



Dipartimento di studi per la conoscenza e la valorizzazione dei beni storico-artistici

**Dottorato di ricerca
in**

***Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione,
storicizzazione, conservazione, musealizzazione - XX ciclo***

**Manoscritti visibili. Storia, vincoli
e nuove proposte espositive**

L-ART/01

Coordinatore: Chiar.^{ma} Prof. Maria Andaloro

Tutor: Chiar.^{ma} Prof. Silvia Maddalo

Michela Torquati

SOMMARIO

Nota introduttiva.....	p. 5
 Cap. 1. Storia, funzioni, uso del manoscritto miniato: alcune tipologie librerie	
1.1. Parola <i>in figura</i> : dai libri dei missionari ai vangeli insulari.....	p. 13
1.2. La riforma gregoriana e il libro della Bibbia.....	p. 23
1.3. I rotoli di <i>Exultet</i> : peculiarità di contenuto e d'uso.....	p. 28
1.4. Tra XII e XIV secolo. Testi giuridici, scientifici e letterari.....	p. 33
1.5. Il libro come strumento politico del sovrano medievale.....	p. 38
1.6. La devozione pubblica e la preghiera di laici e religiosi.....	p. 52
1.6.1. <i>Cantemus igitur</i> : Graduali e Antifonari.....	p. 62
1.7. Il frammento: dal contesto originario all'identità storicizzata.....	p. 66
 Cap. 2. I luoghi del libro	
2.1. Le biblioteche. Il difficile equilibrio tra tutela ed esigenze di consultazione...	p. 71
2.2. Tipologie espositive. Alcuni casi di studio	
2.2.1. Il libro nel museo.....	p. 75
2.2.2. Le biblioteche con una sezione espositiva permanente.....	p. 84
2.2.3. I musei del libro: un concetto oltre confine? Esperienze.....	p. 86
2.2.4. Le esposizioni temporanee.....	p. 94
 Cap. 3. Vincoli conservativi e fruizione	
3.1. La conservazione dei manoscritti. Considerazioni ambientali legate all' immagazzinamento e agli spostamenti temporanei.....	p. 109
3.2. Danni ai componenti	
3.2.1. La pergamena: caratteristiche costitutive e reazioni alle sollecitazioni esterne.....	p. 116
3.2.2. Pigmenti, inchiostri e colle.....	p. 120
3.3. Manipolazioni e stress strutturali.....	p. 128
3.4. Teche e supporti in mostra.....	p. 132
 Cap. 4. Le proposte alternative all'originale	
4.1. I <i>facsimili</i>	p. 139
4.2. Le elaborazioni digitali.....	p. 147
4.2.1. Presenze in rete.....	p. 151
4.2.2. Esemplari digitalizzati come supporto alla messa in mostra.....	p. 163
4.2.3. Esperienze e suggestioni sulle potenzialità del virtuale.....	p. 167

Cap. 5.	Possibilità espositive e conclusioni	p. 172
5.1.	Percorsi e suggestioni.....	p. 175
5.2.	Scelte tecniche orientate a una tangibile visibilità. Teche e supporti.....	p. 178
5.3.	Sfogliare in mostra (ovvero il tassello mancante)	p. 185

Indice delle tavole	p. 192
----------------------------------	---------------

Bibliografia



Nota introduttiva

In vista dell'anno 2000 venne ideato un evento per raccontare il primo Giubileo¹. Il comitato scientifico individuò un filone coerente entro cui raccogliere opere provenienti da tutto il mondo con l'intento di evocare la grandezza di quell'avvenimento. A Bonifacio VIII e alla sua azione politica si legarono allora documenti, manoscritti, raffigurazioni dal forte contenuto ideologico: su gran parte della produzione artistica coeva ci si interroga ancora oggi nel tentativo di contenere entro moderni schemi logici il disegno fortemente voluto dal primo pontefice giubilare.

Furono in numero consistente i manoscritti scelti a rappresentare con le altre opere, a dichiararne la comune appartenenza, la corrente politica d'azione che caratterizzò l'evento e a narrare metaforicamente dell'unicità del momento storico.

Entusiasmo misto a un senso di inadeguatezza le sensazioni che mi colsero al momento in cui per l'occasione mi venne assegnata la redazione di schede di illustri esempi miniatorii. Tra tutti lo splendido *Codice di San Giorgio* prodotto probabilmente ad Avignone entro il primo trentennio del sec. XIV².

In preparazione alla consultazione diretta del manoscritto in Biblioteca Vaticana approfondii le ricerche bibliografiche inerenti. Con una base su cui lavorare feci poi richiesta del codice in Sala manoscritti e, seduta al primo banco secondo la prassi di consultazione per i codici in riserva, attesi. Mi fu consegnato un esemplare di formato medio-grande, di poco spessore, con coperta seicentesca. Aprii il codice posto sul leggio e, superata rapidamente l'antiporta aggiunta in epoca successiva, mi soffermai sul primo foglio. Non sono in grado di trasmettere la mia

¹ Si trattava della mostra *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo* svoltasi a Roma, Palazzo di Venezia dal 12 aprile al 16 luglio 2000.

² Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. *Arch. di S. Pietro* C 129. Il codice si compone di 134 fogli più le guardie e contiene *Santorale* (ff. 1r–6v), *Pregchiere del Comune dei santi per la Pasqua* (ff. 7r–12r), *Storia di san Giorgio* (ff. 16v–69v) e *Inni in suo onore* (ff. 70r–82r), *Lecture evangeliche e preghiere* (ff. 85r–131v). Cfr. M. TORQUATI, *Codice di san Giorgio*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia 12 aprile–16 luglio 2000), a cura di M. RIGHETTI TOSTI–CROCE, Milano 2000, pp. 146–147.

sensazione alla vista dell'iniziale istoriata, la prima di un folto gruppo, con l'*Annunciazione di Maria* ad aprire la messa dedicata alla Vergine, ma fu tale l'emozione e più grave si manifestò il peso della responsabilità, che temetti di non riuscire a leggere oltre. Poi, un foglio dopo l'altro, il codice divenne meravigliosamente familiare. La mia ammirazione verso la valenza artistica del miniatore aumentava insieme con gli interrogativi sui tempi e i luoghi d'esecuzione, sulle tecniche seguite, i materiali utilizzati, la personalità del committente e le significative iconografie che continuavo a incontrare in apertura dei testi delle messe contenuti nel manoscritto. Con una sorta di timore reverenziale proseguì a sfogliarlo nei giorni necessari al completamento della scheda e mai sono venute meno la curiosità, il rispetto, la cura e l'intento scrupolosamente perseguito nel trasmettere tutto il possibile di questo compendio di letteratura, liturgia e storia³.

La selezione del *bifolio* da esporre in mostra venne fatta in tempi rapidi in accordo col comitato impegnato ad accompagnare con competente giudizio e coerenza scientifica tutte le fasi dell'evento. L'inaugurazione, il giorno che precedeva l'apertura della mostra, avvenne nel consono tono celebrativo ma la mia delusione alla vista del *Codice di san Giorgio* fu indescrivibile. Eppure nell'allestimento il codice aveva ricevuto una giusta enfasi, era stato aperto al foglio stabilito, l'illuminazione era corretta. Ma il codice taceva. Immobile, bloccato nella teca che lo accoglieva, mostrava sottotono l'infinitesima parte del suo potenziale.

Avevo creduto, intervenendo all'evento, di giungere preparata a visitare una mostra di manoscritti, ne avevo già viste molte senza aver mai percepito una stonatura tecnica che mi impedisse di apprezzare i pezzi esposti. Cosa era cambiato? Si trattava probabilmente di una personale presa di coscienza che mi spingeva ad accostarmi criticamente a un problema di fatto già esistente. Aggirandomi nelle sale di Palazzo Venezia verificavo allora favorevolmente i dettagli espositivi curati per le altre opere: la ricostruzione del mosaico del monumento funebre di Bonifacio VIII⁴, l'illuminazione quasi teatrale scelta per enfatizzare i frammenti scultorei del monumento del cardinale Guillaume de Braye, l'evocazione dell'originaria basilica

³ La parte dedicata alla figura di Pietro da Morrone (papa Celestino V) comunica, attraverso il testo e l'iconografia, il sentimento e la scelta politica dichiarata dall'autore, il card. Jacopo Stefaneschi.

⁴ Di cui venivano esposti i due frammenti superstiti provenienti dal museo Puškin di Mosca e dal Brooklyn Museum of Art di New York.

di S. Pietro prodotta attraverso la ricostruzione in scala collocata al centro dello spazio della mostra. Di tanto in tanto scorgevo i manoscritti esposti che dalle teche in ferro e vetro tentavano di comunicare, tacendo.

Notai allora alcuni tra i convenuti interrogarsi su questioni tecniche, di contenuto e d'immagine riguardanti gli esemplari miniati senza riuscire a darsi risposte e conferme coerenti. Ad eccezione degli studiosi presenti, gli specialisti del libro, gli altri sembravano non percepire l'essenza degli esemplari miniati o cercavano inutilmente di comprenderne la portata, di inserirli nel percorso unitario individuato in fase progettuale (e perfettamente esplicito nella fase che aveva accompagnato la redazione delle schede, effettuata sulla base dell'esame diretto delle opere) e finivano per connetterli l'uno all'altro per ragioni cronologiche o di mera committenza. Né i supporti didascalici realizzati potevano supplire alla grave mancanza.

Il libro soffre ancora oggi, come nell'occasione che ho voluto raccontare, dell'inserimento forzato entro schemi prestabiliti che ne violano gravemente, in fase espositiva, lo statuto. Il codice miniato, espressione artistico - documentaria peculiare, ha visto mutare negli ultimi decenni i tentativi di conoscenza e gli strumenti d'indagine validi in precedenza. Preme allora provvedere a un'analisi comparata di tutti i fattori interni ed esterni al codice che contribuiscono a determinarne l'identità. Si intende dare, nelle pagine che seguono, un'immagine il più possibile completa di quanto espresso da un manoscritto miniato, portatore di segni e investito di significati che mutano di volta in volta, rintracciabili in epoche e ambiti culturali di produzione.

Si esamineranno le caratteristiche materiali dell'oggetto libro per scandagliarne le "possibilità d'uso" e stabilirne con fermezza i corretti parametri conservativi.

Si rifletterà sulle possibilità offerte dall'applicazione di nuovi *media* alla catalogazione, alla conoscenza e alla divulgazione dei dati, alla riproposizione degli esemplari miniati, che contribuiscono quotidianamente ad accentuare la dicotomia tra il dato reale e quello virtuale.

Fermamente convinta del ruolo fondante svolto da chi osserva un manoscritto nell'azione conoscitiva di quest'ultimo, intendo infine ribadire la necessità di

recuperare col manufatto un rapporto più diretto, che sia assolutamente privo di mediazioni fuorvianti e rispettoso delle sue peculiarità.

Nelle scelte di realizzazione e d'uso il manoscritto miniato, *medium* grafico e iconico, spinge adesso a individuare una forma espositiva ragionata e consapevole, coerente in primo luogo con la natura dell'esemplare ed esaustiva per il fruitore, che incarna già, oggi, quelle "future generazioni" in nome delle quali, in passato, il codice è stato tutelato.

Manoscritti visibili. Storia, vincoli e nuove
proposte espositive

*Preferiva scrivere di persona,
da umile scrivano, perché gli piaceva udire il lieve
rumore della cannuccia che scorreva (...)
lubrificata dall'inchiostro e vedere le parole nascere
e inseguirsi sul bianco del rotolo.*

*Assaporava in quel momento un sapore più
grande di chiunque altro al mondo: quello di fissare
gli eventi e le vicende umane per gli anni e forse i
secoli a venire.*

(V.M. MANFREDI, Il tiranno)

Cap. 1

Storia, funzioni, uso del manoscritto: tipologie librerie definite dal rapporto tra testo e immagini

Nelle scelte di committenza, all'origine del confezionamento di un esemplare miniato soggiacciono ragioni connesse tanto agli usi quanto al processo comunicativo che si innesca tra l'oggetto e il potenziale fruitore. Attraverso l'indagine ragionata su alcuni tra i più significativi esempi di produzione libraria medievale si intende dare ragione del complesso e ben più ampio panorama culturale entro il quale fin dalle origini hanno trovato collocazione la scrittura e la pittura su pergamena. Questo al fine di penetrare significativamente la questione inerente l'uso e i significati di volta in volta attribuiti a codici commissionati, donati, letti, sfogliati, raccolti e conservati.

1.1 Parola in figura: dai libri dei missionari ai vangeli insulari

La capacità di trasmissione della Parola esercitata dai libri del Vangelo ben si comprende qualora si ripercorra, almeno nelle linee principali, il fenomeno della conversione di quelle popolazioni estranee al processo di cristianizzazione che già nella tarda antichità aveva coinvolto gran parte dell'Europa, nell'area corrispondente alle terre romanizzate.

In molte terre di Britannia e in gran parte dell'Ibernia, l'odierna Irlanda, sopravvivevano ancora nell'alto medioevo le lingue e i riti religiosi propri dei luoghi, lontanissimi culturalmente dalla Chiesa di Roma. Per l'Irlanda in particolare non si ha notizia di attività connesse alle pratiche religiose cristiane fino alla

consacrazione del primo vescovo di quelle terre, Palladio, nel 431⁵. Eppure dovevano essere già esistiti scambi, anche di natura commerciale, tra la Britannia e l'Irlanda e la dottrina cristiana non doveva essere rimasta sconosciuta nell'isola⁶.

Prospero d'Aquitania, che ci informa sulla missione di Palladio, non fornisce alcuna notizia sull'operato di Patrizio il quale, nella sua missione databile al secondo quarto del sec. V, trovò gran parte della popolazione irlandese ancora pagana, giacché la dottrina cristiana si era diffusa unicamente tra quei ceti, socialmente inferiori e ridotti nel numero, che l'avevano adottata nelle forme più primitive. Succedendo a Palladio nella missione vescovile il monaco Patrizio dovette certamente, come già il suo predecessore, muoversi per il paese senza una sede definitiva. Non si ha tuttavia notizia del corredo liturgico utilizzato da questi primi testimoni noti della storia cristiana d'Irlanda, tranne, forse, l'accento fatto dallo stesso Patrizio⁷ agli oggetti donati alla popolazioni incontrate durante i suoi spostamenti o a quelli ricevuti in cambio (ma si trattava, secondo la fonte, di beni subito restituiti che costituivano semmai l'occasione per educare alla gratuità dell'operato dei missionari⁸) o alle supposte reliquie dei santi Pietro e Paolo che papa Celestino doveva aver affidato a Palladio pochi anni prima. Proprio con l'intenzione di raggiungere gli obiettivi non concretizzati dalla missione di Palladio, era stato posto accanto a Patrizio quel *Segitium* citato nella vita del santo, maturo ed

⁵ «Ordinatio Scotis episcopus [*scilicet* Palladio], dum Romanam insulam studet servare catholicam, fecit etiam barbaram christianam». L'isola barbara è, ovviamente l'Irlanda e il pontefice che provvede, con l'invio di Palladio, a renderla cristiana è Celestino I (PROSPER AQUITANUS, *Contra collatorem liber*, in *Patrologia cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum...Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptores que ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III*, accurante J.P. MIGNE, Lutetiae-Parisiorum 1844-1864 [d'ora in poi *PL*], 51 col. 271C).

⁶ L. BIELER, *Conversione al Cristianesimo dei celti insulari*, in *La conversione al Cristianesimo nell'Europa dell'alto medioevo*, Atti della XIV settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 14-19 aprile 1986), Spoleto 1987, pp. 559-580: 561. In quell'anno «ad Scottos in Christum credentes ordinatus a papa Caelestino Palladius primus episcopus mittitur», che testimonia come in Irlanda esistesse già una comunità cristiana, a cui il papa inviò un vescovo (PROSPER AQUITANUS, *Chronicum integrum*, in *PL*, 51 col. 595 B [n. 744]).

⁷ SAINT PATRICK, *Confession et lettre a Coroticus*, a cura di R.P.C. HANSON, Paris 1978; MUIRCHÚ MACCUMACHTENI, *Vita sancti Patricii*, in *L'apostolo rustico. Vita e miracoli di san Patrizio d'Irlanda*, a cura di G. IORIO, Rimini 2000, pp. 119-140.

⁸ «Nam (...) tamen conatus sum quippiam servare me etiam et fratribus Christianis et virginibus Christi et mulieribus religiosis, quae mihi ultronea munuscula donabant et super altare iactabant ex ornamentis suis et iterum reddebam illis et adversus me scandalizabantur cur hoc faciebam. Sed ego propter spem perennitatis, ut me in omnibus caute propterea conservarem; ita ut non me in aliquo titulo infideli caperent vel ministerium servitutis meae nec etiam in minimo incredulis locum darem infamare sive detractare». SAINT PATRICK, *Confession* cit., 49, p. 122.

esperto sacerdote, perché non lo lasciasse solo in questo delicato compito⁹. È tramandato dalle fonti¹⁰ dei continui spostamenti compiuti da Patrizio prima di giungere a fondare la sua sede ad Armagh (non lontano dal luogo ufficiale del governo civile, Emain Machae) e, in un clima di tale mobilità, nella fase probabilmente più difficile per l'educazione a una dottrina basata sulla parola in contrapposizione a una tradizione del tutto priva di cultura scritta, l'uso del libro da mostrare come prova tangibile della presenza di Dio appare indispensabile, ma non documentato. E solo cento cinquant'anni più tardi¹¹ il Vangelo è testimoniato come il libro per eccellenza nelle mani dei monaci inviati ad evangelizzare le lontane terre del nord. Allora gli esemplari che viaggiavano al seguito dei missionari, funzionali alla liturgia quanto alla testimonianza della dottrina predicata, sarebbero giunti da Roma a mostrare tutte le caratteristiche dell'ambito culturale in cui erano stati prodotti.

Il MS. 286 conservato al Corpus Christi College di Cambridge¹², più noto come *Il Vangelo di s. Agostino*, è tradizionalmente riconosciuto come parte del corredo del monaco al momento della partenza per l'Inghilterra. In quelle terre, nel 597, era giunta la prima missione evangelizzatrice inviata da papa Gregorio I, guidata da Agostino e partita da Roma sul finire dell'anno precedente. Al seguito del futuro vescovo di Canterbury muovevano circa quaranta monaci scelti per sostenerlo in questo audace disegno e si ritiene che l'esemplare oggi a Cambridge sia giunto in Inghilterra in tale occasione. Oggi soltanto pochi fogli sopravvivono a testimoniare del forte valore didascalico insito nelle immagini che doveva contenere. Il f. 125r con i dodici episodi della vita di Cristo (dall'*Ingresso a Gerusalemme* fino al *Trasporto della croce* **Tav. 1**) e le altre sei immagini di analoga derivazione poste a inquadrare la figura dell'evangelista Luca a f. 129v (**Tav. 2**) esplicitano la volontà di narrare, con poche e chiare scene affiancate da un testo ridottissimo, le storie sacre.

⁹ «Opportuno ergo tempore imperante comitante divino ausilio coeptum ingreditur iter ad opus in quod ollim praeparatus fuerat, utique aevangelii, et missit Germanus seniores cum illo, hoc est Segitium praespiterum, ut testem comitem haberet, quia nec adhuc a sancto domino Germano in pontificati gradu ordinatus est. Certi enim erant quod Palladius archidiaconus pape Celestini urbis Romae episcopi, qui tunc tenebat sedem apostolicam quadragensimus quintus a sancto Petro apostolo, ille Palladius ordinatus et missus fuerat ad hanc insolam sub brumali rigore possitam convertendam». MUIRCHÚ MACCUMACHTENI, *Vita sancti Patricii* cit., p. 123.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Quando Mellito nel 601 raggiungerà la terra inglese inviato da Gregorio Magno (cfr. *infra*).

¹² Prodotto in Italia (a Roma?) nel sec. VI.

A testimonianza del legame mantenuto con Roma, la scrittura onciale, sul modello del vangelo di s. Agostino, trionfava, almeno inizialmente, negli esemplari prodotti nell'isola, come su quelli importati. Le comunità monastiche da cui provengono i primi testimoni noti realizzati *in loco*, S. Peter a Wearmouth e S. Paul a Jarrow (nell'odierno North East), ribadiscono attraverso l'uso di una scrittura comune la propria fedeltà alla Chiesa di Roma; nella decorazione tuttavia il Vangelo si arricchisce e viene contaminato dai *patterns* propri delle terre in cui giunge (**Tav. 3** *Book of Kells*, f. 291v; **Tav. 4** *Book of Lindisfarne*, f. 209v). Nel Vangelo miniato in tal modo la potenza salvifica è testimoniata dalle linee intrecciate tra cui emergono le fattezze dei testimoni della parola divina (gli evangelisti e i loro simboli) a sottolineare ancor di più il mistero del Verbo, enfaticizzato e stampato nella mente (**Tav. 5**).

All'inizio della sua missione Agostino, poi vescovo di Canterbury, poté servirsi di una sorta di "ponte" già tracciato dal vescovo Liuthard¹³, che grazie al sostegno garantito dalla casa regnante coltivava già da tempo la fede cristiana in quelle terre. Agostino allora ribadiva l'appartenenza ad una religione che fondava il proprio insegnamento sulla parola¹⁴. Si trattava di proporre l'ascolto e la visione mediata dai codici esibiti dai monaci. Beda¹⁵ racconta dell'incontro che Agostino ebbe in campo aperto col sovrano Ethelbert, che sarebbe divenuto più tardi il primo re cristiano del Kent e infine santo¹⁶: il monaco giunse nell'isola di Thanet¹⁷ con una croce d'argento e una tavola dipinta recante l'immagine del Salvatore¹⁸. La motivazione della scelta degli oggetti appare più chiara nelle parole di Gregorio Magno riguardo al significato delle immagini divine: «Scio quidem quod imaginem

¹³ Giunto in Inghilterra al seguito della regina cristiana Berta congiuntasi in nozze con il re del Kent, Ethelbert (BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica gentis anglorum* I, 25, in *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, a cura di B. COLGRAVE-R.A.B. MYNORS, Oxford 1969, p. 72).

¹⁴ Cfr. S. MADDALO, *Writing / Figure, Word / Image. Pathways of the Christian Illuminated Book*, in *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, Catalogo della mostra (Toronto, Royal Ontario Museum, June 8–August 11, 2002), a cura di G. MORELLO, Roma 2002, pp. 47–53.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Ethelbert, sepolto a Canterbury nella chiesa dei ss. Pietro e Paolo dove le sue reliquie erano ancora ricordate nel sec. XV, è commemorato il 24 febbraio (o il 25 a seconda del calendario) nelle Diocesi di Westminster, Southwark e Northampton.

¹⁷ Cfr. N. DEL RE, sv. *Etelberto*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 116–118.

¹⁸ «veniebant crucem pro vexilo ferentes argenteam, et imaginem Domini Salvatoris in tabula depictam, laetantiasque canentes».



Tav. 1 *Evangelario di Agostino di Canterbury* (Italia, fine sec. VI)
Cambridge, Corpus Christi College, MS. 286, f. 125r



Tav. 2 *Evangelario di Agostino di Canterbury* (Italia, fine sec. VI)
Cambridge, Corpus Christi College, MS. 286, f. 129v



Tav. 3 *Book of Kells* (Iona? Sec. VIII ex)
Dublin, Trinity College, MS.A.I.6 (58) f. 291v. S. Giovanni



Tav. 4 *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.)
London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 209v. S. Giovanni



Tav. 5 *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.)
London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 29r

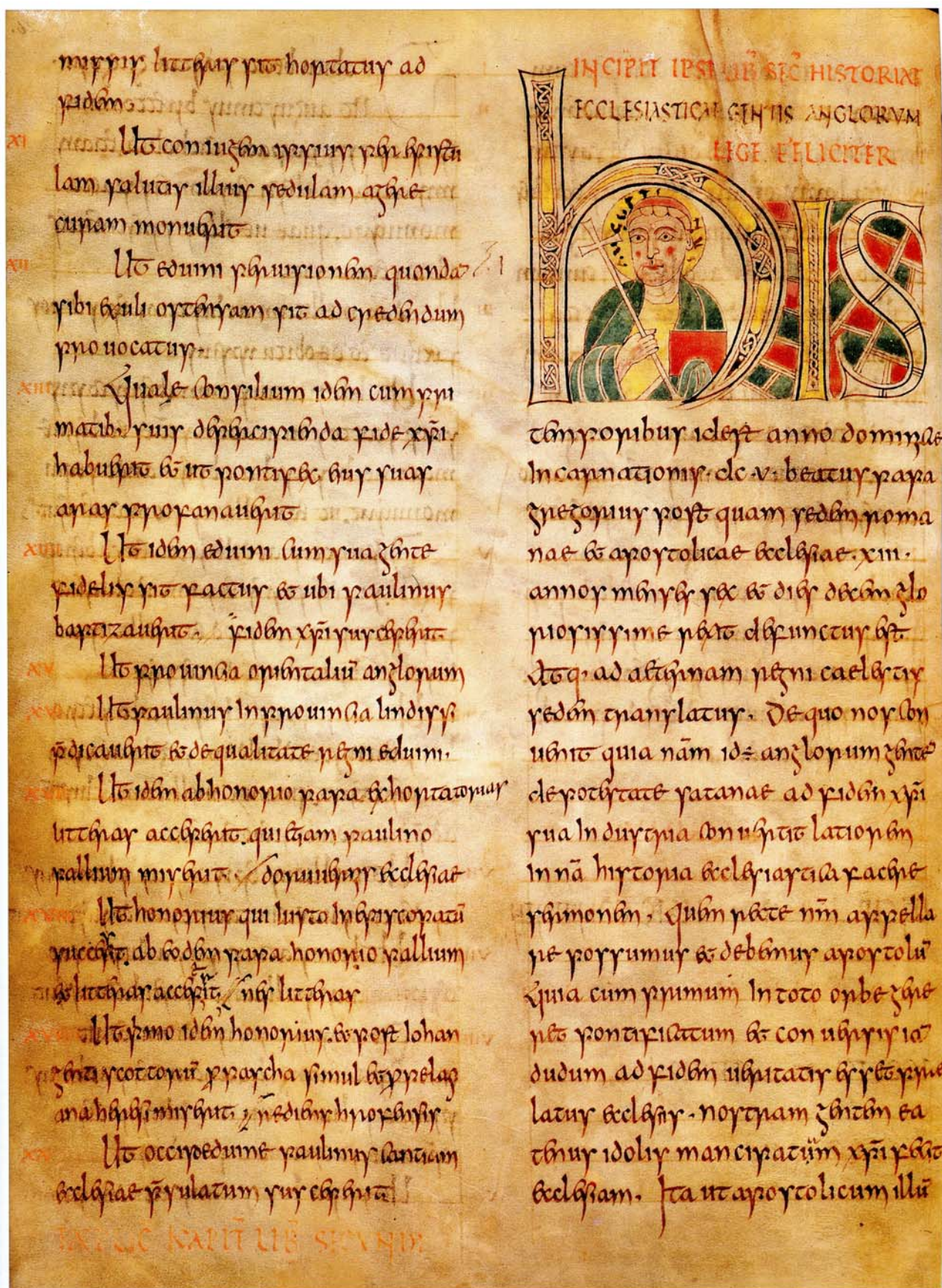
Salvatoris nostri non ideo petis, ut quasi Deum colas, sed ob recordationem filii Dei in eius amore recalescas, cuius te imaginem videre desideras. Et nos quidem non quasi ante divinitatem ante illam prosternimur, sed illum adoramus quem per imaginem aut natum, aut passum, sed et in throno sedentem recordamur. Et dum nobis ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam Filium Dei reducit, animum nostrum aut de resurrectione laetificat, aut de passione demulcet»¹⁹. L'immagine alla stregua della scrittura dunque. Papa Gregorio provvide ancora, più volte, a sottolineare l'importanza dell'uso della rappresentazione iconica come strumento di persuasione verso coloro che non possono comprendere le parole riportate dai testi²⁰. Non è imprudente allora affermare che Agostino potesse avere con sé anche dei codici, ma che in quell'occasione abbia agito seguendo le linee tracciate dal pontefice, col quale dovevano essere stati concordati anche i dettagli relativi alla missione, soprattutto per quanto concerneva i rapporti con la popolazione.

I libri inizialmente utilizzati per le esigenze della piccola comunità che seguiva Agostino sarebbero comunque d'ora in poi divenuti strumenti dell'attività di evangelizzazione, usati ed esibiti alla stregua dei vessilli di Cristo. Di numerosi codici si fa del resto menzione a proposito della seconda spedizione, quella affrontata dai monaci partiti da Roma e giunti in Inghilterra al seguito del vescovo Mellito, nel passaggio dell'opera di Beda in cui si fa menzione degli oggetti che i missionari portano con loro per le esigenze della comunità e per l'azione da svolgere sulle popolazioni da evangelizzare che avrebbero incontrato²¹.

¹⁹ Lettera di papa Gregorio al vescovo Secondino nel *Registrum epistolarum*, a cura di D. NORBERG, Turnhout 1982 (*Corpus Christianorum. Series latina*, 140–140A), 140A, App. X, p. 1111; MIGNE, *PL*, 67, capp. IX, LII, coll. 990D–991B.

²⁰ Cfr. ad esempio la lettera inviata al vescovo Sereno Arcivescovo di Marsiglia nell'ottobre del 600 (*Registrum epistolarum* cit., ep. XI, 10, pp. 873–876; MIGNE, *PL*, 67, capp. IX, CV, coll. 1027C–1028A), «Idcirco enim pictura in Ecclesiis adhibetur, ut qui littera nesciunt, saltem in parietibus videndo legant quae legere in Codicibus non valent». Beda, forte degli insegnamenti di Gregorio riporterà poi con riferimento alle immagini contenute nel tempio biblico: «Si enim licebat serpentem exaltari aeneum in ligno quem aspicientes filii Israel viverent, cur non licet exaltationem Domini Salvatoris in cruce, qua mortem vicit, ad memoriam fidelibus depingendo reduci, vel alia ejus miracula et sanationes, quibus de eodem mortis auctore mirabiliter triumphavit, cum horum aspectus saepe multum compunctionis soleat praestare contuentibus, et eis quoque qui litteras ignorant, quasi vivam dominicae Historiae pandere lectionem? Nam pictura Graece ζωγραφία id est, viva scriptura vocatur». (BEDA IL VENERABILE, *De templo Salomonis liber*, in MIGNE, *PL*, 91, cap. XIX, coll. 790CD–791B).

²¹ «Praeterea idem papa Gregorius Augustino episcopo, quia suggesserat ei multam quidem sibi esse messem, sed operarios paucos, misit cum praefatis legatariis suis plures cooperatores ac uerbi ministros; in quibus primi et praecipui erant Mellitus, Iustus, Paulinus, Rufinianus; et per eos generaliter uniuersa, quae ad cultum erant ac ministerium ecclesiae necessaria, uasa uidelicet sacra, et



Tav. 6 BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (Northumbria, sec. VIII)
 San Pietroburgo, Biblioteca pubblica di Stato, ms. Q.V.I.18, f. 26v

Il testo di Beda, fonte insostituibile per la ricostruzione degli avvenimenti relativi alle campagne di evangelizzazione in quelle terre, costituì appena qualche generazione dopo Agostino un riferimento basilare per la conversione dei pagani e fu per questo molto popolare tra i monaci missionari che ne seguirono le orme. In quella che viene considerata la più antica iniziale figurata nella storia della miniatura occidentale, l'*H* di *His temporibus*, al f. 26v dell'esemplare dell'*Historia anglorum* di Beda il Venerabile databile al 746 e conservato alla Biblioteca Pubblica di Stato di San Pietroburgo²² (**Tav. 6**), è un piccolo ritratto di s. Agostino con una croce astile e un libro stretto nella mano velata²³. Molto più tardi qualcuno provvederà ad aggiungere l'iscrizione *AUGUSTINUS* lungo il nimbo, riconoscendone correttamente l'identità²⁴; nonostante ciò una parte della critica recente ha voluto ricondurre il ritratto alla figura di Gregorio Magno²⁵, optando per una sovrapposizione d'identità totale tra il pontefice e il monaco che fu strumento nelle sue mani. In ogni caso l'intera decorazione del codice, e l'iniziale in particolare, contribuisce a sottolineare la forte valenza simbolica delle immagini contenute già nei testimoni più antichi, quelli che costituivano parte integrante del corredo liturgico dei primi monaci, citati come dato concreto, e mostrati con finalità educative alle popolazioni incontrate. Dopo la conversione del re, e l'autorizzazione

uestimenta altarium, ornamenta quoque ecclesiarum, et sacerdotalia uel clericilia indumenta, sanctorum etiam apostolorum ac martyrum reliquias, nec non et codices plurimos» (BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica*, I, 29 [ed. cit., p. 104]).

²² MS. Q.V.I. 18: BEDA, *Historia ecclesiastica gentis anglorum*, Northumbria (Jarrow o Wearmouth) o York (cfr. *The Leningrad Bede: an Eight Century Manuscript of the Venerable Bede's Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum in the Public Library, Leningrad (facsimile)*, a cura di O. ARNGART, Copenhagen 1952, p. 31) sec. VIII.

²³ Il libro, color porpora, non è stretto dalla mano nuda ma in una piega dell'abito, secondo l'iconografia cristiana che cita l'atto compiuto dal diacono dinanzi all'altare al momento dell'offerta del testo liturgico all'officiante, e che risulta comune, in ambito insulare, alle figure che mostrano libri tra le mani (es. *S. Culthbert's coffin*, *Ruthwell cross*, *Auckland e Haddam crosses*), ad indicare la concezione univoca dei concetti relativi a religione cristiana e parola scritta.

²⁴ O. DOBIACHE-ROJDESTVENSKY, *Un manuscript de Bède à Leningrad*, in *Speculum* 3 (1928), pp. 314–321: 316; *The Leningrad Bede* cit., p. 23. Entrambi concordano sull'identità del ritratto nell'iniziale, definito dalle caratteristiche iconografiche che possiede e dal legame esistente col testo. L'iniziale è posta all'incipit del II libro dell'*Historia* che narra, tra gli altri episodi, anche della morte di s. Agostino. Cfr. Anche E.A. LOWE, *A Key to Bede's Scriptorium, Some Observations on the Leningrad Manuscript of the «Historia ecclesiastica gentis Anglorum»*, in *Scriptorium* 12 (1958), n. 2, p. 182–190; M. SCHAPIRO, *The Decoration of the Leningrad Manuscript of Bede*, in *Scriptorium* 12 (1958), n. 2, p. 191–207.

²⁵ E.H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische miniaturen (text)*, Berlin 1916, p. 310 suggerisce di riconoscere papa Gregorio, citato anch'egli nel II libro dell'opera di Beda senza tuttavia giustificarne le caratteristiche iconografiche. Così anche C. DE HAMEL, *Manoscritti miniati*, Torino 1987 (ed. orig. *A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford 1986), p. 36.

a trasferirsi a Canterbury presso la chiesa della regina Berta, si presentò infatti per Agostino e i suoi il momento di svolgere le funzioni liturgiche con regolarità: essi provvidero a restaurare preesistenti strutture e costruirono nuovi spazi al fine di celebrare messe in ambienti consoni; convertirono e battezzarono masse²⁶.

Proprio da Canterbury, che aveva fatto da sfondo all'attività di conversione alla Parola delle terre inglesi, giunge una testimonianza di molti anni successiva e riguardante un possibile uso del libro cristiano. Un disegno degli inizi del secolo XV²⁷, mostra, ai lati delle reliquie di s. Etelberto seminascoli da una piccola merlatura, i sei manoscritti tradizionalmente riconosciuti come quelli portati dal vescovo già nella sua prima missione in Inghilterra (**Tav. 7**). Occorre allora riflettere sulla costante presenza del libro del vangelo sull'altare giacché, come testimoniano quei passaggi testuali riguardanti gli arredi utilizzati per la celebrazione o i beni posseduti da monaci missionari e da loro utilizzati, esso è oggetto d'uso liturgico, ma anche simbolo della fede cristiana alla stregua degli altri *signa*²⁸, e come essi conservato. Se a questo si unisce la finalità educativa che insieme con l'uso si intendeva perseguire non è illogico credere che il vangelo venisse anche esposto sull'altare. Del resto, come testimoniano le cerimonie codificate negli *Ordines* romani²⁹, durante la cerimonia pasquale dell'*Apertio aurium*, quattro esemplari di Vangelo venivano portati, ciascuno da un diacono, dalla sagrestia all'altare, sul quale si aprivano all'*incipit* di ognuno dei quattro testi per essere poi collocati agli angoli. I diaconi erano preceduti attraverso la navata da una processione di chierici con candele accese e turiboli incensanti³⁰.

²⁶ «Erat autem prope ipsam civitatem [Canterbury] ad orientem ecclesiam in honorem sancti Martini antiquitus facta (...) in qua regina (...) orare consuevit. In hac ergo et ipsi primo convenire psallere orare missas facere praedicare et baptizare coeperunt, donec rege ad fidem converso maiorem predicandi per omnia et ecclesias fabricandi vel restaurandi licentiam acciperent». BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica*, I, 26 (ed. cit. p. 76).

²⁷ Al f. 77r dello *Speculum Augustinianum* di Thomas of Elmham, tradito dal MS. 1 di Cambridge, Trinity Hall, realizzato a Canterbury tra il 1414 e il 1418.

²⁸ Cfr. MADDALO, *Writing / Figure* cit., p. 47.

²⁹ Fin dal V secolo il Vangelo viene intronizzato all'interno dei Concili ecumenici e in ogni celebrazione liturgica il momento culminante della cerimonia è costituito dalla sua lettura, G. CAVALLIO, *Potere del sacro, potere sul sacro*, in *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, 21 marzo–10 novembre 1995), a cura di G. MORELLO – S. MADDALO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1995, pp. 19–20.

³⁰ E.Ó. CARRAGÁIN, «*Traditio evangeliorum*» and «*sustentatio*»: the Relevance of Liturgical Ceremonies to the Book of Kells, in *The Book of Kells, Proceedings of a Conference at Trinity College* (Dublin, 6–9 september 1992), a cura di F. O' MAHONY, Aldershot 1994, pp. 398–436.

Le prime notizie certe sulla produzione di codici sull'isola risalgono alla fine del secolo VII. La biografia del vescovo Ceolfrith (642-716) termina con l'enumerazione delle sue opere e riferisce che egli si occupò di commissionare tre grandi Bibbie, due in uso alle chiese di Jarrow e Wearmouth, la terza da inviare a Roma, come dono per il pontefice, a dimostrare che ormai anche in terra di Northumbria si era in grado di produrre libri³¹.

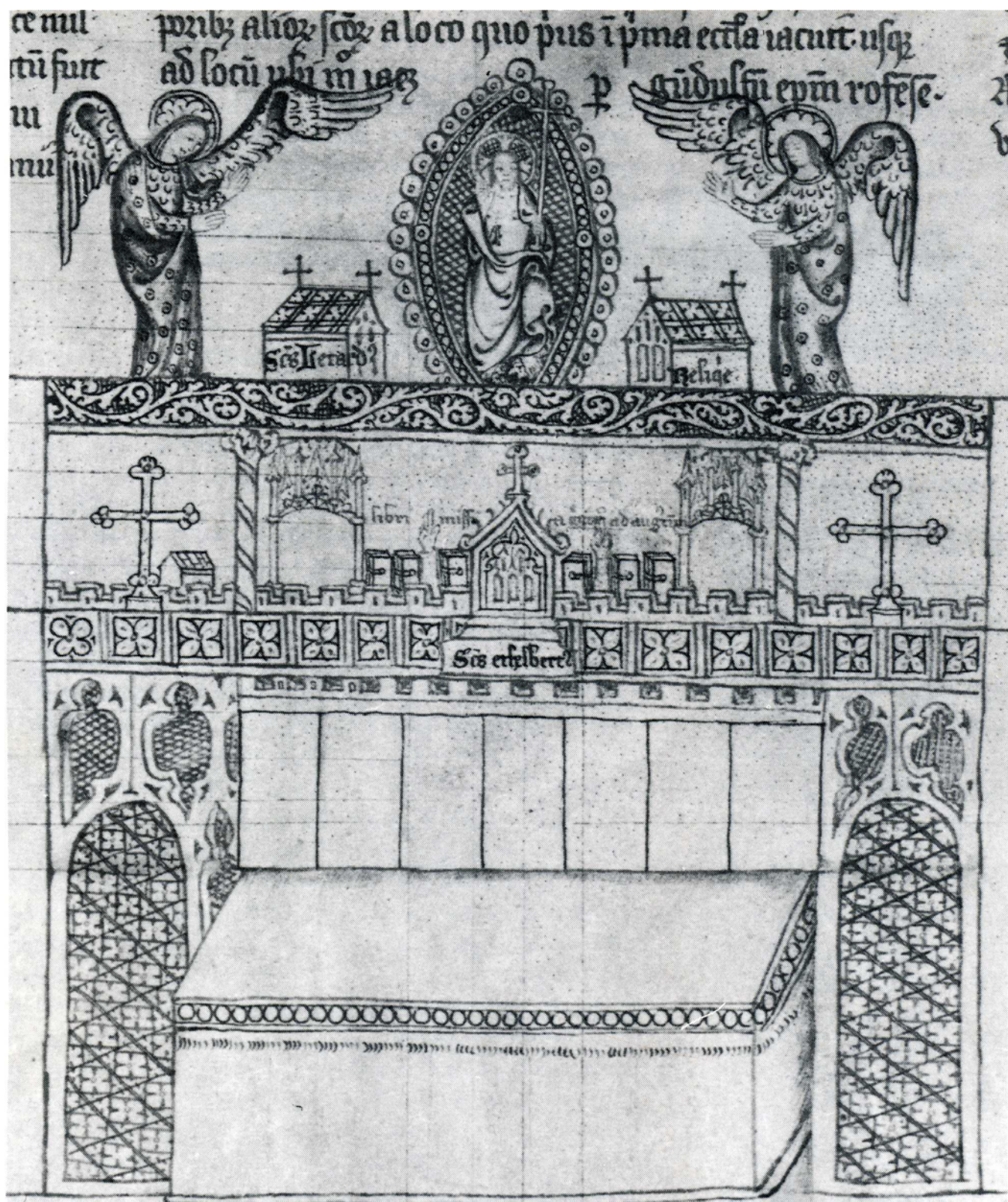
Il vangelo di Lindisfarne, copiato e miniato proprio negli ultimi anni del secolo VII, riporta nel *colophon* i nomi di coloro che contribuirono alla sua realizzazione. Eadfrith (vescovo di Lindisfarne dal 698 al 721) copista, ma probabilmente anche miniatore³², Aethelvald, successore di Eadfrith che, insieme all'eremita Billfrith³³, pare si sia occupato della decorazione e della legatura³⁴. Si tratta di un esemplare nato per essere mostrato, e i cui contenuti appaiono veicolati dall'immagine, filtro posto tra l'occhio e la pagina scritta (**Tav. 8**). In esso appare ormai distante quel mondo dal quale erano partiti i modelli, testuali e decorativi, sui quali si erano almeno inizialmente formati i monaci al lavoro per la produzione di libri. Altrove, probabilmente a Canterbury, ancora cinquant'anni dopo, sarebbe stato realizzato il *Codex aureus*, contenente i testi dei quattro vangeli e conservato oggi alla Biblioteca nazionale di Svezia (Ms. A. 135, **Tavv. 9-10**). In esso è evidente un equilibrio di forme ottenuto mediante il mantenimento dei modelli di raffigurazione degli evangelisti costruiti sulle linee formulate a Roma arricchito da fogli in cui gli specchi di scrittura mostrano linee evidentemente elaborate in area anglosassone, con i ricchissimi inserti decorativi esasperatamente astratti e in origine derivati dal mondo naturale che da allora in poi avrebbero occupato ogni più piccolo spazio sulla membrana utilizzata per gli esemplari ad uso liturgico.

