attività, del ruolo, diretto o mediato dalla tradizione, della componente viva in rapporto ai contenuti testuali. Se, infatti, nel Boezio-Aristotele di Parigi l'impianto iconografico delle iniziali istoriate, che, in mancanza di una specifica tradizione iconografica di riferimento, fa ricorso al repertorio dei codici giuridici,

inferiore di f. 30r. Vorrei però richiamare l'attenzione su un altro esemplare, il messale ms. *S. Maria Magg.* 97, in cui si ritrova, nascosta tra gli arabeschi della decorazione di penna e non visibile a occhio nudo, questa sorta di criptofirma di Nicolaus calligrafo (o di un suo collaboratore particolarmente esperto e fantasioso, che bene maneggia lo 'stile Nicolaus'). Nel messale liberiano la sottilissima filigrana che decora i richiami inquadrandoli a guisa di cornice è arricchita dal profilo di ibridi umani e animali appena percepibili a occhio nudo (a identificare una sorta di peculiarissima *drôlerie*) e realizzati con una tecnica così veloce e al tempo stesso raffinata da consentire perlomeno di ipotizzare un intervento del maestro, in qualità di calligrafo, alla realizzazione dell'ornamentazione del codice (fig. *): ne sono caratterizzati i richiami ai ff. 72v (un profilo umano connotato da uno strano copricapo a punta), 92v (una testa umana incoronata ripresa di profilo), 309v (un muso di lupo di profilo), 329v (testa umana con fattezze di suino); 339v (ancora un profilo umano con alto copricapo). Il messale liberiano (*incipit*, f. 1r: *Ordo Missalis Fratrum Minorum secundum consuetudinem Romanae curiae*), citato in precedenza solo da Pierre Salmon [P. Salmon, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, II, *Sacramentaires, épistoliers, évangéliques, graduels, missels*, Città del Vaticano 1969 (Studi e testi, 253), p. 144], da lui datato tra XIII e XIV e messo in relazione con l'ambiente mendicante, viene oggi accostato qui per la prima volta alla produzione romana di metà secolo XIII. Privo di calendario, è caratterizzato da un santorale specificamente romano. Per questo manoscritto si cfr. anche in questo volume il saggio di Costanza Rapone.

⁸⁶ Quanto il linguaggio dei gesti permei lo 'stile Nicolaus' appare evidente da un esempio, tra i tanti che si potrebbero proporre: nella iniziale istoriata *S* di *Si legitimus*, a f. 195r del Dindobense, all'*incipit* del *Liber V de accusationibus, inquisitionibus et denuntiacionibus*, dove il pontefice in trono (con buona probabilità Gregorio IX che stringe tra le mani l'esemplare manoscritto delle sue Decretali), vestito dei paramenti solenni (piviale purpu-





si segnala per una libera e fantasiosa rielaborazione ancora una volta in chiave aneddotica dei contenuti dell'opera trädita⁸⁷, nelle Decretali napoletane le immagini, che sono da mettere in stretta relazione non solo con il testo, ma anche con l'apparato critico⁸⁸, si inseriscono perfettamente in quella tradizione, quando richiamano momenti significativi del programma figurativo delle stesse Decretali ma anche quello del *Decretum Gratiani* che fa riferimento a un repertorio più ricco e codificato. E porto come unico esempio l'iniziale *D* di *De Francia*, a f. 175v, all'*incipit* della *causa* relativa al contratto matrimoniale, istoriata con la *dextrarum iunctio*, secondo modalità che si diffondono proprio a partire dal secolo XIII, in particolare in area francese⁸⁹.

Al termine di questo itinerario attraverso il catalogo di Nicolaus, ritorno al Sacramentario di Anagni, opera con cui il miniatore consegna alla storia il ricordo della sua persona e la sua stessa biografia. Come tappa significativa del percorso artistico di uno degli artisti del minio più intriganti di un secolo per lo più privo di personalità emergenti, il codice chigiano segnala anche l'inizio e il traguardo della mia incursione nella miniatura romana di metà Duecento.

Marchiato da un segno fortemente identitario e contraddistinto da una serie di elementi che consentono di datarlo quasi *ad annum* (e di collegar-

reo e alto camelaucio), assiste alla disputa insorta tra due giuristi, forse appartenenti all'Ordine domenicano, per questioni inerenti il personaggio laico inginocchiato davanti al pontefice. Ed è importante sottolineare che proprio la figurina maschile genuflessa richiama, nella accentuata gestualità oltre che nella fisionomia, un'analogia figura che, a f. 50r del Boezio-Aristotele di Parigi, nell'iniziale *O* di *Omnis ratio*, tiene alta la lanterna, a illuminare una scena di insegnamento.

⁸⁷ Qualche esempio sarà particolarmente utile per capire le modalità di intervento di Nicolaus miniatore. A f. 50r, all'*incipit* del I libro dei *Topica* di Aristotele, tradotti e rielaborati da Boezio, che tratta di problemi di logica (e in particolare di sillogismi e figure retoriche), l'immagine che occupa il campo interno della lettera *O* di *Omnis ratio* raffigura un'animata scena di insegnamento; a f. 68r, in apertura del libro IV, che si concentra sulle relazioni tra le specie viventi, l'iniziale istoriata *S* di *Si quis titulum* mette a confronto una raffinata figura femminile, racchiusa nel corpo della lettera, con un cane reso in movimento nella desinenza; a f. 196r, infine, all'*incipit* del libro V (ma modalità analoghe caratterizzano l'intera proposta iconografica), che tratta *circa deffinitiones negotii*, le parti della disputa sono rappresentate, nella *E* di *Eius autem quod est*, con cinque chierici (o frati domenicani e francescani ?) intenti a discutere.

⁸⁸ Si rinvia in proposito al saggio di Marta Pavón in questo volume.