³¹ DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit., p. 13.

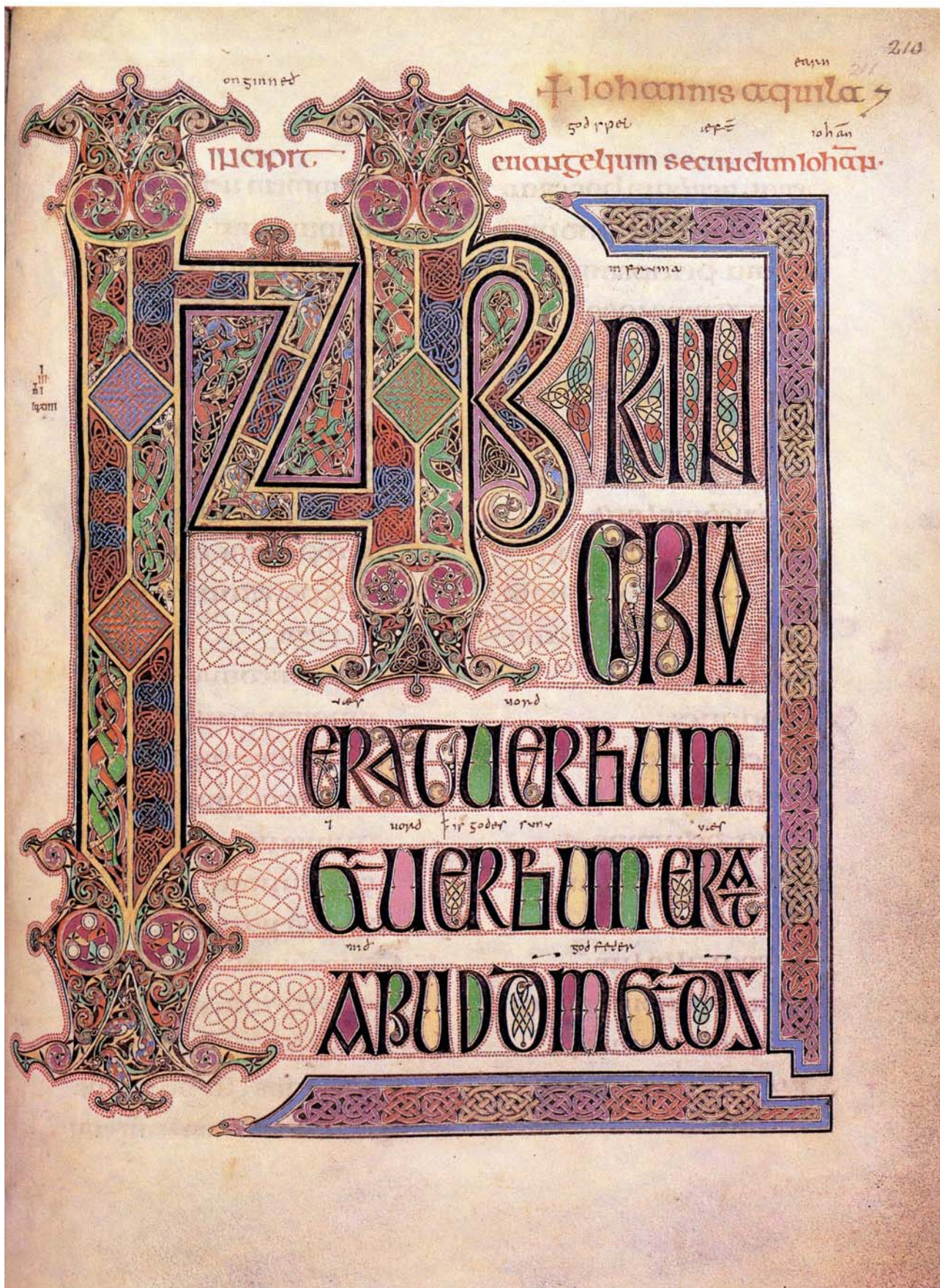
³² Cfr. J. BACKHOUSE, *The Lindisfarne Gospels*, Oxford 1981, pp. 13-14. Le lettere decrescenti che emergono gradualmente dal ruolo di testo per trasformarsi in vere e proprie immagini sono così strettamente connesse alla decorazione che risulta difficile immaginare due mani diverse al lavoro sullo stesso foglio. La forte valenza simbolica della parola filtrata attraverso linee composite inoltre suggerisce che ci fosse una precisa volontà nel rendere inscindibile il tratto formalmente attribuibile al copista da quello proprio dell'artista del libro.

³³ «The exact form of Billfrith's contribution will never be known»; BACKHOUSE, *The Lindisfarne Gospels* cit., p. 14.

³⁴ Beda lo cita nella sede episcopale di Lindisfarne (consacrazione vescovile dell'anno 721) e lo individua come responsabile della cassa che doveva contenere il Vangelo scritto e miniato dal suo predecessore. BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica*, V, 12 (ed. cit. p. 496, nota).



Tav. 7 THOMAS OF ELMHAM, *Speculum Augustinianum* (Canterbury, 1414-1418)
 Cambridge, Trinity Hall MS. 1 f. 77r (part. con l'altare maggiore della chiesa abbaziale di
 Sant' Agostino)



Tav. 8 Book of Lindisfarne (Northumbria, 698 ca.)
 London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 211r



Tav. 9 *Codex aureus* (Canterbury? Sec. VIII metà)
 Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms. A. 135f, f. 10v. Ritratto dell'evangelista all'incipit del
 Vangelo di Matteo

† In nomine dñi nři ihu xpi. Ic ælfræd aldormon 7 p̃rbyrg mingsc̃pa beſtan ƿar bea ƿe haedm̃ h̃g-
mid uncre clæneƿeo ƿiſe ƿonne ƿar mid clæne ƿolde 7 ƿiſe ƿe ƿiſdan ƿon ƿodh ƿar 7 ƿon uncre ƿaule ƿar ƿar

This image shows a detail from the Lindisfarne Gospels, specifically the initial 'R' and the text 'AVTEM GENERANT'. The initial 'R' is large and ornate, featuring intricate interlaced knotwork and zoomorphic designs in gold, brown, and blue. The text 'AVTEM' is written in a large, blocky, gold-colored font with blue and brown interlaced patterns. Below it, the text 'GENERANT' is written in a similar style, also in gold with blue and brown interlaced patterns. The background is a light, aged parchment color.

SALVATEVMESSEDS



MARIASERANTEVA



EST IN VTERO HABENS

Ond forðon ðe þu noldan ðæt ðar halgan beoc larec indre hæðingre punaði. 7ru pillad hæð gællan linnas
 gurec cipean gode tolofe 7wuldre 7wondunga 7hryðnunga todomunga. 7ðan godcundan gæð rege tobrucon
 ðe menigc cipean dæghwælice godglofswið. toðongraðe ðæt heomon afeðe æghwæle monaðe for ælfræd
 7for færburc 7for alhwæðe heora fællum to æcum læt dome. ða hwile ðe god gæðon hæbbe ðæt fulwite to
 dæge 7tofe bæn more. Ec fælece ic ælfræd dæc. 7færburc biððað 7halgum ongedc ælmehtigcy noman 7on allra
 hy halga ðæt nærgemon fæ toðongdæp. ðæc ðar halgan beoc æfelle ðde. æðode færomenigc cipean ða hwile

Tav. 10 *Codex aureus* (Canterbury? Sec. VIII metà)
Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms. A. 135, f. 11r. *Incipit* del Vangelo di Matteo

Quale che sia il grado di elaborazione decorativa più o meno radicata negli stilemi dell'arte insulare il Vangelo appare in tutta la sua fisicità di oggetto salvifico, alla stregua della croce, simbolo estremo della passione di Cristo, rinunciando anche a comunicare attraverso il testo che tramanda. La liturgia in principio lo utilizza come strumento di celebrazione, affiancando alla valenza simbolica del libro la complessità della parola che si traduce in riti e preghiere. L'intento di chi celebra la messa è comunque quello di mostrare in una forma tangibile e strutturata il testo e le immagini poste a simbolo della Parola di Dio. Offerto in visione e raccontato il libro del Vangelo entra dagli occhi a toccare l'anima. Nel percorso che conduce attraverso la chiesa fino all'altare il timore e il mistero appesantiscono il passo, ma gli occhi anticipano lo stupore. I fogli mostrati sull'altare racchiudono segni per molti incomprensibili, eppure densi di significati simbolici. In essi si fondono i contenuti segnici e le linee intrecciate a formare immagini che filtrano la parola. Il divino visualizzato raggiunge la mente senza strumenti di decodificazione. Se ci si allontana di pochi passi i simboli negli splendidi esemplari di vangeli miniati (**Tav. 11, *Book of Lindisfarne***) appaiono impercettibili, si confondono tra gli intrecci zoomorfi che riempiono la pagine, ma i ritratti degli evangelisti, alla distanza di venti piedi risultano ancora nitidi e densi di significato.

Nel silenzio e nella penombra, terminata la liturgia, l'occhio si posa nel tentativo di riconoscere nei fogli aperti almeno alcuni dei suoni uditi durante la celebrazione. Il Vangelo si lascia toccare: è aperto, benché ancora chiuso nei contenuti e distante; è di fronte a tutti ma compreso da pochi. Il divino è sull'altare, presenza fortissima, ascoltata e, se anche non *intesa*, *acquisita* ed elaborata. Anche per chi non sa leggere l'immagine si offre a comunicare la presenza di Dio che può superare il confine fisico del libro per colmare il bisogno di mistero avvertito da alcuni³⁵. Questo si concretizza anche in episodi ben distanti dall'utilizzo quotidiano del Vangelo, che caricano le miniature in esso contenute, e i materiali con cui erano realizzate, di significati taumaturgici di derivazione animistica. Così Beda ci narra della convinzione posseduta dalla popolazione inglese di curare i morsi dei serpenti

³⁵ Il tema è affrontato da E. PIROTTE, *La Parole est aux images. La lettre, l'espace et la voix dans les évangélistes insulaires*, in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Actes du colloque international (Roma, 19-20 jun 1998), a cura di J.M. SANSTERRE – J.C. SCHMITT, Bruxelles-Roma 1999, pp. 61-73.

bevendo l'acqua dove erano stati sciolti i colori e gli inchiostri dei manoscritti ed è di molti secoli più tardi l'episodio narrato ancora da Beda e relativo all'agricoltore irlandese che tenta di scongiurare la malattia che affligge il proprio bestiame immergendo il Vangelo di Durrow (**Tav. 12**) negli abbeveratoi³⁶.

Per i dotti o per chi del Vangelo faceva uso quotidiano il rapporto non doveva essere meno intenso. A loro era rivelata la parola che potevano penetrare, meditare e rievocare attraverso la propria esistenza spesa a migliorare quella di chi ne ascoltava il messaggio. Nelle parole di *Giraldus Cambrensis* scritte nel 1185, pare proprio di ritrovare le sensazioni suscitate dalle pagine di un Vangelo miniato osservato con occhi sapienti³⁷: «Se le guarderai in modo superficiale, con il consueto sguardo casuale ti appariranno delle macchie piuttosto che intrecci elaborati (...). Se invece spingerai l'acutezza del tuo occhio ad osservare più attentamente, e penetrerai più in profondità i misteri di quest'arte, scorgerai labirinti così delicati e ingegnosi, esatti e compatti, pieni di nodi e di anelli, con colori così vividi e freschi che sicuramente penserai che tutto questo è mano di un angelo e non di un essere umano. Per quanto mi riguarda, più spesso ho modo di vederle, più attentamente le studio, più la mia meraviglia è viva e più bellezze vi scorgo»³⁸.

³⁶ «nullum ibi reptile uideri soleat, nullus uiuere serpens ualeat; nam saepe illo de Brittania adlati serpentes, mox ut, proximante terris nauigio, odore aeris illius adtacti fuerint, intereunt; quin potius omnia pene, quae de eadem insula sunt, contra uenenum ualent. Denique uidimus, quibusdam a serpente percussis, rasa folia codicum, qui de Hibernia fuerant, et ipsam rasuram aquae inmissam ac potui datam, talibus protinus totam uim ueneni grassantis, totum inflati corporis absumsisse ac sedasse tumorem», BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica* cit., I, 1; W.J. DIEBOLD, *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Boulder 2000, p. 28; G. OROFINO, «Leggere» le miniature medievali, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, III. *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino 2004, pp. 341–367: 350.

³⁷ Giraldo si ispira in questo caso ai fogli miniati del *Libro di Kildare*, oggi scomparso, che secondo la tradizione sarebbe stato composto sotto la guida di un angelo, l'*ordinator* dell'opera, da considerare più di altre d'"origine divina".

³⁸ «Quas si superficialiter et usuali more minus acute conspexeris, litura potius videbitur quam ligatura; (...) Sin autem ad perspicacius intuumdum oculorum aciem invitaveris, et longe penitus ad artis arcana transpenetraveris, tam delicatas et subtiles, tam arctas et artitas, tam nodosas et vinculatim colligatas, tamque recentibus adhuc coloribus illustratas notare poteris intricaturas, ut vere haec omnia potius angelica quam humana diligentia iam asseueraveris esse composita. Haec equidem quanto frequentius et diligentius intueor, semper quasi novis obstupear, semper magis ac magis admiranda conspicio» GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hibernica, Distinctio II*, xxxviii, in *Giraldi Cambrensis Opera*, ed. by J.S. BREWER – J.F. DIMOCK – G.F. WARNER, V, London 1867 (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores*, 21), p. 123.



Tav. 11 *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.)
London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 210v



Tav. 12 *Book of Durrow* (Area insulare, 680 ca.)
Dublin, Trinity College Library, MS. 57, f. 191v

1.2. La riforma gregoriana e il libro della Bibbia

Già a partire dagli anni sessanta del secolo XI un nuovo formato librario connota gli esemplari miniati della Bibbia, frutto di evoluzioni nelle scelte grafiche e iconiche. Le bibbie atlantiche³⁹ contribuiscono a ribadire con il loro formato e con un rinnovato impianto decorativo e testuale, in cui i libri dell'Antico e Nuovo Testamento si disponevano secondo un ordine nuovo e con interessanti aggiunte iconografiche, la rinascita in atto internamente alla Chiesa, intenzionata a riformare se stessa. Le fonti testuali alle quali si dovette ricorrere per la nuova edizione della *Vulgata* furono variabili, anche solo per uno stesso libro e così i riferimenti iconografici a cui i miniatori si ispirarono contarono, sin dai primi esemplari, modelli eterogenei seppur simili nelle scelte. Il soggetto su cui si intervenne maggiormente fu senza dubbio quello dei profeti e degli eroi dei quali si narravano le gesta, ma si provvide a modificare anche il corredo illustrativo di ogni singolo libro. Ragioni d'uso dettarono in alcuni casi la scelta di illustrare i primi episodi narrati nel testo per offrirne un'immediata comprensione o rendere gli stessi libri funzionali alla celebrazione liturgica⁴⁰. In altre occasioni fu piuttosto l'episodio più noto, anche se si trattava di un'immagine coerente con passaggi testuali interni, distanti dall'*incipit*, ad essere scelto per rappresentare l'intero libro⁴¹. La decorazione poi fu esclusivamente aniconica, poiché limitata a un foglio incipitario campito dall'inserimento di un'iniziale *geometrica*⁴² sovradimensionata e caratterizzata da elementi decorativi di gusto classico come palmette e inserti a lacunari.

³⁹ Questa definizione entrata ormai nell'uso comune trae origine dal riconoscimento della tipologia, unitamente alla teorizzazione relativa al luogo di produzione, avvenuto per opera di Pietro Toesca nel 1929 (P. TOESCA, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* 1 [1929], pp. 69–96).

⁴⁰ Come nel caso dell'illustrazione dei Vangeli per i quali veniva scelta l'iconografia della *Maestas Domini* o degli Atti degli apostoli illustrati con l'immagine dell'*Ascensione* proprio perché letti in occasione di tale festività.

⁴¹ Un'eccezione è costituita dalla Bibbia di Parma (Parma, Biblioteca Palatina, ms. *Pal.* 386) in cui l'episodio di Sansone che squarta il leone, f. 70v, viene spostato ad accompagnare da vicino il testo cui fa riferimento. Cfr. G. OROFINO, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel libro "riformato". Spunti di una mostra*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27–30 settembre 2000), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2003 (I convegni di Parma, 3), pp. 253–264, p. 255.

⁴² La definizione è di E.B. Garrison, che nei suoi *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV, London 1993 ha offerto un quadro dettagliato ed esaustivo della tipologia decorativa articolandola in tre fasi cronologicamente distinte, da *early geometric* in avanti.

Utilizzata per la celebrazione⁴³, benché non sia un libro liturgico *tout court*, la Bibbia, come pure tra i secoli VI-X il Vangelo⁴⁴, aveva rappresentato (come si vedrà più avanti nel capitolo dedicato ai codici dei sovrani) il libro per eccellenza scelto come dono o come oggetto simbolo utile al rafforzamento del legame, più o meno forte a seconda del contesto storico, esistente tra potere politico e autorità religiose territoriali. Appena nate le nuove Bibbie vennero commissionate per costituire certo il corredo funzionale all'attività celebrativa quotidiana propria di chiese e diocesi ma anche, e lo si evince con chiarezza dall'evidente apposizione del nome del committente sui fogli che le compongono⁴⁵, come dimostrazione tangibile della coincidenza tra potere temporale e modello politico proposto dal pontefice. Già nei primi anni del papato di Gregorio VII (1073-1085) codici nel nuovo formato venivano prodotti ed esportati in diocesi lontane da Roma a sottolineare l'aderenza a valori, anche formali, nuovi, voluti dalla Santa Sede. Rapidamente si produssero volumi di grandi dimensioni, ciascuno dei quali poteva contenere una parte dell'Antico Testamento⁴⁶, da destinare a un uso corale⁴⁷ negli uffici della liturgia delle ore e al contempo da utilizzare come oggetto dai contenuti spiccatamente formativi di immediata e diretta fruizione, quasi esente dalla mediazione

⁴³ L'uso della Bibbia per la lettura durante la messa e l'ufficio è testimoniato fin dalle origini del cristianesimo (E. PALAZZO, *Libri liturgici*, sv. in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 646–653).

⁴⁴ All'interno degli esemplari di molti dei vangeli redatti in questo lungo periodo, pur con significative eccezioni d'origine insulare, il testo si sussegue nella maggioranza dei casi secondo un andamento funzionale alla liturgia, anziché coerentemente alla successione di libri che li compongono. Una volta soppiantati nell'uso dagli evangelistari i vangeli, svincolati dal ruolo in precedenza assegnatogli, giungono a mostrare i contenuti riferiti agli autori, quasi sempre introdotti dal proprio ritratto e dal simbolo che li contraddistinguono.

⁴⁵ Così la Bibbia offerta da Enrico IV al monastero di Sant'Aurelio di Hirsau (München, Bayerische Staatsbibliothek, *Clm* 13001) commissionata sicuramente prima dell'inizio dei contrasti tra l'imperatore e il pontefice. (cfr. L.M. AYRES, *Le Bibbie atlantiche. Dalla Riforma alla diffusione in Europa*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. MANIACI – G. OROFINO, Torino 2001, pp. 27–37: 29 e C. BERTELLI, *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 579–699: 636).

⁴⁶ Nell'inventario dei volumi copiati da Arnolfo, abate di Saint-Pierre-le-Vif, per il monastero da lui diretto e redatto del 1123 compare un *Pentateuco* in volume separato prodotto con l'intento di «sollevare i confratelli dal peso dell'intera Bibbia», cfr. C.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972, p. 76.

⁴⁷ Nelle parole di san Pier Damiani ai confratelli di Fonte Avellana emerge la cura con cui lui stesso aveva provveduto a dotare il monastero di libri della Bibbia perché i monaci potessero studiare e meditare emendandone in alcuni casi i testi o dotandoli di commenti finalizzati alla comprensione (cfr. AYRES, *Le Bibbie atlantiche* cit., p. 27).

dell'officiante. Sotto l'aspetto decorativo⁴⁸ i primi esemplari prodotti si ispirarono, richiamandoli da molto vicino, ai decori vegetali e a quelli geometrici dei codici prodotti a Tours nel corso dei secoli IX e X, ai quali si faceva cenno. Le iniziali che diedero vita agli intrecci monocromi posti ad arricchire le pagine d'*incipit*, e che trionferanno nella cosiddetta decorazione a *bianchi girari* d'epoca umanistica⁴⁹, cominciarono a svilupparsi proprio sui modelli turoniani per assumere poi, in area centro italiana, dei tracciati dalle linee più stabili e posate rispetto ai modelli originari⁵⁰.

Le affinità legate a caratteristiche testuali, comuni modelli iconografici e stilemi decorativi originari, oltre a ragioni di natura storica e politica cui si fa solo menzione in questa occasione⁵¹, individuano nelle cosiddette bibbie atlantiche un passaggio fondamentale nella costituzione dell'identità libraria. Il gruppo più che mai compatto costituito da tali esemplari è stato oggetto di una mostra monografica dal titolo *Le bibbie atlantiche. Il libro delle scritture tra monumentalità e rappresentazione*⁵² che ha riunito per l'occasione una cospicua schiera di esemplari evidenziandone gli aspetti formali più significativi e accompagnando l'evento con un importante gruppo di saggi sull'argomento.

Un punto d'arrivo è stata definita⁵³ la cosiddetta Bibbia di Perugia⁵⁴ che costituisce una peculiarità nel panorama sopra descritto. È infatti un codice di medio formato, di committenza laica, con illustrazioni concentrate nei fogli iniziali e poste in fasce sovrapposte (**Tav. 13**). In questo esemplare sembrano già superati i legami,

⁴⁸ In qualche modo secondario rispetto alle imponenti illustrazioni che accompagnano i testi, ma significativi per via della definizione di uno stile decorativo che conoscerà in Italia una enorme diffusione, anche in epoche cronologicamente distanti.

⁴⁹ Cfr. M. CECCANTI, *Proposte per la storia dei primi codici umanistici a bianchi girari*, in *Miniatura. Arte dell'illustrazione e decorazione del libro* 5/6 (1993–1996), pp. 11–16.

⁵⁰ AYRES, *Le Bibbie atlantiche* cit., p. 30.

⁵¹ Si rimanda a saggi che affrontano in modo più cogente l'operazione politica che investe in qualità di strumento la Bibbia atlantica quali H. TOUBERT, *Un' arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001; O. CAPITANI, *La Riforma Gregoriana*, in *Le Bibbie atlantiche* cit., pp. 7–13 e V. PACE, *Un percorso iconografico: dalla filologia alla ideologia*, in *Le Bibbie atlantiche* cit., pp. 61–64.

⁵² Furono scelte per l'occasione due sedi espositive: l'Abbazia di Montecassino che ospitò allora la mostra *Le Bibbie atlantiche. Origini Significati e Splendori* (11 luglio–11 ottobre 2000) e, a Firenze, la Biblioteca Mediceo – Laurenziana con l'evento *Le Bibbie atlantiche. Percorsi Segni e Riverberi* (1 marzo–1 luglio 2001).

⁵³ M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *La miniatura in Italia centrale*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO – A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 115–119.

⁵⁴ Perugia, Biblioteca comunale Augusta ms. L. 59, metà sec. XII.

strettissimi, con la pittura monumentale esplicitamente dichiarati in esemplari prodotti in area italo-centrale in anni di poco precedenti.

A una fase di passaggio appartengono quegli esemplari di bibbia *cum glossa* che risultano caratterizzati dall'inserzione di commenti al testo, codificati e copiati contestualmente, collocati in un'appendice apposita o, più frequentemente, individuabili negli spazi intercolonnari o esterni allo specchio scrittorio⁵⁵. È questa la tipologia libraria il cui uso è testimoniato all'interno delle scuole sorte intorno alle cattedrali (*le copie lette nelle scuole*⁵⁶) e che si ritrovava spesso nelle raccolte librerie di ex studenti che l'avevano utilizzata negli anni della formazione. Non si può ancora intendere la Bibbia come un esemplare destinato ad essere trasportato con facilità per ragioni di studio, è ancora spesso formato da una ventina di tomi e letto e studiato internamente ai luoghi nei quali si formavano coloro i quali, laici o religiosi, vi si accostavano con intenti didattici.

Solo in epoca gotica si assisterà a un avvicendamento dei parametri formali del libro della Bibbia che segnerà la coesistenza di un uso corale in ambiente monastico e di quello mobile, fluido e dinamico utilizzato nella predicazione religiosa e nello studio universitario⁵⁷, due realtà cui si farà cenno più avanti. Accanto a una drastica riduzione del formato librario l'incontro sui fogli di testo e decorazione risponderà alla ricerca di un equilibrio funzionale alla lettura e all'insegnamento del verbo. Il libro della Bibbia diviene tanto "pratico" nelle sue caratteristiche formali, ma anche interne, da risultare l'opera più copiata nell'arco del sec. XIII. Si assiste in questo periodo a un'enorme richiesta che giunge non solo dall'ambiente delle scuole teologiche e delle università, ma anche, e mai così fino ad ora, da contesti sociali diversi, anche molto elevati.

⁵⁵ Tali commenti si caratterizzano spesso per le linee formali ricorrenti, lettere di modulo ridotto, disposizione "a tenaglia" e acquistano nel tempo una propria identità di contenuti che va oltre la codificazione, sfociando nell'individuazione dell'autore che le ha enunciate connotando in maniera significativa l'esemplare qualificato proprio dall'apparato critico che lo accompagna.

⁵⁶ DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit. p. 110, citando il catalogo dell'Abbazia di Reading.

⁵⁷ Parigi, per quanto attiene questo aspetto, risulta perfettamente inseribile nel fenomeno responsabile della mutazione formale del libro della Bibbia, giacché è proprio qui che intorno al terzo decennio del sec. XIII l'Università manifesta la necessità di realizzare per gli studenti esemplari che fossero maggiormente funzionali allo studio: singoli volumi e in formato tascabile. L'episodio culmina con la redazione, nel 1220, di un testo unificato della Vulgata e la realizzazione di libri maneggevoli e illustrati in maniera essenziale (cfr. PÄCHT, *La miniatura medievale* cit., p. 146; A. DE FLORIANI, *La miniatura in Europa*, in *La miniatura in Italia* cit., pp. 133–140:135–136; DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit., pp. 113–117; più in generale R. BRANNER, *Manuscripts Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: a Study of Styles*, Berkeley 1977).



Tav. 13 *Bibbia* (Italia centrale, Perugia? sec. XII metà)
Perugia, Biblioteca comunale Augusta ms. L 59, f. 2r

Nelle bibbie del sec. XIII non ci si imbatte più in interi fogli occupati da illustrazioni evocative dei passaggi testuali più significativi o utili ai fini didattici, ma in strette colonne di testo, spesso fortemente abbreviato⁵⁸, arricchite semmai da dense iniziali istoriate nelle tinte degli aranci, dei rosa e dei blu, a marcare le sezioni librarie interne. Negli esemplari più ricchi si lascia spazio all'illustrazione "di genere" che lasci trapelare il contatto con la realtà in cui è maturato l'esemplare. È il caso della Bibbia oggi a New York, Pierpont Morgan Library, Ms 240, realizzata Parigi nel 1220 circa per Luigi VIII (†1226) e sua moglie Bianca di Castiglia (**Tav. 14**), appartenente alla categoria delle cosiddette bibbie moralizzate, dove sulla stessa pagina compaiono le immagini dei due sovrani, probabili committenti, e il monaco intento a istruire il laico impegnato nella confezione dell'esemplare, a ribadire il processo di divulgazione della conoscenza a più livelli, ormai fuori dalle mura dei monasteri. Più spesso si incontrano decorazioni a racemi comprese entro le colonne di scrittura e quando sia dato il caso di una decorazione più elaborata ci si sorprende a scrutare tra i minuscoli spazi destinati ad accogliere l'illustrazione e a scoprire una dovizia di particolari incredibilmente definiti. La maestria degli artisti del libro giunge in questi casi a stupire e rende conferma dell'alto livello tecnico raggiunto per rispondere a un'esigenza prima di tutto pratica che ha richiesto alla Bibbia di divenire un libello maneggevole e trasportabile, senza tuttavia rifiutare l'apporto significativo, ma in alcuni casi di solo complemento estetico, offerto dall'immagine miniata.

L'accostamento della glossa ordinaria al testo della Vulgata caratterizzerà la *Bibbia parisiensis* che, prodotta all'interno degli *ateliers* parigini si diffonderà rapidamente anche in Italia, grazie all'uso che se ne fece nelle scuole di teologia degli ordini francescano e domenicano che la adottarono per l'attività di predicazione e per l'insegnamento nei conventi.

Il processo evolutivo che coinvolgerà d'ora innanzi la decorazione dei libri della Bibbia si arricchirà in modo fortemente caratterizzato dall'adozione di stilemi ideati in ambienti non sempre connessi a quello religioso per dotarsi semmai di un

⁵⁸ Ancora agli inizi del sec. XII la scrittura continuava a possedere il grado di leggibilità della minuscola carolina. Più tardi, coerentemente con l'epoca cui si riferisce il fenomeno delle bibbie da predicazione, il testo è già fortemente caratterizzato dall'inserimento di tratti spezzati, legature e abbreviazioni rivolte a chi sapesse scioglierle.

linguaggio comune a un'epoca di fermento e di dinamica elaborazione connotata da nuovi criteri produttivi nei quali questo testo si inserisce. Quanto si dirà a proposito dell'organizzazione del lavoro per la produzione libraria connessa alle richieste delle università continuerà ad essere valido anche, a volte in modo solo tangenziale, per gli esemplari di bibbie duecentesche che, soprattutto in area bolognese, saranno ancora parte del fenomeno di ampliamento del pubblico di lettori che, a vario titolo, commissionavano libri miniati.

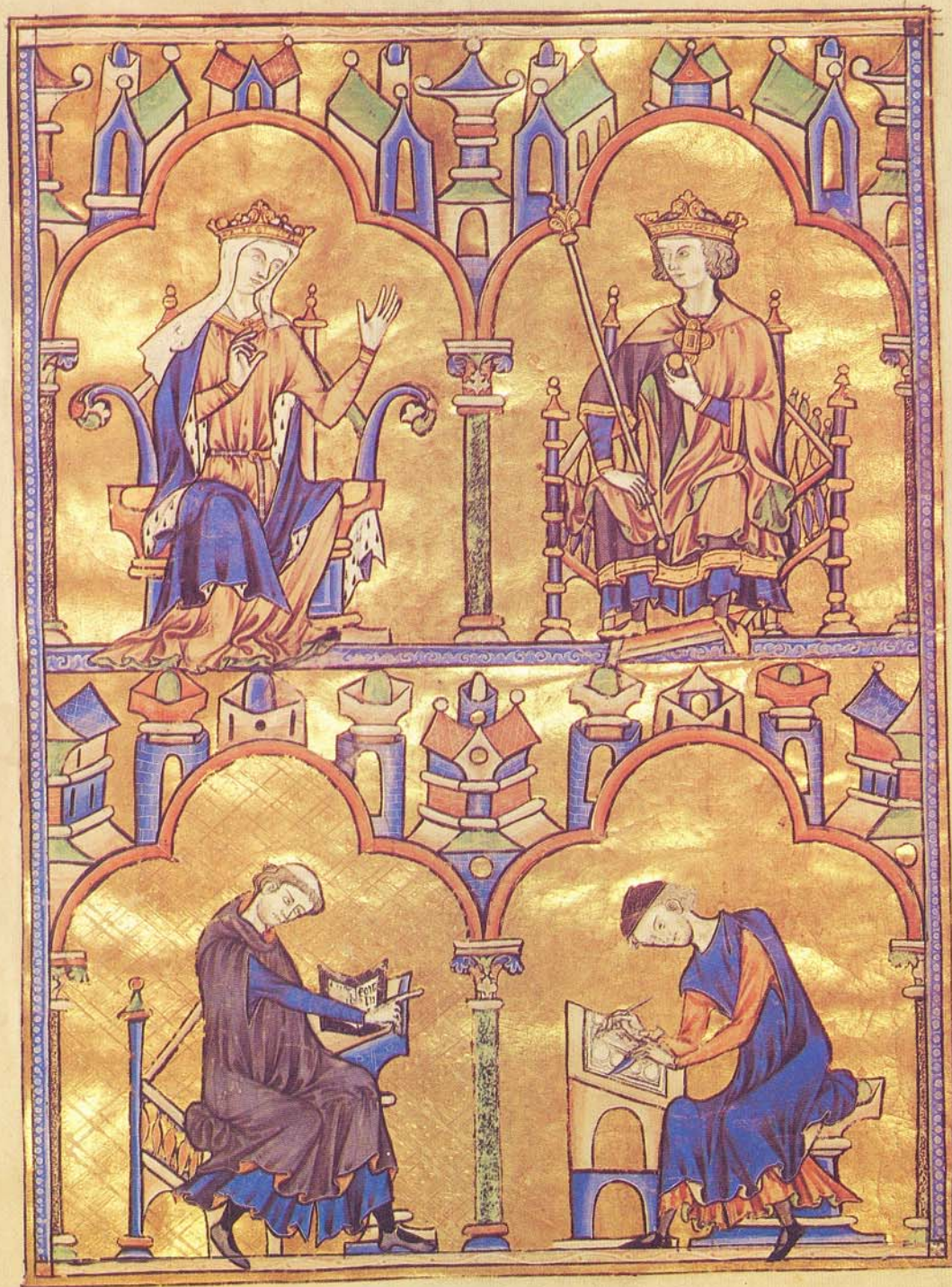
1.3 I rotoli di *Exultet*: peculiarità di contenuto e d'uso

Testo e immagine convivono sulla superficie limitata dei fogli di un manoscritto miniato secondo rapporti di volta in volta stabiliti da ragioni di natura pratica o ideale, comunque in relazione a principi d'ordine gerarchico, o per derivazione da una tradizione più o meno consolidata⁵⁹. Le possibilità offerte dal codice si possono tuttavia racchiudere nelle interrelazioni di poco variabili volte alla miglior comprensione d'insieme: l'astante si pone di fronte all'esemplare aperto e legge per sé, o racconta nel caso di una *lectio pronuntiata*, i significati posti in essere dai due programmi affiancati.

L'unica forma libraria in grado di uscire dai canoni tecnici imposti dal formato *codex* è il rotolo che, soprattutto a partire dal X secolo, si qualifica come il mezzo di celebrazione didattico-liturgica per eccellenza nella Chiesa dell'Italia meridionale. Il rotolo come supporto ha, è noto, una storia molto più antica di quella del codice, ma in anni in cui il leggere per fogli risultava la pratica in uso, esso giunge a caricarsi di molteplici significati spirituali, politici, liturgici e segnici che ne fanno quasi una nuova, e unica, forma di comunicazione. Così il ristretto gruppo di esemplari, trentuno⁶⁰, tutti prodotti nell'area compresa tra Montecassino e Bari⁶¹ (passando

⁵⁹ Cf. G. CAVALLO, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, XLI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 15–21 aprile 1993), Spoleto 1994, pp. 31–62.

⁶⁰ Fanno parte del *corpus* ventotto rotoli di *Exultet*; due copie della *Benedictio fontis* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms 724, II; Bari, Archivio del Capitolo metropolitano); un Pontificale (Roma, Biblioteca Casanatense, ms 724, I) e un frammento con le *Orationes solemnes* per il Venerdì Santo (Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Compactiones, XVI). S.G. TSUJI, *Testo e iconografia nei rotoli dell'Exultet*, in *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*, a cura di L. SPECIALE, Napoli 2000 (Nuovo Medioevo, 58), pp. 103–140: 105 n. 2.



Tav. 14 *Bibbia moralizzata* (Parigi, 1220 ca.)
New York, Pierpont Morgan Library, M 240, f. 8r

attraverso Fondi, Gaeta, Benevento, Capua, Sorrento, Napoli, Salerno, Troia) in un arco temporale di circa tre secoli, narrano di momenti forti vissuti dalle comunità di riferimento e costituiscono testimonianza storica insostituibile.

La peculiare forma dell'*Exultet*⁶², tipologia libraria che è giunta a identificarsi con la preghiera del Sabato Santo, con i fogli uniti l'uno all'altro in successione verticale da fettucce membranacee a formare una lunga striscia che svolgendosi cattura l'occhio durante la celebrazione, ben simboleggia le possibilità concrete di interdipendenza tra i diversi livelli di comprensione dell'immagine cui la moderna analisi critica ci ha abituati⁶³. La struttura del supporto unitamente alla narrazione iconica⁶⁴ o, eventualmente, alla lettura della parola, mirano infatti a coinvolgere le diverse categorie di astanti raccolti intorno ad esso. È da sottolineare come in molti

Sono tuttavia da ritenere come parte di un unico insieme le due sezioni del rolo di Mirabella Eclano, ora a Napoli, Biblioteca Nazionale, cfr. L. SPECIALE *In margine al corpus cassinese degli Exultet: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in *L'età dell'abate Desiderio*, III, 2. *Storia, arte, cultura*, Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Montecassino–Cassino, 4–8 ottobre 1987), Montecassino 1992, a cura di F. AVAGLIANO – O. PECERE, pp. 345–437.

⁶¹ Unici esemplari a sfuggire a questa classificazione gli *Exultet* 1 e 3 conservati presso l'Archivio del Capitolo metropolitano primaziale di Pisa e realizzati con ogni probabilità nella stessa città nei sec. XII e XIII (cfr. A.R. CALDERONI MASETTI, in *Exultet* cit., pp. 457–458, 465–467).

⁶² Nonostante siano noti esemplari che tramandano gli stessi contenuti testuali mantenendo la forma libraria del codice. Un esempio è il ms. *Arch di S. Pietro* B 78 (sec. XIII^{ex}–XIVⁱⁿ), conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana, un *Exultet* a tutti gli effetti, con le parti della celebrazione che, accompagnate da iniziali istoriate e miniature tabellari, si succedono con andamento regolare sui fogli che lo compongono. L'esemplare, splendidamente decorato e in passato legato alla figura del cardinale Stefaneschi, – ipotesi poi confutata cfr. V. PACE, *Codici miniati a Roma al tempo del primo Giubileo*, in *Roma 1300–1875. L'arte degli anni Santi*, a cura di M. FAGIOLO – M.L. MADONNA, Catalogo della mostra (Roma Palazzo di Venezia, 20 dicembre 1984 – 5 aprile 1985) Milano 1984, pp. 319–332: 321– riporta nella prima parte, la più antica, la *Benedictio cerei paschalis* con l'*Exultet*, il salmo 117 *Confitemini Domino* e la quinta lamentazione di Geremia. Le iniziali istoriate che contiene mostrano varie fasi della celebrazione liturgica legata alla notte del Sabato Santo: la *E* di *Exultet* a f. 3r mostra l'ufficio svolto da un cardinale diacono su un ambone presso cui è il cero pasquale; nella parte inferiore della pagina l'immagine della Resurrezione di Cristo e delle Marie al sepolcro; a f. 13v la *I* di *In huius* mostra nuovamente l'ufficio legato alla cerimonia pasquale in cui compare il cardinale che infilza grani d'incenso nel cero; nell'iniziale istoriata a f. 15r è raffigurata la lettura del testo dell'*Exultet* compiuta dal cardinale mentre accanto viene acceso il cero pasquale; sul verso dello stesso foglio si osserva la *O* di *O vere beata* in cui è raffigurata la prosecuzione del rito mentre un sacerdote si occupa di accendere le lampade sotto l'ambone; l'ultima iniziale istoriata, la *R* di *Recordare* a f. 24r, mostra infine il profeta Geremia che assiste al crollo di Gerusalemme in atto alle sue spalle. **Tav. 15** (f. 3r), **Tav. 16** (15r).

⁶³ Sulla polisemia delle immagini cfr. M. PASTOUREAU, *L'illustration du livre: comprendre ou rêver?*, in *Histoire de l'édition française*, a cura di R. CHARTIER – H.-J. MARTIN, I. *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Poitiers 1989², pp. 602–623: 621.

⁶⁴ Sull'origine del ciclo illustrativo degli *Exultet* cfr. É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale: de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, I, Paris–Roma 1968, pp. 213–240 (rist. dell'ed orig. Paris 1903).

dei casi⁶⁵ i rotoli liturgici mostrino un'inversione della disposizione del testo rispetto all'immagine, collocata con esplicito intento didattico: comunicare tutta la complessità dell'Ufficio liturgico e, al contempo, far da tramite col divino simboleggiato dall'autorità ecclesiastica raffigurata accanto al potere temporale. Esposti a guisa di manifesti politici, da essi giunge oggi (come già agli occhi del laico e del fedele di mille anni fa) l'opera tangibile compiuta dai principi o dai duchi del luogo in tema di produzione culturale intesa nell'accezione più ampia, legata a committenze architettoniche, liturgiche e d'apparato, con fini marcatamente demagogici. Dalle immagini degli *Exultet* emergono allora, a testimoniare del momento politico in cui gli esemplari si inseriscono, le raffigurazioni delle autorità temporali locali presenti o passate, accanto a quelle di papi e imperatori (**Tav. 17**), accompagnate dal testo *pro memoria*⁶⁶.

Altre tipologie figurative si inseriscono poi nella narrazione per immagini trädita dai rotoli d'*Exultet*.

Gli episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento, collocati in sequenza, richiamano le fonti, l'origine dell'esistenza umana significata attraverso i passaggi chiave della religione di Cristo. Le raffigurazioni simboliche della Vergine, attraverso l'iconografia dell'*Elogio delle api* (con riferimento alla loro partenogenesi), resa schematicamente con file di arnie e alberi stilizzati nel testimone più antico (*Vat. lat. 9820 Tav. 18*) ed elaborati con grande inventiva e originalità dall'artista dell'*Exultet* 1 di Napoli (Biblioteca Nazionale **Tav. 19**) poi dagli altri, a lavoro sui testimoni di Bari (Archivio del Capitolo metropolitano *Exultet* 1 **Tav. 20**) e nel *Barb. lat. 592 (Tav. 21)*, nel corso del sec. XI, a loro volta

⁶⁵ Ad eccezione degli *Exultet* 1 e 3 di Troia (Archivio Capitolare); l'*Exultet* 2 di Napoli; l'*Exultet* di Avezzano (Archivio Capitolare) che mostra tuttavia soltanto iniziali decorate; l'*Exultet* 2 di Manchester (John Rylands University Library) e i rotoli contenenti il testo del Pontificale e del Benedizionale conservati presso la Biblioteca Casanatense di Roma (rispettivamente Cas. 724 [B I 13] 1 e 2).

⁶⁶ Le date e i luoghi di produzione dei rotoli possono essere ricavati in alcuni casi dai nomi ricordati nelle *Commemorations* alla fine del testo (così nell'esemplare a Parigi, Bibliothèque Nationale, *Nouv. acq. lat. 710*, realizzato a Fondi intorno al 1136). Frequente anche il caso in cui nomi e date sono stati sovrascritti in virtù dell'uso prolungato nel tempo del rotolo (si riscontra negli esemplari di Capua, Tesoro della Cattedrale; Avezzano, Archivio diocesano; 1 di Bari, Archivio del Capitolo metropolitano; Città del Vaticano, *Vat. lat. 9820*). Nei già citati rotoli contenenti *Benedizionale* e *Pontificale* oggi alla Biblioteca Casanatense di Roma il nome di Landolfo I, vescovo di Benevento dal 957 al 982, è vergato in lettere auree e citato nel breve componimento poetico posto in chiusura.

Benedictio cerei pasca-
lis in sabbato sancto incip.



Exultet iam
angelica tur-
ba celorum Exultent
divina mysteria et pro



Basilica S. Petri

Tav. 15 *Exultet* (Roma, sec. XIII ex - sec. XIV in)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 78, f. 3r



Tav. 16 *Exultet* (Roma, sec. XIII ex - sec. XIV in)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 78, f.15r



Tav. 17 *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat. 592*.
Le autorità temporali e spirituali



Tav. 18 *Exultet* (Benevento, 981-987)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 9820

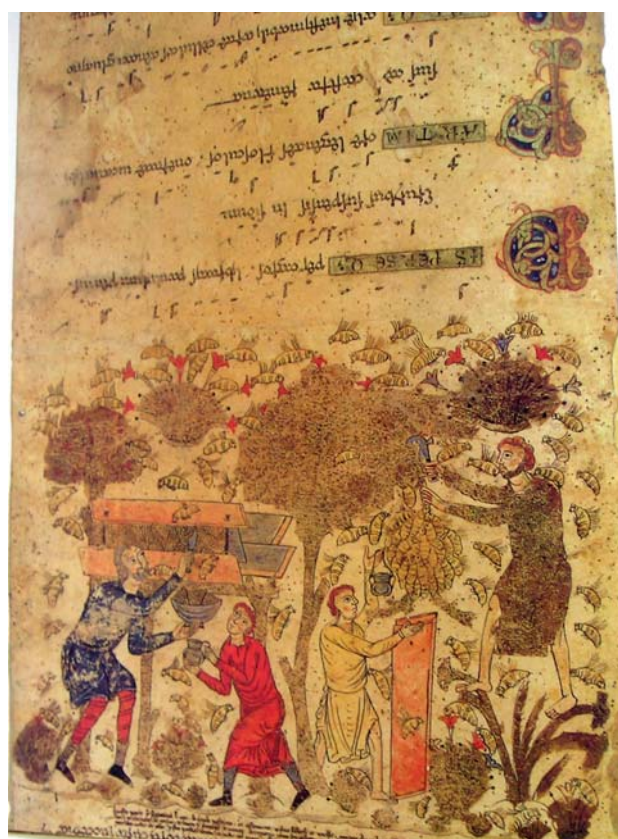


Tav. 19 *Exultet* (Campania, Benevento? sec. XI metà)
Napoli, Biblioteca Nazionale, *Exultet* 1

L'elogio delle api



Tav. 20 *Exultet* (Bari, sec. XI)
Bari, Archivio del Capitolo metropolitano, *Exultet* 1



Tav. 21 *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat. 592*

L'elogio delle api

rimandano specularmente dal mistero della Genesi alle mistiche radici della Chiesa occidentale⁶⁷.

Le immagini vengono nell'*Exultet* poste in successione ad accompagnare il testo nel preciso intento di fare del rotolo un oggetto simbolo in perenne oscillazione tra terreno e sovrannaturale, posto a tracciare una linea ideale che rende possibile l'unione tra queste due entità, entrambe profondamente "reali".

Interamente svolti nel corso della celebrazione liturgica della notte di Pasqua, i rotoli accompagnano la messa celebrata al termine della lunga veglia notturna che accompagna i fedeli fino all'alba, dopo le letture e le orazioni che narrano del rapporto di Dio con l'uomo fin dal momento della Creazione⁶⁸. Al momento dell'accensione del cero pasquale (**Tav. 22**) gli *Exultet* offrono appoggio mnemonico al celebrante, che segue il testo di riferimento⁶⁹, propongono alla fruizione le icone funzionali alla comprensione della parola udita e, promettendo un'esperienza sensoriale a tutto tondo, inseriscono il canto a supporto del rito⁷⁰. Le immagini accompagnano fedelmente ogni parte della liturgia a partire dalla consegna del rotolo nelle mani del diacono da parte del vescovo, alla processione d'ingresso del cero (con l'invocazione *Lumen Christi*), dall'accensione del cero pasquale, alla preghiera del diacono (*Fratres carissimi*), dall'apposizione dell'incenso, alla benedizione e offerta del cero acceso (*Sacrificium vespertinum*), le

⁶⁷ Resa a sua volta, nell'iconografia della *Mater ecclesia* (elaborata probabilmente in area romana, cfr. BERTELLI, *Il ciclo figurativo* cit., pp. 64–66), con la raffigurazione delle linee architettoniche di un edificio liturgico (*Exultet* 2 di Pisa, Museo della cattedrale) o di una figura muliebre assisa sul tetto di una chiesa (come nel rotolo di Salerno, Archivio Capitolare).

⁶⁸ Secondo l'*Ordo* beneventano (i più antichi testimoni sono il ms. *Vat.lat.* 10673 conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e il ms. 33 della Biblioteca Capitolare di Benevento) la cerimonia aveva inizio dopo le lezioni, con l'accensione del fuoco nuovo e la preghiera *Deus qui per filium tuum angularem*. Una candela veniva accesa dal fuoco e portata alla presenza dei fedeli in attesa per l'accensione del cero pasquale (da parte del vescovo o del sacerdote) che veniva poi toccato con il crisma. Il diacono prendeva allora il cero tra le mani, recitava tre volte *Lumen Christi*, l'assemblea rispondeva *Deo gratias* ed aveva inizio la benedizione del cero: *Exultet iam angelica turba coelorum* (*Vat.lat.* 10673, ff. 35r–v, in T.F. KELLY, *Gli Exultet. Cerimonia liturgica e melodia*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994, pp. 19–38: 28).

⁶⁹ Con ogni probabilità il rotolo veniva svolto dal celebrante con l'ausilio di un accolito posto ai piedi dell'ambone a gestirne l'estremità inferiore, come suggerirebbe l'immagine contenuta nell'*Exultet* 3 di Troia (**Tav. 23**) al momento del *cereus consecratus*.

⁷⁰ La notazione dei rotoli d'*Exultet* costituisce in realtà un'aggiunta che contribuisce, come già il formato e la decorazione, ad assegnare solennità all'oggetto ed enfatizzare il rito che lo utilizza. I diaconi sarebbero stati assolutamente in grado di cantare l'inno dall'ambone pur senza alcun supporto visivo, forti dell'esperienza acquisita dall'uso di Sacramentari, Graduali e Benedizionali, ma la musica, posta al di sopra delle parole pronunciate dall'officiante, costituiva parte integrante e irrinunciabile del complesso programma volto a produrre un esemplare d'apparato in grado di solennizzare l'occasione (Cfr. KELLY, *Gli Exultet* cit.).

raffigurazioni del potere spirituale e temporale e le commemorazioni⁷¹. Terminata la celebrazione i rotoli restano collocati a offrirne memoria e a insegnare, migrando dall'ufficialità del momento, la mistica replica dell'esistenza umana, attraverso la simbologia figurata delle scene.

Ancora oggi risulta suggestivo, e decisamente più immediato che non sfogliare un codice suddiviso in fogli, cogliere l'andamento lineare ed estremamente pregnante del racconto per immagini offerto da questa peculiare tipologia libraria. La particolarità formale che contraddistingue i rotoli di *Exultet* li rende diversamente gestibili anche nella formulazione di un impianto espositivo, consentendone una visione integrale, senza interventi soggettivi volti alla selezione delle parti considerate più rappresentative⁷². Ai fini di questo studio tali oggetti costituiscono insomma "un problema minore", seppure estremamente significativo, in virtù delle caratteristiche fisiche che li qualificano e che ne consentono una razionalizzazione bidimensionale, strutturandone una collocazione nello spazio secondo un andamento lineare⁷³. Il verso dei rotoli di *Exultet* è anepigrafo e ne consente una visione integrale immediata, che simula l'originaria modalità di fruizione nel corso della cerimonia liturgica della notte di Pasqua.

⁷¹ TSUJI, *Testo e iconografia* cit., p. 110.

⁷² Un'esperienza concreta in questo senso nella mostra *Recitare la devozione* voltasi a Montecassino nel 1994.

⁷³ La struttura del rotolo non rende tuttavia questi esemplari scevri da ogni problematica connessa alla conservazione. Alcuni di essi sono oggi smembrati in fogli e conservati in cartelle in materiale cartaceo e raccolti in casse (come i quattro fogli superstiti dell'esemplare oggi a Velletri, Archivio diocesano) o esposti all'interno di teche coibentate (Salerno, Museo diocesano; Pisa, Museo dell'Opera del duomo, *Exultet* 2; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat.* 9820; Roma, Biblioteca Casanatense, CAS. 724). L'esemplare conservato a Salerno in occasione di un intervento di restauro è stato nel 1917 suddiviso in undici sezioni su cui sono stati effettuati invasivi risarcimenti in pergamena posti in sostituzione di porzioni deteriorate a regolarizzarne bruscamente i bordi, compromettendo l'integrità strutturale e l'originaria leggibilità del manufatto. In tempi recenti le lacune causate da tale intervento sono state dissimulate con integrazioni pittoriche ad acquerello.



Tav. 22 *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat. 592*

1.4 Tra XII e XIV secolo. Testi giuridici, scientifici e letterari

Nel corso del XII secolo avvengono alcune significative modifiche nel contesto sociale e intellettuale europeo che avranno importanti ricadute sul secolo successivo e che appaiono particolarmente interessanti per il tema preso in esame. Si assiste in questo periodo a un cambiamento nel rapporto con la cultura scritta che giunge a coinvolgere settori e ambienti prima assolutamente estranei, “uscendo” dall’ambito monastico per poter essere efficacemente utilizzata da laici di più livelli sociali e con interessi diversificati. La nascita dell’Università riveste in questo contesto un ruolo fondamentale nella testimonianza di un allargamento della conoscenza, dell’insegnamento e, conseguentemente, della produzione libraria funzionale alle finalità dell’istituzione. Almeno agli inizi tuttavia molti tra docenti ed allievi hanno una formazione religiosa e partecipano alle lezioni che, per quanto attiene Parigi, si tengono accanto alla cattedrale di Notre-Dame o nella chiesa di Sainte Geneviève, sul lato destro della Senna (**Tav. 24**). A Bologna, anni dopo, si verificherà un processo di aggregazione, analogo a quello parigino, che vedrà gruppi di studenti costituirsi in *Universitates* distinte da quelle dei docenti, già citati in documenti che riferiscono di scambi, copiatura di libri, attività didattiche e di studio connesse alle chiese cittadine⁷⁴. Conseguenza dell’accrescersi dell’insegnamento e della lettura per fini di studio è allora la realizzazione di libri in quantità maggiore; contemporaneamente si producono documenti, atti e scritture private⁷⁵ che testimoniano di una più intensa attività sociale di scambi, commerci, relazioni e comportamenti ora esplicitati in norme consuetudinarie⁷⁶. Si assiste a un

⁷⁴ Cfr. M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori. Dallo Scriptorium vescovile allo Studium*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile–16 luglio 2000) a cura di M. MEDICA, Venezia 2000, pp. 109–140: 110–111.

⁷⁵ Cfr. M.T. CLANCHY, *From Memory to Written Record. England, 1066–1307*, London 1992², pp. 34–35.

⁷⁶ Cfr. a tale proposito alcuni degli aneddoti riportati da De Hamel a proposito di quelli che possono citarsi come i primi episodi noti di compravendita libraria in ambiente laico (DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit., p. 107, p. 110). Ma anche Haskins riporta i casi di Parigi e di Bologna come i luoghi nei quali, già nel XII secolo era possibile acquistare libri. C.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972 (Saggi, 117) (ed. orig. *The Renaissance of the 12th Century*, Harvard 1927), p. 66; attività di gran lunga differente dalla consuetudine, di antichissima data, di prestiti e scambi di esemplari per la realizzazione di copie, soprattutto in ambiente monastico.

riavvicinamento dei due mondi della scrittura e della lettura⁷⁷, in precedenza spesso separati, ovvero il mondo di chi copiava i testi e quello di chi era in grado di leggerli, fenomeno, come è noto, ampiamente diffuso in ambito monastico⁷⁸. Si legge così da poter scrivere; la pratica esercitata dai glossatori che si occupano di commentare i testi destinati all'insegnamento prevede l'uso combinato dei due *media*, la lettura e la scrittura appunto, per strutturare la propria opera⁷⁹.

Quanto aveva avuto origine negli ambienti di studio formati nel sec. XII si struttura in quello successivo con impianti organizzativi ormai codificati. Le università sono fiorite in numerose città europee e gli studenti, provenienti in numero bilanciato da ambiente laico e religioso, si spostano per ragioni di studio, promovendo, talvolta indirettamente, la circolazione libraria più massiccia di tutta l'età medievale.

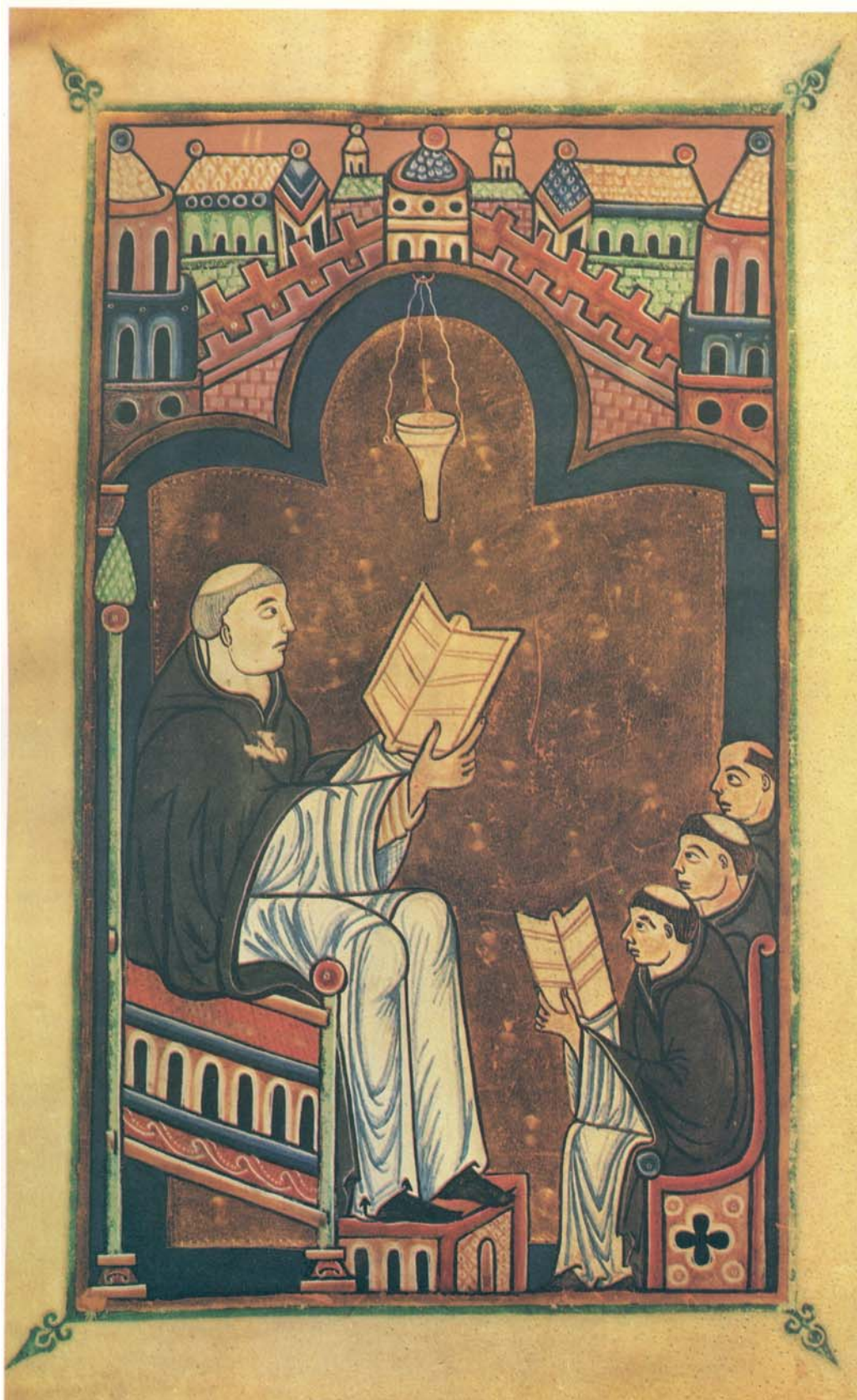
Nelle università del sec. XIII venne a consolidarsi il sistema standardizzato di produzione del libro basato sulla copiatura a fascicoli, affidato a scribi e miniatori di professione, le cui mani intervenivano contemporaneamente in parti diverse del medesimo esemplare e con significativi risparmi di tempo. Il testo universitario approvato, l'*exemplar*, veniva suddiviso in unità, le *peciae*, tra più botteghe di *stationarii* e da lì uscivano contemporaneamente più copie dell'opera riuscendo in tal modo a soddisfare adeguatamente il "mercato librario" creatosi intorno alle giovani istituzioni universitarie. E ciò avveniva anche per la decorazione dei codici che veniva commissionata agli artisti del libro a seconda della propria specialità, per cui risultavano impiegati nella stessa impresa esponenti di botteghe diverse coinvolti in un complesso sistema produttivo per noi di estremo interesse. L'aspetto strettamente tecnico connesso a questo sistema di copiatura⁸⁰ e produzione di

⁷⁷ A. PETRUCCI, *Leggere nel Medioevo*, in L. COCO, *La lettura spirituale. Scrittori cristiani tra Medioevo ed età moderna*, Milano 2005, pp. 5–25: 14–15.

⁷⁸ Si riferisce addirittura alla metà del X secolo la notazione del cronista Eckhard IV di San Gallo che, a proposito del predecessore Eckhard I, ricordava che all'interno del monastero si selezionavano per l'attività connessa allo *Scriptorium*, i giovani confratelli meno intelligenti: «et quos ad literarum studia tardiores vidisset, ad scribendum occupaverat et lineandum» (*Casuum Sancti Galli Continuatio I auctore Ekkeharde IV*, in *MGH, SS*, II, Hannover, 1829, p. 122, già citato da PETRUCCI, *Leggere nel medioevo* cit., p. 12).

⁷⁹ Questa tipologia di professionista rientra nella categoria del *legens et rescribens* così definita da Severino Polica in *Libro, lettura, "lezione" negli Studia degli ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole degli ordini mendicanti*, Atti del XVII Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11–14 ottobre 1976), Todi 1978, pp. 375–413: 394–395.

⁸⁰ Cfr. a proposito G. BATTELLI, *Osservazioni sull'«Exemplar»* e S. ZAMPONI, *Exemplaria, manoscritti con indicazioni di pecia e liste di tassazione di opere giuridiche* entrambi in *La Production*



Tav. 24 UGO DI SAN VITTORE, *De Archa Noe* e altri testi (Inghilterra, St. Albans? sec. XII *ex*). Oxford, Bodleian Library, MS. *Laud. Misc.* 409, f. 3v.
Ugo di San Vittore insegna a tre studenti

esemplari miniati porta con sé numerose ed articolate riflessioni di natura culturale e socio-politica già ampiamente indagate⁸¹ delle quali preme qui sottolineare soprattutto l'aspetto connesso alla fruizione. Con l'innalzamento della percentuale di lettori rispetto alla popolazione, aumentano le richieste di libri e la volontà di farne degli strumenti di comunicazione verso ambienti culturali diversi, in connessione con l'apertura a realtà anche piuttosto distanti, come quella araba. Si definiscono alcuni particolari interni alla pagina scritta che ne permettono una lettura più agevole, contribuendo a una miglior comprensione dei contenuti, divenuti interessanti agli occhi di nuovi ceti intellettuali che sfogliano i codici per ragioni di studio e li usano come esemplari di riferimento⁸². Nascono l'*ordinatio* del testo, la sua divisione in capitoli⁸³; si inseriscono una serie di segni grafici e "decorativi" funzionali al riconoscimento dei passaggi di maggior interesse o posti a scandire la successione delle parti. A Bologna era nata intorno agli anni Venti del sec. XII la *litera nova*, o *bononiensis*, una nuova scrittura che elimina ogni differenza tra testo e glossa, garantendo una migliore economia degli spazi della pagina, che diviene allora meno ariosa, ma più funzionale alla lettura grazie all'inserzione di capilettera e segni mirati a strutturare il testo in paragrafi⁸⁴. Unitamente alle abbreviazioni, numerose nei testi di studio, tutti questi strumenti si affiancano per offrire in visione dei fogli contenenti porzioni di testo immediatamente contenibili dall'occhio e dalla mente e più facilmente memorizzabili. Insieme con i libri si trasformano anche i luoghi di lettura⁸⁵; le biblioteche si aprono a un pubblico di lettori, nascono grandi sale con banchi disposti in file parallele sui quali poggiano codici incatenati.

I codici di studio, di argomento scientifico, teologico, giuridico realizzati nel corso dei secoli XIII-XIV offrono alla vista le caratteristiche formali cui si è già accennato e mutuano dalla realtà d'uso lo strumento d'ispirazione iconografica che

du Livre Universitarie au Moyen Age. «Exemplar» et «Pecia», Atti del simposio (Grottaferrata, Collegio di San Bonaventura, maggio 1983), Paris 1991, rispettivamente alle pp. 115–123 e 125–132.

⁸¹ Cfr. A. PETRUCCI, *Breve storia della scrittura latina*, Roma 1989 (in part. *Libro universitario e «Litterae scholasticae»*, pp. 135–140).

⁸² M.B. PARKES, *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio in the Development of the Book*, in *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R. W. Hunt*, ed. by J.J.G. ALEXANDER – M.T. GIBSON, Oxford 1976, pp. 115–141: 115.

⁸³ La *capitulatio* a parere di Vincent de Beauvais viene attuata affinché «operis partes singule lectori facilius eluescant», ivi, p. 133.

⁸⁴ B. BREVEGLIERI, *La scrittura a Bologna nel Duecento*, in *Duecento. Forme e colori cit.*, pp. 65–72.

⁸⁵ PETRUCCI, *Leggere nel medioevo cit.*, p. 17.

ne accompagna spesso l'illustrazione. Nelle iniziali istoriate poste in apertura dei commenti al vangelo, san Girolamo è raffigurato intento alla lettura seduto di fronte a un leggio da terra, intorno a lui codici disposti in ordine o aperti per consentire lo studio e il confronto testuale tra più esemplari. Il sant'Agostino ritratto nelle copie del *De civitate Dei* ricalca da vicino le linee iconografiche appena citate, con qualche leggera modifica.

Episodi desunti dalla quotidiana attività d'insegnamento universitario arricchiscono i fogli dei codici d'argomento giuridico, di diritto sia civile che canonico. Gli esemplari appartenenti al primo gruppo riportano contenuti derivati dall'opera giustinianea collazionata con aggiunte contemporanee (*Novellae*, *Sommario*, *Istituzioni*); mentre gli altri si basano sul *Decretum Gratiani*, che la tradizione vuole compilato intorno al 1140 presso l'abbazia bolognese dei Santi Naborre e Felice dal monaco camaldolese dal quale prendono il nome⁸⁶, che nei secoli successivi riscosse un enorme successo di copie. Anche le copie delle *Decretali*, a firma di vescovi e pontefici, rappresentano una porzione significativa della produzione ufficiale di esemplari giuridici in uso nelle università (parigina e bolognese soprattutto), e delle quali si conservano preziosi esemplari miniati formulati sul modello appena citato.

Mal si combina all'interno di questo panorama l'idea del codice di studio con l'inserzione di un significativo corredo posto a decorazione del testo, che connota solo una minima parte dell'insieme, quella in qualche maniera legata a committenze d'alto livello, da ricercarsi anche tra i docenti dello *Studium* ma mai, o in rarissimi casi, tra gli studenti. L'illustrazione di un codice, la sua decorazione mirata a completare il racconto che si svolge nel testo, la scelta di renderne più preziosi i fogli destinando una parte degli spazi all'opera del miniatore caratterizza, anche in questo intervallo di secoli, una produzione libraria rivolta a fruitori con specifiche esigenze estetiche e la cui genesi risulta spesso basata su motivazioni tangibili, di natura economica o connesse a una volontà esplicita di autocelebrazione. È il caso di quegli esemplari nei quali il testo è molto ben leggibile, vi sono scarse o nulle abbreviazioni e largo spazio è dedicato alla decorazione. Così nei testi letterari, dove spesso l'immagine era posta a corredo e completamento del racconto affinché,

⁸⁶ Frutto più probabilmente di una collaborazione. Cfr. a proposito MEDICA, *La città dei libri* cit.

secondo le parole di Matthew Paris «ciò che le orecchie ascoltano gli occhi possano vedere» in riferimento all'apparato figurativo voluto per la sua *Estoire de Seint Aedward le Rei* scritta nel 1240⁸⁷.

Nei testimoni figurati di quella tradizione di testi letterari prodotti in Europa nei secoli XII-XV si individuano scelte grafiche e figurative che contribuiscono a renderli libri soprattutto da leggere e da guardare. I romanzi ispirati dalle gesta di grandi personaggi reali o immaginari, trascritti e miniati in gran numero grazie all'ampia fortuna di "pubblico"⁸⁸ costituiscono un filone significativo e formalmente strutturato di cui si conservano ancora oggi molti testimoni. Tra questi gli esemplari che tramandano il mito di Alessandro il Macedone, sul quale si fonda una tradizione figurativa che giungerà a citare per intero il repertorio cavalleresco, intrecciando episodi legati alle imprese "storiche" a *topoi* propri dell'immaginario medievale. Così i viaggi in terre d'Oriente, le battaglie, gli incontri con popolazioni e animali fantastici, incarnano i limiti conoscitivi e le fantasie dell'uomo del tempo attingendo per le iconografie a più di una tradizione letteraria⁸⁹. Nella lettera di Alessandro ad Aristotele, tradata dagli esemplari del *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, il racconto del viaggio in India è spesso accompagnato da immagini appartenenti a una più vasta tradizione figurativa, comune a numerose fonti letterarie riguardanti il Macedone. In un esemplare del *Pantheon* conservato a Viterbo, Biblioteca Capitolare ms. 1, realizzato da artisti d'area anglosassone entro il primo quarto del sec. XIV⁹⁰, l'epistola contenuta nel IX fascicolo è interamente illustrata con episodi che mostrano gli incontri e gli scontri avuti dall'esercito di Alessandro nel corso del viaggio in queste terre misteriose. La conclusione dell'impresa è sancita dall'arrivo

⁸⁷ «E pur lais ki de letrure / Ne se vent, en purtraiture / Figuree apertement / l'ai en cest livret present, / Pur ço ke desire e voil / Ke oraille ot, voient li oil», *La estoire de Seint Aedward le Rei attributed to Matthew Paris*, ed. by K.Y. WALLACE, London 1983, vv. 3961–3969.

⁸⁸ Ragioni legate ai contenuti e alla ricchezza d'ornamentazione che solitamente si accompagna a tali esemplari li rendono verosimilmente adatti alla lettura di esponenti di alto rango, che li sceglievano o li commissionavano per il proprio e l'atruo diletto (DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit., in part. pp. 136–156).

⁸⁹ Basandosi sui differenti modelli iconografici contenuti nel ciclo illustrativo dell'*Historia de preliis*, contaminati dalle immagini dei Bestiari, e sovrapponendosi in alcuni casi ai cicli ideati per illustrare gli esemplari del *Roman d'Alexandre* e dell'*Histoire ancienne jusqu'à César* per rientrare in un più vasto repertorio d'immagini di cui risulta laborioso definire con certezza i contorni.

⁹⁰ M. TORQUATI, *Latino Latini e l'esemplare viterbese del Pantheon di Goffredo*, in *La Rivista storica del Lazio* 16 (2002), pp. 3–15.

nella foresta sacra in cui è l'albero del sole e della luna dinanzi al quale il macedone sosta in attesa dell'oracolo (**Tav. 25**).

La chiave interpretativa del viaggio iniziatico offre il pretesto per riflettere su come, in questo caso, l'aspirazione alla ricerca della conoscenza accomuni storie di grandi condottieri altrimenti distanti per tempi e culture, confondendo, soprattutto nel racconto per immagini, le linee narrative proprie dell'uno o dell'altro. Alessandro varca frontiere mai oltrepassate da essere umano per incontrare l'oracolo che gli rivelerà il suo destino; Artù e i suoi cavalieri si spingono ai confini del mondo alla ricerca della coppa che ha contenuto il sangue di Cristo. Le immagini che accompagnano i racconti di tali fantastiche imprese sono spesso costruite su modelli comuni, contaminatisi attraverso interpolazioni successive.

1. 5 Il libro come strumento politico del sovrano medievale

Fin dalle prime testimonianze note relative alla committenza libraria legata al potere regio si scorge chiaramente come il manoscritto costituisca, alla stregua di oggetti palesemente funzionali all'azione di governo, uno strumento diretto a ribadire il ruolo sostenuto dal sovrano. Si prenderanno pertanto a modello alcune personalità emblematiche per illustrare, attraverso gli aspetti politici, ideologici o più semplicemente estetici, il ruolo ricoperto dal libro, contenitore e contenuto, all'interno del regno e dell'ambiente culturale di riferimento.

Grazie agli studi condotti da Bernard Bischoff⁹¹ sulla biblioteca privata di Carlo Magno si sa che l'imperatore commissionava per sé copie di autori classici, testi religiosi (soprattutto Bibbie) seguendone con attenzione la realizzazione e che ordinava esemplari destinati agli ecclesiastici responsabili delle diocesi presenti nei territori dell'impero. Gli splendidi esemplari carolingi connotati da materiali preziosi, da linguaggi iconografici e stilistici derivati dall'antichità classica enfatizzano il forte rapporto di continuità idealmente instaurato dall'imperatore franco con gli antichi sovrani, anche quelli di ascendenza biblica mentre per tutti i

⁹¹ B. BISCHOFF, *La biblioteca di corte di Carlo Magno*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di G. CAVALLO, Roma-Bari 1988, pp. 113-135.



Tav. 25 GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon* (Parigi?, sec. XIV in)
 Viterbo, Biblioteca Capitolare, ms. 1, f. 101r (part.)

funzionari imperiali, ecclesiastici compresi, simboleggiavano la generosità con cui Carlo dispensava ricchezze a piene mani. Questa duplice valenza, simbolica e fortemente concreta, posseduta dai manoscritti grazie alle *pagine tinte*⁹², alla crisografia costantemente utilizzata con possibili deroghe all'argirografia, accompagna coerentemente il programma politico e culturale intrapreso dal sovrano. Con il celeberrimo *Evangelario dell'incoronazione*⁹³ (Tav. 26) Carlo ribadisce la volontà di rifarsi al libro antico (nel formato, nella scelta dei materiali utilizzati e nell'iconografia) e di legittimare al tempo stesso la figura del sovrano, in riferimento agli uomini (il Vangelo) e alla Chiesa di Dio. Non solo un esemplare "forte" come quello appena citato contribuisce a comprendere il disegno globale di Carlo, ma ogni suo gesto, ogni sua commissione libraria e ogni suo dono: testimonianze puntuali e dense di significato. È un dato ampiamente riconosciuto che in età carolingia, epoca di grande importanza per la riunificazione grafica e insieme culturale dell'Occidente, si siano verificati, e lo si vedrà più avanti⁹⁴, importanti mutamenti in ordine alla celebrazione liturgica e ai testi per essa utilizzati.

Sotto l'aspetto dei contenuti alla scelta di far esemplare un libro come la Bibbia (sottoscritta da Carlo Magno, ma anche più tardi da Carlo il Calvo e ancora da Ottone I) libro che più d'ogni altro ribadisce il forte legame tra la figura del sovrano e l'azione divina, è sottesa la volontà di rimarcare la propria appartenenza a una discendenza regale più che umana; e ciò vale anche quando gli esemplari rappresentavano il corrispettivo dovuto per il proprio servizio all'imperatore ed erano richiesti dal sovrano perché divenissero doni da distribuire ai funzionari collocati in punti chiave dell'impero. Ancora una volta infatti intervengono a esplicitare la valenza del libro, che in ogni suo foglio ribadisce il legame a modelli alti, non solo l'aspetto simbolico ma anche, e soprattutto, i materiali con cui viene realizzato. L'oro che lo impreziosisce sostituisce quello tradizionalmente corrisposto ancora ai tempi di Carlo per pagare e sostenere vescovi e militari. Alla morte dell'imperatore, e per sua volontà, gran parte del tesoro della corona venne destinato alle chiese metropolitane dell'impero; la biblioteca fu venduta per sostenere la

⁹² Ottenute immergendo i fogli di pergamena in bagni di porpora o altro colorante, come *lapis* e *crocus* (cfr. *infra*, p. 125).

⁹³ Che la tradizione vuole sia stato rinvenuto tra le mani del sovrano al momento dell'apertura del suo sacello ordinata da Ottone III nell'anno 1000.

⁹⁴ Cfr. par. 1.6, soprattutto la parte riguardante la disposizione dei testi nel libro liturgico.

popolazione più bisognosa, a ribadire ancora una volta il valore monetario riconosciuto al libro⁹⁵.

Subito dopo essere stato incoronato re di Germania Federico II di Svevia, il 27 luglio 1215, provvede a traslare le reliquie di Carlo Magno contenute in uno scrigno dal coperchio istoriato con le imprese del sovrano in Spagna e, ultimo tra i *Reges Sacri imperii*, inserisce la propria immagine, *Rex romanorum et Siciliae*, tra quelle poste ai lati del piccolo contenitore⁹⁶. Lo svevo sancisce in tal modo ufficialmente il suo ingresso tra i grandi sovrani della storia, legando la sua figura a quella dell'imperatore carolingio del quale riflette inoltre, ed è l'aspetto che qui preme rimarcare, molti dei caratteri connessi all'interesse per il libro, la scrittura e l'immagine.

Il rapporto stabilito da Federico II di Svevia con la conoscenza, di cui il libro è immediato e concreto testimone, è stato scandagliato minuziosamente e indagato sotto molteplici punti d'osservazione. Sono noti gli interessi del sovrano per le scienze, per le tangenze delle discipline mediche e scientifiche con le arti magiche, la sua apertura verso culture diverse, le "pericolose" strategie di avvicinamento ad aree politico-religiose di matrice islamica ed ebraica che si concretizzavano in un modello di stato liberale⁹⁷. A proposito della corte di Federico è stato detto che il clima di integrazione culturale, così come l'attuazione di un programma di scambio equilibrato tra mondi ed esponenti provenienti da luoghi distanti tra loro siano stati molto sopravvalutati e di fatto non abbiano mai eguagliato quanto accadeva in epoca

⁹⁵ DE HAMEL, *Manoscritti miniati* cit., pp. 48–49.

⁹⁶ W. SAUERLÄNDER, *Two Glances from the North. The Presence and Absence of Frederick II in the Art of the Empire. The Court Art of Frederick II and the Opus Francigenum*, in *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Center for Advanced Studies in the Visual Arts, Symposium Papers XXIV, Washington 1994, pp. 189–212; citato in G. OROFINO, *I codici scientifici*, in *Federico II immagine e potere*, Catalogo della mostra (Bari, Castello svevo, 4 febbraio–17 aprile 1995) a cura di M.S. CALÒ MARIANI – R. CASSANO, Bari 1995, pp. 155–159.

⁹⁷ Tali strategie si traducevano nell'assoluta libertà di circolazione e di professione religiosa concesse, benché in forma altalenante in funzione dei mutamenti politici (cfr. C. COLAFEMMINA, *Federico II e gli Ebrei*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra [Roma, Palazzo di Venezia, 22 dicembre 1995–30 aprile 1996] Roma 1995, pp. 69–74), agli esponenti delle due realtà presenti all'interno del regno svevo di Sicilia, quello più direttamente coinvolto nel fenomeno grazie alla vicinanza geografica con paesi come la Tunisia, la Libia, l'Egitto e la Spagna dai quali giungevano, per poi rimanere più o meno stabilmente, i migranti appartenenti ad altre religioni (A.L. UDOVITCH, *I musulmani e gli ebrei nel mondo di Federico II: linee di demarcazione e di comunicazione*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 1. *Federico II e il mondo mediterraneo*, Palermo 1994, pp. 191–213).

normanna durante il regno degli avi dello svevo⁹⁸. Ma è comunque certo che alla corte di Federico si respirasse l'aria vivace e feconda della conoscenza, senza distinzioni che discriminassero una disciplina rispetto alle altre o alcuna forma di demarcazione aprioristica che potesse in qualche misura precludere l'adozione di strumenti culturali anche distanti⁹⁹. L'approccio personale dello svevo verso ogni forma di apprendimento si riflette a vari livelli nella gestione del regno, dall'amministrazione alle attività eminentemente politiche interne ed esterne ai territori direttamente collegati, fino all'offerta di scuole di alta formazione di diretta derivazione imperiale. La nascita dello *Studium* napoletano¹⁰⁰ e la rinascita della *Schola medica*, costruite sul modello di riferimento dell'Università bolognese¹⁰¹, si legano alla volontà imperiale di porre sotto stretto controllo l'educazione degli esponenti che avrebbero a buon diritto potuto in seguito aspirare alle cariche interne al governo. In assenza di una tradizione locale di formazione politica all'altezza delle necessità del regno, lo svevo supplisce ispirandosi a un modello contemporaneo, l'Università di Bologna appunto, senza perdere di vista il modello eccellente rappresentato dai rapporti che già il Barbarossa aveva mantenuto con i dottori della città felsinea, in qualche modo codificati attraverso l'*Habita*¹⁰² a cui Federico II fa riferimento, in modo non sempre esplicito, in numerose occasioni¹⁰³.

⁹⁸ D. ABULAFIA, *Federico II. Un imperatore medievale*, Torino 1990 (trad. italiana dell'originale *Frederick II. A Medieval Emperor*, London 1988), p. 212.

⁹⁹ In qualche misura può farsi qui rientrare il legame di interscambio culturale, evidenziato da Agostino Paravicini Bagliani, esistente tra la corte federiciana e l'ambiente curiale romano, ancora non sufficientemente indagato (A. PARAVICINI BAGLIANI, *Federico II e la Curia romana: rapporti culturali scientifici*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 439–458).

¹⁰⁰ Lo *Studium* nacque nel 1224 per volontà dello stesso imperatore che incaricò Roffredo di Benevento di reclutare i primi professori (J. VERGER, *La politica universitaria di Federico II nel contesto europeo*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 3. *Federico II e le città italiane*, Palermo 1994, pp. 129–143).

¹⁰¹ Molti dei docenti incaricati di insegnare presso lo *Studium* si erano formati all'Università di Bologna nei primi anni del sec. XIII (G. SANTINI, *Giuristi collaboratori di Federico II. Piano di lavoro per una ricerca d'équipe*, in *Atti delle terze giornate federiciane* (Oria, 26–27 ottobre 1974), Bari 1977, pp. 59–89).

¹⁰² Composta da Federico Barbarossa tra il 1155 e il 1158. In essa tuttavia il Barbarossa esortava chiunque avesse sete di conoscenza a compiere anche lunghi viaggi e a farsi povero pur di acquisire quel grado di consapevolezza utile a sé e all'attività politica ed è questo un aspetto assolutamente assente nell'ideologia del nipote che rimarcherà in più occasioni l'importanza di rifarsi a modelli interni al regno per costruire su basi solide una personalità tale da poter accedere alle cariche più alte.

¹⁰³ In relazione allo *Studium* Federico II elenca in alcune epistole facilitazioni e privilegi garantiti ai docenti e agli studenti in caso di spostamenti e di soggiorni funzionali alla frequenza scolastica, un certo grado di libertà concesso all'istituzione per quanto attiene alle «immunità e usanze» e ribadisce l'importanza dell'insegnamento riconoscendogli una dignità che va ben oltre la pratica didattica e una

È assolutamente consequenziale la riflessione legata alla circolazione libraria che doveva esistere all'interno del regno, legata al movimento di personaggi a più livelli coinvolti nella trasmissione di contenuti educativi, strettamente connessa all'esercizio di governo e in senso lato all'attività di studio nella quale era impegnato lo stesso Federico. Durante gli anni di dominazione sveva si realizzano esemplari di testi scientifici, giuridici¹⁰⁴, letterari e filosofici, costituendo questi ultimi un possibile punto di contatto tra la produzione di libri funzionali all'insegnamento "universitario" e la fervente attività di studio e di scambi interni alla corte¹⁰⁵. Sono almeno sette le lingue utilizzate per le opere di contenuto poetico prodotte presso la corte federiciana¹⁰⁶ e considerevole dev'essere stata la stessa biblioteca dell'imperatore¹⁰⁷, che da parte sua «legere scrivere et cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire»¹⁰⁸.

L'amore per la scienza caratterizza la personalità dello svevo il quale oltre l'osservazione diretta e l'approccio con finalità didascaliche ai fenomeni naturali costruisce attraverso la lettura, e l'acquisizione di libri per la sua biblioteca, un cammino formativo assolutamente personale. «Librorum ergo volumina, quorum multifarie multisque modis distincta chirographa nostrarum armaria divitiarum locupletant, sedula meditatione revolvimus, et accurata contemplatione pensamus» scrive lo stesso Federico nel 1232 ai *magistri* dello *Studium* bolognese¹⁰⁹. A lui,

finalità che è quella di «servire Dio e la giustizia [del re]» (VERGER, *La politica universitaria* cit., p. 137). I privilegi in oggetto non sono in sostanza riassumibili con singoli episodi di libertà personale, concetto ben distante dalla strutturata corporatività dell'università bolognese, come già evidenziato da Arnaldi (G. ARNALDI, *Fondazione e rifondazioni dello Studio di Napoli in età sveva*, in *Università e Società nei secoli XII–XVI*, Pistoia 1982, pp. 81–105).

¹⁰⁴ A Napoli si insegnavano con ogni probabilità il Diritto e le Arti Liberali, limitandosi l'insegnamento della medicina all'area salernitana poco distante.

¹⁰⁵ Come sottolineato da Verger a proposito della possibilità che Michele Scoto, che in negli anni precedenti al 1240, si era occupato di tradurre il testo di Averroè, avesse contatti con Pietro d'Irlanda, responsabile dell'insegnamento della dottrina Aristotelica mutuato dai commentari di Averroè, presso lo *Studium* napoletano (VERGER, *La politica universitaria* cit., p. 142).

¹⁰⁶ Si scrissero opere in italiano, tedesco, latino, greco, francese, ebraico e occitanico (cfr. P. DRONKE, La poesia, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 43–66 per le implicazioni politiche connesse all'uso diversificato di ciascun idioma in funzione della finalità perseguita dagli autori vicini a Federico).

¹⁰⁷ Cfr. HASKINS, *La rinascita* cit., p. 77.

¹⁰⁸ SALIMBENE DE ADAM, *Chronica*, a cura di G. SCALIA, Bari 1966, p. 348.