⁸⁹ Per la tradizione iconografica relativa al contratto matrimoniale nel *Decretum Gratiani* (si tratta delle *causae* XXVII e XXVIII), si cfr. A. Melnikas, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, III, Roma 1975, pp. 863-864, 887-889, tav. V, figg. 9-12. Per l'iconografia del contratto matrimoniale nelle Decretali napoletane, rimando al saggio di Marta Pavón in questo volume.





lo, come vedremo, a un certo ambito di committenza), questo manoscritto rappresenta il manifesto dello stile di Nicolaus e insieme un riferimento costante per la ricostruzione della sua opera, in quanto segna la demarcazione tra la prima e la seconda fase di un'attività che solo in parte si è riusciti, credo, a individuare. In esso il linguaggio formale dell'artista giunge a maturazione con la conquista di uno speciale equilibrio, che la letteratura critica gli riconosce all'unanimità, tra gli esiti della formazione francese, acquisita a contatto con la produzione manoscritta e miniata del regno di Luigi il santo (nel mio saggio del 2000 sottolineavo le coincidenze di vocabolario figurativo del Sacramentario con prodotti dell'atelier Guines, ma altri confronti si potranno proporre)⁹⁰, mai rinnegati e comunque rielaborati dopo il trasferimento a Roma, e l'adesione, assolutamente peculiare, perché individuabile prima nei particolari che nel quadro d'insieme, al linguaggio artistico venuto a maturazione a Roma nei primi decenni del Duecento e, nel contempo, ai modi della grande pittura romana di metà secolo.

È un codice membranaceo di formato medio⁹¹, il Sacramentario anagnino, realizzato con pergamena di buona qualità e vergato in una gotica *textualis* di mano italiana, di modulo ampio e disposta su un'unica colonna che lascia liberi ampi margini, e qualificato da un'impaginazione di una certa eleganza. Lo caratterizza una decorazione coerentemente assegnabi-

⁹⁰ I confronti proposti in quell'occasione erano in particolare con il Salterio Guines, ms. Add. 3045 della British Library di Londra, e con il Salterio, ms. 37 della Bibliothèque municipale di Lille; Maddalo, *Da Magister Nicolaus* cit., pp. 99-100.

⁹¹ Il Sacramentario chigiano misura mm 295x200 ed è composto da ff. VI (I cart. moderno, relativo al restauro del 2000, II-V, membr. antichi ma non originali, dei quali il quarto ritagliato), 231, III (I-II membr. antichi non originali, III cart. di restauro); specchio scrittoria di mm. 191x124, con 18 linee scrittura disposta su una colonna. La foliazione meccanica in cifre arabe (che non numera il primo foglio anepigrafo), realizzata sul margine inferiore destro, non corrisponde, a partire da f. 99, numerato meccanicamente 98 (si veda *supra* a p.**) con quella manuale, pure in numeri arabi, tracciata alternativamente a inchiostro bruno e a lapis sul margine superiore destro. Per il fondo Chigi e la sua storia si cfr. oggi M. Buonocore, *Chigiani*, in *Guida ai fondi manoscritti, numismatici, a stampa della Biblioteca Vaticana*, I, *Dipartimento manoscritti*, cur. F. D'Aiuto - P. Vian, Città del Vaticano 2011 (Studi e testi, 466), pp. 403-409 (con ampia bibliografia). Il calendario (su cui si tornerà più avanti) e un'etichetta manoscritta incollata sul primo foglio di guardia, consentono di ipotizzare la sua realizzazione ad uso della cattedrale di Anagni. La nota, che de Magistris (cfr. *supra*, nota 1) assegna all'epoca di Alessandro VII Chigi (1655-1667), recita «Collectaneum hoc est liber collectarum seu orationum missarum per totum annum ad usum Ecclesie Anagnine. Codex Ms. circiter 1300». Per una descrizione del manoscritto vedi M.A. Bilotta, *Sacramentario di Anagni*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo* cit., pp. 183-184, scheda n. 130.





le al maestro (se pure non del tutto omogenea dal punto di vista morfologico e a cui partecipano forse uno o più collaboratori), ampia e significativa, ricca di un numero elevato di iniziali ornate, talune realizzate in foglia d'oro, di numerosissime lettere calligrafiche, filigranate a contrasto di blu e di rosso (nelle une e nelle altre potrebbe intravedersi talora una caduta di tono e forse l'intervento della bottega), e da cinquantotto iniziali maggiori istoriate (dove la foglia d'oro è impiegata, talora senza soluzione di continuità, per i campi esterno ed interno) e designate a porre in evidenza le partizioni del testo liturgico, che si prolungano in tralci vegetali disseminati di bottoni d'oro. Le iniziali istoriate, se pure marcano con funzioni mnemotecniche l'andamento della liturgia, più che visualizzarne i contenuti si richiamano a un repertorio codificato dalla tradizione, cui applicano talora delle varianti anche significative. Con buona probabilità il Canone della messa era segnalato in origine, come si è detto, dal monogramma e/o dalla miniatura tabellare con la *Crocifissione*⁹², andati perduti per l'asportazione del foglio che li conteneva alternativamente o entrambi. Il corredo decorativo del codice, contrassegnato da quelle che si sono indicate come sigle identitarie del lessico di Nicolaus: le faccette tracciate con pochi segni veloci e riassuntivi all'interno delle lettere filigranate⁹³, forse anche i piccoli globi a reticolo impigliati nelle desinenze o tra le volute dei fregi (troppo numerosi, talora se ne contano cinque o sei nello stesso foglio, per essere segnalati partitamente), certo i tratti rossi ben dissimulati al di sotto delle pennellate di colore e impiegati, qui, soprattutto per il modellato degli incarnati⁹⁴, è portatore di un equilibrio perfetto tra radici francesi ed educazione centro italiana, quindi tra gli aspetti più vitali di una delle interpretazioni dello 'stile 1200'.