¹⁰⁹ *Encyclica Friderici Romanorum imperatoris qua magistris in philosophia docentibus libros quondam sermoniales et mathematicos, ab Aristotele aliisque philosophis sub graecis et arabicis vocabulis conscriptos, nunc in latinum ipso curante translato, mittit* in J.L.A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici Secundi*, VI, 1, Parisiis 1854, pp. 383–385: 384; anche in S. MADDALO, *Il De balneis puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Città del Vaticano 2003 (Studi e Testi, 414), p. 14.

come è noto, vengono dedicate opere di ampio contenuto scientifico, che spaziano dall'astrologia alla medicina, come i *Liber introductorius*, *Liber particularis* e *Physionomia*, riconducibili al periodo più fecondo della produzione di Michele Scoto¹¹⁰. In alcuni testimoni del *Liber particularis* (Tav. 27) è riportato il passo *de varietatibus totius terre que sunt et appent in ea super eam inter eam et sub ea*¹¹¹, contenente i quesiti posti da Federico allo Scoto sui corpi celesti, sulle religioni degli uomini, sul Paradiso, il Purgatorio e l'Inferno, sulle meraviglie della terra (pietre, piante, animali, acque dolci e salate, venti e vulcani) ai quali l'autore risponde secondo il collaudato schema della narrazione costruita sul dialogo.

Federico II viaggia di frequente giacché, nonostante prediliga lunghe pause rigeneranti in Puglia, è spesso necessario che verifichi direttamente l'amministrazione dei possedimenti in Germania e in Italia settentrionale, e diriga le campagne belliche intraprese, spostando di volta in volta l'intera corte¹¹²: gran parte della biblioteca, alla stregua dei gioielli o degli animali del serraglio, è itinerante e accompagna l'imperatore durante ogni spostamento¹¹³.

È lui stesso autore di un trattato scientifico - «Ipse quoque imperator de ingenti sua perspicacitate, que precipua circa scientiam naturalem vigeat, librum composuit de natura et cura avium, in quo manifeste patet, in quantum ipse imperator studiosus fuerit philosophie»¹¹⁴ - il *De arte venandi cum avibus*¹¹⁵ che ci è noto nella versione più breve interpolata con aggiunte del figlio Manfredi¹¹⁶ per amore del

¹¹⁰ C.H. HASKINS, *Studies in the History of Mediaeval Science*, Cambridge [Mass.] 1924, p. 280.

¹¹¹ Il passaggio citato si trova nei seguenti codici: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ross. 421, f. 37r; Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Misc. 555, f. 44v; Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. L. 92 sup., f. 69r; Paris, Bibliothèque Nationale ms. Nouv. Acq. 1401, f. 156v.

¹¹² Palermo era solo nominalmente la capitale dell'impero, di fatto Federico non vi risiedette mai in maniera stabile, preferendo non perdere di vista i suoi interessi governativi più ampiamente disseminati sull'intero territorio italiano.

¹¹³ Lo stesso Abulafia analizza gli interessi di Federico avanzando l'ipotesi secondo cui una più pacata condotta di vita e l'individuazione di una sede stabile gli avrebbero consentito di investire ulteriormente nelle sue passioni creando, tra l'altro, una considerevolissima biblioteca, se già in condizioni difficili, impegnato in campagne di guerra, lotte di potere e viaggi di carattere "amministrativo" non cessò mai di coltivare i suoi interessi scientifico-letterari (ABULAFIA, *Federico II* cit., p. 213).

¹¹⁴ NICOLAUS DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imperatoris*, in *RIS*, VIII, Bologna 1786, coll. 494-616: 496.

¹¹⁵ Sulla tradizione e gli studi di riferimento si veda B. VAN DEN ABEELE, *Il «De arte venandi cum avibus» e i trattati latini di falconeria*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT - A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 395-409.

¹¹⁶ Alla morte del padre Manfredi disponeva di un testo incompleto, schizzi disordinati lasciati da Federico e un intero capitolo da realizzare al quale mise mano egli stesso. Manfredi inoltre, come

quale, come dichiara lo stesso Federico¹¹⁷, l'opera è stata composta. In origine doveva trattarsi di un trattato in sei libri (per un totale di oltre 550 fogli¹¹⁸) dettagliatamente rivolto all'analisi delle abitudini di vita, dell'attività riproduttiva, della nidificazione dei falconi utilizzati nell'arte regale della caccia e di numerose altre specie di uccelli. In esso ogni aspetto legato allo studio dei falconi viene analizzato in funzione dell'uso rivolto a ottenere il massimo godimento dall'attività venatoria; l'osservazione della natura e la sua minuziosa descrizione sono ugualmente finalizzate a comprendere come entrare in piena sintonia con l'intero ecosistema durante le battute di caccia agli uccelli. «Con modica spesa», narra lo svevo, «noi abbiamo fatto venire da lontano quanti erano esperti in quest'arte, facendo tesoro di quello che meglio conoscevano e fissando nella memoria le loro parole e le loro pratiche (...) [per enunciare solo] ciò che l'esperienza ha insegnato. (...) Mentre attraversavamo il mare vedemmo che gli arabi usavano un cappuccio in falconeria e i loro re ci inviarono i più esperti in quest'arte insieme a molte specie di falconi»¹¹⁹. La sperimentazione e la validità riconosciuta al dato direttamente verificato rendono l'opera di Federico completamente autonoma rispetto alla tradizione di riferimento e contribuiscono a connotarla come un *unicum* in fatto di contenuti e costruzione letteraria¹²⁰. La modernità dell'approccio empirico e sperimentale unito alla valutazione di particolari utili a una corretta gestione economica delle risorse del proprio governo contribuisce a fare di Federico II

risulta dal confronto con la versione estesa del trattato, avrebbe provveduto a migliorarne i contenuti e la forma (FEDERICO II DI SVEVIA, *Il trattato di falconeria*, postfazione di C.A. WILLEMSSEN, Milano 1991 [ed. orig. *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, Graz 1969], p. 230).

¹¹⁷ «Presens opus aggredi nos induxit et instans tua petitio, fili karissime Manfride» (HASKINS, *Studies in the History* cit., p. 312, che cita quanto compare a f. 1r dell'esemplare vaticano di cui si riferirà tra poco, diversamente dalla tradizione testuale "lunga" in cui è detto «Presens opus agendi nos induxit instans tua petitio vir clarissime MS», cfr. FEDERICO II DI SVEVIA, *Il trattato di falconeria* cit., p. 233). Di tutti i figli di Federico, legittimi e naturali, Manfredi è probabilmente il prediletto. È noto come l'imperatore avesse scelto per lui un'educazione piena, ricca di stimoli, scandita da giornate dense di insegnamenti, letture, esperienze edificanti in campo scientifico. Diciottenne alla morte del padre, Manfredi ereditava da lui analoghi interessi e affinità «nel campo dello spirito» (E. KANTOROWICZ, *Federico II imperatore*, Milano 2002 (trad. it di *Kaiser Friedrich der Zweite*, Düsseldorf – München 1964), p. 217).

¹¹⁸ Ne rimane testimonianza in una copia realizzata nel sec. XV per essere offerta al nuovo pretendente del regno di Sicilia (ABULAFIA, *Federico II* cit., pp. 216).

¹¹⁹ Dal prologo al *De arte venandi cum avibus*, citato da HASKINS, *La rinascita* cit., p. 281–282.

¹²⁰ Tentando di inserirla nel contesto dei precedenti trattati di falconeria l'opera di Federico spicca come «una cattedrale costruita nel mezzo di una modesta borgata», la definizione è di Kurt Linder, ripresa da VAN DEN ABEELE, *Il «De arte venandi cum avibus»* cit., p. 395.

O uetus. d. q. ipi sua hnt sede ipfuo mag' mais. rex cā spali ficut
 motu plav. et signor morant' i mouentur ad exitū p aptōes undar
 infra aquā i adlitus. i nisi eēt uetus. mare nō moueretur. i ideo motu
 uenti aqua mouetur. et si uetus quiescat. neq; clamat ad litus. vñ ueti
 regit multoij multipli suo spumie. et sūt necij ad diuisa. ut ad marin
 arios ad gñandū ymbres. uelud aut' iē. i ad deputandū acere. ut breas
 ad adpiendū p ros terre. ut uultūus. subsolanus. i aut' i ad clauden
 dūz eostez. ne amplius pducant. i term se repaufet modicū alatoze et
 p se pinguescat. ut zephyrus. chorus arti' iē. s; q; ueti sūt. iō. suos or
 tis habentes i uias teterminatis. ad sufflandū p aere. ut eoy uie scāt
 apte. ac oculo uideantur. marinarū i sciant facere suas uias p mare.
 et faqas cognoscere rōe milianor. s; facimus rotam uentor auz suis
 uis. quas omēs faqunt. non simal omēs. s; moto alteraz. et ē scēo.
 qd quilibet uentus sep spuat. i nō iunā i eandē partē orb. v. f. scimus.



Tav. 27 MICHAEL SCOTUS, *Liber particularis* (Italia centro-meridionale, 1308)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 421, f. 23r

imperatore, uomo politico e studioso, un esempio unico che non trova paragoni in tutta la storia del medioevo¹²¹.

La consapevolezza di aver creato un'opera senza precedenti e l'intenzione esplicita di collocarla al fianco dei trattati scientifici *tout court* fondano nello svevo la convinzione che ogni elemento utilizzato nel racconto, così come nell'illustrazione dell'opera, costituisca un dato utile alla definizione della sua specificità. Così la scelta della lingua, il dato oggettivo utilizzato per trarre le proprie, personali, conclusioni per quanto attiene la fisiologia e la condotta in natura delle specie descritte¹²², accanto alla loro minuziosa raffigurazione, sono ugualmente mirate a provare la credibilità scientifica dell'autore. Il trattato nasce con ogni probabilità miniato e Federico stesso deve aver sovrinteso all'illustrazione¹²³. Per sé doveva essersene fatto realizzare un bellissimo esemplare che, scomparso nel 1248 in seguito a un saccheggio operato ai danni dell'imperatore dopo la rotta di Vittoria¹²⁴, corrisponde con ogni probabilità a quel *Librum de avibus et canibus* donato da Guglielmo Bottasio a Carlo d'Angiò nel 1264-1265 e noto solo attraverso le brevi notizie riportate nella lettera d'accompagnamento¹²⁵ scritta per l'occasione. In essa traspare in maniera evidente la forte componente estetica presente nella copia di Federico attraverso cui doveva trapelare un amore per la conoscenza e per i libri oggettivato attraverso caratteristiche percepibili all'occhio e al tatto. L'intento era quello di comunicare contenuti e trasmettere piacere¹²⁶.

¹²¹ «Stupor mundi et immutator mirabilis» lo definisce Matthew Paris (*Matthaei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica maiora*, ed. by H.R. LUARD, V, London 1964 [Rerum Britannicarum Medii Aevii Scriptores, 57], p. 190), coniando un'espressione che ha conosciuto un'immensa fortuna; è «illuster heros» per Dante (*Siquidem illustres heroes, Fredericus Cesar et benignitus eius Manfredus*, DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, I, 12.4 (p. 92 dell'ed. cons. con introduzione, traduzione e note di G. INGLESE, Milano 1998) ed «Heracles Musagetes» per Giovanni Goffredo Schmutzer (J.G. SCHMUTZER, *De Friderici secundi in rem litterariam meritis dissertatio*, Lipsiae 1740, p. 7).

¹²² All'osservazione delle cose «que sunt sicut sunt» si unisce infatti nel trattato di Federico il ragionamento, strumento di elaborazione di teorie solidamente fondate sull'esperienza.

¹²³ Una parte della critica gliene riconosce addirittura la paternità (cfr. KANTOROWICZ, *Federico II* cit., p. 324 ss.).

¹²⁴ Non è forse un caso che Federico fosse allora impegnato in una battuta di caccia.

¹²⁵ Nella lettera di accompagnamento Guglielmo Bottasio così descrive il codice: «librum de avibus et canibus bone recordationis olim domini FR. gloriosi Romanorum imperatoris [...] cuius pulcritudinis et valoris admirationem lingua prorsus non sufficeret enarrare; auri enim et argenti decore artificiose politus et imperatorie maiestatis effigie decoratus» (citata in MADDALO, *Il De balneis puteolanis* cit., p. 8 n. 2. Per il testo integrale si veda HASKINS, *Studies in the History* cit., pp. 308–309).

¹²⁶ OROFINO, *I codici scientifici* cit., p. 156.

Presso la Biblioteca Apostolica Vaticana è conservato uno splendido esemplare del trattato federiciano, il *Pal. lat.* 1071, databile alla fine del sesto decennio del sec. XIII, curato personalmente da Manfredi e contenente i primi due libri dell'opera illustrati con oltre cinquecento immagini che ritraggono specie di uccelli diverse, circa ottanta, indagandone tutti gli aspetti, in particolare quelli più marcatamente finalizzati all'attività venatoria cara all'imperatore (**Tav. 28**). La fedeltà all'originale del corredo illustrativo è soltanto ipotizzabile, ma risulta convincente grazie al nesso strettissimo tra testo e immagine presente nell'intero manoscritto (un vero e proprio *Bildercodex* in cui è reso immediatamente comprensibile, attraverso l'illustrazione, quanto narrato nel testo) e sulla scorta di alcune riflessioni derivate dall'analisi delle miniature dei primi fogli, che ritraggono figure di sovrani e scene di donazione¹²⁷ (**Tav. 29**).

L'attività artistica in area meridionale, in età immediatamente successiva alla morte di Federico, doveva svilupparsi attorno allo *scriptorium* connesso a quello che, ripristinato nel 1258 da Manfredi, era stato battezzato lo *Studium universale*¹²⁸, e dal quale uscirono con ogni probabilità opere come il *Vat.lat.* 36, la cosiddetta Bibbia di Manfredi, la Bibbia oggi a Parigi, Bibliothèque Nationale ms. *lat.* 40¹²⁹, l'esemplare angelicano del *De Balneis puteolanis*¹³⁰, il codice palatino del *De arte venandi*¹³¹, al cui maestro è stato ricondotto almeno uno dei fogli della Bibbia Vaticana¹³² (**Tav. 30**), e altri esemplari di bibbie¹³³. Nell'esemplare palatino accanto al testo strutturato in due colonne si dispongono negli spazi bianchi ai lati del foglio, nell'intercolumnio, e nelle parti superiore e inferiore, le specie via via descritte i cui ritratti sono realizzati con dovizia di particolari per provare, ancora una volta,

¹²⁷ Cfr. a tale proposito quanto esposto in FEDERICO II DI SVEVIA, *Il trattato di falconeria* cit., pp. 232–236 sulle figure di Manfredi e dello stesso Federico.

¹²⁸ Cfr. V. PACE, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 22 dicembre 1995–30 aprile 1996) Roma 1995, pp. 103–110.

¹²⁹ Individuata da A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1968², pp. 53–58.

¹³⁰ Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1474 (sul quale cfr. da ultimo MADDALO, *Il De balneis* cit.). Nei tre esemplari appena ricordati è stata individuata la sottoscrizione dello scriba *Johensis*.

¹³¹ Da Willemesen già ricondotto ad area siciliana o alla zona di Capitanata (FEDERICO II DI SVEVIA, *Il trattato* cit., p. 239).

¹³² Il f. 552v, con la scena di offerta del volume a Manfredi (M. ROTILI, *La miniatura gotica in Italia*, I, Napoli 1968). I versi in questo punto recitano: «Princeps Manfride regali styrpe create / Accipe quod scripsit Iohensis scriptor et ipsum / Digneris solita letificare manu».

¹³³ Conservate a Palermo (Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, ms. *I C.* 13), a Londra (British Library, MS. *Add.* 31830) e Torino (Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. *E.* IV 14).



Tav. 28 De arte venandi cum avibus (Italia meridionale, 1258-1260)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 1071, f. 39v



Tav. 29 *De arte venandi cum avibus* (Italia meridionale, 1258-1260)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat. 1071*, f. 1v



Tav. 30 *Bibbia di Manfredi* (Italia meridionale, 1258-1260)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 36, f. 552v

l'esperienza sul campo, per contribuire a rendere un dato il più possibile incontrovertibile, e non da ultimo per divertire il lettore, secondo la tradizione libraria sveva di *decus et utilitas*¹³⁴. Gli animali sono accompagnati, nella maggioranza dei casi, dal *titulus* del nome scientifico di riferimento e si susseguono mantenendo tra loro rapporti proporzionali fedeli al dato reale. Gli elementi naturali citati sono il più delle volte funzionali alla contestualizzazione degli esemplari, senza una particolare attenzione al dettaglio, fatta eccezione per quelli utili alla comprensione del fenomeno in oggetto resi allora in maniera significativa. Può essere utile a tale proposito citare la celeberrima immagine di f. 69r nella quale, coerentemente con quanto detto nel testo, «sciat natare ut si avis sua transvolaverit aquam invadibilem ipsam aquam natando transeat», è raffigurata una delle doti necessarie al falconiere, l'agilità con cui si bagna nelle acque di uno stagno per poter rapidamente raggiungere il falcone prima che questi inizi a smembrare le carni dell'anatra catturata e stretta nel becco (**Tav. 31**).

Nulla nell'esemplare palatino, così come doveva già essere per l'archetipo federiciano, sembra essere lasciato al caso, tutto appare strutturato alla luce di una consapevolezza maturata sul campo, frutto dell'osservazione, dello studio e della forza della conoscenza derivata dalla frequentazione di personalità autorevoli nel campo delle scienze naturali. Lo svevo sa fare tesoro delle nozioni trasmesse dai dotti di corte, dei quali del resto era stato abituato a circondarsi da sempre e la cui frequentazione continuava ad essergli raccomandata dai suoi più diretti referenti, come lo Scoto che lo ammoniva: «Est utile tibi inquirere diversos doctores et magistros propter diversas scientias (...). Manutene studium scientiarum in tuo regno et fac fieri sepe disputationes ante conspectum tuum ut tuus animus glorietur et tuum ingenium in melius reformetur»¹³⁵.

¹³⁴ OROFINO, *I codici scientifici* cit.

¹³⁵ Nel suo *Liber Physionomie*, dove aggiungeva: «Unde ex meo consilio doctores magistris et homines ingeniosos nam curialiter invitetis apud vos et sepe loquamini cum multis, verba vestra coram eis sapienter et domesticamente comoventes. Putate in diversis propter in diversa et facite sibi questiones quando erunt vobiscum et dicta eorum servate» (cit. da M. MORPURGO, *La scuola di Salerno: filosofia della natura e poetica scolastica della corte sveva*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 410–423: 410. Per le fonti si veda M. MORPURGO, *Filosofia della natura nella Schola Salernitana del sec. XII*, Bologna 1990).

In qualche modo paragonabile all'*entourage* dello svevo l'ambiente cortigiano animato dai *familiari* di Federico di Montefeltro, i quali intraprendevano una vera e propria carriera divenendo, in seguito alla fiducia accordata loro dal signore, dei funzionari, titolari di *officij* interni al palazzo, nella cui struttura organizzativa si rifletteva quella del governo del duca. Secondo le parole di Cusin «l'opera politica di Federico da Montefeltro, anche se ciò può apparire un paradosso, è il palazzo ducale di Urbino», ispirandosi alla concezione del Filarete secondo il quale «lo Stato vi è paragonato ad una costruzione architettonica di cui il principe è il capomastro e l'ingegnere che deve provvedere alla sistemazione di tutte le parti»¹³⁶.

Federico provvedeva a stabilire, nel nucleo centrale di riferimento, i criteri generali validi per l'amministrazione delle sue terre. Così all'interno del suo palazzo ognuno rivestiva un ruolo con mansioni ben stabilite, ogni ambiente era gestito e regolamentato secondo norme codificate e persino nell'aspetto la città di Urbino ricalcava il modello governativo voluto da Federico. In essa ricopriva un ruolo significativo la produzione culturale intesa come strumento politico immediatamente percepibile nella ricchezza delle scelte operate. Il duca infatti «Ornò Urbino di begli edifici, & massimamente di quel sontuoso palladio, ove fece una superba libreria mettendovi dentro gran numero di preziosi libri, copertati et ornati d'oro, argento & di seta»¹³⁷; «Sono anni quattordici o più che cominciò a fare questa libreria, et del continovo, et a Urbino et a Firenze et in altri luoghi, ha avuto trenta o quaranta iscrittori, e' quali hanno iscritto per la sua Signoria»¹³⁸. Non appare un caso che la biblioteca fosse collocata al piano terra, con affaccio sul cortile, ben separata dagli appartamenti privati di Federico e immediatamente raggiungibile dall'ingresso del palazzo: «La stanza destinata a questi libri, è alla mano sinistra di chi entra nel Palazzo, contigua al vestibolo o ándito che dicemmo: la lunghezza sua è di qui quaranta piedi, o poco meno; la larghezza, di diciotto in circa: le finestre ha volte in tramontana le quali (...) fanno un certo lume rimesso, il quale pare, col non distraer la vista con la soverchia abbondanza della luce, che inviti e inciti coloro che

¹³⁶ F. CUSIN, *La personalità storica dei Duchi di Urbino*, Urbino 1970, pp. 63–64.

¹³⁷ LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia et iole pertinenti ad essa. Di F. Leandro Alberti bolognese. Nella quale si contiene il sito di essa, l'origine & le signorie delle città, & de' castelli; co' nomi antichi, & moderni; i costumi de popoli, & le condizioni de paesi*, Venezia 1596, f. 288r.

¹³⁸ *Vite di uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci*, stampate la prima volta da ANGELO MAI e nuovamente da ADOLFO BARTOLI, Firenze 1859, p. 95.

qua parte sint aues quas qñt
 et uocabz auium quas audiet
 artū quaqz et sonos suos audiet
 facilius et cāpanellā aus sue qñ
 ent. absens. tñno puoces auium
 qñqz scire poterit uersus quā pñ
 ent aus sua que est absens.
 Sic homo magne uoces et for
 tis uoces. Nam aus sua que
 aliqñ stabit remota ab ipō ad re
 uocandem suā quam audiet et
 facit suū qñ erunt remoti. eius
 uocem si magna fuerit facilius
 cōprehendant. Sic agilis et
 pūptus in suis motibz ut cito
 succurrat aut siue quotiens expe
 dient. Sic andrē in tantū q
 ū cūcat pñansire loca aspera
 qñ quēmet. sciat natare ut si
 aus sua transuolauerit. aquam
 inuadibilem ipām aquā natādo
 transgat. et auem seqtur. et ipsi
 ubi oportuerit succurrere succur
 rat. Non sit ayoris nimium
 inuenilis. ne pñencia inducat
 ipm aliquid facē qñ arrem. nā
 pueri ofuscuerūt esse gulosi. et
 delectant uicere plimū amēnos
 uolatus et plures. nec tamē pu
 eros ex toto repellim. cū possint
 esse prudentiores. non ē pueri
 sufficiunt. mansuefiat aut alit
 docere aues. aut cū eis uenari
 cū non constet eos esse prudentes
 in his si discant a doctis quosqz

69.
 pueniant ad pñtōnem hui st
 entie et etatis. Item nō debeat
 esse sopnolentus. neqz gñs sop
 ni. requirūtur et ei multa in m
 cando tarde lectum. in regrendo
 et nocte plures. auem suā. et in
 surgendo ante diem. et leuitas
 sopni in audiendo cāpanellam
 aus et motū alaz suaz et inque
 rationem suā. Non sit gulosis
 nec nimis deditus gule. si cetera
 comū siue i campania fuerit. aut
 etiam qñ pñterit auem suam
 cogatur p gulositatem suā redire
 comū citius. Aut etiam si in do
 mo fuerit non obliuiscat. aut sue
 habendo inreundē ad gulosi
 tatem suā. Non sit ebriosus
 qñ ebrietas qdam insania est.
 p quam auem suā facillime de
 uastabit. qñuis etiam cedat
 cum bene tractat. et ab ebrio et
 fatuo custodiendū ē aus. Non
 sit uicund. neqz facis ad nam
 accidit ei p sepe. q aus fiat ei
 p que uie qui custodit eā ad na
 audiam puocat. et nisi illā tra
 cidiam dimittat. malo motu
 moueri poterit qñ auem ex q
 malo illato aut p nam aus ipā
 cū sit res debilis acissime deua
 statur. Non sit piger aut ne
 gligens. qñ ars ista multoz
 latoz est. et magni studij. nō
 sit gironagus ne p suos mot



Tav. 31 *De arte venandi cum avibus* (Italia meridionale, 1258-1260)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat.* 1071, f. 69r

v'entrano a studiare. La state è freschissima; l'inverno temperatamente calda. Le scanzie de' libri sono accostate alle mura, e disposte con molto bello ordine»¹³⁹. Nella biblioteca c'era tanta frequentazione di visitatori, studiosi più o meno colti, da costringere il bibliotecario a disciplinare *moltitudini*, dal momento che i libri venivano *imprestati* anche ad estranei¹⁴⁰. Si legge in un passo del trattatello trådito dal ms. *Urb. lat.* 1248: «El bibbliotheuario vole essere docto, de bono aspecto, de bona natura, accustomato, et bona et expedita lingua, el quale a scontro de la guardarobba de' havere lo inventario de tucti li libri, et quelli tenere cum ordine et a lochi de possere ritrovare ciò ch'el vole in uno subito, cusì i latini commo li greci o li hebrei o quale altro ce fosse, et sciorare insieme cum li libri la stantia et vedere ch'ela non sia humida et guardarla da tignole, vermetti et omne altra cosa nociva, et da le mano de inepti, et ignoranti, immundi et stomacosi, et mostrarli lui proprio cum diligentia a le persone de auctorità et de doctrina, cum farli cum bel modo intendere la prestantia, bellezza et gintileza d'essi, et de caratteri et de miniature, et de vedere quando se serrano che non se pighe alchuna carta, et revederli spesso, et quando se mustrano a persona ignorante che per curiosità li volesse vedere, se non è de troppo auctorità basta una ochiata, et cusì havere cura quando li manchasse una serratura de supplire presto et ad omne altro diffecto, et non lassare portare alchuno libro fuora del suo locho, excepto s'el Signore lo comandasse, et recordise de haverne el scripto de mano de quello a chi fussino imprestati, et tenerne conto da per sé usando diligentia de pigliare cura, quando in libreria vene multitudine, che niuno ne fusse portato furtivamente; come fa el presente bibbliotheuario acorto et diligente meser Agabito»¹⁴¹. Sulla personalità e il riconoscimento della mano di Agapito nell'inventario topografico detto *Indice vecchio* sono state avanzate alcune ipotesi¹⁴²; interessa qui sottolineare il ruolo svolto e la cura con cui parrebbe si sia

¹³⁹ B. BALDI, *Versi e prose scelte*, ordinate e a nnotate da F. UGOLINI e F.-L. POLIDORI, Firenze 1859, p. 561 (cap. IX. *Della libreria, studio, giuoco da palla, bagno e cappellette*).

¹⁴⁰ Cfr. P. PERUZZI, *Lavorare a corte: "ordine et officij". Domestici, familiari, cortigiani e funzionari al servizio del Duca d'Urbino*, in *Federico da Montefeltro cit.*, I. *Lo Stato*, pp. 225-296: 231, citando *Ordini et offitii alla corte del Serenissimo signor Duca d'Urbino. Dal codice manoscritto della Biblioteca Vaticana (Urb. lat. 1248)*, a cura di G. ERMINI, Urbino 1932.

¹⁴¹ *Officio del bibbliotheuario*, cap. LIII del ms. *Urb. lat.* 1248, ff. 58r-59r, da L. MICHELINI TOCCI, *Agapito, bibliotecario «docto, acorto et diligente» della Biblioteca Urbinata alla fine del Quattrocento*, in *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda a Biblioteca Apostolica edita*, II, Città del Vaticano 1962 (Studi e testi, 220), pp. 245-280: 246.

¹⁴² Cfr. C. STORNAJOLO, *Codices Urbinates Greci Bibliothecae Vaticanae*, Roma 1895, p. XX; ma anche MICHELINI TOCCI, *Agapito, bibliotecario cit.*

preso cura della collezione libraria di Federico. Appaiono incredibilmente pratiche le indicazioni fornite a proposito della manutenzione degli spazi nei quali sono i libri, estremamente moderna la cura richiesta nel manipolare gli esemplari e la discrezione da utilizzare nei casi di richieste di consultazione. Più che il ritratto di un singolo individuo addetto alla gestione della biblioteca urbinata il passo citato fornisce un interessante *vademecum* per i bibliotecari di ogni tempo.

Delle figure che si alternarono nell'amministrazione della biblioteca non si hanno notizie certe ed esaustive. Inizialmente il compito di bibliotecario dev'essere stato assolto da quel Federico Veterani nominato anche a proposito dell'attività scrittoria e miniatoria interna al palazzo, intensa almeno durante i primi anni di formazione della raccolta, e tra quelli dei *lectori* citati nelle cene di Federico¹⁴³. Dall'analisi della *Memoria felicissima* (tràdita dal ms. *Urb. lat.* 1024 e composta da un cortegiano urbinato entro il 1502)¹⁴⁴, emerge una maglia fittissima di ruoli, compiti e incarichi distribuiti tra coloro che a vario titolo risultavano legati al duca. È nella *memoria* che dopo l'elencazione dei *signori* presenti a corte, i conti, i cavalieri, li *gentiluomini*, veniva data notizia delle *series* di mansioni ricoperte dalle persone presenti nel palazzo; tra le altre, proprio quelle dei *lectori a la tavola del Duca*¹⁴⁵, dei *maestri miniatori de libri* ad indicare un'evidente vitalità inerente la produzione e la "fruizione" di esemplari di proprietà di Federico. Lo *scriptorium* di Urbino aveva infatti iniziato a funzionare per esigenze connesse all'attività governativa, con la produzione di documenti, proseguendo poi nel lavoro di copiatura di codici presi in prestito per la realizzazione di nuovi esemplari e poi la produzione di opere miniate "in casa" che si affiancavano a quelle commissionate a importanti maestri del libro che operavano altrove.

¹⁴³ La figura e il ruolo di Federico Veterani sono stati indagati e definiti da Michelini Tocci (L. MICHELINI TOCCI, *I due manoscritti urbinati dei Privilegi dei Montefeltro. Con un'Appendice Lauranesca*, in *La Bibliofilia*, 60 [1958], volume unico (pubblicato anche con il titolo *Studi e ricerche nella Biblioteca e negli Archivi Vaticani in memoria del Card. Giovanni Mercati [1866–1957]* raccolti a cura di Lamberto Donati, Firenze 1959), in part. pp. 215–225.

¹⁴⁴ Il titolo completo è *La memoria felicissima de lo illustrissimo Signor Duca Federico, Duca de Urbino, et de la sua famiglia che teneva. Opera di Susech, antiquo cortegiano*, ai ff. 97v–104r del ms. *Urb. lat.* 1024 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

¹⁴⁵ Federico non aveva tempo per leggere; alcuni cortigiani, forniti di una buona dizione, lo facevano per lui soprattutto a tavola, o durante altre attività nelle quali si trovava impegnato il duca. (L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico da Montefeltro cit.*, III. *La cultura*, pp. 9–18: 12–13).

Tra i mobili posti ad arredare la sua biblioteca comparivano, negli spazi definiti dalle scansie, dai quadri di Melozzo, dai tavoli, dai bracieri e dal grande leggio metallico¹⁴⁶ su cui era aperta la cosiddetta *Bibbia di Volterra*, compaiono anche la pergamena per lo *scriptorium*, la foglia d'oro, i cantonali, le borchie e i fermagli per le legature. Negli otto armadi che occupavano le pareti Federico aveva collocato i preziosi volumi della sua collezione. «Con grandissima spesa adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento, estimando che questa fusse la suprema eccellenza al suo magno palazzo»¹⁴⁷; «Et d'opni ragion libri qui si trova / Li secti octavi in carta pecorina, / La biblia grande et la piccola nova / In lingua greca como la latina. / Omni di libri qui si se rinova, / Non fo mai visto sì bella dottrina. (...) De libri cie son qui d'omni ragione: / Desegni d'erbe, vita d'animali, / Cronache v'è de più generatione / De anime, de corpi tali et quali, / D'uomini famosi ancor le lor natione / E l'opere che fieron bene et mali: / Quanti se trova libri ben da lunge / Qui son portati, et omni di s'aggiunge»¹⁴⁸.

Federico integrò cospicuamente il nucleo librario appartenuto ai suoi predecessori, specialmente Antonio e Guidantonio, attraverso acquisti, commissioni a intermediari, a copisti e miniatori, doni ricevuti e, rimanendo il duca un condottiero, razzie di guerra¹⁴⁹. A tale riguardo va ribadito che la consistente collezione libraria si sviluppò non direttamente grazie all'operato del duca ma piuttosto, come ha sottolineato Luigi Michelini Tocci¹⁵⁰, attraverso il “colto tramite” di Ottaviano Ubaldini della Carda che operava tra Federico e gli umanisti, gli autori, gli artisti, i librai, così da aggiornare costantemente la biblioteca del suo signore con le ultime novità in circolazione. Le indicazioni su come acquistare, se non su cosa, dovevano venire dallo stesso Federico che sappiamo essere stato amante del bello,

¹⁴⁶ «[La bibbia] si posa su un gran leggio d'ottone, e s'appoggia all'ale d'una grande aquila pur d'ottone, che aprendole la sostiene», BALDI, *Versi e prose* cit., p. 562. Il leggio è in bronzo secondo le parole di Michelini Tocci che cita L. SERRA, *Urbino*, Roma 1932 (Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia [5]), pp. 143–145, n. 127.

¹⁴⁷ B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, a cura di B. MAIER, Torino 1981, pp. 18–19.

¹⁴⁸ A. NUTI, *Il palazzo di Federico da Montefeltro: dal codice Vat.Urb.lat. 785 intitolato Feltresco Mercatello*, a cura di G. CERBONI BAIARDI, Urbino 1998: 2° cantare del primo poemetto di Antonio Nuti (Ottave 26, 29, 32).

¹⁴⁹ MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca* cit., p. 10.

¹⁵⁰ L. MICHELINI TOCCI, *Federico da Montefeltro e Ottaviano Ubaldini della Carda*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, I. *Lo Stato*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 297–344.

del libro da guardare e da ammirare più che da leggere (è certo ad esempio che non fosse in grado di leggere il greco, eppure la sua biblioteca era fornita di testi in questa lingua), segno tangibile della sua potenza e manifestazione eloquente del desiderio di connotare il governo e la stessa persona del duca con eloquenti scelte di taglio culturale. Così, in un'epoca in cui la stampa cominciava a dare prova dell'enorme rivoluzione in termini di diffusione della cultura avvenuta in seguito all'applicazione della nuova tecnologia, il Duca d'Urbino prediligeva il codice manoscritto¹⁵¹, con l'intento di sottolineare la precisa scelta ideologica che l'investimento in termini economici accompagnava. Commissionava le decorazioni e la scrittura dei testi dei propri esemplari a quelli che tra gli artisti del libro si distinguevano per raffinatezza¹⁵².

La consistenza del suo patrimonio librario al momento della morte era rappresentata da circa novecento codici tra latini (circa seicento), greci, ebraici, arabi, esemplari d'uso liturgico, antifonari e innari¹⁵³. Tutti i volumi erano stati connotati da coperte in velluto e cantonali metallici che rendevano esteticamente uniforme l'intera collezione¹⁵⁴. L'intera biblioteca di Federico¹⁵⁵ è conservata dal 1657 presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, dove costituisce il fondo *Urbinate*.

1. 6 La devozione pubblica e la preghiera di laici e religiosi

I codici d'uso liturgico rappresentano una parte considerevole della produzione libraria medievale. In essi molti testi, tradizionalmente legati alle celebrazioni liturgiche, alla messa e alla recita della liturgia delle ore, o all'orazione personale sono stati accompagnati da apparati decorativi codificatisi negli anni e

¹⁵¹ «Volle avere tutti i libri che si trovavano (...) tutti in cavretti bellissimi», *Vite di uomini illustri* cit., p. 97.

¹⁵² «In quella libreria i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna, (...) tutti miniati elegantissimamente», *Vite di uomini illustri* cit., p. 99.

¹⁵³ Che secondo l'«indice vecchio», l'inventario più antico della raccolta, erano stati dati in deposito ai Canonici della cattedrale di Urbino (cfr. MICHELINI TOCCI, *Agapito, bibliotecario* cit.).

¹⁵⁴ «Avendo condotta la sua Signoria questa opera si degna con grandissima ispesa di più di ducati trenta mila, in fra l'altre degne e laudabili condizioni, che v'ha fatte, si è, ch'egli ha voluto a ogni scrittore dare uno capo, e questo ha voluto che sia coperto di chermesi fornito d'ariento», *Vite di uomini illustri* cit., p. 98. Cfr. a proposito A.M. ADORISIO – C. FEDERICI, *Aspetti tipologici di legature feltresche*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura* cit., III. *La cultura*, pp. 51–60.

¹⁵⁵ Insieme alle aggiunte successive che hanno continuato ad accrescere il fondo ad opera degli eredi.

tradizionalmente utilizzati per scandire le parti che compongono le opere. Dall'analisi bilanciata delle caratteristiche esterne di un codice liturgico emergono fattori fondamentali che contribuiscono a misurarne il valore documentario. Non solo infatti i contenuti testuali del codice ma anche chi e quando ne abbia determinato la realizzazione, unitamente alle solenni occasioni d'uso e alle realtà sociali cui fa riferimento, fanno del libro liturgico una testimonianza fondamentale che si esprime anche, e soprattutto, attraverso gli apparati iconografici che lo arricchiscono. La categoria dei Messali, dei Salteri, dei Breviari e dei Libri d'ore più di ogni altra mostra repertori figurati che narrano di gesti, riti e celebrazioni, di luoghi e tempi della liturgia, di episodi della vita di Cristo simbolicamente posti a rappresentare il mistero salvifico. I libri "musicati" narrano la Parola divina, nel triplice alfabeto strutturato in testo, note e immagini, e accompagnano la celebrazione liturgica scandendone i tempi e i modi d'esecuzione.

Prima che le preghiere d'uso liturgico venissero raccolte in un unico libro funzionale alla celebrazione, gli esemplari più utilizzati per le *Orae* erano il Salterio, i cui contenuti possono variare a seconda dell'altezza cronologica e dell'area geografica di produzione, e il Sacramentario (che raccoglie le sole orazioni presidenziali della messa). In un secondo momento (a partire più o meno dal sec. X) i testi contenuti nel Sacramentario sarebbero confluiti all'interno del Messale arricchendolo delle parti funzionali alla liturgia (comprese le invocazioni e le risposte dell'assemblea)¹⁵⁶, mentre al momento dell'unificazione dei libelli all'interno del Breviario il Salterio è andato a costituire una parte fondamentale nella struttura d'insieme raggruppando le preghiere funzionali alla celebrazione dell'intera settimana¹⁵⁷. In epoca di realizzazione di Salteri in forma autonoma tali esemplari erano formulati come una raccolta di centocinquanta inni dell'Antico Testamento, tradizionalmente attribuiti a re Davide, che in epoca cristiana cominciarono a essere

¹⁵⁶ Cfr. *infra*.

¹⁵⁷ Si legge nella regola di s. Benedetto: «(...) adtendat, ut omni ebdomada psalterium ex integro numero centum quinquaginta psalmorum psallantur et dominico die sempre a caput reprendatur ad vigiliis (...) dum quando legamus sanctos patres nostros uno die hoc strenue impresse, quod nos tepidi utinam septimana integra persolvamus» (*Regula*, 18, 23–25, ed. consultata *La regola di San Benedetto e le Regole dei Padri*, a cura di S. PRICOCO, Roma–Milano 1998 [Scrittori greci e latini]). Il salterio feriale, suddiviso in otto sezioni funzionali alla liturgia, iniziava con le preghiere del *Mattutino* e delle *Lodi* domenicali, seguite da quelle di *Prima*, *Terza*, *Sesta* e *Nona* (celebrate rispettivamente intorno alle sei, le nove, mezzogiorno e le tre del pomeriggio). Seguivano *Mattutino* e *Lodi* per ciascun giorno della settimana. Dopo le *Lodi* del sabato venivano elencati i *Vespri* e la *Compieta* utili per la preghiera di tutti i giorni.

letti, e figurati, in chiave messianica, giungendo a far coincidere le due figure di Davide e Cristo in una sovrapposizione ideologica e d'immagine¹⁵⁸. I più antichi esemplari miniati risalgono alla prima metà del sec. VIII (**Tav. 33**, *Salterio di s. Agostino*¹⁵⁹) ed è stata avanzata l'ipotesi che il corredo illustrativo abbia avuto origine in area britannica¹⁶⁰, benché non si conservi alcuna testimonianza riferibile a date e luoghi compatibili con tale affermazione. Tuttavia in uno dei rari Salteri d'area insulare (*Salterio di Salaberga*, II quarto del sec. VIII, **Tav. 34**) sono presenti caratteristiche decorative peculiari che si incontreranno in esemplari realizzati in zone geograficamente e culturalmente distanti, nei secoli successivi (cfr. ad esempio la *B* di *Beatus vir* del *Salterio di s. Luigi il Tedesco*, St. Omer, II quarto sec. IX **Tav. 35**). Ancora nella *B* del *Beatus vir* di un Salterio realizzato nel monastero di St. Gallo alla metà del IX secolo (**Tav. 36**) sono esplicitamente citate caratteristiche decorative e iconografiche di gusto insulare, che esprimono negli intrecci caleidoscopici, nelle terminazioni a teste di uccelli e cani e, accanto all'iniziale, nell'intera struttura grafica del foglio, se non una dipendenza, la volontà di eguagliare il valore decorativo e ideologico degli esemplari prodotti oltre Manica nei secoli VII-IX.

Già nei primi Salteri miniati «la valorizzazione del testo sacro con ornamenti preziosi e immagini sottolineava la fede religiosa del committente, dell'autore e del fruitore del manoscritto»¹⁶¹ contribuendo a fare del libro, ancora una volta, il tramite d'eccellenza tra segno visibile, contenuto testuale e occhio e mente impegnati nel *tacite legere*¹⁶². Eppure, stando alla testimonianza già citata riferita proprio al monastero di San Gallo¹⁶³, gli artefici di tali complessi strumenti di comunicazione erano selezionati tra quanti non risultavano adatti ad altro impiego interno alla

¹⁵⁸ Un esempio è rappresentato dal ms. 323 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, il cosiddetto *Salterio di Isabella* (**Tav. 32**), in cui tale identificazione è suggerita attraverso la figura del pastore (Orfeo?) ritratto a mezzo busto sotto la raffigurazione del sovrano biblico. Ringrazio Silvia Maddalo per avermi segnalato l'iconografia.

¹⁵⁹ *Salterio di s. Agostino*, London British Library, Ms. *Cotton Vesp. A.I.*, f. 30v.

¹⁶⁰ L. FREEMAN SANDLER, *Salterio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 281–288.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 282.

¹⁶² Che rappresenta una pratica quasi esclusivamente cristiana rispetto al mondo classico per il quale è testimoniata la lettura ad alta voce. (Cfr. a questo proposito PETRUCCI, *Leggere nel Medioevo* cit., che puntualizza come in realtà per tutto il medioevo si concretizzi un uso della modalità di lettura funzionale al contesto di riferimento).

¹⁶³ Cfr. p. 34 n. 78.



Tav. 32 *Salterio di Isabella* (Gerusalemme, 1235-1237?)
 Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 323, f. 14v



Tav. 33 *Salterio di s. Agostino*, (Inghilterra, Canterbury? sec.VIII prima metà)
London British Library, MS. *Cotton Vesp. A.I.*, f. 30v



Tav. 34 *Salterio di Salaberga* (insulare, II quarto sec. IX)
 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. *Hamilton 553*, f. 2r (part.)



Tav. 35 *Salterio di s. Luigi il Tedesco* (St. Omer, II quarto sec. IX)
 Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek,
 ms *theol. lat. fol. 58*, f. 3r (part.)



Tav. 36 *Salterio di San Gallo* (St. Gallen, sec. IX)
 Göttweig, Stiftbibliothek, cod. 1, f. 21r

struttura. Si può allora riflettere su come il libro in sé, nell'essenza stessa di oggetto portatore di segni, trasmetta conoscenza indipendentemente dalle mani che ne hanno curato la realizzazione fisica, e si inserisca all'interno di un'ampia rete di interdipendenze riferite a contenuto e forma per raggiungere altri obiettivi rispetto alle realtà limitate che ne hanno visto la luce.

A partire almeno dall'XI secolo il libro liturgico più diffusamente utilizzato per l'*Officium orae* diviene il Breviario, la cui struttura viene definita solo a partire dal sec. XIII. In esso si incontrano in apertura, dopo il Calendario, il *Temporale*, il *Santorale*, il *Salterio*, dediche di chiese, l'Ufficio dei morti e preghiere di natura e uso diversi (come suffragi, commemorazioni, benedizioni).

Libro d'uso liturgico connesso all'attività di monaci e chierici secolari, nel corso del XIII secolo, contestualmente alla stabilizzazione della struttura, il Breviario comincia ad essere utilizzato anche in ambiente laico ed è soprattutto in virtù di questa mutazione della committenza che i suoi fogli vengono arricchiti di ornamentazioni più o meno estese. Nel Salterio in esso contenuto le illustrazioni si aprono tradizionalmente con l'immagine di re David, raffigurato nel monogramma *Beatus vir* (all'*incipit* del salmo 1), intento a suonare il salterio. Nella quasi totalità dei casi i Breviari, se esposti in mostra, vengono aperti a questo punto, suggerendo, attraverso la visione del foglio di apertura del Libro dei Salmi, la valorizzazione delle potenzialità espresse dal corredo iconografico dell'intero esemplare¹⁶⁴. In realtà a quelle del primo salmo fanno seguito nella maggioranza dei casi le iniziali decorate dei salmi 51 (la Q all'*incipit* di *Quid gloriaris*) e 101 (la D all'*incipit* di *Domine exaudi*) e, nei codici più riccamente decorati, le illustrazioni *ad verbum* delle preghiere successive (almeno una per ciascun canto) nelle quali il contenuto figurato delle parole viene trasposto in immagini, senza alcuna apparente mediazione metaforica. In queste raffigurazioni la fantasia dei miniatori medievali ha toccato punte altissime, paragonabili solo alle illustrazioni del libro dell'Apocalisse, in cui gioca tuttavia un ruolo primario l'ermetismo del simbolo che qui scompare del tutto. Nel Salterio leggere e guardare si fanno tutt'uno, l'immagine e la parola si muovono sullo stesso piano ponendosi l'una al servizio dell'altra, senza differenziazione gerarchica. È uno dei casi emblematici in cui si offrono allo

¹⁶⁴ Si provvederà in seguito ad analizzare quali siano le implicazioni conservative di natura strutturale connesse alla scelta di mantenere aperto un codice ai primi fogli (cfr. cap. 5).

sguardo i due *media* (parola e immagine) senza che uno dei due prevarichi; in essi l'occhio e la mente non vengono costretti a compiere laboriosi collegamenti tra quanto si vede e quanto dovrebbe intendersi sul piano simbolico. Ancora una volta allora il modo più semplice (fose l'unico?) per svelare i rapporti esistenti tra l'illustrazione del libro e suoi contenuti testuali appare quello di mostrarli in successione, sfogliando le pagine del codice.

È poi da sottolineare come possa verificarsi il caso che l'interpretazione del testo di un salmo contribuisca a spiegare la ragione della nascita di una tradizione figurativa fortemente radicata. Nel salmo 104 il testo interviene a porre in stretta connessione i ritmi e i cicli stabiliti dal movimento dei pianeti e delle stelle con l'esistenza umana, scandita dall'alternanza delle stagioni e dei lavori finalizzati al necessario sostentamento quotidiano:

«(...) ¹³ Egli adacqua i monti dall'alto delle sue stanze, la terra è saziata col frutto delle tue opere ¹⁴ Egli fa germogliar l'erba per il bestiame e le piante per il servizio dell'uomo, facendo uscir dalla terra il nutrimento, ¹⁵ e il vino che rallegra il cuor dell'uomo, e l'olio che gli fa risplender la faccia, e il pane che sostiene il cuore dei mortali. (...) ¹⁹ Egli ha fatto la luna per le stagioni; il sole conosce il suo tramonto. (...) ²² Si leva il sole (...) ²³ L'uomo esce all'opera sua e al suo lavoro fino alla sera. (...) ²⁷ Tutti quanti sperano in te che tu dia loro il lor cibo a suo tempo. (...) ³³ Io canterò all'Eterno finché io viva; salmeggerò al mio Dio finché io esista.(...)».

La trasposizione delle parole del canto in immagini poste a segnare il trascorrere dei mesi simboleggiando di volta in volta l'attività lavorativa corrispondente trasferisce il concetto dell'impegno quotidiano sul piano più ampio dello scorrere del tempo. Si accostano due percezioni, relative l'una al movimento ciclico del tempo naturale, l'altra a quello liturgico. In tal modo il susseguirsi di commemorazioni riferite alla vita di Cristo, della Vergine e dei santi si accompagna allo scandire del tempo segnato dal passaggio delle stagioni e dalle mutazioni naturali, ai gesti e al lavoro richiesti all'uomo¹⁶⁵. Nei *Calendari*¹⁶⁶ posti in apertura

¹⁶⁵ In quest'ottica si inseriscono i precetti raccomandati da Iacopo da Varazze nella sua *Legenda Aurea* relativi ai tempi e i modi del digiuno «I digiuni delle quattro tempora (...) si fanno quattro volte l'anno, secondo il corso delle stagioni (...). I primi digiuni sono in marzo, durante la prima settimana di Quaresima (...). I secondi digiuni sono in estate, nella settimana di Pentecoste, dato che allora discende lo Spirito Santo (...). I terzi digiuni sono in settembre (...) perché è la stagione in cui si raccolgono i frutti, e noi dobbiamo offrire a Dio i frutti delle buone opere. I quarti sono in

di Messali e Breviari e recanti i giorni dell'anno vergati in inchiostri alternati si intenderà allora visualizzare e rimarcare, nei codici più preziosi, il nesso tra scorrere del tempo e mutare dei lavori rurali provvedendo, col riconoscere dignità religiosa a ogni evento naturale, a «una vera e propria invenzione»¹⁶⁷ (**Tav. 37**) rispetto ai precedenti pagani di scansione temporale¹⁶⁸.

Nei Calendari appare poi diffusamente citato il repertorio illustrativo originario delle epistole e degli episodi evangelici.

Nel procedere delle parti che compongono il Breviario, al Salterio fa seguito il *Temporale*¹⁶⁹. Si incontrano poi il *Santorale*¹⁷⁰ e il *Comune dei Santi*¹⁷¹. Seguono infine preghiere che non sono parte essenziale del Breviario quali l'*Ufficio dei defunti*, i *Salmi gradual*i, le *Litanie*, le benedizioni, le preghiere per il Santo Nome e quelle per la Vergine. In ognuna delle sezioni in cui si struttura il Breviario l'accompagnamento decorativo e figurato può giungere a fornire supporto didattico, sottolineare il contesto sociale e d'uso cui l'esemplare fa riferimento (costituendo in tal modo un prezioso strumento d'indagine per lo storico), arricchire ed enfatizzare la parola scritta con immagini emblematiche.

D'ambito di committenza e d'uso esclusivamente laici, a partire dal sec. XIII si inserisce all'interno del repertorio librario religioso il Libro d'ore. Esemplare

dicembre, perché in quel mese muoiono le erbe, e noi dobbiamo mortificarci al mondo. (...) Poiché la primavera è da porre in analogia con l'aria, l'estate col fuoco, l'autunno con la terra, l'inverno con l'acqua, digiuniamo (...) per vincere l'aria della superbia e dell'orgoglio; (...) il fuoco del desiderio e dell'avarizia; (...) l'inerzia della freddezza di spirito e della oscura ignoranza; (...) per domare l'acqua della leggerezza e dell'incostanza. (ed. cons. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, pp. 193–194).

¹⁶⁶ Solitamente collocati in apertura a costituire un libello autonomo e funzionale all'individuazione del santo del giorno.

¹⁶⁷ J. LE GOFF, *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello Zodiaco nei calendari medievali*, (Storia dossier 22, ott. 1988) p. 28.

¹⁶⁸ Cfr. a tale proposito quanto afferma Schmitt in merito alla *Cristianizzazione del tempo*. J.C. SCHMITT, *Medioevo «superstizioso»*, (titolo orig. *Les «superstitions»*, in *Histoire de la France religieuse*, sous la direction de J. LE GOFF – R. REMOND, 1. *Des origines au XIV^e siècle* 1988, cap. IV), Roma–Bari 2007, in part. pp. 65–79.

¹⁶⁹ O *Proprium de tempore*, con inni, letture, responsori e antifone per i tempi di Avvento, Natale, Quaresima e le altre festività dell'anno liturgico. Comune a Breviari e altri esemplari d'uso liturgico quali Messali e Graduali la messa d'apertura del Temporale, che segna solitamente il tempo d'Avvento, spesso enfatizzata con inserti iconografici riferiti all'*Annunciazione* o al *Giudizio* e, a partire dal sec. XIII, dalla raffigurazione di Davide che alza lo sguardo al cielo (**Tav. 38**) o del celebrante che eleva l'anima al Signore (**Tav. 39**), ad accompagnare le parole del canto d'ingresso *Ad Te levavi animam meam*.

¹⁷⁰ *Proprium Sanctorum*, che raccoglie i formulari propri per le feste dei singoli santi contenuti nel *Calendario*.

¹⁷¹ Riunisce i formulari per quanti di essi non possedano un Ufficio specifico.

generalmente di piccolo formato, utilizzato per la celebrazione liturgica privata del laico, simboleggia tangibilmente il compresente dualismo dell'uso devozionale e del carattere marcatamente celebrativo posseduto dall'oggetto esteriormente qualificato in stretta connessione col ruolo sociale rivestito dal committente. La libertà espressa nella scelta di contenuti e di decorazione corrisponde agli intenti di rimarcazione devozionale e sociale intesi dal committente destinatario. All'interno dei Libri d'ore si incontrano in una successione apparentemente svincolata da ogni canone strutturale preghiere ed episodi della vita della Vergine, lodi e salmi, invocazioni a santi di culto variamente localizzato ma anche orazioni riferite a specifici episodi di vita e letture edificanti. Ogni esemplare rappresenta un *unicum* non solo sotto l'aspetto meramente tecnico esecutorio, caratteristica comune a tutti i codici manoscritti, ma anche e soprattutto in virtù della specifica teoria decorativa e testuale progettata in funzione della committenza. È nei Libri d'ore che si incontrano, soprattutto nel corso dei secc. XV-XVI, i fogli più riccamente decorati con inserti figurativi desunti dal repertorio iconografico tradizionale accanto a divagazioni di genere, particolari riferiti al contesto specifico di appartenenza del committente, dettagli tratti dal mondo naturale (**Tav. 40**), secondo un ordine gerarchico costruito sul grado d'importanza del passaggio testuale di riferimento. Peculiari dei Libri d'ore sono le miniature a piena pagina che giungono per identità e caratteristiche strutturali ad eguagliare la pittura su tavola, il riquadro di un affresco, una porzione narrativa del più ampio ciclo pittorico nella navata di una chiesa. Si verifica allora che la libertà espressa dal committente, o dall'*ordinator* (il *concepteur* dell'opera) nella scelta degli episodi da raffigurare spazi unicamente all'interno del repertorio già selezionato, perché giudicato edificante, dall'autorità ecclesiastica. Repertorio per la verità assai vasto, che deriva in modo particolare dalla tradizione dei Vangeli apocrifi contenenti notizie sulla nascita e sull'infanzia di Maria e di Cristo arricchito da brani desunti dall'Antico Testamento interpretato in chiave cristiana¹⁷².

¹⁷² Il discrimine che parrebbe in realtà contribuire a distinguere nelle caratteristiche un Vangelo canonico da un apocrifo è rappresentato dal riconoscimento, attribuito all'uno e all'altro negato, di quell'autorità esercitata presso la comunità alla quale entrambi i testi erano indirizzati: la Comunità ecclesiale fin dalle origini. Cfr. a tale proposito E. NORELLI, *La Vergine Maria negli Apocrifi*, in *Maria. Vergine e Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, Catalogo della mostra



Marci apud hebreos dicitur adar. apud grecos. diston.
 Marcus habet dies xxxj. Luna uero xxx.
 Marcus in prima cum quarta diuisione aduna.
 Nox habet horas xij. dies uero xij.

Marcius

S. herculani epi et o.

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

Marcius

non

S. eaz. o. perpetue et felicitatis. Et s. thome of

S. eaz. o. Quadraginta.

S. gregory pape et of.

Claues pasce.

S. benedicti albatu et conf. Equinoctiu
 Post festum s. benedicti ubique luna xiiij i
 nemitur proxima dnica refectio dni celebra
 tur Si uenit in luce suppone sequentem.
 Annuntiatio s. marie uirginis.



Tav. 37 Breviario del card. Giordano Orsini (Firenze? 1423)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. di S. Pietro B 82, f. 2r



Tav. 38 *Missale carthusiense* (Emilia? sec. XIV ex)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 1165, f. 1r (part.)



Tav. 39 *Messale* (Roma, sec. XV metà) Città del Vaticano,
 Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. cap. s. Pietro B 72 f. 10r (part.)



Tav. 40 *Libro d'ore* (Reims? Sec. XV ex)

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 62 f. 88r

Le ragioni dell'abbinamento dei passi della vita della Vergine alle date che scandiscono lo scorrere dell'anno liturgico vanno poi individuate singolarmente all'interno dei percorsi noti che muovendo dalle fonti maturano in seno alle consuetudini liturgiche¹⁷³, vengono codificate dai Concili¹⁷⁴, o solennizzate nei Capitoli degli ordini religiosi¹⁷⁵. Di volta in volta, a seconda delle inclinazioni devozionali possedute dalla committenza, si susseguono nei Libri d'ore le immagini riferite alla Vergine (in quanto *Madre*, *Santo Tramite*, *umile ancella*¹⁷⁶, *Regina*) che riveste i panni assegnatili dall'iconografia canonica. È facile incontrare la raffigurazione di Maria Annunciata colta mentre è intenta a leggere, con un libro di formato ridotto aperto tra le mani (**Tav. 41**), in un'interessante corrispondenza della realtà d'uso nell'immagine celebrata, o quella che la ritrae col libro stretto tra le pieghe del mantello, chiuso per rispondere al gesto rivolto dall'angelo inviato, anch'egli reso con le mani velate e libro serrato (**Tav. 42**). La stessa infanzia della Vergine è a volte raccontata con l'inserzione di immagini all'interno di preghiere dedicate a s. Anna ritratta accanto a lei in scene di vita familiare (**Tavv. 43-44**, con s. Anna che insegna a leggere a Maria bambina¹⁷⁷). Inoltre, nella galleria delle immagini poste a corredo dei testi da recitare, sarà soprattutto nelle cornici che appariranno tangibili le divagazioni e le personalizzazioni (con devoti inginocchiati

(Roma Biblioteca Vallicelliana, dicembre 2000–febbraio 2001) a cura di C. LEONARDI – A. DEGL'INNOCENTI, Roma 2000 (Bimillenario di Cristo, XX), pp. 21–42: 21.

¹⁷³ È il caso della festa dell'*Annunciazione* presente a Costantinopoli nella prima metà del sec. VI, ma già citata da alcuni autori almeno tre secoli prima (Cfr. C. MAGGIONI, *Le feste mariane nei libri liturgici e nella pietà medievale*, in *Maria. Vergine e Madre Regina* cit., pp. 85–93).

¹⁷⁴ La festa riferita all'episodio della *Dormizione*–*Assunzione* di Maria mostra una genesi dagli incerti contorni ma legata probabilmente all'anniversario del 15 agosto, data d'edificazione di un santuario dedicato alla Vergine nei pressi di Gerusalemme intorno alla metà del sec. V. L'andamento parallelo verificabile tra la fortuna conosciuta dal racconto apocrifo legato al *Transito di Maria* dalla vita terrena e il crescente numero di pellegrini che si muovevano alla volta della basilica edificata dall'imperatrice Eudossia nella valle del Getsèmani dove si credeva custodita la tomba della madre di Cristo, spinsero poi a codificare la commemorazione della *Dormizione di Santa Maria* con la data del 15 agosto decretata dall'imperatore Maurizio (582–602) alla fine del sec. VI. *Ibid.*

¹⁷⁵ Se si hanno notizie certe sulla presenza della festa della *Visitazione* a partire dal sec. XIV si ritiene che il Capitolo dei Francescani, riunitosi a Pisa nel 1263 possa averne decretata l'origine. *Ibid.*

¹⁷⁶ Il processo di umanizzazione della figura di Maria apparirà significativo soprattutto dal XV sec. in avanti, quando diverranno più frequenti le iconografie che ritraggono la Vergine abbigliata con panni e gioielli di gusto squisitamente materico, con in braccio il Bambino teneramente accolto tra le braccia, allattato e vezzeggiato. Maria, senza nulla perdere dell'infinita dignità regale, si arricchisce allora di quel tenero dettaglio “materno” che la rende ancora più grande e potente agli occhi degli uomini.

¹⁷⁷ Utilizzando l'iconografia della *Mater Sapientiae* che verrà anche ripresa per la raffigurazione di Maria e Gesù.

o intenti alla lettura) riferite alla committenza o agli artisti a lavoro sull'esemplare (**Tav. 45**).

I Sacramentari, che contengono unicamente le parti proprie del celebrante¹⁷⁸, sono stati sin dalle origini arricchiti di illustrazioni e decorazioni a sottolineare i passaggi più solenni della messa. I testimoni noti più antichi risalgono al sec. VI ma è solo in epoca carolingia che gli esemplari si arricchiscono, nei due passaggi fondamentali del Canone e del *Prefatio*, di decorazioni che contribuiscono a sottolineare la solennità dei gesti della liturgia. In precedenza la decorazione si limitava ad occupare pochi spazi, come accade nel *Sacramentario Gelasiano* (**Tav. 46**), dove i primi fogli sono introdotti da una sorta di frontespizi strutturati in croci e arcate, e dove il *Prefatio* e il Canone occupano ancora la parte terminale del codice. In seguito la volontà di sottolineare i momenti forti della celebrazione liturgica si traduce nell'enfasi prodotta dall'adozione di un modulo più ampio per le lettere iniziali delle parole che introducono il passaggio dell'eucarestia¹⁷⁹, dall'applicazione di una decorazione immediatamente riferibile al concetto espresso dal celebrante unitamente allo spostamento del testo di riferimento nelle pagine d'*incipit*, rendendone più rapida l'individuazione. Si interviene a modificare le caratteristiche visibili delle lettere iniziali l'ine di avvicinarne la forma a immagini significative per il testo o perché contribuiscano a richiamare nella loro struttura concetti cristologici. La *T* del *Te igitur* comincerà a somigliare a un *tau* e quasi automaticamente in epoca ottoniana, con rarissime eccezioni in età precedente (**Tav. 47**), giungerà a sostituire la croce sulla quale sarà il corpo di Cristo crocifisso, in una perfetta sovrapposizione di parola e immagine (**Tav. 48**). Unitamente al *Vere dignum*, anch'esso enfatizzato mediante l'inserzione del monogramma *VD*, cui fa immediato seguito (**Tavv. 49-50**), il *Te igitur* segna nei Sacramentari il passaggio testuale più largamente utilizzato nelle celebrazioni e giunge, nel sec. XI, a occupare la parte centrale degli esemplari. Nei due fogli solitamente riservati ai passaggi appena

¹⁷⁸ Le preghiere contenute nel Sacramentario sono rappresentate da formulari eucologici di messe (collette, *secrete*, *postcommunio*, prefazi, paragrafi variabili del canone, orazioni sul popolo), e da altre azioni liturgiche (come l'amministrazione dei sacramenti, la dedicazione, delle chiese, i riti funebri), a seconda che l'esemplare sia stato realizzato ad uso di un sacerdote, di un vescovo o di altro prelado che dovesse utilizzarlo nello svolgimento delle proprie istituzionali funzioni.

¹⁷⁹ Il passaggio della liturgia cui si fa riferimento si apriva con le parole «Vere dignum et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper, et ubique gratias agere» più volte ripetute nell'introduzione alla preghiera eucaristica del Canone il cui *incipit* è «Te igitur, clementissime Pater, per Jesum Christum Filium tuum Dominum nostrum, supplices rogamus ac petimus».



Tav. 41 *Libro d'ore* (Lombardia, 1460 ca.)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C.IV.111, f. 15r



Tav. 42 *Libro d'ore* (Francia, sec. XIII prima metà)
Firenze Biblioteca Riccardiana, *Ricc.* 309, f. 19v



Tav. 43 *Libro d'ore* (Parigi? sec. XV)
 Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, *Med. Pal. 17*, f. 74r (part.)



Tav. 44 *Libro d'ore* (Francia, sec. XV seconda metà)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat.lat. 14935*,
 f. 133r (part.)



Tav. 45 *Libro d'ore* (Borgogna, 1460-180)
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1857, f. 187r



Tav. 46 *Sacramentario gelasiano* (Francia, 750 circa)
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Reg. lat.* 316, ff. 131v-132r



Tav. 47 Sacramentario di Gellone (Diocesi di Meaux, sec. VIII ex)
 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 12048, f. 143v



Tav. 48 *Sacramentario* (Reichenau, sec. X ex)
Oxford, Bodleian Library, Ms. *Canon Liturg.* 319, f. 31v

90
Gras agamus dñō deo nrō.

Dignum et iustum est.



Dignum et iustum est: gratum
et salutare. **N**os tñ semp et ubiq.
gras agere dñe scē pater om̃ps
eternē dñs. **P**roptm om̃m nr̃m. **P**er
quē maiestatem tuā laudant ang̃l.
adorant cñationes tremunt: po
testates. **C**eli celosq; m̃ntes.

ac beata seraphim. socia exultatio
ne concelebrant. **C**um quib. et
nrās uoces. ut admitti iubeas de
p̄cam̄. supplici confessione dicen
tes. **S** c̄s. **S** c̄s. **S** c̄s. **D**ns d̄s sabba
oth. **P**leni sūt celi et t̄ra gl̄a tua.
Osanna in excelsis. **B**enedict̄ q̄ ue
nit in noīe dñi. **O**sanna in excelsis



Tav. 50 *Sacramentario* (Verona? sec. XII ex – XIII in)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 150, ff. 90v

indicati si intendeva sintetizzare con la miniatura l'incontro-fusione tra la liturgia terrena e quella celeste, affiancando talvolta la raffigurazione del Cristo in Maestà, ad introdurre il passaggio testuale immediatamente successivo¹⁸⁰, con un intento che va ben oltre la caratteristica puramente estetica dell'elemento decorativo.

Il Messale, subentrato nell'uso al Sacramentario a partire dal sec. XI, ne accoglie tutte le orazioni arricchite dall'inserimento delle parti pronunciate dai fedeli e dai canti in origine rispettivamente contenuti in Evangelistari e Graduali. Gli elementi in esso presenti si susseguono secondo un ordine funzionale alla celebrazione e variando (nella citazione delle opere salvifiche di Dio, nei rendimenti di grazie, nelle suppliche), a seconda dei diversi casi nei quali compaiono sotto forma di invocazioni o in formule di poco ampliate¹⁸¹. Nel Messale diventa comune l'uso di inserire la parte relativa al *Prefatio* con il Canone e l'Ordinario al centro del codice, all'interno di un fascicolo che, per essere quello maggiormente consultato, mostra spesso segni di consunzione (**Tav. 53**). Così come avviene per il Sacramentario inoltre, proprio attraverso la decorazione, possono essere enfatizzati alcuni passaggi, preghiere o riferimenti a santi patroni del luogo di produzione.

Benché sia per il Sacramentario che per il Messale e, come in seguito si vedrà, per molti altri codici d'uso liturgico, non fosse previsto un uso collettivo poiché il manoscritto rimaneva sempre di fronte al celebrante (**Tav. 54**), si sottolineavano con decorazioni non solo le parti di esclusiva pertinenza sacerdotale, ma anche i passaggi pronunciati dai fedeli, al fine di rimarcare le valenze spirituali.

Nel Messale elaborato in seguito al Concilio Vaticano II si sono ridotti, nel Temporale, i momenti dell'anno liturgico¹⁸² ed è aumentato il numero delle messe, ma ancora oggi si fa uso di esemplari che si avvicinano molto nella struttura e nei contenuti a quelli realizzati in età medievale. Questo perché le orazioni contenute nel

¹⁸⁰ *Domine sancte, pater omnipotens, aeterne Deus*, preghiera che compare nel passaggio testuale della messa utilizzata al momento dell'azione di grazie del *Prefatio* comune a molti esemplari ad uso liturgico, nei quali sovente viene accostata al monogramma VD arricchito dall'inserzione dell'asse orizzontale, con evidenti intenti simbolici. Lo schema librario utilizzato negli esemplari liturgici deve aver influenzato anche la struttura iconografica dei rotoli d'*Exultet*, dove la croce si inserisce nel monogramma del *Vere dignum* (*Exultet* di Avezzano Archivio diocesano, **Tav. 51**), abitato dalla *Maestas Domini* e seguito dalla *Crocifissione* (*Exultet* Cas. 724, 3, **Tav. 52**). Cfr. C. BERTELLI, *Il ciclo figurativo*, in *Exultet* cit., pp. 61–71.

¹⁸¹ *Messale romano, le orazioni proprie del tempo*, a cura di M.F.T. LOVATO, Reggio Emilia 1991, p. 21.

¹⁸² Il tempo dell'Epifania è stato assorbito dal tempo di Natale; il tempo di Passione in quello di Quaresima; i tempi dell'Ascensione e Pentecoste in quello di Pasqua.

Messale ricalcano nei contenuti, in modo più o meno fedele, le linee strutturali delle preghiere cristiane attraverso i rendimenti di grazie e le lodi, il ricordo delle opere di salvezza di Dio tradotte attraverso l'esistenza umana del figlio, i doni e le suppliche rivolte, soprattutto dalla Chiesa, a Dio padre.

1.6.1 *Cantemus igitur*. I graduali e gli antifonari

L'uso della musica nel corso delle azioni liturgiche, testimoniato in ambiente monastico a partire almeno dal sec. VI, trae con ogni probabilità origine da tradizioni molto più antiche sviluppatesi in aree culturali di matrice ebraico-cristiana, suggerendo in qualche misura che se ne facesse uso anche in epoca precedente¹⁸³.

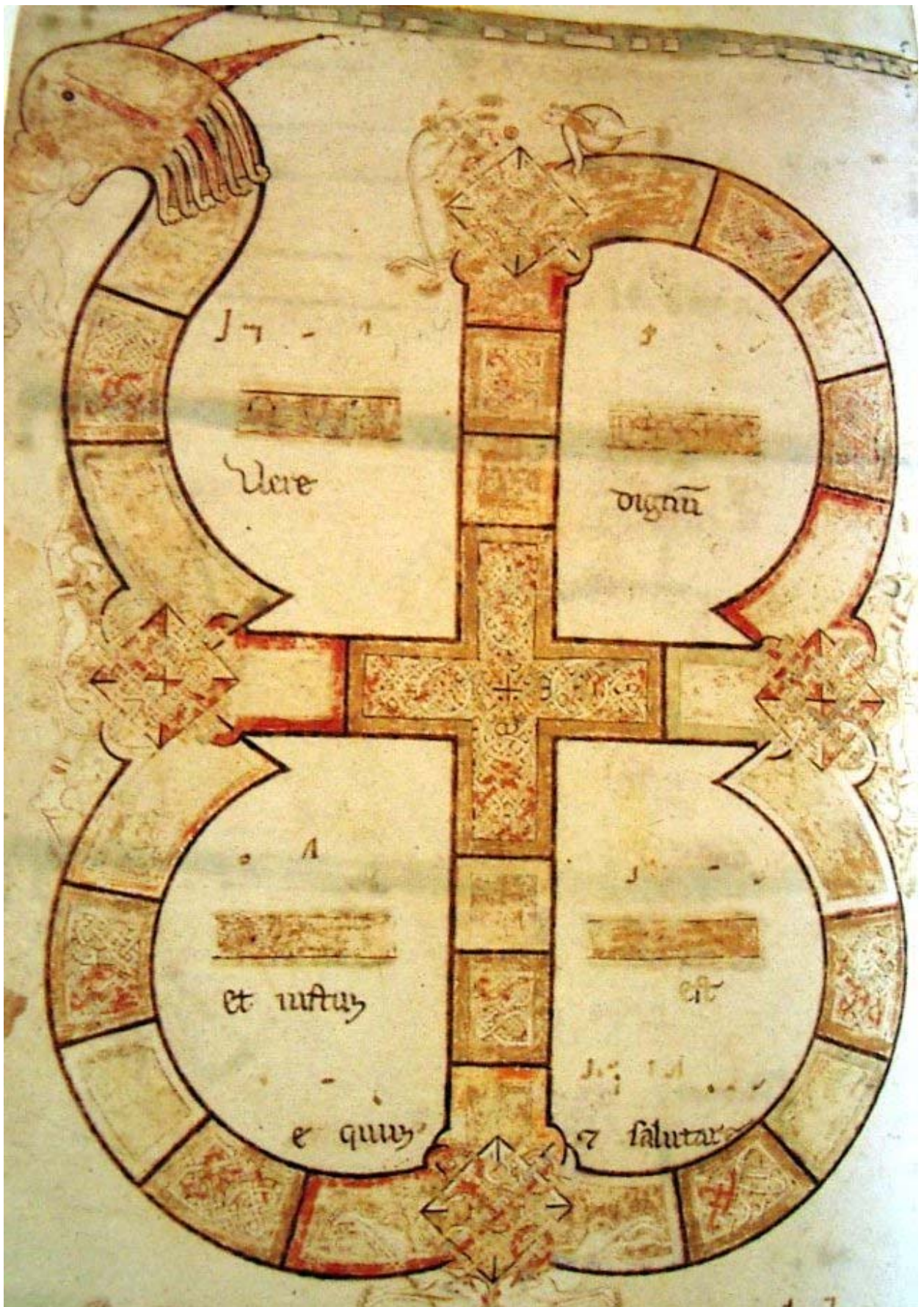
Nella *Regula Benedicti* è ribadito come l'uso della musica e del canto sia strettamente connesso all'azione liturgica e da essa motivato. San Benedetto dichiara esplicitamente l'assoluta superiorità della preghiera rispetto a ogni altra attività connessa all'esistenza quotidiana del monaco e struttura giornalmente la scansione dell'ufficio delle *orae*, nelle quali si concretizza l'incontro personale con Cristo, evidenziando la costante ricerca di un equilibrio con le altre attività del monastero¹⁸⁴. L'importanza della preghiera, e soprattutto della preghiera cantata, trova nell'enunciazione dei principi sui quali si basa l'attività liturgica, ordinati nella *Regola*, una concreta attenzione, ravvisabile in passaggi come quelli relativi l'uno all'atteggiamento con cui ci si disponeva alla salmodia: «ait propheta (...) *Psallite sapienter* (...) ergo consideremus (...) et sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordit voci nostrae»¹⁸⁵; l'altro alla modalità di esecuzione del canto: «Cantare et legere non praesumat, nisi qui potest ipsud officium implere ut aedificentur audientes»¹⁸⁶. La musica ordinatamente vergata per accompagnare il canto

¹⁸³ Cfr. G. BAROFFIO – C. ANTONELLI, *Impegno liturgico e pedagogico nella vita musicale dei monasteri*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 728–740.

¹⁸⁴ In tal senso le scelte operate da Benedetto risultano peculiari rispetto alla liturgia romana, pur mantenendo con questa un rispettoso rapporto. BAROFFIO–ANTONELLI, *Impegno liturgico* cit., p. 728.

¹⁸⁵ *Regula* 19,4–7: *De disciplina psallendi*; pp. 182–184 dell'ed. consultata.

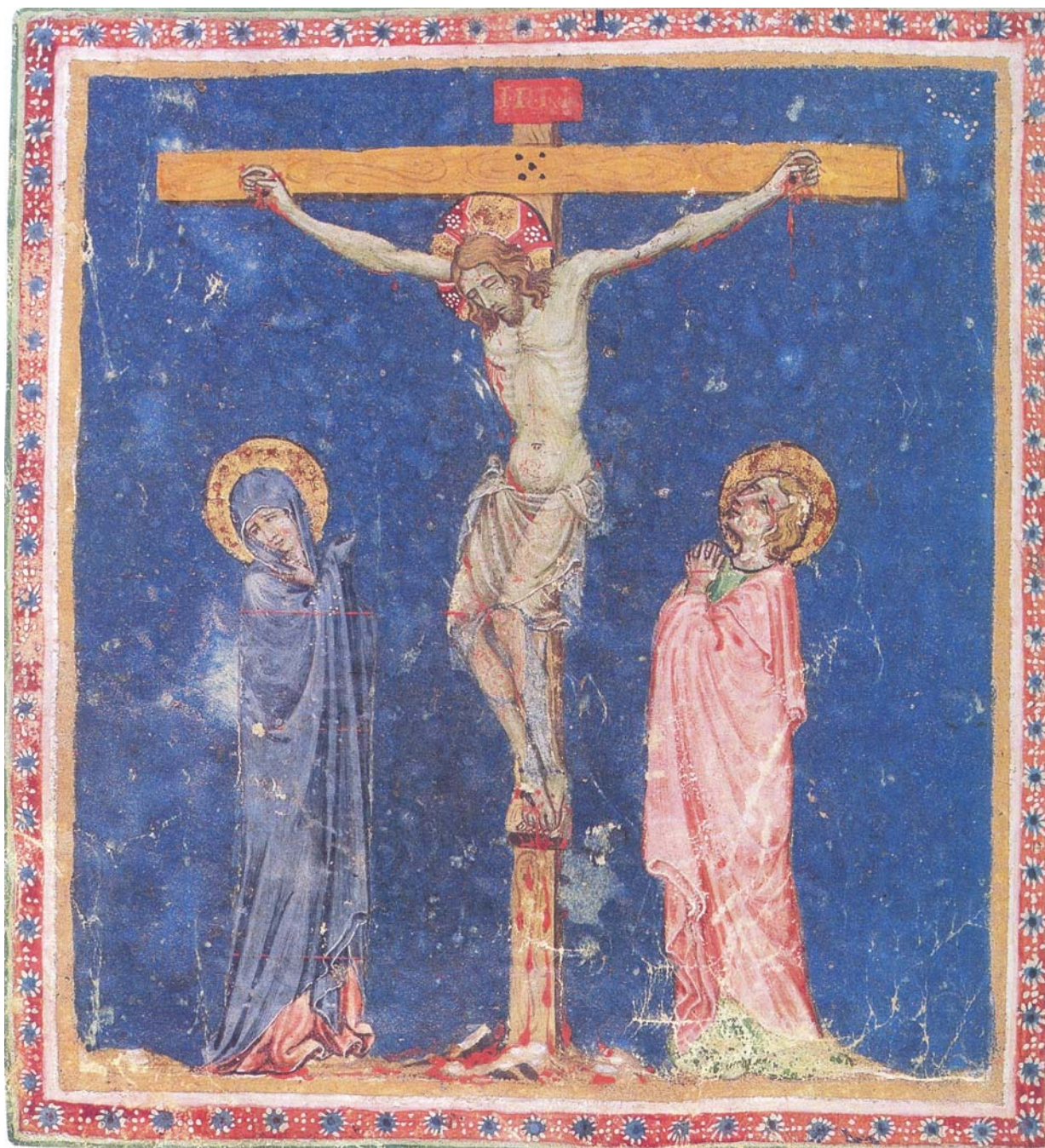
¹⁸⁶ *Regula* 47,3: *De significanda hora operis Dei*; p. 223 dell'ed. consultata.



Tav. 51 *Exultet* (Montecassino, sec. XI)
Avezzano, Archivio diocesano. *Vere dignum*



Tav. 52 *Exultet* (Benevento, sec. XII). Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 724 (B.I. 13) 3. *Crocifissione - Vere dignum*



Tav. 53 *Messale* (Norcia, sec. XIV). Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. D 47, f. 163v
(part. *Crocifissione* al Canone della messa)



Tav. 54 Messale (Italia centro-meridionale, sec. XIV ex)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 276, f. 153r

rappresentava tuttavia il più delle volte un mero supporto mnemonico ad eventuali necessità contingenti del cantore che, come narra Amalario di Metz (sec. IX) «sine aliqua necessitate legenda tenet tabulas¹⁸⁷ in manibus (...) Tabulae quas cantor in manu tenet, solent fieri de osse»¹⁸⁸. La critica è infatti concorde nell'affermare che la tradizione orale non venne mai del tutto soppiantata dal libro liturgico musicato che giunse semmai a costituire, in alcuni contesti più che in altri, il simbolo visibile della carica ecclesiastica posseduta dal committente (o dall'utilizzatore nel corso della celebrazione). I libri di coro di grande formato supportavano lo sforzo mnemonico dei cantori sostenendo in caso di necessità solo coloro in grado di leggerne i neumi e, benché sia noto che la pratica orale costituisse il canale principale per la didattica e l'esecuzione del canto, col passare del tempo si assiste a una graduale modificazione della struttura musicale finalizzata a puntualizzare i rapporti con il testo e la forma d'esecuzione.

È infatti in seno agli ordini cistercense e certosino che nei secoli successivi si notano importanti innovazioni in campo musicale. Nel sec. XII i Cistercensi contribuiscono a dare un aspetto più lineare e semplificato a tutto il repertorio musicale proprio della liturgia delle ore e delle celebrazioni liturgiche in genere, mediante una revisione sistematica dell'intero materiale così da consentire una partecipazione comunitaria all'esecuzione dei pezzi, fino ad allora riservati a un ristretto numero di persone¹⁸⁹. Per entrambi gli Ordini tutta la liturgia si struttura attraverso una successione di parti lette e cantate, alternate a momenti di silenzio e raccoglimento, che coinvolgono via via la comunità e il singolo monaco che, attraverso il ripetersi di azioni e preghiere, rafforza la propria identità spirituale. *[Musica est] veraciter canendi scientia et facilis ad canendi perfectionem via*¹⁹⁰ e l'insegnamento della musica costituisce un aspetto fondamentale della formazione monastica. Sfogliando un Salterio feriale utilizzato in tale ambito non è raro imbattersi nell'illustrazione dell'iniziale del salmo 97 la *C* di *Cantate Domino*

¹⁸⁷ Il *cantatorium* contenente i canti della messa eseguiti dal solista o dalla *Schola*: responsorio *graduale, tratto, alleluia, offertorio*.

¹⁸⁸ *De ecclesiasticis officiis* III, 16 (MIGNE. PL, CV, col. 1123) citato da PALAZZO, *Libri liturgici* cit. p. 646.

¹⁸⁹ Cfr. per la puntualizzazione delle modifiche apportate BAROFFIO–ANTONELLI, *Impegno liturgico* cit., pp. 739–740.

¹⁹⁰ Si legge nel *Dialogo* prodotto forse in area lombarda agli inizi del sec. XI (citato da BAROFFIO–ANTONELLI, *Impegno liturgico* cit., pp. 735).

recante la raffigurazione di un gruppo di monaci (e monache) impegnati nel canto dinanzi a un badalone su cui è issato un grande libro di coro (**Tavv. 55-56**). L'immagine viene rivestita, in questo caso, di un duplice significato: è proposta in prima istanza con l'intento di trasporre sul piano visivo l'interpretazione letterale delle parole del salmista e trae al contempo spunto dal dato reale, citando la celebrazione liturgica in ambito monastico. In questo ambiente si è verificato un percorso evolutivo che dall'ascolto e dalla riproduzione mnemonica o dei suoni è giunto a tradurre e codificarne "la forma" visualizzali in segni corrispondenti sui fogli dei *corali*¹⁹¹ esplicitati grazie all'adozione di metodi didattici oggi solo parzialmente noti. La figura di Guido d'Arezzo riveste per questo aspetto un ruolo di importanza primaria. A lui si deve l'inserzione del sistema di linee, caratterizzate da una lettera dell'alfabeto, all'interno del quale già intorno agli anni '20 del sec. XI si sistemano i neumi rendendo immediatamente individuabile l'altezza del suono da produrre. Altri strumenti utili all'insegnamento della successione delle note erano stati in precedenza rappresentati attraverso la visualizzazione sulle dita della mano sinistra, il conteggio attraverso le vocali dell'alfabeto (**Tav. 57**), o l'adozione di differenti prassi esecutive che favorivano l'ascolto dei passaggi musicali attraverso voci parallele¹⁹². Guido d'Arezzo riesce a coniugare i vantaggi derivanti da ciascuna metodologia per giungere a sciogliere il nodo della difficoltà interpretativa e della scarsa esattezza insite nei precedenti sistemi di indicazione musicale¹⁹³. Si occupa di realizzare nuovi antifonari con le melodie gregoriane scritte secondo il nuovo sistema e ne enuncia le proprietà didattiche nei suoi *Prologus in Antiphonarium* (dedicato alla descrizione della notazione con righe e lettere-chiave) e *Regulae Rhythmicæ* (in versi, per riassumere la teoria musicale già esposta in opere precedenti)¹⁹⁴.

¹⁹¹ Uso qui un termine improprio per indicare genericamente quei volumi ad uso dei cantori nello svolgimento della liturgia.

¹⁹² BAROFFIO-ANTONELLI, *Impegno liturgico* cit., p. 735

¹⁹³ Cfr. A. RUSCONI, *Stile letterario e problemi di traduzione dell'opera di Guido d'Arezzo*, in *Segno e musica. Codici miniati e musicali nel millenario della nascita di Guido d'Arezzo*, Catalogo della mostra (Arezzo, 10 giugno – 31 ottobre 2000) a cura di G. BAROFFIO, Milano 2000, pp. 151–169; *Id*, *Dalle lettere il canto: un metodo pedagogico di Guido d'Arezzo*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, n.s., 21/1 (2000), pp. 71–77.

¹⁹⁴ *Ibid.*



Tav. 55 Salterio Windmill

New York, Pierpont Morgan Library, M 102 f. 100r (part.). *Incipit del salmo 97*



Tav. 56 Salterio e Innario (Como? 1450 ca.)

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi C 7 203, f. 55v (part.)
Incipit del salmo 97

[illegible]

Tav. 57 *Trattati teorici e Tonario* (Montecassino, sec. XI seconda metà)
Montecassino, Archicenobio, ms. 318

Tuttavia, soprattutto nei primi secoli del medioevo, i libri di canto per la liturgia non erano particolarmente decorati. Gli Antifonari¹⁹⁵ venivano utilizzati nel corso della messa per mostrare l'*incipit* dei testi cantati ai membri del coro guidati dal maestro (canti del *proprium missae*: antifone dell'introito, dell'offertorio della comunione; melodie dei canti dell'*ordinarium missae*: *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*) o durante l'ufficio delle ore alternando i canti ai brani tratti dalla Bibbia e a creazioni originali dell'Ordine di riferimento per ogni ora del giorno¹⁹⁶. Ad età romanica si datano i primi esemplari miniati¹⁹⁷ ed è alla metà del sec. XIII che iniziano a essere prodotti libri di grande formato, caratterizzati da apparato musicale, riccamente illustrati e nei quali l'immagine, solitamente la raffigurazione di un episodio tratto dalla vita del santo al quale il brano fa riferimento, interviene a sottolineare con puntualità l'*incipit* dell'antifona delle lodi (nel diurno) e del responsorio del mattutino (nel notturno)¹⁹⁸. Il formato dei libri di coro, Antifonari soprattutto, ma anche Graduali e Salteri, aumenta gradualmente per giungere a raddoppiare le dimensioni nel giro di due secoli: il foglio di un Antifonario del sec. XII-XIII si attesta sui 250x180 millimetri mentre agli inizi del sec. XV sfiora i 500x330 millimetri¹⁹⁹.