Tale duplice identità si manifesta, con una prevalenza dell'uno o dell'altro aspetto in tutte le componenti del Sacramentario di Anagni e diviene imprescindibile per bene inquadrare alcune di esse. Il corredo iconografico, che si esprime come si è detto in una serie copiosa di iniziali istoriate, paga di certo un tributo alla miniatura parigina di metà Duecento (e ai referenti sopra indicati aggiungerei, per la resa delle figure e per la decorazione zoomorfa delle iniziali, il salterio francescano di Oxford, Bodleian Library, *Douce* 48, databile ai primi anni Cinquanta), ma nel contempo

⁹² Cfr. *supra* a p. **.

⁹³ Un esempio a f. 20r.

⁹⁴ Si intravedono appena nelle figure della *Ecclesia* e della *Sinagoga* a f. 98r, oppure a f. 64v nella iniziale *D* di *Deus*, istoriata con l'*Ultima Cena*.





appare aggiornato sugli esiti della miniatura italo-meridionale sveva⁹⁵, con cui Nicolaus era venuto a contatto forse attraverso la comune radice francese ma anche, credo, con la mediazione della pittura monumentale romana, e in particolare, ma non solo, dello straordinario ciclo dell'Aula gotica ai SS. Quattro Coronati che all'artista, giunto nell'Urbe proprio negli anni in cui se ne concludevano i lavori, non poteva essere ignoto. Nel Sacramentario chigiano alcuni particolari – ad esempio le desinenze antropomorfe di alcune iniziali (porto ad esempio quelle della *D* di *Deus Dei* ai ff. 154v e 177r), fortemente tipizzate e declinate con un certo gusto per il grottesco⁹⁶ –, richiamano la Bibbia di Manfredi, *Vat. lat.* 36 (in cui una simile testina di profilo fa parte della decorazione di f. 457r), che con la datazione *ante* 1258 diventa un significativo indicatore cronologico per il nostro codice; ma consentono anche di far rientrare l'opera di Nicolaus nella sfera di influenza del ciclo pittorico celimontano, databile allo stesso giro di anni, con il quale l'apparato ornamentale del Chigiano condivide alcuni dei motivi figurativi (penso ai profili appuntiti dei personaggi). E ancora, a conferma della straordinaria triangolazione tra Roma, l'arte meridionale di area sveva e la Francia, di cui il Sacramentario si fa tramite, l'*Ecclesia*, affrontata alla *Sinagoga* nel monogramma *VD*, a f. 97v del Chigiano (e anche la figura di Maria nella *Crocifissione* dell'Ottoboniano a essa in parte accostabile), presenta analogie non trascurabili, nella postura e nel panneggio fluido e appiombante, con la donna rappresentata in primo piano nel *balneum Sulfutara*, a f. 3r del *De balneis Puteolanis* angelicano⁹⁷, ma anche con le figure femminili in clipeo, misteriose nel significato iconografico, dipinte nel ciclo dei Mesi della torre abbaziale di San Saba⁹⁸.

⁹⁵ In questo senso credo che non sia un caso che due codici, che vengono oggi accostati al nome di Nicolaus, la Bibbia della Médiathèque François Mitterrand di Poitiers e la Bibbia, ms. 1105 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (per il dibattito critico cfr. *supra* nota 44), fossero stati assegnati entrambi ad ambito manfrediano. Articolata e basata su solidi confronti la riflessione proposta in proposito da Costanza Rapone in questo volume.

⁹⁶ Che troviamo anche in altri esemplari assegnati al maestro, ad esempio nel Boezio-Aristotele di Parigi, dove un esempio particolarmente significativo è il profilo di frate tonsurato e incappucciato, a f. 108r, nell'antenna della iniziale *S* di *Sine quantis*.

⁹⁷ Per il *De balneis Puteolanis*, ms. 1474 della Biblioteca Angelica di Roma, si veda Petrus de Ebulo, *Nomina et virtutes balnearum seu De balneis Puteolorum et Baiarum*, codice Angelico 1474, introduzione e commentario di S. Maddalo, Roma 1998; e soprattutto S. Maddalo, *Il De balneis Puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Città del Vaticano 2003 (Studi e testi, 414).

⁹⁸ Il confronto è proposto da Romano, *Il Duecento* cit., p. 35. Sul ciclo di San Saba: I. Quadri, *Il ciclo dei mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale*, *ibid.*, pp. 245-



Si tratta, ne sono convinta, di dettagli, espressione non di una riflessione diretta sulle opere proposte a confronto, quanto piuttosto dell'adesione di Nicolaus alle tendenze che andavano affermandosi in area romana alla metà del secolo e che avevano uno dei referenti privilegiati nella cultura figurativa italo-meridionale⁹⁹. È questa la linea che Nicolaus sembra adottare anche nella componente decorativa del Sacramentario – fatta eccezione per le iniziali filigranate dove resta forte il richiamo alle origini francesi dell'artista –, sulle suggestioni, forse, di un'altra grande impresa pittorica portata a conclusione pochi anni avanti in area romana¹⁰⁰. Ad Anagni, città con la quale Nicolaus ebbe certo rapporti non casuali e alla cui cattedrale il Sacramentario sembra fosse destinato, negli affreschi della cripta di San Magno (consacrata nel 1255, in concomitanza con la datazione che verrà proposta per una delle fasi di confezione del codice), l'intervento dovuto al Terzo Maestro e ai suoi collaboratori, per esempio nei fascioni decorativi di

248; ma ancora prima S. Maddalo, *Rappresentare il tempo a Roma nel Duecento: i calendari dipinti tra tradizione laica e riproposta cristiana*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), cur. A.C. Quintavalle, Milano 2007 (I convegni di Parma, 8), pp. 583-597: 583-587, in cui già proponevo un confronto tra la donna del *balneum Sulfutara* e le allegorie femminili di San Saba, sottolineando il proficuo scambio di suggestioni tra la pittura monumentale romana duecentesca e l'arte miniatoria, di sorgente gotica e nel caso in oggetto italo-meridionale, di questi decenni. Mentre, nelle figure in catene rappresentati nella *Battaglia di Masphit* della cripta di Anagni, Alessandro Tomei (A. Tomei, *Gli affreschi: una lettura*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, cur. G. Gianmaria, Roma 2001, pp. 39-45: 44) sottolineava una anticipazione «dei corpi nudi dei raffinati frequentatori degli impianti termali descritti nel manoscritto del *De balneis Puteolanis*». In questo volume il rapporto tra pittura murale e miniatura è affrontato nei saggi di Chiara Paniccia e di Alessandro Tomei.

⁹⁹ In proposito mi permetto di rinviare alle mie riflessioni nell'Introduzione, p. **.

¹⁰⁰ La datazione degli affreschi della cripta di Anagni è questione molto controversa e dibattuta, poiché spazia dal secolo XII in. - è la tesi di M. Boskovits, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, «Paragone», 30/357 (1979), pp. 3-41 (rist. in Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994) - sino alla metà del XIII, secondo l'ipotesi proposta nel fondamentale studio di P. Toesca, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, «Le Gallerie nazionali italiane», 5 (1902), pp. 116-187 (rist. Anagni 1994), riflettendosi anche sulla cronologia dei cicli pittorici romani. Posizioni critiche più recenti sono quelle di Chiara Frugoni, che sottopone il ciclo dipinto a una lettura iconografica, resa peraltro necessaria dalla complessità dell'impianto, alla quale subordina la proposta cronologica (C. Frugoni, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 1-8: 1-3), e di Alessandro Tomei (Tomei, *Gli affreschi: una lettura* cit., pp. 39-40 e *passim*), che offre una sintesi del dibattito critico proprio in relazione alle varie proposte di datazione. Fondamentale per l'approccio iconografico resta F.W.N. Hugenholtz, *The Anagni Frescoes. A Manifesto. A Historical Investigation*, «Mededeelingen van het Nederlands Instituut te Rome», n.ser., 6 (1979), pp. 139-172.



archi e sottarchi delle volte V e VI, rappresenta un possibile modello per il corredo ornamentale del codice, in particolare per i motivi a fogliette trilobate che arricchiscono molte delle iniziali (fig. **). E non è senza significato che di questo maestro, che ad Anagni usa il minio e il cinabro proprio nei dettagli decorativi e per delineare i tratti fisiognomici dei personaggi, sia stata sottolineata la *provenienza miniatoria* con tale convinzione¹⁰¹ da consentire di ipotizzare la presenza nel suo *atelier* di uno o più artefici esperti nella decorazione libraria. Né sorprende, alla luce dell'eccezionale congiuntura culturale che tra secolo XII e secolo XIII mette in relazione Anagni con Roma, trovare riscontri – soprattutto là dove i pittori dell'Aula gotica si avvalgono di una tavolozza pittorica meno accesa e cito, tra gli esempi che si potrebbero proporre, le fasce a festoni vegetali punteggiati di foglie polilobate, sovrastanti le raffigurazioni dei mesi –, tra le soluzioni naturalistiche che ho segnalato per le pagine miniate del codice e alcuni particolari decorativi del ciclo celimontano, in specie nelle parti assegnabili al Terzo Maestro, che all'impresa partecipò in maniera rilevante¹⁰².

Anche nel calendario anteposto alla liturgia del rito sacramentale (ff. 1r-6v) si intravede in filigrana, sia sotto l'aspetto testuale sia per la *facies* iconografica, il peculiare equilibrio tra l'esperienza transalpina alle origini della formazione di Nicolaus e quella romana, che abbiamo visto connota tutta la sua opera. Evidente appare infatti la specificità romana e anagnina dei santi richiamati: da un lato santi pontefici, gli apostoli, martiri romani (come Agnese, Prisca, Emerenziana, Perpetua e Felicità, etc.), e tra le poche ricorrenze evidenziate a inchiostro blu quella dei santi Pietro e Paolo (con ottava), della *dedicatio* delle basiliche apostoliche e di quella del Salvatore (al 19 e al 9 di luglio), e ancora di san Giovanni a Porta Latina, al 6 maggio; dall'altro santi legati al culto specifico dell'area anagnina, come Scolastica (al 10 febbraio), Magno, vescovo di Anagni e Secondina (rispettivamente al 19 agosto e al 15 gennaio), richiamati anche nel santorale e celebrati dal Primo Maestro (il c.d. Maestro delle Traslazioni di Magno e Secondina) nelle absidi centrale e di sinistra della cripta di

¹⁰¹ Le citazioni sono dalla puntuale analisi proposta da Bianchi, *Resoconto*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 27-38: 31.

¹⁰² Sullo straordinario ciclo di affreschi, scoperti nel complesso dei SS. Quattro Coronati, rimando anzitutto ad A. Draghi, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Introduzione di F. Gandolfo, Milano 2006 e ai saggi della stessa studiosa pubblicati in precedenza in preparazione dello studio monografico (cfr. la bibliografia proposta in esso); e infine a A. Draghi - K. Queijo, *Il complesso dei Santi Quattro Coronati*, in Romano, *Il Duecento* cit., pp. 136-212.





Anagni; con qualche concessione, infine, al culto di santi francesi, come Dionigi, che si giustifica con la provenienza dell'artefice, e più in generale con la natura fortemente internazionale del personale di curia, se alla curia, come credo, Nicolaus fu legato in tutto il periodo romano. Il modello cui si richiama la componente iconografica, e che condiziona in particolare le allegorie dei mesi con l'immissione di varianti legate alla tradizione nordica (fig. **), è da ricercare invece, a mio avviso, nelle radici transalpine del miniatore, che sceglie un tema di derivazione classica, Giano bifronte, per il mese di gennaio, ma per il mese di febbraio opta per il vecchio che riscalda i piedi al calore di un camino, alternativo al tema della potatura adottato, insieme a quello del pescatore, in area mediterranea (e a Roma nella stessa Aula gotica e nell'esemplare oggi scomparso che campiva uno dei portici dell'insediamento templare di Santa Maria *de Aventino*), per il mese di luglio propone la mietitura, per agosto la trebbiatura (in entrambi i casi secondo la tradizione seguita oltralpe) e per maggio il nobile con il falcone in luogo del *Campus Madii*, di sorgente carolingia¹⁰³. E si distingue in tal modo dalle scelte iconografiche, tutte di segno classico e mediterraneo, con cui si raffigura il tempo nel gruppo dei monumentali calendari dipinti duecenteschi e romani, concepiti in un giro d'anni abbastanza circoscritto, tra il quinto e il sesto decennio¹⁰⁴, gli stessi ai quali risale come si è detto e come si vedrà tra breve l'allestimento del Sacramentario anagnino.