Ogni esemplare contenente canti e musica per l'azione liturgica si rivolge ai rappresentanti del clero secolare o, come già detto, ai monaci intenti all'ufficio, e non prevede il coinvolgimento dei fedeli. Sono infatti esclusi dall'insegnamento orale di cui si è fatta menzione, e a maggior ragione da una attività didattica sistematica, tutti coloro che non rientrano all'interno di una delle due categorie di

¹⁹⁵ Gli Antifonari, il cui nome origina dall'antifona, il testo cantato che contengono, rappresentano a partire dal sec. VIII il libro del canto utilizzato per la messa (denominato anche Graduale) o per la celebrazione dell'ufficio delle ore.

¹⁹⁶ E. PALAZZO, *Libri liturgici* cit.

¹⁹⁷ Anche se esistono interessanti precedenti relativi all'illustrazione di parti musicate interne a codici di contenuto diverso, il primo Antifonario illustrato noto è l'esemplare conservato a San Gallo, Stiftsbibliothek, ms. 390–391, l'Antifonario di Hartker della fine del sec. X. (cit. da MANZARI, *Illustrazione e decorazione* cit., p. 143).

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Cfr. E. BERGAMASCHI – L. MENEGHINI, *La musica nello spazio liturgico*, in *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 15 luglio–31 ottobre 2000), a cura di G. BAROFFIO–D. CURTI–M. GOZZI, Trento 2000, pp. 177–185: 178.

officianti. Durante le celebrazioni, al momento del canto, i fedeli, nella quasi totalità delle occasioni, tacciono e ascoltano le voci dei cantori e dei solisti²⁰⁰.

Lo spazio fisico riservato ai cantori nel corso dell'ufficio liturgico enfatizzato dall'arredo caratterizzante (gli scranni lignei, o più semplicemente delle pareti in legno o delle inferriate che provvedono a delimitare uno spazio, a volte sopraelevato rispetto al resto della chiesa²⁰¹) e dai libri che, a seconda del formato, vengono tenuti in mano o appoggiati su grandi leggi lignei rivolti verso i protagonisti dell'azione, sono elementi che contribuiscono a rimarcare l'esclusività d'uso dei codici musicati. L'azione liturgica accompagnata da un uso sapiente di libri dalla grande valenza evocativa anche grazie a un corredo figurativo peculiare, contribuisce ancora una volta a ribadire l'importanza dei libri stessi, per i contenuti e per l'aspetto formale, nel corso dei riti, in un contesto stavolta religioso, dal forte impatto emotivo, spirituale e didascalico.

1. 7 Il frammento: dal contesto originario all'identità storicizzata

Si è presa in esame sino a questo punto una parte significativa dei codici prodotti in area occidentale attraverso la disamina di eventi, fenomeni culturali e tempi di produzione rappresentativi. Si è comunque data notizia, in ognuno dei casi citati, di esemplari strutturati, in forma di codice, in un caso di rotolo, con una unitarietà di contenuti e di forma tangibili. Vi è tuttavia la possibilità che un codice non sia giunto a noi per intero e che per ragioni le più diverse ci si offra come frammento riferibile a un contesto d'origine più complesso di quanto oggi non appaia. Un foglio può essere stato estrapolato dall'insieme in seguito a un furto, a causa di un accidente occorso al manoscritto conservato in un luogo poco sicuro, o

²⁰⁰ Ivi, p. 177. Anche le strutture interne alle chiese sono connotate, per tutto il medioevo, da zone riservate all'officiante, al coro e alla globalità dei laici ai quali, pur con alcune deroghe, non era consentito l'ingresso al "cuore" dello spazio liturgico. Cfr. P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV–XII)*, in *L'arte medievale nel contesto (300–1300), funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006 (Di fronte e attraverso, 635) pp. 141–180.

²⁰¹ Solo dopo il Concilio di Trento gli arredi riservati al coro, posti in file parallele dinanzi all'altare (cfr. PIVA, *Lo spazio liturgico* cit. p. 154), verranno spostati nell'abside, dietro lo spazio del celebrante. Fino a quel momento la scelta del luogo occupato dai cantori era anch'essa funzionale a ribadire il ruolo fondamentale svolto da questi ultimi nella creazione di un tramite di connessione tra i fedeli e Dio (BERGAMASCHI–MENEGHINI, *La musica nello spazio* cit., p. 179).

perché prescelto per ragioni di contenuto grafico, per le immagini veicolate, per ragioni ideologiche che lo rendevano peculiare rispetto agli altri e per altre motivazioni ancora.

Una parte significativa dei frammenti presenti oggi a vario titolo nelle biblioteche, e nei musei, di tutto il mondo è rappresentata da fogli o parti di fogli di codici liturgici prodotti soprattutto nei secc. XI-XV.

Gli esemplari di contenuto e d'uso liturgico costituiscono la parte preponderante dell'intera produzione manoscritta d'età medievale. Ragioni d'uso così come la desuetudine a cui i contenuti andavano incontro in tempi relativamente brevi, spingevano alla realizzazione di numerosissimi Messali, Breviari e "libri di canto" che fossero sufficienti a supportare l'attività di monaci e secolari quotidianamente impegnati nei propri uffici.

Quanto ci è pervenuto costituisce solo una porzione rappresentativa dell'insieme originario. I codici sopravvissuti testimoniano tuttavia dell'immensa produzione manoscritta giustificata, oltre che da ragioni d'uso, anche dalla consuetudine eminentemente pratica di riutilizzare per usi diversi i fogli degli esemplari non più necessari.

La ragione preminente del riuso si lega al materiale utilizzato per il confezionamento dei codici manoscritti, la pergamena: supporto resistente, frutto di processi preparatori lunghi e complessi, con un costo finale significativo. I fascicoli, unità di base del codice, erano assemblati gli uni agli altri attraverso i processi di cucitura, ed eventuale connessione a una coperta, per garantire unità e una buona protezione d'insieme al codice. Motivi d'uso connessi ai singoli esemplari e la durabilità della pergamena, facevano sì che in molte occasioni i codici rimanessero sprovvisti di una coperta, e si mostrassero come fascicoli tra loro cuciti, con i fogli di guardia posti a preservare l'integrità del corpo del manoscritto o, al più, si collocassero a copertura dell'insieme alcuni fogli di riuso in pergamena. "Riciclare" fogli membranacei provenienti da codici il cui contenuto appariva superato da nuovi usi liturgici²⁰² era giustificato da ragioni economiche e costituiva una prassi frequente di cui oggi esistono ampie testimonianze.

²⁰² In alcuni casi si provvedeva ad abradere i fogli per eliminare i contenuti, che tuttavia venivano il più delle volte ignorati.

Diverse sono le tipologie di riuso a seconda degli ambiti culturali, delle motivazioni pratiche e dei contenuti dei fogli da “rilegare”. Si dà il caso appena citato di esemplari concepiti senza coperta ai quali per ragioni diverse si sceglieva di dare una protezione, ma anche l’eventualità che fogli inizialmente concepiti come unità indipendenti fossero in seguito destinati a costituire un corpo unico per contenuti, datazione, ambito di produzione. È questo il caso soprattutto di documenti notarili che venivano raccolti in cartelle cucite, al fine di formare un insieme unitario: cartelle frequentemente rappresentate da grandi fogli di codici liturgici non più in uso.

In altre occasioni si può verificare l’eventualità che un codice sia ricoperto con un foglio proveniente da un altro manoscritto mai portato a compimento rispetto al progetto iniziale. Nei primi anni in cui la stampa si poneva in alternativa alla redazione manoscritta di un codice alcune delle pratiche in uso nella nuova tecnica migravano dando vita a tecniche di produzione mista, grazie alle quali anche il lavoro di un copista assumeva contorni più marcatamente “standardizzati”. La tecnica dell’*imposizione*, che provvedeva a imprimere su un foglio aperto le porzioni di testo orientate e disposte in funzione della piegatura e del taglio²⁰³, poteva essere utilizzata anche dall’amanuense, soprattutto nel confezionamento di codici di formato ridotto che trovavano grande spazio sul mercato librario. L’aspetto del foglio così redatto se contribuisce a fornire notizie sulle tecniche utilizzate suggerisce anche una differente percezione del libro maturata dai fruitori dell’epoca. Era allora divenuto più facile realizzare e possedere un esemplare manoscritto anche grazie all’abbattimento dei costi di produzione conseguente all’utilizzo delle nuove metodologie di copiatura che facevano risparmiare tempo e garantivano guadagni più rapidi, assicurando una circolazione maggiore di copie. Contestualmente si inizia a riconoscere un valore differente al foglio in quanto unità fondamentale nella realizzazione globale dell’esemplare. Completamente svincolato dal codice in essere, il foglio poteva essere realizzato in più esemplari e sarebbe andato a

²⁰³ Si fornisce la definizione di imposizione riportata da Carla Bozzolo ed Ezio Ornato (C. BOZZOLO – E. ORNATO, *Pour une histoire du livre manuscrit au moyen âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris 1980) che nel saggio *La constitution des cahiers dans les manuscrits en papier d’origine française et le problème de l’imposition*, a p. 156, esplicitano come sia «préférable de renoncer à appliquer aux manuscrits médiévaux une définition conçue en fonction du livre imprimé et de redéfinir à partir d’un simple constat le phénomène étudié: est imposé tout manuscrit où la transcription du text a précédé le découpage des diplômes».

costituire, insieme ad altri, i fascicoli base del libro. Ma questo poteva anche non avvenire e il foglio, ormai privo d'utilizzazione, veniva riciclato sotto forma di coperta per altri codici²⁰⁴.

La questione connessa ai “frammenti” mostra aspetti di ordine pratico in relazione al loro riconoscimento e a una loro “identità”, alla catalogazione e all'eventuale divulgazione (con conseguente messa in mostra o pubblicazione), ed evidenzia dubbi inerenti i contenuti da essi veicolati, nonché il grado di pertinenza all'originale. Le “origini”, le fruizioni, le vicende, in una parola la storia, rendono il frammento un'entità peculiare ormai assolutamente distinta rispetto al codice d'appartenenza.

In alcuni dei casi sopraccitati le questioni si intrecciano poi con l'identità assunta dal frammento al momento della nuova funzione assegnatagli, quando questo sia cioè divenuto coperta di un codice, o di una raccolta di documenti, costituendo con l'insieme una nuova unità codicologica.

Le relazioni stabilite dal frammento con nuovi esemplari (è il caso del riuso) o la storicizzazione della propria indipendenza (quando scisso dall'intero in un momento indefinibile e da allora rimasto tale) lo rendono assolutamente scevro da connessioni tangibili con l'unità di partenza, limitando l'azione dello storico alla ricostituzione virtuale dell'insieme originario. Il frammento non è, o non è più, parte di un codice, perché è giunto col passare del tempo a possedere una propria autonomia concettuale che principia e termina con i limiti fisici che lo definiscono. La ricostituzione con l'insieme di partenza rischierebbe di cancellare una fase fondamentale della storia del pezzo in nome di una labile teoria favorevole al ripristino di un insieme noto oggi solo grazie all'impiego di supplementi d'indagine di natura codicologica, paleografica e contenutistica (intendendo con questa definizione ogni elemento connesso al testo, alla decorazione e alle parti musicate).

Quando nel 1997 prese l'avvio una campagna di individuazione del patrimonio dei frammenti di riuso presenti negli archivi italiani, i primi dati emersi

²⁰⁴ Cfr. a proposito il caso citato da M.M. SMITH, *Imposition in Manuscripts: Evidence for the Use of Sense-Sequence Copying in a New Fragment*, in *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Proceedings of the 4th Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500 (Oxford, July 1992), ed. by L.L. BROWNRIGG, Halton Hill-London 1995, pp. 145-156 in merito al codice ora a Cambridge, University Library Oates 2998, ricoperto con un frammento proveniente da un non finito eseguito con la tecnica dell'*imposizione*.

provocarono reazioni e riflessioni di diversa natura. Dapprima si raccolsero i dati emersi dallo studio dei contenuti testuali, si riconobbe nei frammenti una significativa percentuale di testimoni in grado di contribuire alla definizione di interessanti linee di studio e si presero quindi in considerazione le possibili strade d'indagine offerte dalla novità dei documenti. Si trattava nella quasi totalità dei casi di fogli di codici di formato medio - grande, di contenuto liturgico, molti notati, estrapolati nei secc. XV-XVII per provvedere a conservare documenti prodotti dalle comunità cittadine di riferimento. Si formularono progetti concreti finalizzati al recupero catalografico dei frammenti (si provvide pertanto alla formulazione di un modello di scheda, alla formazione di catalogatori specificamente impiegati nel riconoscimento di documenti con connotazioni, caratteristiche fisiche e grafiche definite) sì da poter gestire un insieme diversificato di esemplari. Emerse anche, da parte di alcuni, l'ipotesi di poter "gestire" i frammenti individuati al fine di ricostituire gli esemplari di origine. Più ragioni evitarono che questo accadesse. *In primis* l'interruzione del progetto di catalogazione su larga scala e con gestione informatizzata (che prevedeva la creazione di database *ad hoc* per rendere i dati disponibili e integrabili per tutti i responsabili della campagna), ma soprattutto l'aspetto assunto dai frammenti ormai, e da tempo, assolutamente integrati con l'insieme di riferimento acquistato in seguito al riuso, che convinse a non procedere con alcun tipo di azione di ripristino.

In definitiva la lettura del frammento (foglio o porzione di foglio) in funzione di una forma collettiva di fruizione, in mostra o internamente a un museo, se pone questioni d'allestimento più facilmente gestibili in virtù della bidimensionalità dell'esemplare vincola tuttavia a scelte d'insieme che tutelino l'identità acquisita cui si è poc'anzi fatto cenno²⁰⁵. Il frammento inteso come unità assume a tutti gli effetti le caratteristiche assegnabili a qualsivoglia opera d'arte musealizzata, offendo la propria peculiare struttura fisica, veicolando contenuti attraverso i *media* grafici e pittorici che mostra e suggerendo eventualmente un legame primigenio con un insieme più o meno noto. Ad esso possono essere riferite schede d'approfondimento che contribuiscano a una migliore comprensione del foglio e ne suggeriscano la più coerente lettura, salvaguardandone la peculiarità.

²⁰⁵ Cfr. a questo proposito quanto si dirà dell'esperienza del Musée de Cluny, *infra*, p. 83.

Cap. 2

I luoghi del libro

2.1. Le biblioteche. Il difficile incontro tra tutela ed esigenze di consultazione

Un buon numero di biblioteche in Italia può vantare collezioni e fondi costituiti da materiale raro, manoscritti, documenti²⁰⁶. La piccola biblioteca che abbia la fortuna di possedere nella sua raccolta uno o più manoscritti limiterà l'attività di conservazione e gestione a un atteggiamento protettivo verso gli esemplari, che costituiranno al più motivo d'orgoglio (e "gelosia") da parte degli amministratori dell'ente. Altra situazione quella della biblioteca con un fondo di libri antichi significativo, tale da costituire un settore autonomo regolato da norme interne più rigide rispetto a quelle applicate per i libri moderni. L'ente in questo caso vincolerà necessariamente le proprie attività in funzione della peculiarità del materiale che possiede. Oltre al rispetto di tutti i parametri di sicurezza e conservazione validi per ogni biblioteca che detenga materiale cartaceo a stampa, quella dotata di una collezione di codici miniati incrementerà i controlli alle entrate e alle uscite, garantirà il rispetto di ogni norma mirata alla tutela e alla fruizione dei documenti, ponendo particolare attenzione ai luoghi di conservazione e alle fasi di passaggio da un ambiente all'altro²⁰⁷. La sorveglianza sarà inoltre decisamente potenziata rispetto a quanto accade nelle normali sale di studio.

²⁰⁶ Nell'*Anagrafe biblioteche italiane*, il database curato dall'ICCU (aggiornato al dicembre 2007), risultano censite 16303 istituzioni, delle quali 860 con un fondo manoscritti.

²⁰⁷ Cfr. a tale proposito il capitolo successivo.

In via teorica l'analisi dell'attività di consultazione dei manoscritti miniati svolta dagli specialisti delle diverse discipline ad esso interessate non mostra alcuna particolare difficoltà affinché l'azione di tutela del materiale si coordini con le esigenze di studio, fatto salvo il rispetto delle norme cui si è già accennato. Nella realtà sono molti gli ostacoli che si presentano quando si intenda avere dei manoscritti una visione diretta, il più possibile priva di mezzi alternativi alla consultazione *tout court*.

È radicata la convinzione che la consultazione di un codice manoscritto, soprattutto se miniato, porti al suo inesorabile deperimento fisico. Questo è vero nell'eventualità in cui non vengano scrupolosamente seguite quelle regole, semplicemente suggerite dal buon senso, che richiama al valore intrinseco, alla fragilità materiale e all'assoluta insostituibilità di tale documento. Quando la sensibilità dello studioso riconosca e condivida ognuno di questi elementi e la professionalità dei responsabili della conservazione dei manoscritti sia un dato concreto, si può contare sul fatto che i documenti saranno valorizzati nel pieno delle loro potenzialità e, con una definizione forse un po'azzardata, condurranno così un'esistenza degna di essere vissuta.

Qualora non sussistano gravi problemi di conservazione che pregiudichino la sopravvivenza stessa dei codici, risulta errato e addirittura dannoso impedirne un'adequata consultazione. Questo anche in forza della riflessione, ormai abbastanza datata, ma significativa, realizzata analizzando la frequenza di consultazione di manoscritti da parte degli studiosi²⁰⁸. L'idea che dalla consultazione diretta dei codici derivi il loro inevitabile e accelerato degrado è infatti superata dalla consapevolezza che sia piuttosto l'indifferenza verso ciò che può nuocere al materiale in oggetto (problemi di tipo organico e biologico interni agli stessi

²⁰⁸ A questo proposito: A. VITALE-BROVARONE, *Lector cavat codicem?*, in *Gazette du livre médiéval* 6 (printemps 1985), pp. 13–16. Lo studioso analizzando la frequenza di consultazione dei manoscritti conservati presso la Biblioteca Universitaria di Torino nell'arco di cinque anni ha potuto sottolineare, dati alla mano, come la richiesta da parte degli studiosi degli originali non costituisca per questi ultimi un grave attentato alla sopravvivenza, e ne assicuri piuttosto la trasmissione a coloro che verranno. Certo il caso citato non può risultare calzante alla totalità delle esperienze vissute in altre biblioteche, soprattutto quelle con un fondo manoscritti più significativo, ma può far riflettere sul fatto che probabilmente non è la fruizione del materiale il più grave problema dei codici.

documenti o provocati da fattori esterni, non solo antropici) a pregiudicarne la sopravvivenza²⁰⁹.

Spesso la consultazione del materiale più prezioso viene ostacolata dal difficile rapporto che si crea tra lo studioso e il personale della biblioteca. Non sempre quanti sono chiamati a gestire quest'istituzione appaiono poi in grado di svolgere il compito complesso della conservazione di materiale antico, della ricerca, dell'offerta qualificata e corretta dovuta agli specialisti. Il legislatore è intervenuto negli ultimi anni a definire con maggior chiarezza i ruoli tecnici previsti, grazie anche alla creazione dei corsi di laurea specialistica ai quali si affiancano scuole di specializzazione e corsi d'aggiornamento per il personale tecnico. Oggi i funzionari di biblioteca vengono scelti e collocati alla guida di un settore seguendo le necessità dell'Istituto, tenuto conto della formazione che possiedono. La figura del conservatore, a capo del fondo manoscritti e rari, non è tuttavia istituzionalizzata e questi viene di norma nominato dal direttore della Biblioteca sulla base delle competenze e del *curriculum* personale. La nomina segue in genere *itinerà* non codificati senza basarsi su indicazioni contenute nella vigente normativa. Mediante pubblico concorso si accede più genericamente a cariche dirigenziali e si trova poi collocazione, come si è detto, a seconda delle esigenze dell'Istituto di cui si entra a far parte²¹⁰.

Il conservatore, così come lo vorrebbero gli studiosi dei fondi manoscritti, ha una formazione basata su studi umanistici (laurea in lettere antiche e moderne e in storia), o in tempi più recenti umanistico-scientifici (laurea in conservazione dei beni culturali) e su corsi specialistici *post lauream*. Grazie ai suoi studi personali conosce bene i contenuti, il materiale del fondo che dirige ed è sensibile alle questioni connesse alle esigenze di consultazione per fini scientifici. Per queste ragioni appare in grado di gestire gli aspetti istituzionali del settore di cui è responsabile e sa

²⁰⁹ Un esempio legato a una recente esperienza può contribuire a condividere questa affermazione. In occasione dello spoglio intrapreso sul fondo *Rossiano* conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana si è giunti a individuare e bloccare l'attacco di tarli a danno di un gruppo codici (*Ross. 1075 – Ross. 1079*) che, rimasti fuori dal campo di interesse diretto degli studiosi da alcuni anni, sarebbero altrimenti scomparsi nell'arco di breve tempo. Il danno a legature e fogli iniziali degli esemplari era infatti in fase avanzata.

²¹⁰ Oltre confine gli esempi che si possono citare sono quelli relativi ad alcune grandi (e storiche istituzioni) dove è presente un conservatore del settore manoscritti di nomina ufficiale e con compiti definiti. È il caso della British Library di Londra, della Bibliothèque Nationale di Parigi ma anche del Musée Condé di Chantilly e del Deutsches Literaturarchiv a Marbach.

mantenere contatti con enti simili, con gli istituti centrali referenti per gli aspetti conservativi e di restauro, ha interesse a promuovere e collaborare ad iniziative di valore che valorizzino il materiale conservato, redige schede tecniche, offre consulenza scientifica in occasione di mostre, convegni e attività di studio. Il suo, benché non si tratti ancora una volta di un compito istituzionalizzato, dovrebbe essere il primo parere ascoltato in occasione di richieste di prestito di manoscritti per esposizioni interne o esterne all'istituto. A garanzia di una scelta equilibrata interverrebbero allora non il parere imprescindibile del direttore (quasi sempre un amministrativo), né l'atteggiamento sospettoso sfoderato in ogni occasione dal bibliotecario generico quando si tratti di variare l'abituale routine; entrambi d'ostacolo sul percorso di conoscenza del materiale conservato.

In caso di richieste di prestiti di esemplari miniati in occasione di eventi temporanei le biblioteche attuano un protocollo standard che rivolge particolare attenzione alla tutela delle opere in ogni fase, dal momento della rimozione fino al loro rientro nei magazzini. Ottenute garanzie sufficienti e verificata la solidità conservativa degli esemplari si verificano le condizioni sufficienti all'invio per ragioni espositive. Uno scoglio ulteriore debbono tuttavia superare quei codici che facciano parte di una raccolta civica o ecclesiastica per le quali vigono norme differenti e più restrittive, soprattutto vincolate al parere (inappellabile) dei responsabili della raccolta stessa²¹¹. L'impressione generalizzata, che si basa tuttavia su esperienze connesse ad eventi espositivi temporanei e relative richieste di prestito, è quella della difficoltà di stabilire con le istituzioni delle realtà locali un legame proficuo e significativo. In caso di diniego ai prestiti i timori denunciati dalle direzioni delle biblioteche, vincolate alle amministrazioni comunali o ai Capitoli, rientrano in un quadro consuetudinario composito. Nella maggioranza dei casi il dirigente dell'istituzione non si sente tutelato, percepisce la distanza dall'organo centrale, non riesce a scorgere alcun vantaggio nella partecipazione a un evento, anche di portata internazionale, poiché gli affari quotidiani assorbono gran parte delle sue mansioni.

Le responsabilità dirette ed esclusive di gestione e tutela dei beni coinvolgono a tal punto il funzionario di biblioteca, da fargli perdere il contatto con altri aspetti,

²¹¹ Cfr. a questo proposito quanto si dirà in merito alla mostra *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and other Italian Collections*, p. 97 e ss.

ugualmente importanti, legati al suo ruolo, quali la divulgazione scientifica del patrimonio e il coinvolgimento dell'istituzione che dirige in eventi culturali significativi. Un aspetto non secondario riguarda inoltre il rapporto che le biblioteche stabiliscono di mantenere con l'attività didattica e di studio legata all'insegnamento universitario. Sono poche le istituzioni che prevedono ambienti riservati e tempi dedicati per incontri e attività di schedatura sul materiale conservato. Più di frequente fa seguito alla richiesta del singolo docente la concessione del direttore a tenere lezioni seminariali sugli esemplari, eccezionalmente concessi, in una sala della biblioteca. Sussiste tuttavia la possibilità che, addotte le ben note motivazioni connesse a ragioni di sicurezza e di conservazione del materiale, giunga dalla biblioteca il diniego assoluto a mostrare agli studenti materiale manoscritto nel corso dell'attività didattica, pur con ogni garanzia del caso avanzata dal docente responsabile. Gioverebbe piuttosto un rapporto consapevole e sano con proposte, occasioni e progetti che, oltre a testimoniare dell'attività scientifica patrocinata dalla biblioteca, genererebbero ricadute positive in ordine all'ampliamento degli studi sulle collezioni.

2.2. Tipologie espositive: alcuni casi di studio

2.2.1. Il libro nel museo

Testimonianze visibili della cultura materiale di un luogo e di una civiltà si incontrano negli spazi che raccolgono le memorie e gli oggetti prodotti o legati per ragioni di varia natura a un contesto ambientale. Il museo rappresenta il tramite per la razionalizzazione e la conoscenza di tali testimonianze e ad esso viene affidato il compito di attivare i canali di comunicazione verso l'esterno mediante programmi didattici e approcci socio-antropologici²¹². A partire dagli anni Ottanta del secolo

²¹² Nella definizione dell'ICOM il museo «è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali (compresi per la prima volta) dell'umanità e del suo ambiente; le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto» (20th General Conference and 21th General Assembly of ICOM [Seoul, 2–9 ottobre 2004])

scorso l'intero concetto di museo ha voluto privilegiare un rapporto più immediato con l'ambiente d'appartenenza costruendo un canale d'apertura verso lo spazio esterno che ne facesse dimenticare l'aurea, il richiamo al "luogo delle muse" chiuso e raccolto attorno alle opere contenute. Nel racconto rivolto a tutte le possibili categorie di pubblico si è dato spazio pertanto a brani da narrare a più livelli di comprensione e con differenti aree d'interesse. Competenze diverse si sono affiancate per strutturare allestimenti e percorsi didattici utili a un coinvolgimento globale dell'utenza, pur salvaguardando di volta in volta le specificità proprie dei luoghi e delle collezioni. È sul finire degli anni Ottanta che ha mosso i primi passi la teoria della *riflessività museale*²¹³ basata sull'alleanza tra storici dell'arte e antropologi per dar vita a un nuovo filone, quello dei luoghi progettati per valorizzare le testimonianze materiali e immateriali di una civiltà locale. Benché abbia avuto ripercussioni più evidenti sul coinvolgimento della produzione artistica contemporanea all'interno della progettazione museale, la teoria ha avuto anche il merito di scardinare il secolare divario esistente tra scienza e arte, a favore di un più proficuo avvicinamento tra le due discipline. Sono stati necessari quindi alcuni anni dalla codifica della definizione di Bene culturale²¹⁴ per poter compiere un ulteriore passo in avanti verso un approccio più coerente e sensibile ad opere, diverse per storia e significato, accomunate dal medesimo valore intrinseco. A buon diritto anche semplici oggetti d'uso quotidiano hanno fatto il loro ingresso nei musei accanto alle collezioni già presenti. I libri inseriti nel percorso cognitivo sono stati coinvolti con le altre opere in questo processo e, laddove avessero già fatto parte di luoghi strutturati per accoglierli, si è trattato in alcuni casi di rievocare gli ambienti di riferimento, i luoghi di produzione o di consultazione, riproposti con l'intento di offrire spunti di comprensione degli oggetti.

²¹³ Il tema della *riflessività museale* è affrontato in *The New Museology*, ed. by P. VERGO, London 1989; ma in tempi più recenti *Exhibiting cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. by I. KARP – S.D. LAVINE, Washington 1991 e la traduzione italiana dell'opera di S. PRICE, *I primitivi traditi: l'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Torino 1992 (ed. orig. *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago–London 1989).

²¹⁴ Definizione formulata dalla cosiddetta *commissione Franceschini* (Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, artistico, archeologico e del paesaggio) che concluse i suoi lavori nel 1967 e per la prima volta si riferì al concetto di *patrimonio culturale*: «Appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi come riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

Si conoscono tuttavia pochissimi casi italiani nei quali i manoscritti siano entrati a far parte di una formula espositiva permanente²¹⁵ ed è possibile tracciare un quadro d'esperienze quasi esclusivamente europeo. In Italia il museo fiorentino di San Marco e quello bolognese Civico e medievale possono essere considerati le uniche eccezioni a una realtà che esclude la possibilità di esporre codici miniati.

Nelle sale del Museo di San Marco a Firenze sono ospitate soprattutto opere che testimoniano della produzione artistica d'epoca rinascimentale fiorentina, e toscana più in generale. All'interno del convento domenicano realizzato su progetto dell'architetto Michelozzo, viene offerta al pubblico soprattutto una significativa testimonianza dell'opera di Beato Angelico ma anche di altri artisti come Fra Bartolomeo. Negli spazi originariamente utilizzati come biblioteca, un'ampia sala dall'aspetto basilicale suddivisa in navate, trovano oggi collocazione le teche espositive al cui interno sono posti i codici che l'istituzione seleziona periodicamente per la messa in mostra²¹⁶. Si tratta di esemplari non sempre di proprietà del convento o in esso prodotti²¹⁷ quanto di quelli ad esso pervenuti in seguito alla soppressione degli istituti religiosi decretata da re Vittorio Emanuele II nel 1855²¹⁸. Nelle navate laterali della biblioteca sono collocate le teche a terra in materiale metallico e vetro utilizzate allo scopo di mostrare i codici aperti per un limitato periodo di tempo, in alternativa o in concomitanza di mostre temporanee.

A Bologna il Museo civico medievale è allestito dall'anno della sua creazione, il 1985, nello storico palazzo Ghisilardi, al centro delle città. Fa parte del sistema dei Musei civici d'Arte antica, insieme con le Collezioni comunali d'arte e il Museo Davia Bargellini, ed affianca alla destinazione espositiva una significativa attività di ricerca, testimoniata dalla pubblicazione di importanti contributi scientifici²¹⁹. All'interno del museo medievale sono confluite le raccolte provenienti da più fondi nobiliari oltre ad opere possedute, commissionate o ricevute nel corso della storia dalla città di Bologna attraverso alcune delle sue più solide istituzioni tra le quali

²¹⁵ Che rispetti in ogni caso la necessità di imporre alle opere una rotazione espositiva motivata da esigenze conservative.

²¹⁶ Il modello basilicale della biblioteca fiorentina è all'origine del progetto di realizzazione di uno spazio analogo nella città di Bologna: la biblioteca di San Domenico.

²¹⁷ Il convento domenicano di San Marco era dotato di una ricca collezione libraria poi dispersa nel corso del sec. XIX.

²¹⁸ Con R.D. 879, del 29 maggio 1855.

²¹⁹ Tra le altre: *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici di arte antica*, i cataloghi di mostre e le guide ai musei, di taglio didattico.

spicca l'Università. Nelle sale che ospitano le collezioni si è scelto nel 1995 di mostrare alcuni esemplari di codici miniati di proprietà dello stesso museo²²⁰. Nella sala dedicata all'esposizione permanente, si attua una selezione delle opere che, per ragioni conservative, si alternano con un intervallo di circa sei mesi e non superano i quindici esemplari²²¹. Su progetto di Angelo Zanotti sono state realizzate sei vetrine, delle quali una a parete, per accogliere gli esemplari in mostra che vengono illuminati con un sistema "a presenza" per ridurre le ragioni di degrado conservativo dei pezzi²²².

In anni recenti il museo è entrato in possesso di alcuni frammenti, ora compresi nel percorso espositivo permanente, frutto di donazioni o acquisizioni dell'ente. Si tratta di quattro fogli; due provenienti da esemplari miniati dall'artista bolognese Nerio²²³ tratti l'uno da un esemplare delle *Decretales* di Bonifacio VIII (1310 ca.) e l'altro da un corale bolognese, oggi disperso, databile agli inizi del Trecento (che il museo ha potuto acquistare nel 1996 con i fondi derivati dai proventi delle bigliettazioni), il terzo dall'esemplare della *Novella super Decretalibus* di Giovanni d'Andrea ricondotto²²⁴ alla mano del cosiddetto *maestro del B 18*²²⁵, acquisito nel 2002. Il quarto frammento, un foglio attribuito a Cristoforo Cortese²²⁶, è stato donato al museo nel 1998.

Il Museo medievale bolognese offre la possibilità, a un pubblico selezionato, di accedere alla consultazione del materiale documentario conservato: libri, riviste specializzate, archivio immagini e archivio storico.

²²⁰ La collezione di codici manoscritti del museo bolognese conta 140 pezzi, 119 corali e 21 tra matricole e statuti delle arti bolognesi. Ad essi vanno aggiunti 4 fogli miniati e 34 iniziali ritagliate (buona parte delle quali provenienti dalla collezione Palagi).

²²¹ Ringrazio il prof. Massimo Medica per i dettagli sull'allestimento.

²²² Indicazioni su *Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica* 4 (1997), p.165.

²²³ Miniature testimoniate a Bologna nel primo quarto del sec. XIV che Alessandro Conti individuò per primo e al quale sono state poi ricondotte opere di contenuto soprattutto giuridico (M. MEDICA, s.v. *Nerio*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 820–821).

²²⁴ M. MEDICA, *La miniatura a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, in *Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori della diocesi*, a cura di F. LOLLINI, Faenza 2000, pp. 83–92: 83–84.

²²⁵ Noto anche col nome di secondo maestro di San Domenico (dall'intervento riconosciuto nella decorazione dei corali della chiesa bolognese), attivo a Bologna nella prima metà del sec. XIV (S. BATTISTINI, s.v. *Maestro del B 18*, in *Dizionario Biografico* cit., pp. 482–484).

²²⁶ Attivo prima a Venezia e poi a Bologna, firma opere su tavola e fogli miniati negli anni compresi tra l'ultimo decennio del sec. XIV e la prima metà del successivo. (S. MARCON, s.v. *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico* cit., pp. 176–180. Del foglio con l'iniziale di un santo apostolo non viene tuttavia data notizia nella voce biografica).

Si annuncia come una piacevole novità l'apertura delle sale ipogee annesse alla cattedrale di Monza e destinate ad accogliere le opere di proprietà del Duomo avvenuta nel novembre 2007. La Fondazione Gaiani²²⁷, creata per la gestione degli spazi, esplicita nel proprio statuto la volontà di garantire la tutela e la valorizzazione dei beni attraverso lo studio e la ricerca di soluzioni tecniche sempre aggiornate. Negli allestimenti, curati dall'architetto Cini Boeri in collaborazione con Pierluigi Cerri, e nelle scelte d'illuminazione, a firma di Serena Tellini e Francesco Iannone, vengono allora enfatizzati elementi importanti per la fruizione di una struttura espositiva contemporanea. La volontà dei responsabili scientifici del nuovo spazio è quella di valorizzare i pezzi in mostra assecondando per ciascuno caratteristiche connesse a materiali, struttura e funzione originaria, suggestivamente sottolineati dalla luce, che diviene qui voce narrante²²⁸. Le opere esposte, per le quali sono state studiati vetrine, sostegni e supporti personalizzati, sono illuminate in virtù e al fine di sottolinearne gli aspetti peculiari, evidenziati dal comitato scientifico, mediante il variare e l'alternarsi di punti d'illuminazione diretta che ne mostrano in successione brani e dettagli. Ad integrazione del corredo didascalico la luce svolge qui un ruolo fondamentale ed è oggetto di studi, approfondimenti e sperimentazioni che, si auspica, possano in futuro costituire un riferimento concreto per analoghe realtà. In particolare si stanno applicando dei sistemi d'illuminazione a led²²⁹, che producono luce bianca, fredda e priva di radiazioni infrarosse e ultraviolette, mantenendo in assoluta sicurezza i manufatti. Scelte connesse a un più diretto rapporto da stabilire con le opere hanno condotto a un allestimento assolutamente minimale, che utilizza materiali trasparenti per teche e supporti (realizzati quasi sempre in plexiglas) e in molti casi elimina ogni barriera, seppur minima, tra oggetto e osservatore.

Dal giorno dell'apertura presso gli spazi museali di Monza è esposto un solo manoscritto miniato: la Bibbia di Alcuino²³⁰ per la quale è stato creato un leggio-contenitore in plexiglas che la sostiene mantenendo costante l'apertura dei fogli.

²²⁷ Costituita nell'ottobre del 2007, di cui fanno parte la parrocchia di San Giovanni Battista, Franco e Titti Gaiani, è la prima fondazione di partecipazione in ambito ecclesiastico.

²²⁸ Effetti di grande suggestione sono stati ottenuti nell'applicazione di questo metodo d'illuminazione agli avori e alle opere d'oreficeria, ma anche ad opere pittoriche di grande formato.

²²⁹ Il modello è la *OSTAR®-Lighting* della *Osram GmbH* scelta nel caso della *Corona ferrea* con una temperatura cromatica di 6800K e collocazione interna al supporto su cui è poggiata, che la irraggia dal basso e contribuisce a enfatizzare la trasparenza delle gemme incastonate.

²³⁰ Monza, Biblioteca Capitolare, ms. G I.

L'offerta espositiva del museo potrà in futuro essere ampliata con l'inserimento di altri esemplari di proprietà del Duomo che versano tuttavia al momento in condizioni conservative critiche. L'azione di restauro si sta ora indirizzando verso una messa in sicurezza dei codici attuando anche in questo caso precise scelte orientate al reperimento e all'uso di soluzioni innovative per garantire il massimo del risultato in termini di efficacia e di non invasività. Nelle parole dei responsabili si avvertono l'orgoglio e la speranza del buon esito per le ricerche tecniche finalizzate al reperimento dei materiali ideati nel campo della conservazione (un esempio sono le carte prive di lignina prodotte negli Stati Uniti che si utilizzano nei restauri). Anche le scelte innovative legate ai criteri di illuminazione delle teche (queste ultime tutte con chiusura a baionetta per consentire la manutenzione ordinaria dei manufatti contenuti) stanno trovando applicazione negli interventi di restauro coordinati dalla Fondazione in altri spazi²³¹.

Sulla scorta dell'esperienza appena richiamata si può, più in generale, affermare che in fase progettuale nella creazione del percorso espositivo di ogni museo è di volta in volta offerta all'ente responsabile la possibilità, da gestire in proprio o delegare a uno specialista, di selezionare le opere e di adottare soluzioni d'allestimento che riescano a valorizzare gli eventuali esemplari manoscritti posseduti o, al contrario, li comprendano indistintamente nell'intero percorso di visita. Si può forse contare su questa nuova realtà museale per vedere attuate in Italia quelle scelte orientate a una maggior fruizione accompagnata da rigore scientifico e attenzione alla tutela che ancora troppo spesso si ritengono un prodotto da importare da altre realtà. A livello europeo citerò allora due esempi, a mio parere significativi, per evidenziare alcuni elementi connotanti la linea espositiva attuale. Per ognuno dei due tenterò di rimarcare quali siano i limiti concettuali o contingenti, piuttosto che le risorse impiegate e strettamente connesse alle identità di ciascun museo per il raggiungimento di obiettivi didattico-scientifici.

Significativo per l'integrazione nelle collezioni esposte di manoscritti miniati armonizzati nel contesto di una raccolta storicizzata (piuttosto che in un complesso strutturato di opere omogenee per ambito cronologico o geografico o per tradizione e vocazione d'uso) è un museo olandese, il Meermanno-Westreenianum, dell'Aja,

²³¹ Ad esempio nell'annunciato intervento che dovrà riguardare la Cappella Zavattari per il quale è previsto l'impiego dei led ad evidenziare le tecniche d'esecuzione degli affreschi.

che data la prima apertura alla seconda metà del secolo XIX e che manifesta fin dalle origini un intento scientifico in qualche misura “moderno”.

Le sale del museo Meermann-Westreenianum sono dedicate alla raccolta e alla messa in mostra di opere, della collezione del barone Gerard Meerman, da parte del di lui nipote Willielm Hendrik Jacob van Westreenen van Tielland, che nel 1824 riuscì a strappare dalla dispersione parte del patrimonio finito all’asta²³². Il Westreenen provvide anche nel corso della sua esistenza ad ampliare il posseduto che all’atto dell’allestimento conta, oltre al resto, un ricco fondo manoscritto e incunabolo²³³.

Alla morte del Weestreenen lo Stato dei Paesi Bassi entra in possesso delle opere, degli spazi e dei fondi necessari all’allestimento e alla gestione²³⁴ di un vero e proprio museo. È quello il momento in cui dei bibliotecari vengono incaricati di visionare quanto raccolto negli anni e fino ad allora, per volontà dell’ultimo discendente della dinastia, precluso alla vista di chiunque tranne del legittimo proprietario. Con questo atteggiamento Willielm Hendrick Jacob si distingue dai suoi predecessori, che avevano permesso lo studio e la consultazione *in loco* dei libri posseduti²³⁵. Anche al momento dell’apertura nel 1851 le sale del museo per esplicita richiesta del donatore potevano essere visitate solo due volte al mese e previa presentazione di una lettera di presentazione a firma dei membri dalla Biblioteca reale.

Si data al 1960 la nuova impostazione del museo che prevede alcune sale dedicate all’esposizione di oggetti diversi per genere, provenienza e datazione, tutt’oggi mostrati all’interno di vetrine risalenti alla metà del secolo XIX, e altre

²³² Il lascito della collezione, sancito da Johan Meerman, figlio del Barone, venne rifiutato dal Comune che temette l’insostenibilità degli oneri che ne sarebbero derivati e l’eventualità di una controversia tra eredi. Nel 1824 ebbe pertanto luogo un’asta pubblica i cui effetti il van Westreenen riuscì solo parzialmente a contenere, strappando alla vendita circa quarantacinque manoscritti e sessantacinque incunaboli (Imago libri cit., p. 112).

²³³ Consistente in circa trecentocinquanta manoscritti e millecinquecento incunaboli.

²³⁴ Il moderno approccio al concetto del museo inteso dal Westreen si coglie anche nell’aver considerato nel suo testamento lo stanziamento di fondi da destinare agli stipendi di un custode e soprattutto di un conservatore. Il barone inoltre, al momento del lascito, vincolava la collezione a obblighi di inalienabilità, integrità ponendola inoltre sotto il governo della Biblioteca reale; azione sancita poi dalle autorità con atto datato 2 settembre 1849 (Imago libri cit., p. 112).