Da questa pluralità di suggestioni derivano alcune riflessioni sulle modalità e i tempi di realizzazione del codice. Il calendario suggerisce dunque per il codice lo stretto legame con Roma e la destinazione molto probabilmente all'uso di Anagni, città papale (diede i natali, nella prima metà del Duecento, a tre pontefici potentissimi, legati tra di loro da vincoli parentali, Innocenzo III, Gregorio IX e il nipote di questi Alessandro IV), i cui rapporti politico-amministrativi e culturali con l'Urbe e con l'ambiente di curia sono innegabili già a partire dai secoli XI e XII¹⁰⁵. Vi si notano

¹⁰³ Per il tema iconografico dei mesi è molto utile la sintesi offerta da M.A. Castiñeiras Gonzáles, *s.v. Mesi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 325-335. Ma si veda anche P. Mane, *Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, aux XII^e et XIII^e s.*, «Cahiers de civilisation médiévale», 29 (1986), pp. 257-264.

¹⁰⁴ Per i quali mi permetto di rinviare a Maddalo, *Rappresentare il tempo* cit. (con bibliografia relativa alla «misura del tempo in età medievale» a nota 3, p. 594).

¹⁰⁵ A proposito dei rapporti tra Anagni e il papato nei secoli centrali del Medioevo, si cfr. in generale: M. Vendittelli - C. Carbonetti, *Anagni*, in *Lazio medievale*, Roma 1980, pp. 71-105. Ne trattano anche, in relazione all'itineranza pontificia, A. Paravicini Bagliani, *La*





presenze significative, ai fini dell'individuazione delle matrici ideologiche del codice – in particolare tra tutte quella di san Francesco e di san Domenico, se pure senza ottava e non evidenziati –, e altrettanto significative assenze, per rimanere nell'ambito mendicante, quella di Chiara, canonizzata e con grande solennità nel 1255 nella cattedrale cittadina, per volontà di Alessandro IV; pontefice anagnino¹⁰⁶, come si è detto, che dell'ordine francescano era stato cardinale protettore¹⁰⁷ e che alla sua città (dove soggiornò spesso, e continuativamente tra il 1258 e il 1260, risiedendo nel palazzo di Gregorio IX) e alla stessa cattedrale aveva dedicato cure particolari sin dal periodo in cui ne era stato canonico durante il pontificato di Onorio III (1216-1227)¹⁰⁸, quando, nel 1227, si inaugurava il pavimento cosmatesco della chiesa superiore, davanti all'attuale cappella Caetani, totalmente rimaneggiato nel secolo XVII.

L'assenza della festa di santa Chiara nel calendario farebbe dunque ipotizzare per il Sacramentario una datazione anteriore, se pure di poco, al 1255 (ricordo che il Nicolaus *scriptor*, che si è voluto identificare con il Nicolaus *illuminator*, è documentato con certezza in area romana solo nel 1257, ma dovette giungere in curia al seguito del cardinale de Saint-Cher già nel 1254), se alla santa non fosse dedicata nel manoscritto una messa al f. 224r-v, vergata nell'ultimo fascicolo, in perfetta continuità con il testo

mobilità della curia romana nel secolo XIII. Riflessi locali, in *Società e istituzioni dell'Italia comunale, l'esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, I, Perugia 1988, pp. 155-278; per i riflessi della politica pontificia e della permanenza papale sullo sviluppo urbano della città, R. Ferretti - A. Panza, *Anagni nel XIII secolo. Iniziative edilizie e politica pontificia*, «Storia della città», 6 (1981), pp. 33-76.

¹⁰⁶ Su Alessandro IV, oltre a Manselli, *Alessandro IV* cit., si veda anche, per informazioni più ampie e articolate, S. Sibilìa, *Alessandro IV (1254 - 1261)*, Anagni 1961.

¹⁰⁷ Con tale ruolo, il cardinale Rainaldo si era adoperato per assicurare la pace all'interno dell'Ordine, e a tal fine, da papa, avrebbe favorito l'elezione di Bonaventura da Bagnoregio nel Capitolo del 1257. Alla volontà di Alessandro IV si deve, nel 1256, a seguito della canonizzazione di Chiara, la 'rifondazione' del monastero benedettino di San Pietro in Vineis, affidato dal pontefice alle *sorores Ordinis Sancti Damiani*, e la riqualificazione della chiesa con la realizzazione nel coro di un ciclo di affreschi di grande interesse per la storia della pittura di area romana e laziale nel secolo XIII. Per gli affreschi di San Pietro in Vineis cfr. S. Romano, *Gli affreschi di San Pietro in Vineis*, in *Il Collegio Principe di Piemonte e la Chiesa di S. Pietro in vineis in Anagni*, cur. M. Rak, Bagni di Tivoli 1997; M. Boehm, *Wandmalerei des 13. Jahrhunderts im Klarissenkloster S. Pietro in Vineis zu Anagni: Bilder für die Andacht*, Münster 1999.