²³⁵ Il barone Gerard Meerman aveva, già nel 1766, inglobato nella sua biblioteca l’intero fondo manoscritti del Collegio dei Gesuiti a Parigi e apriva le porte della sua casa agli studiosi, incoraggiando i giovani a pubblicare i risultati delle ricerche svolte presso di lui. Il figlio Johan, erede e collezionista a sua volta, benché non si sia mai curato di incentivare la ricerca, garantì tuttavia la possibilità di consultare testi di sua proprietà.

nelle quali hanno trovato collocazione manoscritti e incunaboli. Una parte poi della collezione libraria del Westreen è posta in una biblioteca destinata alla consultazione (**Tav. 58**).

I manoscritti e i libri a stampa si alternano nelle vetrine ogni tre mesi secondo un criterio d'allestimento di tipo prettamente conservativo, parzialmente coerente con l'andamento diacronico della collezione e sulla falsa riga di un tema via via individuato e reso noto all'utenza²³⁶. Poche didascalie accompagnano i pezzi in vetrina e questo dettaglio, a parere del conservatore della sezione antica, Jos van Heel, rappresenta un ostacolo all'ampliamento del bacino d'utenza da coinvolgere, oggi prevalentemente costituito da specialisti. L'obiettivo di coinvolgere un maggior numero di visitatori, non solo tecnici, è stato probabilmente raggiunto dal museo con la creazione, in collaborazione con la Koninklijke Bibliotheek, di un database composto di schede e immagini tratte dai manoscritti posseduti. Attraverso il sito del museo, così come a partire da quello della biblioteca, è possibile accedere ai diversi percorsi di ricerca creati per rispondere ai quesiti di semplici navigatori della rete o di specialisti della materia²³⁷.

Il Meermanno-Westreenianum de l'Aja può non rappresentare a tutta prima una positiva esperienza di fruizione collettiva di codici manoscritti. La collezione stessa del museo non lo rende tra i più citati in campo museografico, soprattutto internazionale; l'allestimento denuncia i propri limiti, fondandosi su criteri di natura genericamente conservativa a discapito di un'attenta attività di valorizzazione del patrimonio manoscritto. Ho ritenuto tuttavia opportuno descriverlo per sottolineare come i risultati espositivi ottenuti si pongano in qualche modo in contrasto con lo sforzo e l'atteggiamento critico mantenuti dai responsabili nei confronti dell'indagine di aspetti e questioni inerenti il patrimonio, costantemente tesi verso un miglioramento dell'offerta espositiva, purtroppo ancora troppo vincolata da fattori economici.

²³⁶ Sul sito del museo è pubblicato ogni volta il tema scelto per l'allestimento del momento (www.meermanno.nl).

²³⁷ L'accesso è possibile cliccando su <http://www.kb.nl/manuscripts/> e scegliendo il proprio percorso. Il database è stato creato su una mole di materiale di circa 400 manoscritti miniati (per un totale di 11000 immagini) ed è interrogabile attraverso chiavi di ricerca plurime che vanno dalla data di produzione all'elemento iconografico, dal nome dell'artista alla tipologia libraria. Notizie più dettagliate a p. 152, nel capitolo dedicato alle risorse digitali.



Tav. 58 Museo Meermanno-Westreenianum, l'Aja



Tav. 59 *Book of Kells*

Mostra allestita presso la sezione d'esposizione permanente del Trinity College, Dublino

A Parigi, poco lontano dalla Bibliothèque Nationale, al Musée national du Moyen Âge presso le terme di Cluny, una ridotta ma preziosa collezione di manoscritti e fogli sciolti viene mortificata in modalità permanente. Il museo ospita una ricchissima collezione di reperti che coprono un arco cronologico che si snoda dal tardo antico fino a tutto il medioevo con opere di ogni genere e fattura. Frutto della raccolta di Alexandre du Sommerard unita a fondi e collezioni statali, il *Musée des thermes et de l'hôtel de Cluny* aprì i battenti nel marzo del 1844. I tre fondi principali costituiti da opere di scultura (capitelli soprattutto), oreficeria e tappezzeria vennero negli anni incrementati, grazie ad acquisizioni di opere che necessitavano di essere musealizzate per ragioni conservative²³⁸. Negli anni antecedenti il secondo conflitto mondiale il museo proseguì nella sua opera di raccolta ed esposizione. In seguito si assistette a un cambio di impostazione (ci fu una radicale riduzione delle collezioni esposte legato a scelte cronologiche più definite e ristrette), più tardi a un mutamento di identità (a partire dal 1992 ha assunto il nome di *Musée national du Moyen Âge - thermes & hôtel de Cluny*) e infine a un ampliamento degli spazi espositivi verso l'esterno (con la creazione di un modello di "giardino medievale") e alla creazione di un centro di ricerca e documentazione (il museo dispone di sussidi allo studio costituiti da materiale documentario e fotografico che mette a disposizione degli studiosi²³⁹).

L'allestimento degli spazi interni riflette scelte fortemente datate sia nelle finalità di comunicazione che nella selezione dei pezzi esposti. Seppure le collezioni costituiscano un'immensa e indiscutibile fonte di conoscenza, si offre in visione uno spaccato della produzione artistica francese esplicitato unicamente attraverso l'identità e la natura delle stesse opere, mancando un seppur minimo percorso didattico ad evidenziarne contenuti e caratteristiche formali²⁴⁰.

²³⁸ A. ERLANDE-BRANDEBURG – P.-Y. LE POGAM – D. SANDRON, *Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny. Guide des collections*, Paris 1993.

²³⁹ Il materiale digitalizzato è consultabile in modalità remota attraverso il portale dell'agenzia fotografica della *Réunion des musées nationaux de France* (<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/Home.aspx>).

²⁴⁰ Secondo un parere puramente individuale costituisce un'eccezione a quanto appena esposto la sala dedicata alle vetrate, di cui il museo detiene un'ampia testimonianza, costituita da oltre cento pannelli, databili ai secoli dal XII agli inizi del XVI di origine religiosa (Sainte Chapelle, Saint Denis) ma anche civile (alcuni esemplari del sec. XV provengono infatti da abitazioni private). In tempi recenti, anche grazie al sostegno ricevuto dalla fondazione *Gaz de France* e dalla *Compagnie Saint Gobain* le opere hanno potuto godere di una sistemazione che ne sottolinea le peculiarità facilitandone non solo l'osservazione ma anche la comprensione (dei contenuti e delle tecniche

Per quanto attiene specificamente la messa in mostra di manoscritti si incontrano lungo il percorso, racchiusi in due teche a muro, alcuni esemplari male illuminati, aperti inoltre a un foglio indefinibile, data l'impossibilità per l'occhio di addentrarsi nello spiraglio lasciato aperto tra le due parti del libro (l'angolo di apertura si aggira intorno ai 30°). Al centro di una sala è quindi apposto un bel leggio da terra che suggerisce la collocazione originale di un libro in lettura nei secoli XV-XVI. Ad esso è però agganciato un espositore mobile, sfogliabile, in ferro e vetro che contiene alcuni fogli provenienti da diversi manoscritti: un Breviario quattrocentesco, un Lezionario del XII secolo, un testo letterario (il Romuléon) miniato alla metà del secolo XV in Francia e anche alcuni frammenti di Graduali contenenti parti musicate. I pezzi si scorrono senza alcuna coerenza: all'interno di ognuno dei componenti dell'espositore sono posti due frammenti provenienti da manoscritti differenti, che vengono in tal modo a rappresentare il *recto* e il *verso* di un ipotetico foglio così ricostruito. Si perde qui ogni contatto con il frammento (riquadrato da un identico *passe partout* per tutti i pezzi proposti) e più che mai con l'esemplare di riferimento. L'errore risulta ancora più imperdonabile poiché queste carenze di tipo scientifico e contenutistico, e insieme la mancanza di attenzione ai parametri di giusta conservazione se risultano fastidiose in realtà museali di piccola o media entità (uno spazio espositivo o una biblioteca locale, una mostra allestita con mezzi di fortuna), appaiono assolutamente intollerabili all'interno del *Musée national du Moyen Âge* di Parigi.

2.2.2 Le biblioteche con una sezione d'esposizione permanente

Una rara testimonianza di musealizzazione applicata a un codice miniato offerto in visione alla stregua di un oggetto (senza cioè tutte le implicazioni derivanti dalla forma, dalla struttura, dai contenuti) è rappresentato dal celeberrimo *Book of Kells*, l'Evangeliario insulare del IX secolo del quale esiste un'edizione facsimilare oltre a innumerevoli edizioni critiche. Del *Libro di Kells* sono stati analizzati dettagliatamente gli intrecci che danno vita alle splendide pagine tappeto di cui è

esecutorie, della funzione e della ricontestualizzazione nello spazio) basando l'allestimento su un forte impatto emotivo stimolato dall'illuminazione in trasparenza.

costituito; è stata fatta luce sulle tecniche e sugli strumenti utilizzati nella realizzazione; è stata ricostruita la storia.

Si tratta probabilmente dell'unico caso al mondo in cui di un codice si è potuto sapere tutto e dal cui esame autoptico ogni elemento è stato sviscerato. Mostrarlo aperto e offrirlo alla vista dei visitatori può allora contribuire ad evocare la forte valenza simbolica attribuita ai Vangeli che i missionari, inviati da Roma nelle isole britanniche a partire dal VI secolo d.C., mostravano aperti sull'altare durante l'opera di evangelizzazione da loro compiuta²⁴¹. È comprensibile quindi, oltre che didatticamente significativo, che un simile esemplare venga permanentemente esposto nelle sale del Trinity College di Dublino e offerto agli occhi dei visitatori come un'icona. La sala dove è conservato è priva di illuminazione, fatta eccezione per una fonte di luce molto ridotta posta nei pressi della teca che contiene due dei quattro volumi di cui è composta l'opera (la luce è sufficiente a osservare i dettagli decorativi) periodicamente aperti a un foglio diverso²⁴² (**Tav. 59**).

Presso la *Sir John Ritblat Gallery* di Londra, annessa alla British Library, un altro dei primi testimoni della produzione miniata anglosassone, il *Book of Lindisfarne* (cfr. **Tavv. 4-5**) è costantemente esposto accanto a esemplari diversi per epoca e contenuto. In ambienti climatizzati²⁴³, con un basso livello d'illuminazione, i pezzi permangono all'interno di teche a terra che abbandonano solo in caso di prestito per mostre temporanee o qualora ragioni conservative ne impongano la rimozione.

Nell'allestimento permanente della British Library si contano esemplari manoscritti e testi a stampa, particolarmente significativi per la storia della letteratura inglese, per la storia delle religioni e, più in generale, per lo studio dell'evoluzione dei formati e delle tecniche del libro.

In questa sezione sono pertanto copie cardine delle opere dei diversi

²⁴¹ Cfr. a proposito il cap. 1, p. 13 e ss.

²⁴² Fino alla fine del 2005 l'esposizione del libro è stata accompagnata da una mostra dal forte impianto educativo ad illustrare le fasi di realizzazione di un manoscritto miniato introducendo il visitatore alla visione dei codici, collocati al termine del percorso. Accanto al *Libro di Kells*, erano collocati anche gli Evangelari di *Armagh*, di *Durrow*, di *Mulling* e di *Dimma*, tutti conservati presso la stessa biblioteca.

²⁴³ In ottemperanza al *British Standard 5454* che prevede che per il materiale librario «temperatures should be at a fixed point between 16° C and 19° C (...) relative humidity should be at a fixed point between 45% and 60%». *Recommendation for the Storage and Exhibition of Archival Documents*, British Standard Institution, 2000, BS 5454.

protagonisti della letteratura nazionale (vengono mostrati i bozzetti autografi e le prime edizioni di Shakespeare, di Wordsworth, della Austen) senza trascurare testimoni più antichi (oltre che più fragili e più “preziosi” in funzione soprattutto di una propria intrinseca unicità) come, appunto, il Vangelo di Lindisfarne, il Salterio di s. Agostino, il Vangelo di Cuthbert, il Messale Sherborne e numerosi altri esemplari contenenti testi sacri delle altre religioni²⁴⁴. In alcuni casi i codici esposti sono mostrati aperti a fogli diversi, per evitare il verificarsi di deformazioni a danno della compagine dei fascicoli; si possono osservare rotoli e singoli fogli sciolti. Una copia duecentesca della *Magna Charta*, a cui è riservata una sala, è compresa nell’eterogeneo percorso scandito dagli esemplari esposti, tra i bozzetti di Leonardo da Vinci e gli spartiti autografi dei Beatles.

L’esperienza della sezione espositiva della British Library offre spunti di riflessione in particolar modo inerenti il rapporto costantemente mantenuto tra il libro e la sua osservazione diretta. Attigua alle sale di consultazione, la Sir John Ritblat Gallery si offre come il luogo in cui chiunque può prendere visione di alcune tra le più significative testimonianze dell’intera storia del libro (in una selezione abbastanza incoerente di esempi) vincolate unicamente dalle teche che le contengono. Appare addirittura stridente il confronto tra questa realtà e altre nelle quali esemplari analoghi per contenuti, datazione ed entità sono considerati alla stregua di fragili reliquie e per questa ragione assolutamente preclusi alla vista, anche per lo specialista²⁴⁵.

2.2.3 I musei del libro

In Italia, dove non esiste un luogo dedicato all’esposizione permanente di libri manoscritti, si sopperisce a tale mancanza con iniziative legate a temi e contenuti vari, o intraprese in occasione di centenari e ricorrenze che danno vita per un tempo limitato a spazi pensati per accogliere e mostrare i fogli altrimenti chiusi dei codici miniati. Le mostre temporanee, i cui allestimenti rispondono ai vincoli conservativi

²⁴⁴ In alcuni casi i testimoni esposti coincidono con quelli compresi nel progetto di digitalizzazione e sfoglio virtuale denominato *Turning the Pages*, di cui si dirà più avanti (cfr. *infra*, p. 158).

²⁴⁵ Cfr. a tale proposito il caso del Codice Atlantico in Ambrosiana, consultabile ormai solo attraverso *facsimili* o riproduzioni digitali.

di profilo più generale, intervengono a suggerire come e cosa potrebbe essere un museo del libro. Nel nostro paese eventi di alto contenuto scientifico si esauriscono nell'arco dei pochi giorni destinati a celebrarli; lasciano traccia nei cataloghi che, nella maggioranza delle volte, apportano un contributo importante alla ricerca e partecipano ad alimentare il desiderio di progettare spazi dove accogliere stabilmente manoscritti esposti. Nei casi poi in cui si sia deciso di comprendere codici miniati all'interno di un allestimento museale dedicato al libro – in Italia l'unico esempio è costituito dal museo Bodoniano di Parma – non si è prestata una particolare attenzione alle esigenze specifiche di questi manufatti, mantenendo la finalità didattica legata alla missione del museo e utilizzando i pezzi esposti come strumento di generica comprensione del concetto di libro. Così nel caso citato, con l'intento di celebrare la figura e l'opera del tipografo Bodoni, nella sezione interna al museo dedicata alla storia dell'evoluzione del libro sono stati posti in successione alcuni *facsimili* di codici anteriori al sec. XV, incunaboli e cinquecentine decorati a pennello e opere a stampa fino al secolo XX (**Tavv. 60-61**).

Si potrebbe riflettere sull'inadeguatezza strutturale, sulla poca visibilità degli ambienti, visitabili solo su appuntamento, sulle scelte datate e ormai superate compiute in fase di allestimento del museo Bodoniano²⁴⁶. Pare tuttavia più utile e costruttivo accennare all'endemica mancanza di risorse e alle difficoltà gestionali che un ente come questo si trova quotidianamente ad affrontare. Pur consapevoli del potenziale che un tale spazio possiede e potrebbe esprimere, i responsabili²⁴⁷ sono costretti a dedicare i propri sforzi a garantire la sopravvivenza del museo che ha rischiato negli anni scorsi di scomparire del tutto. Siamo ben lungi dal poter auspicare la scelta di una sede più idonea che possa garantire stabilità climatica e adeguata gestione della fonte luminosa naturale, la revisione completa delle teche che espongono i volumi, che si vorrebbero climatizzate, a prova d'urto e con illuminazione a fibre ottiche e insieme l'individuazione di un differente supporto per i pezzi che poggiano ora, con un'inclinazione di 40° circa, su semplici mensole

²⁴⁶ Il museo aprì i battenti nel novembre del 1963 e risale ad allora il progetto di sistemazione dei locali, a cura dell'ing. Sisto Della Rosa Prati e dell'arch. Antonio Terzaghi, e del loro arredamento, stabilito dal prof. Carlo Corvi.

²⁴⁷ Ente autonomo dotato di personalità giuridica (DPR del 18 luglio 1962 confermato con DPR del 3 maggio 1966 con nuovo statuto) il museo Bodoniano ha un suo presidente e condivide la figura del direttore con la Biblioteca Palatina.

lignee senza alcuna ulteriore garanzia. Appare ancora distante, per una realtà come quella del museo Bodoniano, il raggiungimento dell'ideale equilibrio tra risorse, investimenti, ricerca e fruizione, alla base della formula vincente per la creazione di uno spazio espositivo apprezzabile. Eppure è sufficiente considerare altre esperienze per constatare che è possibile progettare ambienti e allestimenti funzionali all'esposizione permanente di codici miniati.

Fondation Martin Bodmer, Cologny

A Cologny Genève accanto alla Biblioteca costituita dal collezionista Martin Bodmer sorge un interessante museo dedicato al libro dove, nello spazio allestito dall'arch. Mario Botta e dallo studio Archilab di Pully nel 2003, libri diversi per caratteristiche e contenuto vengono mostrati secondo le parole dell'architetto «come oggetti *en plain air* e la scrittura come immagini». In un'atmosfera ovattata e accogliente, ottenuta anche grazie all'utilizzo di fonti di illuminazione inferiori ai 15 lux e dove gli ambienti si illuminano al passaggio del visitatore, i libri sembra quasi che volino (**Tavv. 62-63**). L'allestimento, costituito da teche contenenti supporti in ferro con bracci articolati e snodati utili al contenimento di documenti diversi per peso e dimensione, sottolinea il contrasto materico tra contenuto e contenitori. I supporti così concepiti consentono inoltre una revisione periodica dei pezzi esposti dettata da ragioni conservative e creano il suggestivo effetto dei «libri che volano, con le pagine aperte come le ali di un angelo» perfettamente in linea con la leggerezza dei materiali utilizzati per le teche e con le finalità del museo, evocando «il carattere spirituale della collezione»²⁴⁸. Secondo il direttore del museo, Charles Méla, i libri inoltre bastano a loro stessi e non necessitano di pannelli esplicativi di tramite per facilitarne la comprensione: «Noi siamo un museo della scrittura e non vogliamo aggiungere altri testi scritti per il timore che moltiplicando questi ultimi, il visitatore finisca per dimenticare gli oggetti a esclusivo beneficio delle spiegazioni». Le didascalie sono più che essenziali e vengono proiettate, di nuovo nel rispetto della leggerezza dell'allestimento, con un effetto di contrasto tra l'inconsistenza del testo luminoso e la matericità dei documenti, generando una sorta di arricchimento reciproco.

²⁴⁸ Parole di Mario Botta la cui intervista, realizzata nel 2005, compare in M. GREGORIO, *Imago libri. Musei del libro in Europa*, Milano 2006, pp. 30–37.



Tavv. 60-61 Museo Bodoniano, Parma



Tavv. 62-63 Fondation Martin Bodmer, Cologny

Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly

Negli spazi espositivi del Musée Condé annessi alla Biblioteca²⁴⁹ del Castello di Chantilly trovano spazio mostre permanenti e temporanee che offrono l'opportunità ai visitatori di conoscere le diverse caratteristiche delle collezioni. All'interno della biblioteca i volumi sono collocati secondo i criteri adottati originariamente dal duca d'Aumale: ancora oggi sono posti su scaffali lignei e mostrano allo sguardo dei visitatori il dorso a rendere nel loro insieme "l'idea di una collezione"²⁵⁰ (**Tav. 64**). Negli anni del proprio ducato l'Aumale stesso intese dare questo taglio all'esposizione degli esemplari con la volontà di offrire mediante la sua raccolta un prezioso compendio dell'arte della pittura su libro²⁵¹, sottraendo alla vista le caratteristiche più significative dei libri. Le vetrine originali, che ancora contengono i volumi, oggi come allora mostrano le coperte degli esemplari e in tre di esse, appositamente realizzate per l'ingresso al gabinetto, trovavano via via sistemazione, ma mai aperti, *Le Très Riches Heures du Duc du Berry*, il Sacramentario di Lorsch, il Salterio di Ingeburge di Danimarca e alcuni *Sermones* di s. Agostino rilegati con una preziosa coperta decorata a *à limoges*²⁵². Con una sorta di paradosso il duca aveva tuttavia provveduto a esporre qua e là nel suo castello, miniature di pagine staccate da altri esemplari. Tuttora nel *Santuario*²⁵³ del castello vengono offerti in visione permanente i fogli tratti dal libro d'ore di Étienne Chevalier, miniato da Jean de Fouquet²⁵⁴, che l'Aumale aveva fatto incorniciare a gruppi di quattro riservando per la messa in mostra un'intera sala.

²⁴⁹ Il gabinetto dei libri di Henri d'Orléans duca di Aumale alla cui donazione si deve l'origine dell'intera istituzione del castello di Chantilly.

²⁵⁰ Tra le finalità scientifiche perseguite tutt'oggi dall'istituto è quella dello studio del concetto di "collezione" e sull'argomento la biblioteca continua ad acquisire testi di riferimento messi a disposizione degli studiosi.

²⁵¹ La collezione di manoscritti posseduta dalla biblioteca del Musée Condé conta 1500 manoscritti databili dal sec. XI al XIX, dei quali 350 sono miniati.

²⁵² *Imago libri cit.*, pp. 188–189.

²⁵³ È il nome scelto dal duca per questa sala del castello nella quale, oltre alle miniature, scelse di collocare alcuni dipinti di mano di Raffaello e Filippino Lippi, come a ribadire il totale disgiungimento delle immagini miniate dal contesto d'uso e d'appartenenza originario. Alla stregua di pitture su tavola appariva allora più consono esporre le opere di Jean Fouquet appese ai muri private dell'intero foglio e delimitate da una cornice.

²⁵⁴ Che tuttavia il duca provvide ad acquistare quando aveva già provveduto alla donazione del castello e delle collezioni all'*Institut de France*.

Al momento della donazione del *Domaine de Chantilly* all'*Institut de France* il duca provvide ad esplicitare una clausola che ha poi condizionato in maniera profonda la storia della collezione e la natura scientifica del complesso. La clausola impedisce di spostare anche un solo manoscritto per mostre esterne al luogo in cui è conservato ma non vieta l'apertura del castello a studiosi e visitatori dei quali, al contrario, si auspica l'afflusso. In tal modo si obbliga il conservatore a rinunciare alla reciprocità di scambi e si priva l'istituzione dell'insostituibile arricchimento derivante dai rapporti con l'esterno²⁵⁵, ma conseguentemente si crea la necessità di incrementare la ricerca di soluzioni più consone all'allestimento degli interni. Di fatto, a parte il caso degli ultimi anni, l'attività interna al castello in tema di messa in mostra delle collezioni appare decisamente ridotto. L'istituzione ha sempre basato le proprie attività prevalentemente sulla gestione dell'intera struttura²⁵⁶ che può contare su copiosi afflussi di visitatori in ogni periodo dell'anno senza modificare le scelte espositive interne agli spazi compiute dal duca circa centocinquanta anni fa. Uno dei pochi interventi, databile agli anni Trenta del secolo scorso e finalizzato all'apertura della biblioteca verso il filone espositivo, è rappresentato dal rimaneggiamento di una parte degli arredamenti interni agli ambienti, ai quali è stata applicata una vetrina orizzontale. La struttura ottenuta, in origine destinata al contenimento delle opere *in folio*, ha tuttavia trovato scarsissima applicazione negli eventi svoltisi al castello.

Dal 2000 grazie all'inserimento nell'organico del museo di un conservatore, e forte della collaborazione con istituti di ricerca esterni, il Condé ha potuto allestire, coi soli materiali della collezione, interessanti mostre su temi e argomenti diversi connessi in qualche modo alla pittura su libro. Questo ha consentito di offrire allo sguardo dei visitatori esemplari mai esposti dei quali si è potuto a volte, ma solo quando questo si è reso possibile²⁵⁷, offrire lo sfoglio delle pagine, così da garantirne una visione diversificata e gradualmente approfondita. L'attività

²⁵⁵ A questa mancanza l'istituzione tenta di sopperire con accordi stipulati con altri musei e biblioteche che consentano di organizzare eventi e mostre concomitanti su soggetti complementari mantenendo sedi di esposizione distinte.

²⁵⁶ Il museo e la biblioteca, gestite da una fondazione privata, insistono sul *Domaine de Chantilly*, insieme al castello e a una tenuta di circa 7800 ettari. Della collezione posseduta fanno parte dipinti, disegni, documenti, fotografie, stampe, monete, medaglie e "oggetti d'arte". Il museo viene frequentato soprattutto per la pittura e l'arte grafica.

²⁵⁷ Per ammissione della conservatrice della Biblioteca, Emmanuelle Toupet.



Tav. 64 Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly

espositiva si è inoltre legata alla produzione di cataloghi dai contenuti scientifici assolutamente fondamentali perché riferiti a materiale finora quasi del tutto inedito.

Chester Beatty Library, Dublin

Il collezionista americano Chester Beatty ha contribuito nel corso della sua esistenza – attraverso il reperimento, l'acquisto e la musealizzazione di testimonianze materiali anche molto diverse tra loro – a costruire un patrimonio documentario fondamentale per la conoscenza delle culture e delle religioni. Inizialmente intenzionato ad acquisire miniere e materiale di origine mineraria, egli ampliò presto, anche grazie ai proventi che la sua prima passione gli generava, i suoi interessi e la sua collezione con esemplari manoscritti, oggetti d'uso e applicazione religiosa²⁵⁸. Le ricerche svolte dal Beatty e dai suoi incaricati, erano orientate soprattutto al reperimento di libri, e di tutti quei documenti che contribuissero a sviluppare l'ipotesi che in ogni forma di manifestazione e credo religioso sussista uguale dignità e che nelle differenze tangibili o immateriali stia la ricchezza e la libertà di ogni manifestazione dello spirito.

Dalla sua morte tutta la biblioteca–museo raccolta è mantenuta, per volontà testamentaria, da un fondo fiduciario a beneficio del pubblico e negli anni trova una collocazione consona all'allestimento e all'attività di studio²⁵⁹.

Oggi nelle sale del museo di Dublino sono offerti allo sguardo del visitatore libri (e oggetti di provenienza e natura diverse) anche molto distanti l'uno dagli altri per genesi e contenuto che contribuiscono tuttavia a costruire un'identità del luogo e della collezione assolutamente straordinaria (**Tavv. 65-66**). Gli ambienti sono strutturati in modo da evocare il sacro²⁶⁰, senza rischiare nocive sovrapposizioni riuscendo così a coinvolgere il visitatore e non schiacciarne l'identità. La collezione e gli allestimenti hanno consentito al museo di ricevere nel 2002 il titolo di Museo europeo dell'anno, da parte dello *European Museum Forum*, per l'opera svolta in favore della «conoscenza in un mondo in cui la religione è stata in tempi recenti

²⁵⁸ Per una biografia di Chester Beatty: C. HORTON, *After Chester Beatty. From Miner to Bibliophile*, Dublin 2003.

²⁵⁹ Oggi è un ente benefico ad amministrazione fiduciaria. Ha a capo un direttore e tre curatori, responsabili ognuno di una delle tre aree occidentale, orientale e collezioni islamiche.

²⁶⁰ In alcune sale si viene accolti da musiche liturgiche appartenenti alle diverse religioni.

associata ad atrocità e divisioni»²⁶¹. Un dato importante è quello relativo alla percentuale di libri esposti: l'uno per cento della collezione²⁶² è compreso negli allestimenti, dando spazio ad esempi significativi per l'arte miniatoria e l'incisione e trascurando intenzionalmente di mostrare esemplari finalizzati a rappresentare le tecniche di stampa.

Le dimensioni dei pannelli e la lunghezza delle didascalie a corredo delle opere sono frutto di attenti e rigorosi confronti tra i curatori responsabili del museo. I testi sono decisamente brevi, mai più di cento parole, e forniscono le informazioni necessarie alla comprensione degli oggetti esposti. Per quanti siano poi interessati ad approfondire alcune questioni nella parte inferiore delle vetrine espositive sono inseriti grandi cassette (vetrine espositive anch'essi) contenenti testi aggiuntivi.

L'allestimento risale al 1999, e prevede una parte degli spazi destinata alle collezioni permanenti; sale per le mostre; una biblioteca con due sale di lettura (una per la consultazione dei volumi moderni, aperta a tutti; l'altra per i manoscritti riservata ai ricercatori²⁶³); un'area conferenze e spazi multifunzionali.

Literaturmuseum der Moderne, Marbach

Presso il Literaturmuseum der Moderne a Marbach ricercatori, archivisti e operatori museali collaborano proficuamente per offrire supporti a un'utenza con interessi specifici rivolti alla storia della letteratura tedesca, e gestiscono un archivio-museo documentario significativo, ricco di testimonianze tangibili di natura diversa. In esso sono esposti in modalità permanente esemplari manoscritti²⁶⁴ autografi degli autori dei quali il museo tramanda la testimonianza e che, in alcuni casi, possiedono una duplice valenza, in quanto documenti e perché appartenuti, manipolati e chiosati da mani autorevoli in tempi successivi. Le vetrine contenitore specificamente ideate consentono una visione dei volumi da diversi punti di

²⁶¹ Citazione tratta da *Imago libri* cit., p. 321.

²⁶² La biblioteca è composta di dodicimila volumi riguardanti la storia del libro (tecniche di realizzazione, collezionismo) le religioni (Cristianesimo, Islam, Buddismo), l'arte.

²⁶³ Il museo ha inoltre provveduto a porre su microfilm l'80% del posseduto, e spinge innanzitutto gli studiosi a prenderne visione, concedendo solo dopo, e previa motivazione convincente, l'originale in visione.

²⁶⁴ Il termine manoscritto va qui inteso come testimonianza diretta del lavoro di scrittori che, dal Settecento a oggi, elaboravano la propria opera prima di darla alle stampe (Cfr. a proposito l'esperienza parigina di *Brouillons d'écrivains*, citata nel cap. 4 a p. 165). Nella sezione del museo ne sono conservati circa 1200, frutto di lasciti da parte di studiosi, o degli stessi scrittori.



Tavv. 65-66 Chester Beatty Library, Dublin

osservazione, offrendo la possibilità di indagarne più aspetti contemporaneamente (**Tav. 67**). I supporti scelti sono trasparenti, a mostrare tutto il possibile dei pezzi esposti, rimandando la scoperta di quanto non è dato mostrare a una consultazione virtuale, attraverso le postazioni informatiche collocate accanto alle vetrine. La tecnologia si offre qui come supporto alla realizzazione di percorsi didattici “personalizzati”, consentendo ai curatori di strutturare più programmi «uno per chi va di fretta, uno per i lettori o per chi ama soffermarsi a guardare, uno per i bambini»²⁶⁵.

Deutsches buch–und Schriftmuseum, Leipzig

Al Deutsches buch–und Schriftmuseum di Lipsia si è scelto infine, consapevoli del rischio, di esporre in modalità permanente molti degli esemplari posseduti, per la maggior parte libri a stampa, anche a discapito della loro conservazione, privilegiando il canale comunicativo e di trasmissione intellettuale²⁶⁶.

Assolutamente contraria alla messa in mostra di *facsimili*, la gestione del museo può in qualche misura contare, per evidenziare più questioni inerenti al libro, sulla messa in mostra di copie di una stessa opera, aperte in più punti o rivolte in funzione di un dettaglio tecnico da enfatizzare. È chiara nella finalità del museo la volontà di privilegiare la valorizzazione degli esemplari e il rapporto con un’utenza che si auspica aumentare nel tempo. Si provvede allora alla rotazione dei pezzi esposti, all’allestimento di mostre, all’individuazione di temi ogni volta diversi per mostrare il libro, il processo di produzione e la sua diffusione sul mercato librario tedesco, soprattutto dei secoli XVI-XIX.

Per proporre percorsi attraverso libri, oggetti e documenti significativi per l’illustrazione delle fasi di produzione e delle vicende storiche che hanno accompagnato le diverse testimonianze in esso conservate, il museo di Lipsia destina molte delle sue risorse ad attività di ricerca, supportate anche dalle collaborazioni

²⁶⁵ Heike Gfreires, in *Imago libri cit.*, p. 218.

²⁶⁶ La scelta non è priva di conseguenze, come spiega la curatrice Hannelore Schneiderheinze, presentando la collezione (*Imago libri cit.*, pp. 289–297). Agli inizi degli anni ’90 si è dovuto procedere al restauro di alcuni esemplari in precedenza parte dell’esposizione permanente, ormai illeggibili e fortemente compromessi nella struttura. Il museo ha impianti di illuminazione ampiamente fuori dai canoni conservativi e non possiede climatizzatori.

instaurate con la biblioteca nazionale e con l'università. È frequentato da ricercatori e studiosi interessati al reperimento dei volumi che possiede e detiene materiale proveniente da collezioni storiche notevoli.

Appare a mio avviso significativo proprio il legame stabilito tra istituzioni e specialisti che si interessano a più livelli dello studio del libro, grazie al quale è possibile che in futuro emerga una vivacità negli studi e negli approcci critici alle questioni con forti e positive ricadute sulle scelte museali e, conseguentemente, sulla capacità del museo di coinvolgere la comunità cittadina e l'utenza in senso più ampio.

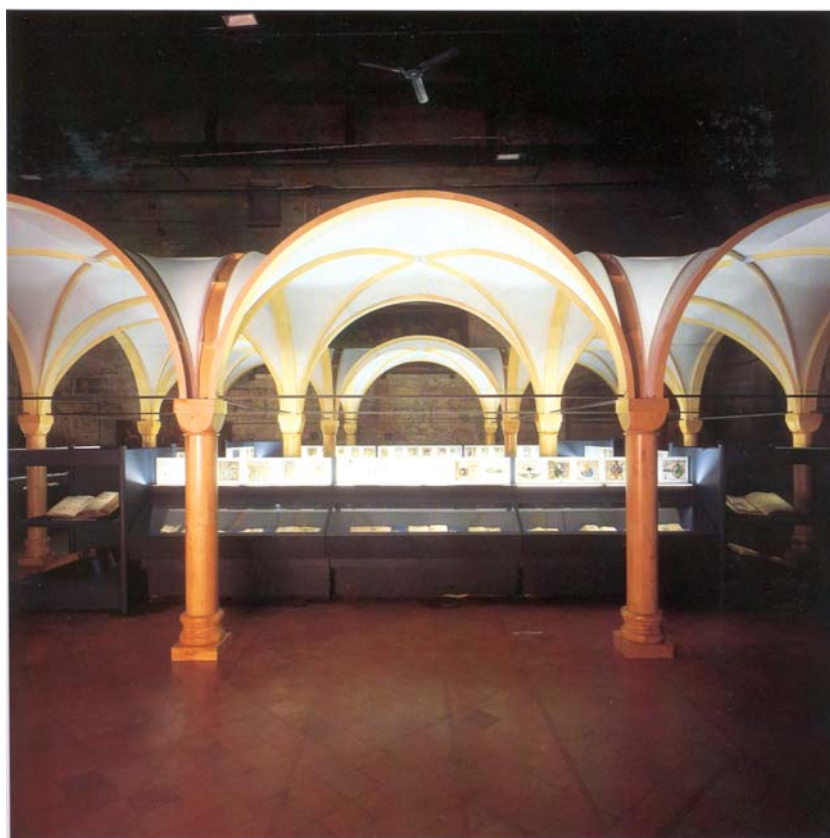
2.2.3 Le esposizioni temporanee

Si dà qui spazio ad eventi ed allestimenti espositivi temporanei riguardanti manoscritti miniati che si sono distinti per qualche ragione. È stata effettuata una selezione tra gli eventi, numerosi, messi in atto negli ultimi due decenni, con l'intento di toccare e approfondire criticamente solo quegli aspetti utili alla formulazione di una progettazione ideale. Alcune esperienze di allestimento temporaneo sono già state, o saranno in queste pagine, citate in contesti d'indagine diversi a seconda delle peculiarità mostrate e si eviterà per questa ragione, di ripeterne l'analisi²⁶⁷. Si produrrà una breve disamina delle peculiarità d'allestimento e dei contenuti proposti con l'intento di rimarcare la presenza, o l'eventuale mancanza, di quei dettagli che si ritiene contribuiscano a garantire ai codici una

²⁶⁷ È il caso della mostre: *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, svoltasi a Roma, Palazzo di Venezia dal 12 aprile al 16 luglio 2000, che ha costituito "il pretesto" per sviluppare questo lavoro; *Brouillons d'écrivains* (Paris, Bibliothèque Nationale, 27 febbraio – 24 giugno 2001) e *Glossa. La cosiddetta Bibbia di san Tommaso* (Viterbo, Sala Anselmi, 22 dicembre 2006–14 gennaio 2007), delle quali si riferirà nel capitolo dedicato alle elaborazioni digitali; *Il trionfo sul tempo* (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002–26 gennaio 2003), *Il codice atlantico virtuale* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 22 ottobre 2005–6 ottobre 2006) e *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve* (Paris, Bibliothèque Nationale, 20 marzo–24 giugno 2007) a vario titolo comprese nel tema della tecnologia a disposizione della fruizione. Il caso della mostra svoltasi nel 1995 nelle due sedi espositive di Bergamo e Brescia dal titolo *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia* verrà qui brevemente discusso ma, come si vedrà, non mancherà di offrire altri spunti di riflessione.



Tav. 67 Literaturmuseum der Moderne, Marbach



Tav. 68 Mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia* (Bergamo, Palazzo della Ragione)

sistemazione più congeniale e il più possibile comunicativa all'interno di un percorso espositivo.

Nella mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, tenutasi a Bergamo (Palazzo della Ragione, 3 marzo–1 maggio 1995) e poi a Brescia (Museo di Santa Giulia, 18 maggio–16 luglio 1995), distintasi per la qualità degli standards tecnici utilizzati e per l'attenzione rivolta al progetto di allestimento, molto articolato e puntuale in ordine ai parametri conservativi, non si è riusciti a trovare per i manoscritti una soluzione molto diversa rispetto al sistema espositivo tradizionale (**Tav. 68**). In quest'occasione sono stati offerti in mostra 128 esemplari miniati databili tra il X e il XVII sec. provenienti dalle due biblioteche Angelo Mai di Bergamo e Queriniana di Brescia. La progettazione dell'allestimento è stata effettuata dagli architetti Gianni Reina e Sandro Spina con l'intento di strutturare un percorso evocativo che conducesse il visitatore nel mondo dei codici attraverso la successione di immagini significative, opere e ricostruzioni ambientali basate su celebri testimonianze iconografiche²⁶⁸. Gli aspetti conservativi sono stati seguiti dai settori *Restauro carta e pergamena* e *Climatologia e conservazione preventiva* dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, sotto la direzione di Maria Grazia Vaccari e Cristina Danti.

L'intento dei curatori era di proporre un allestimento equilibrato tra esigenze conservative e finalità didattico-divulgative per mostrare attraverso le due collezioni di manoscritti in mostra il «mondo dei codici miniati»²⁶⁹. Il risultato ottenuto era all'altezza delle aspettative e di notevole spessore scientifico la documentazione prodotta in seguito alla mostra, utile supporto esperienziale per analoghi eventi futuri. Occorre rilevare tuttavia la mancanza di scelte coraggiose nei confronti di nuovi impianti d'allestimento²⁷⁰. Non sono molti gli episodi che è possibile citare nei quali si sia avuta una simile completezza d'indagine di parametri ambientali,

²⁶⁸ Si è voluto ricostruire tridimensionalmente lo studiolo raffigurato nel *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina riservando particolare attenzione ai dettagli significativi per il confezionamento dei codici e gli strumenti scrittori utilizzati.

²⁶⁹ Così definito da G. Reina e S. Spina nell'introduzione all'evento. *I "percorsi" di una mostra: il progetto espositivo per i Tesori miniati tra scientificità e divulgazione*, a cura di G. REINA – S. SPINA, Milano 1995, p. 13.

²⁷⁰ Non si vuole con questa affermazione peccare di presunzione verso i curatori dell'evento bresciano-bergamasco il cui operato, lo ribadisco, è stato assolutamente impeccabile.

strutturali, microclimatici, un tale approccio critico alla questione della visibilità del codice miniato e alla sua trasmissione e siano stati esplicitamente dichiarati gli intenti didascalici dell'esposizione. A mio avviso in questo caso si era dinanzi alla combinazione ideale di competenze necessarie e sufficienti per garantire all'esposizione dei manoscritti qualcosa di più²⁷¹.

Jubilate deo. *Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della biblioteca Laurence Feininger* (Trento, Castello del Buonconsiglio, 15 luglio–31 ottobre 2000)

Con l'esposizione dei codici e delle edizioni presenti nella collezione Feininger si è inteso in quest'occasione ripercorrere la storia liturgico-musicale della Chiesa romana. Il percorso tracciato ad esporre gli esemplari seguiva lo scorrere del Calendario liturgico toccandone i tempi forti: dall'Avvento al Natale, dalla Quaresima alla Pasqua, da Pentecoste al tempo ordinario²⁷². La liturgia costituiva il filo conduttore dell'intero impianto espositivo, gli esemplari venivano mostrati ad esplicitare lo stretto rapporto esistente tra testo, immagine e musica in funzione della celebrazione. Non di rado i libri nati per la celebrazione liturgica (in special modo i Salteri, i Graduali o gli Antifonari) contengono infatti, come si è visto, parti musicate. Una mutilazione a cui vengono di norma sottoposti in fase espositiva riguarda proprio l'omissione della corretta lettura di questi brani. Secondo Giacomo Baroffio, curatore *en chef* della mostra, «Il canto gregoriano introduce alla comprensione di ogni momento liturgico che proprio attraverso le melodie acquista un colore particolare ed esclusivo (...) Il vocalizzo riconduce all'esperienza del suono della voce anteriore al discorso articolato (...) La ripetizione quasi ossessiva delle formule melodiche permette alla musica stessa di sfocare progressivamente fino a lasciare emergere in tutta la sua forza il testo e quanto il testo narra di D-i-o e dell'uomo»²⁷³. Nel documento ministeriale relativo agli standard museali²⁷⁴, di cui

²⁷¹ Cfr. il cap. 5.

²⁷² Le sale che accoglievano la mostra erano caratterizzate ciascuna da sezioni che seguivano l'andamento del Calendario liturgico, alcuni spazi inoltre erano destinati ad accogliere testimonianze dedicate ai santi e agli ordini religiosi più rappresentativi: 1– L'Avvento; 2– Maria; 3– Il tempo di Natale; 4– La Quaresima; 5– La Pasqua; 6– La Pentecoste; 7– I Santi, le Diocesi; 8– Ordini monastici; 9– Ordini mendicanti.

²⁷³ G. BAROFFIO, *Re-tractationes liturgia in-canto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, a cura di F. COMPLOI, Brixen 2005, pp. 222–245 (*Opuscula Brixinensia*, 2).