¹⁰⁸ Per Anagni e la sua cattedrale cito la buona sintesi di M.L. de Sanctis - A. Bianchi - A. Lauria, s.v. *Anagni*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991; de Sanctis, *Architettura*, pp. 543-550; Bianchi, *Pittura*, pp. 547-550; Lauria, *Tesoro del Duomo*, pp. 550-552.



precedente, e anteposta all'orazione per santa Caterina d'Alessandria (ff. 224v-225r)¹⁰⁹, quasi che fosse stata introdotta, in concomitanza con la solenne canonizzazione¹¹⁰, mentre del manoscritto, la cui scrittura era dunque iniziata qualche tempo prima, si stilavano gli ultimi fogli e prima che iniziasse il lavoro di decorazione e di illustrazione, che sarebbe stato portato a compimento qualche tempo dopo, presumo entro il pontificato di Alessandro IV.

Era vescovo in quegli anni quel Pandulfus Nicolaus al cui lungo episcopato (1237-1257)¹¹¹ è stata assegnata la realizzazione del ciclo di affreschi della cripta anagnina¹¹² e che un'epigrafe murata nella chiesa superiore ricorda come committente di una consistente campagna di lavori fatti eseguire nella cattedrale e conclusi nel 1250¹¹³. Accanto al pontefice Alessandro IV, Pandolfo presenziò nel 1255 alla consacrazione di due altari nella cripta, nei quali furono translate le reliquie di alcuni santi, tra i quali Magno¹¹⁴, e soprattutto dovette partecipare alla solenne cerimonia di canonizzazione di Chiara da Montefalco, che nella sua cattedrale ebbe luogo. È possibile dunque collegare a lui la genesi del codice, la cui scrittura doveva essere stata comunque avviata durante il suo mandato e conclusa, come si è detto, negli ultimi mesi del 1255. E si può forse riconoscere un suo ritratto nella 'miniatura di dedica' (fig. **), che accompagna quella sorta di colofone in scrittura e figura che chiude il codice Chigiano

¹⁰⁹ A essa fanno seguito la *missa pro se ipso sacerdote* (f. 225v) e quelle conclusive per le sante vergini, pure di area anagnina, Olivia (ff. 225v-226v), Aurelia e Neomisia (ff. 227r-v). Da sottolineare che ai ff. 226v-227v le iniziali decorate e in filigrana sono soppiantate da semplici lettere rubricate.

¹¹⁰ Mi sono confrontata su questa questione con Emma Condello, alla quale devo consigli preziosi sulle problematiche paleografiche relative al codice Chigiano.

¹¹¹ C. Eubel, *Hierarchia catholica Medii Aevi. Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Monasterii 1898, p. 86.

¹¹² Toesca, *Gli affreschi* cit., p. 49.

¹¹³ Tomei, *Gli affreschi* cit., pp. 39-40. Per gli aspetti architettonici rimando a D. Fiorani, *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura*, in *Un universo di simboli* cit., pp. 9-26: 22-23 e *passim*. A proposito dell'avvicendamento alla dignità vescovile nella cattedrale anagnina e dei lavori ivi eseguiti su commissione dei singoli presuli si cfr. il dibattito riportato in P.C. Claussen, *Magistri Doctissimi Romani. Die Römischen Marmorkunstler des Mittelalters*, Stuttgart-Wiesbaden 1987 (Corpus Cosmatorum, I; Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 14), in part. pp. 122-124.

¹¹⁴ *Acta Passionis atque Translationum Sancti Magni episcopi Tranensis et martyris ex pervetustis codicibus tum Casinensis tum Anagninae basilicae cathedralis in qua eius corpus requiescit notis illustrata ab uno ex eiusdem ecclesiae canonicis*, cur. G. Marangoni, Aesii 1743; cfr. in proposito F. Gandolfo, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XV*, II, Roma 1988, pp. 245-372: 291. Alessandro Tomei, *Gli affreschi* cit., p. 40, ipotizza, sulla scorta di V. Fenicchia, *Intorno agli*



sul verso di f. 230¹¹⁵, a conclusione delle due orazioni *ad benedicendum arma*, vergate sul *recto*¹¹⁶. In esse lo stesso personaggio, vestito dei solenni paramenti vescovili (mitria, piviale rosso e tunica di blu intenso), nella *O* di *Omnipotens sempiternus Deus*, benedice una enorme spada e la cotta di maglia poggiate sull'altare, mentre nella *D* di *Deus*, all'*incipit* dell'*alia oratio*, riceve l'omaggio di un *miles*, completamente coperto dell'armatura a maglie di ferro.

«Ego .N. ero fidelis et obediens Anagnine ecclesie et vobis domino .N. Anagnino episcopo tuisque successoribus canonice intransibus...»¹¹⁷: così l'*incipit* della dichiarazione di *fidelitas* vergata a f. 230v (dove la lettera *N* ripetuta due volte sta a indicare nel formulario liturgico il vescovo e il vassallo di turno), e la *E* istoriata di *Ego* ospita una rara immagine del giuramento di vassallaggio¹¹⁸ (fig. ***). Il presule, seduto in cattedra, è rappresentato nell'atto di benedire un *miles*, inginocchiato davanti a lui, ma su

atti di s. Pietro da Salerno, vescovo di Anagni nel secolo XI contenuti nel codice Chigiano C VIII 235, «Archivio della R. Deputazione romana di storia patria», 67 (1944), pp. 253-267, che gli *Acta* fossero riportati in un codice conservato fino al secolo XVIII presso l'archivio della cattedrale anagnina, da identificare con il *Lectionarium per annum*, ms. Chig. C. VIII. 235; si cfr. in proposito G. Giammaria, *Anagni: alla ricerca di una biblioteca perduta*, in *Roma donne libri tra medioevo e rinascimento. In ricordo di Pino Lombardi*, Roma 2004 (RR. Inedita. Saggi, 32), pp. 1-16: 10-11. Nel saggio viene citato anche il Sacramentario miniato da Nicolaus (*ibid.*, pp. 11-13). Ringrazio Gioacchino Giammaria per la disponibilità dimostrata in occasione di questa ricerca.

¹¹⁵ La formula e l'iniziale istoriata erano del tutto sfuggite agli studiosi che si sono occupati di Nicolaus nei decenni passati, senza eccezione per chi scrive.

¹¹⁶ Gli *ordines De benedictione novi militis* e *De benedictione armorum* fanno parte, se pure con formulari diversi da quelli adottati nel Sacramentario, del *Pontificale romanum* di Guillaume Durand, per il quale: M. Andrieu, *Le Pontifical romain au Moyen Âge*, 3. *Le Pontifical de Guillaume Durand*, Città del Vaticano 1940 (Studi e testi, 88), pp. 447-450, 549-550.

¹¹⁷ E continua: «[...] Non ero in consilio neque in facto ut vitam perdati aut membrum (*sic*) vel capiamini mala captionem. Consilium quod mihi crederis per vos aut per nuntium vestrum me scierit nulli pandam et iura vestra secundum meum posse illesa conservabo. Possessiones ecclesie mee non alienabo non vendam neque locabo, non infeudabo ex novo non impignorabo vobis inconsultis. Sic Deus me adiuvet et hec sancta evangelia».

¹¹⁸ Mi sono confrontata su quest'immagine e i suoi particolari, e sul suo significato con Paola Maffei in una mattina della primavera del 2014. La ringrazio, come ringrazio Maura Mordini che mi ha dato suggerimenti preziosi sull'atto di vassallaggio e sui rapporti feudali che ne sono alla base e che io qui sfioro appena facendo ricorso peraltro alla stessa M. Mordini, *Il feudo ecclesiastico nella prima età dei glossatori*, Milano 2013 (Quaderni di «Studi senesi», 137); si cfr. per un approccio più in generale e per un'introduzione al problema, C. Violante, *Il concetto di "Chiesa feudale" nella storiografia*, in *Chiesa e mondo feudale nei secoli X-XII*. Atti della dodicesima Settimana internazionale di studio (Mendola, 24-28 agosto 1992), Milano 1995 (Miscellanea del Centro di studi medioevali, XIV), pp. 3-26.





una sola gamba e a capo scoperto (come a sottolineare la peculiarità del suo ruolo), dal quale ha appena ricevuto il libro, qui proposto a emblema dell'atto di sottomissione. Ed è forse utile notare la preziosità della leggera cotta metallica (le cui maglie sono rialzate con impercettibili pennellate d'oro) che, insieme all'oggetto che egli tiene nella mano destra (una croce forse, forse un pugnale), distingue il suo *status* da quello dell'armigero rappresentato sul *recto* del foglio. La formula della *fidelitas* vassallatica, che, perfettamente identica, troviamo usata già agli inizi del secolo nel giuramento di Giovanni da Ceccano, feudatario anagnino¹¹⁹, sanciva il contratto feudale stipulato tra l'autorità religiosa e i *cives* ecclesiastici ed era quindi un momento fondativo dell'atto di vassallaggio. La fedeltà giurata, diffusa già a partire dal secolo XII in particolare, ma non solo, nelle regioni del *Patrimonium* («la *Tuscia*, la *Romània*, il Lazio intorno a Roma»)¹²⁰, veniva, nel contesto della politica teocratica di Innocenzo III, al quale si deve l'innovazione di tale istituto, posta «al centro della rappresentazione pontificia dell'autorità temporale»¹²¹.

Una scelta iconografica così forte dal punto di vista ideologico (e che, addirittura priva di precedenti come io credo nella tradizione iconografica, presuppone la presenza mediatrice di un *ordinator*, da identificare forse anche con lo stesso artista) si riverbera sull'intero programma figurativo. I protagonisti dell'iniziale istoriata, infatti, rappresentanti l'uno della dignità vescovile e l'altro dell'aristocrazia vassallatica, animano in più punti il proscenio delle iniziali istoriate. Nelle pagine del Sacramentario la gerarchia ecclesiastica sembra identificarsi a diversi livelli con la carica vescovile. Il tema della dignità vescovile è protagonista dell'iniziale istoriata *E* di *Excita domine*, ad apertura della liturgia sacramentale nella *Dominica prima de adventu*, a f. 9r del ms. Chigiano, e non deve quindi stupire che nell'immagine un vescovo in paramenti solenni si genufletta in preghiera

¹¹⁹ Registrata negli archivi papali al quarto anno del pontificato di Innocenzo III; A. Theiner, *Codex diplomaticus domini temporalis S. Sedis. Recueil de documents pour servir à l'histoire du gouvernement temporel des états du Saint-Siège. Extraits des archives du Vatican*, I. 556-1334, Rome 1861, pp. 36-37, n. XLV.

¹²⁰ Mordini, *Il feudo ecclesiastico* cit., p. 14 (con un'ampia bibliografia su vassallaggio e diritto feudale).

¹²¹ Si cfr. in proposito S. Carocci, *Vassalli del papa: potere pontificio, aristocrazie e città nello stato della Chiesa (XII-XV)*, Roma 2010, pp. 13, 38 ss., e *passim*: la citazione è a p. 13; e anche Carocci, *Feudo, vassallaggi e potere papale nello Stato della Chiesa (metà XI sec. - inizi XIII sec.)*, «Rivista storica italiana», 112 (2000), pp. 999-1035. Sul vassallaggio, inquadrato nel contesto politico-istituzionale del pontificato di Innocenzo III, W. Maleczek, *Innocenzo III*, in *Enciclopedia dei papi*, II cit., pp. 326-350: 340 e *passim*.





verso Dio Padre, raffigurato nel registro superiore della lettera con le fattezze di un Cristo giovane e imberbe; è ancora un vescovo a partecipare, credo senza alcun precedente nella tradizione iconografica, al *Martirio di san Tommaso* nell'iniziale *D* di *Da nobis*, a f. 136v, all'*incipit* dell'orazione *In sancti Thome apostoli*; un vescovo, infine, ma altri esempi potrebbero essere proposti, presenza, a f. 141v, alla benedizione dei ceri che apre la festa *In Purificatione beatae Mariae virginis*¹²².

Per altri versi la frequente presenza di uomini d'arme in contesti figurativi, che non la prevederebbero (in particolare nelle pagine del santorale), si può giustificare *e contrario* se si suppone che le immagini di martirio in cui essi compaiono con il ruolo di carnefici possano richiamare il cattivo uso delle armi contrapposto all'azione esercitata a tutela delle istituzioni religiose proprio da quello speciale apparato di *milites* laici (cui appartiene il personaggio raffigurato nella 'miniatura di dedica') che venivano chiamati a difendere la Chiesa di Roma e le sue istituzioni da attacchi interni ed esterni; quindi, se si fa riferimento al pontificato di Alessandro IV, a salvarla dalle manovre espansionistiche degli ultimi Svevi, a sud, e, a nord, dai continui sussulti della feudalità ghibellina e dalle minacce della politica imperiale¹²³. È con questa premessa dunque – e in contrapposizione all'immagine del 'giuramento di fedeltà' – che si può spiegare, ad esempio, la peculiare iconografia del martirio di santa Lucia e di quello di san Giovanni Battista, all'*incipit* delle orazioni in onore dei due santi, rispettivamente nella *E* istoriata di *Exaudi nos domine*, a f. 136r e nella *S* di *Sancti Iohannis Baptiste*, a f. 175v, in cui entrambi vengono decollati da un soldato armato di tutto punto, con un'evidente contraffazione della tradizione agiografica¹²⁴.

Non so se tutto questo significhi una particolare capacità da parte del miniatore di corrispondere alle richieste della committenza, quindi alle linee dettate dal responsabile del programma figurativo del manoscritto. Certo è che, a ben riflettere su taluni particolari della narrazione iconogra-

¹²² Per l'*Ordo in purificatione beatae Mariae virginis* cfr. M. Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen-Âge*, I, *Le pontifical romain du XII^e siècle*, Città del Vaticano 1938 (Studi e testi, 86), pp. 206-209.

¹²³ Manselli, *Alessandro IV* cit., pp. 394-395; Sibilìa, *Alessandro IV* cit., pp. 95 ss. Non è forse casuale che il pontefice, quando fu costretto nel maggio del 1257 ad abbandonare Roma a causa delle lotte tra fazioni avverse e di queste contro il potere senatoriale per il controllo sulla città, si rifugiò a Viterbo e non ad Anagni, infestata in quel periodo dal partito ghibellino.

¹²⁴ Il Battista peraltro viene proposto giovane e imberbe, nell'iconografia propria di Giovanni evangelista.





fica, si ravvisa, oltre a un evidente aggiornamento circa le problematiche artistiche più 'alla moda', un'attenzione altrettanto significativa alla realtà contemporanea. E in proposito propongo solo un altro esempio: nella narrazione in figura di episodi evangelici (nella *Natività*, a f. 15r, o nella *Presentazione al Tempio*, a f. 144v, ma altri casi si potrebbero citare) gli ebrei, siano protagonisti o comprimari della scena, vengono resi subito riconoscibili dai copricapi a punta, oltre che in qualche caso dai peculiari tratti fisiognomici. Il miniatore dimostra in tal modo di essere a conoscenza di tematiche iconografiche largamente diffuse nella miniatura transalpina duecentesca e che rispecchiano questioni politiche e ideologiche di rilevante attualità nell'Europa del Medioevo tardo e finale. Mi riferisco, in questo caso, al dilagare tra secolo XII e XIII di un atteggiamento discriminatorio nei confronti della popolazione ebraica, che un'immediata eco ebbe nelle arti figurative¹²⁵ e che portò tra l'altro alla rapida creazione di tipi iconografici caratterizzati in maniera peculiare e alla loro altrettanto immediata adozione da parte degli artisti, molto spesso non direttamente coinvolti, come credo nel caso di Nicolaus, in posizioni antisemite¹²⁶.

Vorrei riflettere in chiusura ancora su una questione, forse la più problematica, che credo più volte si sia intravista in filigrana in queste pagine. Resta difficile di fatto determinare il ruolo svolto da Nicolaus nella confezione delle opere che gli vengono assegnate, anche di quelle di probabile e piena autografia. Proprio le scelte iconografiche, allora, potrebbero rappresentare un prezioso filo conduttore per capire se alle funzioni di *scriptor* (che egli forse ebbe solo agli esordi) e di *illuminator* (miniaturista, quindi autore della decorazione e/o dell'illustrazione) si possono aggiungere anche quelle di ideatore del programma iconografico, dei contenuti quindi delle immagini quali testo da leggere e da interpretare insieme o in alternativa al testo scritto; e riconoscergli a pieno il ruolo di *magister* (del quale

¹²⁵ Sulla raffigurazione degli ebrei nel Medioevo si veda il bel libro (ricco di materiale iconografico) di Bernhardt Blumenkranz: *Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, cur. C. Frugoni, Roma-Bari 2003 (ed. originale *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris 1966).

¹²⁶ La situazione della popolazione ebraica a Roma, infatti, e in generale nelle regioni del *Patrimonium*, non dovette essere nel Duecento troppo difficile e non troppo diffuso fu probabilmente l'atteggiamento discriminatorio nei loro confronti. È di questo avviso anche Mauro Perani (cfr. il saggio pubblicato in questo volume); appaiono espliciti in questo senso, inoltre, per es. i documenti pubblicati da A. Esposito, *Gli Ebrei della regione di Campagna alla fine del Medioevo: prime indagini*, «Latium», 7 (1990), pp. 57-83, 1990, pp. 57-84.





si fregia nella nota apposta al Chigiano e pubblicata alla fine dell'Ottocento da Ambrosi de Magistris)¹²⁷, vale a dire di responsabile *in toto* dell'impianto figurativo dell'opera.

¹²⁷ Cfr. *supra* nota 1, p. ****