²⁷⁴ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (Cfr. p. 111 e ss.).

si dirà più avanti, si accenna alla questione dell'*accompagnamento sonoro* nei percorsi di visita e se ne sottolinea il fondamentale apporto comunicativo, funzionale ad «un approccio cognitivo al periodo storico, o un'immersione evocativa in tempi e civiltà diversi»²⁷⁵. Eppure nelle mostre che espongono materiale liturgico e libri contenenti notazione il fattore acustico non si lega mai alla fruizione degli originali. Con *Jubilate deo. Miniature e melodie gregoriane* è possibile citare l'unico caso in cui questo “dettaglio” non è stato trascurato e dove, anzi, la musica assumeva un ruolo fondamentale. In occasione di tale evento era possibile ascoltare, con l'ausilio di cuffie collocate accanto a ciascun pezzo esposto, il brano musicale che il foglio offriva in visione. L'ascolto era limitato al singolo foglio mostrato, trattandosi anche in quel caso di una mostra tradizionale nella quale di ogni manoscritto veniva offerta la possibilità di lettura di un solo passo. Per tutta la durata dell'evento erano inoltre previsti alcuni incontri–concerto con l'esecuzione di Canti gregoriani da tenersi lungo il percorso, al fine di condurre a penetrare ulteriormente i contenuti e le funzioni dei codici esposti.

La formula suggerita dalla mostra di Trento contribuisce ad alimentare la convinzione che si debba oggi riflettere sulla fruizione di un libro miniato esposto in mostra. Ogni suo dettaglio preventivamente indagato deve di necessità essere filtrato e comunicato con l'ausilio dei *media* più opportuni. In questo caso si è provveduto alla trasmissione di suoni altrimenti non compresi, in altri si dovrà riflettere sulla necessità di tradurre segni e significati in funzione della primigenia struttura formale, da intendere oggi come nel momento in cui è stata consegnata all'esemplare perché ne costituisse il tramite comunicativo.

Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections
(Toronto Royal Ontario Museum, June 8–11 August 2002)

In preparazione alla mostra canadese, curata dalla Fondazione Gioventù Chiesa Speranza in collaborazione con il Royal Ontario Museum²⁷⁶, si provvide dall'anno precedente all'apertura a un primo sondaggio, rivolto ai possibili enti prestatori, per conoscere la disponibilità al prestito delle opere da inviare oltreoceano per tutta la

²⁷⁵ *Atto di indirizzo cit.*, Ambito VII, §. 3.5.6.

²⁷⁶ Un evento legato alla diciassettesima Giornata mondiale della Gioventù, che nel 2002 si svolse a Toronto.

durata dell'evento. Le sezioni ideate a comporre la mostra avrebbero disegnato un quadro articolato e omogeneo delle tipologie artistiche espressione della devozione pubblica e privata, legate alla celebrazione liturgica o alle grandi committenze, laiche ed ecclesiastiche, grazie alle quali sono nati capolavori unici al mondo. Le opere sarebbero state raggruppate per temi d'argomento religioso, dalla *Creazione* alla *Storia dei santi*, dall'*Antica alleanza* alla *Celebrazione liturgica*.

In merito agli esemplari manoscritti da esporre, già selezionati dal comitato scientifico²⁷⁷, si attuò un programma di coinvolgimento degli enti che, avvisati informalmente in maniera preventiva, vennero poi raggiunti da formali richieste di prestito sottoscritte dal presidente della Fondazione con allegati i dettagli organizzativi, il progetto scientifico della mostra, i nomi dei membri del comitato e una prima lista degli enti contattati. Furono coinvolte nell'evento dieci biblioteche italiane²⁷⁸ nonostante nelle intenzioni dei curatori il numero fosse inizialmente più ampio²⁷⁹. Le ragioni connesse ai rifiuti furono soprattutto d'ordine conservativo²⁸⁰ e riguardarono precipuamente biblioteche ecclesiastiche e civiche, per le quali il parere dei responsabili è da considerare vincolante e non modificabile, anche con l'intervento della Dirigenza generale per i Beni librari²⁸¹.

²⁷⁷ Presieduto da Giovanni Morello, allora responsabile dell'ufficio mostre della Biblioteca Apostolica Vaticana che tuttavia non inviò alcun manoscritto a Toronto.

²⁷⁸ Roma, Biblioteca Casanatense; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati; Firenze, Biblioteca Riccardiana e Biblioteca Medicea Laurenziana; Montecassino, Archivio dell'Abbazia; Parma, Biblioteca Palatina; Bologna, Biblioteca Universitaria; Modena, Biblioteca Estense; Trento, Castello del Buonconsiglio e Biblioteca Comunale.

²⁷⁹ Già al primo sondaggio rifiutarono di inviare opere la Biblioteca Capitolare di Ivrea, alla quale era stato chiesto il *Sacramentario di Warmondo*, un esemplare del XI secolo mai apparso in mostra (il prestito è stato negato senza che sia stata addotta alcuna motivazione) e i Musei dell'Opera del Duomo di Firenze e Diocesano di Salerno coinvolti per il prestito rispettivamente dell'*Antifonario D* e dell'*Exultet*. In particolare da Salerno è stato invocato un regolamento interno che limita il coinvolgimento delle opere possedute in eventi a carattere nazionale. La Biblioteca Estense di Modena, pur favorevole all'invio dei propri esemplari, limitò il prestito alla Bibbia del XIII sec., ms. lat. 430, trattenendo gli altri codici già inseriti nel programma di mostra per le concomitanti celebrazioni in occasione del 550° anniversario della sua fondazione.

²⁸⁰ Dopo l'invio di richiesta formale hanno preso la decisione di non aderire il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, cui era stato richiesto *L'Exultet II*; le Biblioteche civiche di Perugia, Viterbo e Cesena, coinvolte rispettivamente per l'invio della Bibbia atlantica, la Bibbia cosiddetta di san Tommaso, il Graduale Bessarione I; l'Ufficio per i Beni Culturali di Fermo e la Badia di Cava de' Tirreni, da cui si desiderava ricevere un Messale e uno *Speculum Ystoriale*.

²⁸¹ I responsabili delle Biblioteche capitolari (e i loro referenti diocesani) sono legittimati dalle intese Stato – Chiesa a compiere in autonomia tutte le azioni che ritengano più opportune per garantire la salvaguardia del patrimonio ad essi affidato. In situazioni come quelle di una mostra, anche d'alto spessore scientifico, questo può costituire un serio ostacolo non solo alla buona riuscita dell'evento ma anche, ed è l'aspetto più grave, a un approccio coerente e legittimo alla conoscenza di una parte di patrimonio universale. Per quanto attiene le Biblioteche civiche esse sono ugualmente

Le istituzioni aderenti inviarono in risposta le condizioni assicurative e quelle relative alla tutela dei pezzi, esplicitate nei contratti di prestito nei quali appariva un elemento ricorrente: l'assenso strettamente vincolato alla presenza costante di un incaricato della biblioteca, inviato ad accompagnare il pezzo e a presiedere alle fasi di allestimento e rimozione dalla sede espositiva canadese.

Nella maggioranza dei casi le voci interne ai contratti erano le medesime, seguendo un formulario standard valido in ogni occasione di prestito, in casi specifici si è tuttavia provveduto a scendere nei dettagli della presentazione in mostra dei codici che avrebbero dovuto essere collocati con un preciso grado di inclinazione e un'apertura dei fogli mantenuta entro parametri sabiliti. Nella pratica si è assistito, nei giorni immediatamente precedenti all'inaugurazione, alla traduzione tecnica delle richieste in soluzioni espositive improvvisate o legate alla contingenza, man mano che i codici giungevano a destinazione per essere collocati nelle teche. Va da sé che, a meno di un invio congiunto di esemplare e sostegno da parte dell'ente prestatore, nessun provvedimento espositivo sia stato calibrato sul singolo pezzo, come del resto accade nella maggioranza degli eventi espositivi temporanei²⁸². Inoltre, nella globalità dell'evento canadese i manoscritti non hanno goduto di un'indagine accurata delle modalità di fruizione equilibrata all'identità del manufatto, rientrando la mostra in un più ampio disegno ecumenico caratterizzato da finalità didascaliche. Interessava qui che l'intero *corpus* narrativo fosse supportato dalle immagini sole, estrapolate per questo dal contesto strutturale e più che mai da ogni proposta di fruizione. Le tipologie artistiche esposte avrebbero contribuito, com'era nell'idea dei curatori, a delineare l'insieme delle committenze, laiche ed ecclesiastiche, in seno alle quali avevano visto la luce i capolavori in mostra. Seppure per ogni sezione fosse previsto il supporto testuale dei commenti evangelici e biblici curato da storici e teologi, i manoscritti non hanno goduto dell'opportunità di narrare essi stessi della valenza devozionale dell'uso che li ha accompagnati, né

dotate di autonomia decisionale in merito a prestiti per mostre ed esposizioni. Il primo ente chiamato in causa in queste occasioni è il Comune in cui rientra l'istituzione (o l'eventuale Consorzio di cui il Comune fa parte) che, sentito il parere del direttore, stabilisce di procedere con la richiesta d'autorizzazione alla Regione. Questo avviene tuttavia solo se le opinioni espresse nella prima fase sono state concordi e favorevoli.

²⁸² Cfr. A tale proposito le riflessioni contenute nel cap. 5, in part. p. 180.

dell'evoluzione storica dei criteri conservativi e di fruizione peculiari rispetto ad ognuna delle altre opere esposte.

Dalla Pergamena al Monitor. I tesori della Queriniana, la stampa, il libro elettronico (Brescia, Complesso di Santa Giulia, 7 marzo–23 maggio 2004)

Un titolo di grande impatto per questa mostra che ha generato aspettative parzialmente deluse in chi si aspettava di assistere ai risultati di una riflessione profonda ed equilibrata sulle grandi innovazioni tecnologiche che hanno accompagnato il libro e la sua produzione. In realtà la storia degli aspetti strutturali del libro veniva in questa mostra indagata e ricostruita attraverso esempi, circoscritti alla realtà locale, di codici manoscritti ed esemplari a stampa posti ad esplicitare un percorso disomogeneo per contesti, generi e ambiti di fruizione (comunque mai accennati) in cui poteva ravvisarsi semmai, come unico filo conduttore, l'evoluzione cronologica. Da esemplari del sec. XI (tra cui la Bibbia di Leno) posti a inaugurare il percorso, si giungeva rapidamente verso codici quattrocenteschi per passare al settore, decisamente più rappresentato, del libro a stampa, indagato anche attraverso gli aspetti tecnici tutt'oggi validi nella produzione seriale²⁸³.

Ci si sarebbe aspettati analoga cura nell'affrontare l'altra fondamentale evoluzione tecnica intervenuta a mutare la produzione, ma anche la fruizione, del libro (inteso qui come portatore di segni) avvenuta negli ultimi anni. La sezione dedicata al libro elettronico si esauriva in realtà in una teca a muro contenente un PC portatile sul cui schermo scorrevano in successione le immagini degli esemplari osservati poco prima nelle altre sale. Ben altro in confronto a quanto l'applicazione tecnologica sta significando per il libro e la sua percezione negli ultimi anni²⁸⁴. Un'occasione perduta allora quella di Brescia, per poter affrontare l'argomento, e una profonda delusione per chi ha raggiunto la sede della mostra attirato e coinvolto da un titolo assolutamente distante dai risultati e dai contenuti dell'evento.

²⁸³ Una sezione di grande interesse per la storia della produzione della carta, curata per l'occasione dalle Cartiere di Toscolano Maderno, con esempi pratici e la possibilità di "stampare" un *souvenir* durante la visita.

²⁸⁴ Cfr. Quanto si dirà nel cap. 4.

Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle (Chantilly, Musée Condé 31 marzo–2 agosto 2004)

Nella cappella del castello del duca d'Aumale è stato messo in mostra l'originale di uno dei manoscritti più celebri al mondo caratterizzato dal paradosso di non essere mai stato mai esposto al pubblico se non attraverso foto o riproduzioni digitali. Grazie all'allestimento curato da Bernard Giraud si penetrava per l'occasione all'interno di un'installazione architettonica strutturata per ricreare gli spazi originariamente dedicati all'esemplare (**Tav. 69**) e finalizzata all'esaltazione dell'unico pezzo messo in mostra. Attraverso l'uso di pannelli coprenti e fasci di luce lo sguardo dei visitatori veniva guidato verso la contemplazione dei fogli esposti in teca (**Tav. 70**).

Questo evento non limita la propria peculiarità all'offerta esclusiva della contemplazione diretta di un codice eccezionalmente visibile, dichiara al contempo nell'allestimento una scelta tecnico–scientifica, difficile da cogliere a tutta prima ma con un notevole grado di rilevanza, che è frutto della matura presa di coscienza della conservatrice della Biblioteca del Musée Condé. Mi riferisco alla decisione di voltare i fogli dell'esemplare nel corso della mostra, in andamento coerente con lo scorrere dei giorni nel Calendario liturgico. Il Libro d'ore, come è noto, alla stregua di tutti i codici liturgici, è strutturato in funzione dell'alternarsi dei tempi, solenni e ordinari, che scandiscono l'intero Anno liturgico. Il manoscritto contenente *Les Très Riches Heures* offre l'opportunità, come molti altri ricchi esemplari, di cogliere per ogni festività liturgica la stretta connessione esistente tra il testo e l'immagine di riferimento, riconoscibile in funzione di un repertorio iconografico consolidatosi nel tempo.

Il Musée Condé al momento dell'apertura della mostra rese noto un calendario secondo il quale si sarebbe provveduto, in corso d'esposizione, a voltare i fogli, rendendo una sorta di “visione integrale” dell'esemplare nell'arco dell'intera manifestazione²⁸⁵. La versione digitalizzata del codice veniva inoltre offerta

²⁸⁵ **Calendrier des changements de folios des *Très Riches Heures***

31 mars–2 avril (Annonciation, 25 mars) Paradis 2–4 juin *Te Deum* (Baptême de s. Augustin: Pentecôte, 30 terrestre – Annonciation (f. 25v–26) mai) Baptême de s. Augustin (f. 37v)
3–5 avril (Rameaux, 4 avril) Entrée du Christ à Jérusalem (f. 173v) 5–7 juin Homme anatomique (f. 14v)

attraverso le postazioni installate presso una sala altrimenti chiusa al pubblico (**Tav. 71**). Dell'evento è oggi ancora possibile rintracciare qualche notizia attraverso il sito degli *Institutes de France*, sezione biblioteche²⁸⁶.

Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto (Bologna Museo civico medievale, 3 dicembre 2005–28 marzo 2006)

Bologna protagonista dei progetti politici papali e centro di fervente attività artistica negli anni di signoria ecclesiastica del legato papale Bertrand du Pouget nella città (1327-1334), che poteva allora candidarsi a sede pontificia. La mostra allestita presso il Museo civico medievale muoveva da queste premesse per strutturare un denso percorso espositivo, contrassegnato da opere della locale produzione trecentesca realizzate alla luce dell'arte giottesca, che si apriva con un foglio proveniente da un coevo esemplare della *Novella super decretalibus* di Giovanni d'Andrea²⁸⁷. Il canonista aveva dedicato l'opera a Bertrando e con lui veniva effigiato nella scena di dedica posta in apertura del codice esposto. Nella prima sezione della mostra altri esemplari manoscritti, Statuti e Matricole, contribuivano a ricostruire questa porzione di storia bolognese finora poco

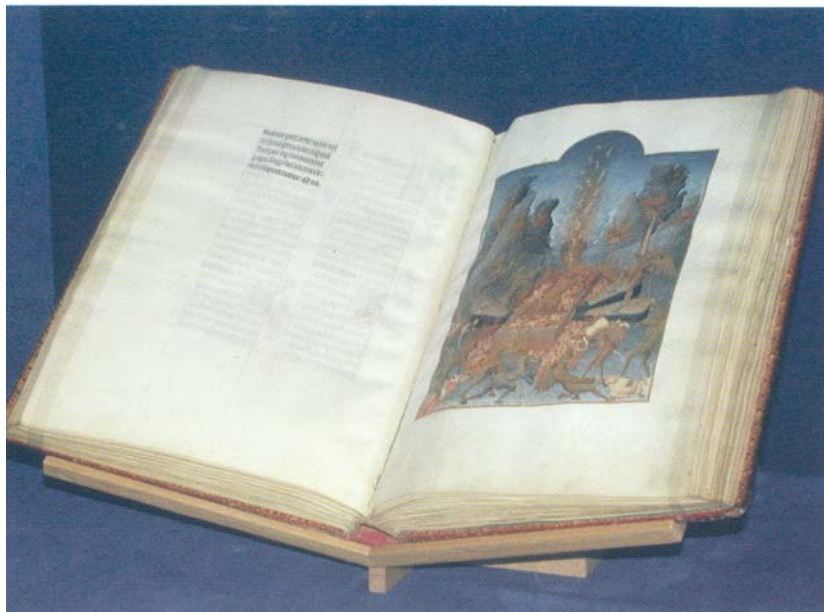
7–9 avril (Semaine Sainte) Arrestation du Christ: <i>Ego sum</i> . Jésus conduit à la demeure de juge (f. 142v–143)	9–11 juin Juin (f. 6v)
10–12 avril (Semaine Sainte) Sortie du prétoire–Portement de Croix (f. 146v–147)	12–14 juin L'Enfer (f. 108)
14–16 avril (Semaine Sainte) Crucifixion (par Jean Colombe). Les Ténèbres (f. 152v–153)	16–18 juin Tentation du Christ (f. 161v)
17–19 avril <i>Déposition</i> . Mise au tombeau (par Jean Colombe) (f. 156v–157)	19–21 juin Nativité (f. 44v)
21–23 avril Avril (f. 4v)	23–25 juin Annonce aux bergers (f. 48)
24–26 avril La Flagellation (f. 144)	26–28 juin Purification de la Vierge. Présentation de Jésus au Temple (f. 54v)
28–30 avril La Vierge à l'Enfant, la Sibylle de Tibur, L'empereur Auguste (f. 22)	30 juin–2 juillet (Fête de s. Pierre et s. Paul, 29 juin) Plan de Rome (f. 141v)
1 ^{er} –3 mai Mai (f. 5v)	3–5 juillet Juillet (f. 7v)
5–7 mai (Saint Jean, 6 mai) S. Jean à Patmos (f. 17)	7–9 juillet Procession de s. Grégoire (f. 71v–72)
8–10 mai Guérison du possédé (f. 166)	10–12 juillet S. Michel terrassant le dragon au-dessus du Mont Saint-Michel (f. 195)
12–14 mai Multiplication des pains (f. 168v)	14–16 juillet (Fête de la dédicace du Saint-Sépulcre, 15 juillet) Exaltation de la Croix (f. 193)
15–17 mai Janvier (f. 1v)	17–19 juillet Rencontre des Rois mages. Adoration des Mages (f. 51v–52)
19–21 mai (Ascension, 20 mai) Martyre de s. Marc (Evangile pour la fête de l'Ascension, f. 19v)	21–23 juillet Août (f. 8v)
22–24 mai La Chute des anges rebelles (f. 64v)	24–26 juillet Couronnement de la Vierge (f. 60v)
26–28 mai Février (f. 2v)	28 juillet–2 août Résurrection de Lazare (f. 171) (Fête de s. Lazare, s. Marthe et Marie, 29 juillet)
29–31 mai (Visitation, 31 mai) Visitation (f. 38v)	

²⁸⁶ All'indirizzo <http://www.institut-de-france.fr/animations/berry/berry.html> (consultato il 13–11–2007).

²⁸⁷ Recentemente acquistato dal museo e restaurato appena prima della manifestazione.



Tav. 69 Resa grafica della mostra



Tav. 70 L'esemplare del libro d'ore in mostra

Mostra Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle (Chantilly, Musée Condé 31 marzo-2 agosto 2004)



Tav. 71 *Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle* (Chantilly, Musée Condé 31 marzo-2 agosto 2004).
Postazioni informatiche lungo il percorso della mostra

valorizzata, perché contraddistinta da eventi politici lesivi dell'orgoglio civico. Anche il Pontificale compreso entro il gruppo di opere della seconda sezione espositiva, opera dello stesso *Maestro del codice B 18* a lavoro nell'esemplare di Giovanni d'Andrea, interveniva a definire il ruolo e l'identità del legato pontificio Bertrando. Nella sezione conclusiva, infine, erano ancora i codici (tra cui le *Institutiones* giustinianee provenienti dalla Bibliothèque Nationale di Parigi, il *Liber sextum in Decretalibus* e il *Digestus Vetus*) a narrare dello *Studium* bolognese attraverso il quale la pittura di Giotto filtrava a caratterizzare l'intera produzione artistica cittadina.

Negli ambienti del lapidario del museo civico bolognese gli allestitori²⁸⁸ hanno provveduto per l'evento a ricostruire gli ambienti di una reggia papale caratterizzati da archi a sesto acuto posti a scandire il percorso in cinque sezioni. La difficoltà di armonizzare in mostra le esigenze di conservazione, diverse, in funzione delle caratteristiche dei materiali esposti, con le richieste degli enti prestatori lungo l'intera durata dell'evento (quattro mesi) è stata superata con l'applicazione di sistemi di controllo attivo e passivo di temperatura e umidità relativa interni alle teche e negli ambienti del museo. La verifica costante dei livelli attraverso strumenti di misurazione dei parametri avrebbe consentito, se necessario, rapidi interventi per la modifica dei dati.

L'illuminazione ravvicinata si serviva di fibre ottiche e lampade a fluorescenza (filtrate dalle radiazioni infrarosse e ultraviolette), mentre nelle sale erano collocate lampade alogene.

Per l'occasione la già ricca raccolta del museo civico è stata integrata con quei pezzi che hanno consentito in quest'occasione di formulare un percorso coerente, e pressoché inedito, nella produzione artistica bolognese negli anni di coinvolgimento diretto della città entro i più ampi programmi politici del papato.

²⁸⁸ Su progetto degli architetti Roberto Terra e Guido Cavina, con la collaborazione di Elisa Querzè.

La France romane au temps des premiers Capétiens (987–1152) (Paris, Musée du Louvre, 10 marzo–6 giugno 2005)

Articolata in sette dense sezioni la mostra francese ha narrato attraverso l'esposizione di oltre trecento opere l'ampio percorso artistico connesso ai profondi mutamenti storici che hanno segnato l'arco temporale che dalla tarda età carolingia giunge fino alla piena maturità romanica. Gli ambiti di produzione e committenza (la Chiesa, la società feudale, i percorsi di pellegrinaggio, il monachesimo) e alcuni tra i filoni di produzione artistica più frequentati hanno suggerito un'organizzazione delle opere che ne ha consentito una disposizione logica e facile alla comprensione. La ricchezza del nucleo espositivo ha fatto di questa mostra un evento significativo, il prestigio della sede e lo spessore intellettuale del comitato scientifico ha costituito garanzia per la validità degli studi intrapresi di cui resta testimonianza nei cataloghi realizzati per l'occasione. I visitatori venivano accolti all'interno della mostra da un sottofondo musicale tratto dai *Vêpres à Saint Jacques de Compostelle* (*Codex Calistinus XII^e siècle*) in una recente incisione dell'*Ensemble organum* diretto da Marcel Pérès. In ambienti di semi oscurità alternati a zone più illuminate (per una combinazione di accorgimenti conservativi e volontà di suggestione) ci si muoveva attraverso il percorso in cui i codici trovavano accanto alle altre opere (capitelli, smalti e gioielli, bassorilievi, avori e vetri) una collocazione unitaria mirata alla definizione delle grandi tematiche segnalate.

In una sede espositiva come quella del Louvre si giunge con grandi aspettative legate all'importanza dell'evento, certi anche di trovare scelte e soluzioni espositive accurate e inattaccabili. Accanto all'unicità delle scelte scientifiche intraprese, alla selezione delle opere ottenute dai musei di tutto il mondo e concentrate per l'occasione, il modo di esporre i pezzi tuttavia ha, ancora una volta, dato adito a critiche e appunti tecnici.

Appare strutturalmente superficiale la progettazione di un percorso di esposizione nel quale sussistano teche a terra poste al centro del corridoio facile oggetto di urti e pericolose sollecitazioni da parte di un'utenza che, non deludendo le aspettative, è stata numerosa; illuminazioni esterne alle teche che provocano inevitabili e fastidiose zone d'ombra quando ci si accosti ad osservare il pezzo esposto; pratiche d'allestimento che omettono di suggerire, o semplicemente citare,

a proposito dei codici usi e fruizioni interessanti per la loro comprensione. Molti degli esemplari esposti, esempi celeberrimi dell'arte miniatoria ed evocativi di compagini culturali complesse ed articolate, erano aperti ai fogli che li rappresentavano nell'immaginario collettivo, alla cui vista in più di un'occasione ci si è sorpresi in esclamazioni d'entusiasmo. Alcuni esempi: la copia dell'XI sec. dei *Moralia in Job* (Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 170) mostrava il foglio più famoso (f. 40r) con l'immensa iniziale-albero *I* di *Intellectus*, all'*incipit* del XXI libro, figurata con i monaci al lavoro per abbatterla; ma l'intero manoscritto è arricchito con analoghi inserti che narrano delle quotidiane mansioni dei membri del monastero. Analogamente il *Commentarius in Apocalypsin* del Beato di Liébana (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 8878) appariva come un'icona di sé stesso e non consentiva di osservare di più, così da ragionare sull'appartenenza dell'esemplare al giusto ramo della tradizione iconografica. L'esemplare del Commentario su Ezechiele di san Girolamo (Oxford, Bodleian Library, ms. Bodley 717) che tramanda nel margine inferiore del f. 287v l'immagine dello scriba–miniaturista *Hugo (pictor et illuminator hujus operis)* privava della possibilità di indagare all'interno del codice che rimarrà noto ai più solo per il ritratto del suo artefice. Un'iconografia rara, infine, compariva sui fogli del Tropario–Prosario d'Auch (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1118) ad illustrare con immagini di musicisti impegnati nell'uso di strumenti tutti differenti l'accompagnamento dei canti che scorrevano al voltare dei fogli. Ma i fogli, ovviamente, erano soltanto due, e suscitavano nell'osservatore una certa delusione.

La mostra del Louvre, se pure ha avuto il grande merito di riunire gli strepitosi frammenti della produzione artistica francese nella lunga “età romanica” e ha consentito nuove e profonde riflessioni di natura scientifica²⁸⁹ che hanno consentito di procedere in filoni di ricerca inesplorati, ha tuttavia rivelato la volontà di rimarcare con le opere, proprio per l'entità posseduta, alcuni rassicuranti legami di conoscenza, senza mostrare niente di più.

²⁸⁹ Come traspare dalle parole piene d'entusiasmo di Danielle Gaborit–Chopin nei brani d'introduzione alla mostra, edite in *La France romane au temps des premiers Capétiens (987–1152)*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 10 mars–6 juin 2005) Paris 2005, pp. 10–11.

Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile–23 luglio 2006)

Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento (Todi, Palazzi Comunali–Museo Pinacoteca, 2 dicembre 2006–2 maggio 2007)

In conclusione alcune riflessioni su due eventi che più recentemente, hanno raccolto importanti testimonianze artistiche a narrare della personalità, e dell'eco suscitata, dalle figure nella prima di Gentile da Fabriano e nella seconda di Iacopone da Todi. Si tratta in entrambi i casi di mostre allestite in piccoli centri di rilevante interesse storico nei quali gli eventi perfettamente si inserivano, riunendo per l'occasione opere diverse a tracciare una linea d'indagine utile a comprendere il ruolo e la portata dei due autori nella coeva scena artistico-culturale e le ripercussioni in epoche successive.

Opere di straordinaria importanza e di incredibile valore intrinseco si offrivano per l'ennesima volta alla vista mediate da dettagli espositivi carenti che apparivano del tutto inadeguati agli eventi, oltre che a una moderna idea di fruizione e, appare gravissimo, ai più elementari parametri di tutela di opere in mostra.

A Todi, addirittura, la Bolla papale di Bonifacio VIII contro i cardinali Colonna, datata Roma, 28 dicembre 1297, era mantenuta agli angoli da fascette in materiale plastico fissate al pannello espositivo da puntine da disegno.

I manoscritti in entrambi gli eventi erano collocati lungo il percorso (a Todi c'era un massiccio nucleo iniziale e sporadici esempi nelle sale successive) accomunati nei criteri espositivi alle altre opere in mostra, tavole, opere lignee e lapidee, polittici e oggetti d'uso liturgico per le quali potevano considerarsi adeguati. Così a Fabriano il *Taccuino dei disegni* in parte attribuito a Giovannino de' Grassi era esposto all'apertura del percorso accanto alle piccole tavole di mano di Belbello da Pavia e Michelino da Besozzo alle quali si legava nella narrazione degli anni giovanili di Gentile, strettamente connessi all'ambiente artistico lombardo. Tuttavia i dettagli tecnici validi per la messa in mostra dei dipinti applicati senza distinzione ai codici, ne annullavano le peculiarità, privandolo della possibilità di mostrarsi per intero, di esplicitare la sua natura composita, e la sua caratteristica di strumento nelle mani dell'artista.

La similitudine evidenziata tra i due eventi, di Todi e Fabriano, si esplicita anche attraverso scelte strutturali simili dovute alla stessa ditta specializzata in allestimenti che si è presa cura di entrambe le mostre, la Guidobaldi allestimenti di Foligno. Seppure a firma di due diversi studi di architettura entrambi gli eventi traducevano in un linguaggio comune le caratteristiche proprie di opere tanto diverse tra loro. È importante in ogni caso segnalare i cataloghi realizzati in occasione delle due manifestazioni, testimonianza interessante degli avanzamenti negli studi sulle realtà connesse ai due temi scelti²⁹⁰.

²⁹⁰ *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile–23 luglio 2006), a cura di L. LAUREATI – L. MOCHI ONORI, Milano 2006; *Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento* (Todi, Palazzi Comunali–Museo Pinacoteca, 2 dicembre 2006–2 maggio 2007), a cura di F. BISOGNI – E. MENESTÒ, Milano 2006.

Vincoli conservativi e fruizione

3.1 La conservazione dei manoscritti. Considerazioni ambientali legate all'immagazzinamento e agli spostamenti temporanei

Per interrogarsi su quali siano i rischi connessi alla manipolazione dei codici miniati, agli spostamenti richiesti dalla consultazione o alla loro messa in mostra appare necessario ribadire concetti e dati relativi ai parametri ambientali e alle più comuni norme di sicurezza. In alcuni casi, come emerso dalle riflessioni del capitolo precedente, occorre constatare come il meccanismo che coinvolge manoscritti di pregio in ambienti e contesti differenti potrebbe funzionare più agevolmente di quanto non accada.

L'indagine intende prendere in esame esemplari che si trovino in buono stato conservativo tralasciando situazioni di emergenza e di pericolo contingente, limitandosi a considerare quali condizioni, vincoli e interventi indiretti vadano effettivamente previsti in un più ampio quadro conservativo che miri a una stabilità strutturale il più possibile prolungata nel tempo.

La prima indagine da compiere per accertarsi della buona salute goduta dai manoscritti conservati in una biblioteca interessa l'analisi del clima e delle norme di sicurezza osservate nei depositi e nelle sale di consultazione. Come è noto l'elemento primario della corretta conservazione di materiale librario (come di tutte le opere che necessino di essere tutelate a titolo diverso) è la cura indirettamente rivolta attraverso il rispetto dei corretti parametri ambientali nei luoghi in cui si trova²⁹¹. Tenere sotto controllo sorgenti luminose, temperatura e umidità relativa, accertarsi che gli ambienti di conservazione e consultazione siano puliti e senza

²⁹¹ Cfr. per una rapida analisi delle buone norme da osservare in biblioteca G. GUALDI, *Sette peccati da non commettere. Le risposte più frequenti sulla conservazione dei libri secondo la Library of Congress*, in *Biblioteche oggi* 7 (sett. 1999), pp. 80–83.

ristagno d'aria, sicuri da eventuali attacchi esterni significa aver compiuto il 90% dell'azione di tutela possibile sulle opere conservate in una biblioteca. Su tutto, innegabilmente, inciderà il fattore economico: l'ente interessato potrà o meno, in funzione della propria disponibilità, avvalersi dei supporti tecnici più sofisticati; gli sarà tuttavia sempre possibile svolgere un'accettabile azione conservativa quando i parametri relativi siano noti. Si prenderanno in considerazione gli aspetti tecnici relativi all'ambiente in cui è conservato il materiale librario membranaceo miniato²⁹² per comprendere come si può intervenire per valorizzare tali documenti in armonia con la cura a essi dovuta.

Va subito ribadito che la tutela del materiale librario richiede il rispetto di alcuni valori di controllo ambientale che possono non coincidere con quelli considerati ideali per il benessere delle persone che frequentano tali ambienti, ma di nuovo, va rammentato l'obiettivo finale: la salvaguardia dei manoscritti prima ancora della loro valorizzazione²⁹³.

Risulta un dato ormai acquisito per la salvaguardia del materiale in pergamena la necessità di mantenere negli ambienti di conservazione il 55% di umidità relativa²⁹⁴ (con un margine del 10% circa²⁹⁵); si riscontra una certa indeterminatezza nella definizione della giusta temperatura che dovrebbe tuttavia rientrare in un intervallo compreso tra i 10° e i 25°, attestandosi verso valori più alti per garantire il benessere dei *media* presenti sulla superficie dei fogli. Intorno a tali livelli termici si

²⁹² Può apparire ridondante sottolineare questo aspetto che tuttavia intende prendere in considerazione più materiali sostituenti l'opera complessa rappresentata dal codice miniato. I paragrafi che seguono saranno per tale ragione finalizzati a una disamina degli elementi costituenti la complessa struttura del libro, differenti per caratteristiche fisiche e conseguentemente diversamente sensibili a stimoli esterni, siano essi ambientali, meccanici o antropici.

²⁹³ Inoltre quanto si dirà andrà considerato valido specificamente per i manufatti oggetto di questo studio, considerata l'estrema differenziazione di parametri che uno studio comprendente diversi materiali costituenti le opere d'arte necessiterebbe. In effetti l'ente che detiene opere costituite da materiali diversi dovrebbe in prima istanza prevedere per ciascuna di esse la conservazione in ambienti diversi, con specifici parametri ambientali (come accade ad esempio al Getty Institute di Los Angeles o alla Library of Congress di Washington). Diversamente va considerato come l'ambiente ideale per alcuni dei pezzi conservati possa provocare effetti disastrosi per altri.

²⁹⁴ L'umidità relativa (UR) indica la percentuale di vapore in un dato ambiente a una data temperatura, rispetto al massimo (100%) che potrebbe essere contenuto dallo stesso spazio senza che la temperatura cambi.

²⁹⁵ Si entrerà più avanti nello specifico degli effetti che un esagerato abbassamento di umidità nell'aria provocano sulle fibre di collagene della pergamena, che intorno al 40% di UR tendono già a deformarsi.

orientano le raccomandazioni indicate dall'UNESCO²⁹⁶ e dall'IFLA²⁹⁷, riproposte nel 2005 in Italia dalla Commissione nazionale Biblioteche e servizi nazionali, e di nuovo a livello nazionale ma all'interno di un più ampio settore d'indagine, dalla commissione tecnica incaricata nel 2000 di elaborare un *Atto di indirizzo*²⁹⁸, articolato in sezioni comprendenti, tra l'altro, i parametri utili a conservare, spostare, esporre documenti in pergamena. Le medesime indicazioni ricorrono in molti dei contratti stipulati tra enti prestatori e sedi espositive in occasione di mostre temporanee.

La coincidenza di indicazioni nei testi citati e, con opportuni aggiustamenti, negli atti pratici di prestito e allestimento temporaneo, trova ragione d'essere nella forte incidenza che il mancato rispetto dei parametri, con valori discordanti da quelli raccomandati, avrebbe sull'innescio o sull'accelerazione²⁹⁹ di reazioni chimiche nocive per i materiali costituenti.

Negli ambienti di conservazione l'UR interagisce con la temperatura provocando reazioni a catena nei materiali che compongono le opere conservate. Nel caso si verificassero situazioni di degrado degenerativo dei componenti può risultare utile, e sufficiente, intervenire sulla temperatura ambientale che, diminuita di 10°, contribuisce a dimezzare i tassi di reazione chimica in atto³⁰⁰. In caso di permanenza delle opere a temperature troppo alte accompagnate da livelli di UR al di sopra di quelli consigliati si rischia l'insorgenza di muffe e si crea un ambiente ospitale per la proliferazione di insetti e animali d'altro genere. La presenza di un alto valore di UR, intorno al 70%, provocherà, indipendentemente dalla temperatura ambientale³⁰¹, l'ammorbidimento delle colle presenti a vario titolo nei codici (con

²⁹⁶ UNESCO, *Safeguarding Our Documentary Heritage*, UNESCO Paris 2000 (in part. il capitolo: *Environment and Storage*, disponibile anche in rete all'indirizzo <http://www.ifla.org/VI/6/dswmedia/en/index.html>).

²⁹⁷ *Principi dell'IFLA per la cura e il trattamento dei materiali di biblioteca*, a cura di E.P. ADCOCK, con la collaborazione di M.-T. VARLAMOFF e V. KREMP, Roma 2005 (trad. italiana di *IFLA Principles for the Care and Handling of Library Material, Core Programme on Preservation and Conservation and Council on Library and Information Resources*, compiled and edited by E.P. ADCOCK, with the assistance of M.-T. VARLAMOFF and V. KREMP, [Paris 1998])

²⁹⁸ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998). Elaborati del Gruppo di lavoro nominato con D.M. 25.7.2000.

²⁹⁹ A seconda che varino rispettivamente il grado di UR o la temperatura ambientale.

³⁰⁰ *Principi dell'IFLA* cit., p. 60.

³⁰¹ Se unitamente all'innalzamento dell'UR dovesse verificarsi un brusco crollo della temperatura si assisterà a ristagno di umidità e nascita di muffe. Quando la temperatura si abbassi

conseguente perdita della loro capacità adesiva) e, ancora più gravi perché irreversibili, attacchi di tipo biologico³⁰². Nel caso siano presenti a vario titolo materiali metallici, al processo di innalzamento dei livelli di UR presenti si legheranno fenomeni di ossidazione. Si rifletta allora su quanto potrebbe verificarsi nel caso di borchie e fermagli presenti sulle coperte, o internamente, a danno di inserzioni in foglia d'argento o, in maniera più diffusa, in relazione a inchiostri o pigmenti di natura metallica stesi a penna o a pennello.

Diversamente l'attestarsi dei valori di UR al di sotto del 40% se diminuirà le possibilità che si inneschino alterazioni chimiche dei componenti provocherà danni di tipo meccanico: restringimenti della pergamena e della pelle sovente utilizzata come coperta, perdita di elasticità, infragilimento e rottura dei materiali. Anche a carico degli strati superficiali si avranno conseguenze disastrose: distacco degli inchiostri, *craquelures* sulla superficie dipinta, e processi di decoesione dei *media* apposti sui fogli.

Più dannosa della combinazione di inadeguati parametri ambientali appare, inoltre, l'oscillazione dei valori di temperatura e UR conseguente ai tentativi di ricondurre l'ambiente di conservazione a livelli "ideali". In altri termini, qualora sussista una condizione conservativa prolungata basata su parametri diversi da quelli ottimali risulterà assai più dannoso far corrispondere i valori agli standards indicati che non mantenere inalterate le linee ambientali in cui le opere stazionano quotidianamente. Giacché risulta inoltre essere un dato acquisito il fatto che sia impossibile mantenere all'interno di un edificio, salvo sostenere costi più che proibitivi, una temperatura costante in ogni stagione dell'anno e senza oscillazioni notte/dì vanno considerati fattori prioritari: 1) impedire che, superati i 20°, l'UR aumenti o scenda sotto livelli accettabili; 2) perseguire il benessere dei manufatti conservati anche a discapito dell'utenza, assolutamente insensibile alle variazioni del grado di umidità presente nell'aria ma infastidita dai livelli altalenanti di temperatura (esattamente il contrario dei manoscritti in pergamena). Per contenere i

precipitosamente, nonostante l'UR rimanga invariata, si verificano sui manufatti gravi danni, chimici e meccanici, quali scolorimento degli inchiostri e incurvatura delle coperte.

³⁰² L'UNESCO (*Safeguarding* cit., p. 10) afferma che a temperatura ambiente con un'UR del 75% si svilupperanno muffe in poche settimane e in pochi giorni in caso di UR a 90% (da M.B. BERTINI, *La conservazione dei beni archivistici e librari: prevenzione e piani di emergenza*, Roma 2005, p. 79 n.1).

possibili danni arrecati dall'oscillazione termoigrometrica patita da codici miniati al passaggio dai magazzini alla sala consultazione³⁰³ lo sbalzo va contenuto tra 1,5° e 3° e 5% di variazione di umidità. Si interverrà pertanto sui parametri ambientali della sala consultazione al variare dell'afflusso di studiosi, in funzione del rapporto di scambio climatico che lega la biblioteca all'ambiente esterno, tenuto conto delle stagioni e delle diverse ore del giorno.

La luce è un importantissimo elemento da prendere in analisi quando si parli di conservazione. Più in generale le radiazioni luminose a ogni lunghezza d'onda, dall'IR all'UV (ben oltre quindi il breve tratto del visibile), hanno effetti dannosi per i materiali costituenti i codici, ancor più se miniati³⁰⁴, effetti complessi per tipologia e intensità, per di più cumulabili nel tempo³⁰⁵.

Nel già citato *Atto di indirizzo*, ambito VI sottoambito 1 § 2.10, i libri e i manufatti in pergamena e pelle sono collocati tra quelli altamente sensibili alla luce; gli inchiostri e i pigmenti a più elevato rischio di scoloritura, come le lacche, sono classificati tra i materiali con la maggior sensibilità. In ciascun caso si raccomanda l'utilizzo di una fonte d'illuminamento che non superi i 50 lux così da ridurre al minimo il processo di degrado dei materiali.

Definire gli effetti "cumulabili nel tempo" lega i manufatti a considerazioni che analizzino fonte d'illuminazione e tempo d'esposizione: sottoporre i codici a un illuminante di potenza 100 lux per dieci ore equivale (mantenendo inalterato il tempo di esposizione giornaliera) ad esporlo a una fonte di 10 lux per dieci giorni. E, poiché la salvaguardia dei materiali costituenti deve prevenire ogni possibile fattore di degrado, è importante riflettere sul fatto che nel caso di manoscritti miniati l'esposizione alle fonti illuminanti non deve superare la soglia dei 50.000 lux per ora/anno³⁰⁶.

³⁰³ Un passaggio questo teoricamente più traumatico che non quello finalizzato alla messa in mostra dell'esemplare che passerebbe, in tempi sicuramente più dilatati e con accorgimenti conservativi amplificati rispetto a tale episodio, dal consueto ambiente di conservazione a spazi diversi, subendo anche la fase del trasporto.

³⁰⁴ Effetti che vanno dal fenomeno chimico dell'ossidazione, a quello dell'inaridimento del supporto, scolorimento dei fogli e dei pigmenti.

³⁰⁵ E inarrestabili. Ossia se un processo di degrado è legato all'esposizione a una fonte illuminante non sarà sufficiente interrompere il rapporto tra fonte e oggetto per porre fine al processo in atto. Occorrerà intervenire in maniera diversa se non si intende rischiare l'irreversibile degrado dei materiali componenti.

³⁰⁶ Si esprimono così i valori annuali massimi raccomandati per le categorie più sensibili alla luce. Va inoltre tenuto conto del fatto che proprio nel caso di materiali come pergamena, pelle, superfici

È soprattutto in occasione di esposizioni temporanee che dev'essere mantenuta costante l'attenzione a questo tipo di stress³⁰⁷. In mostra, quand'anche vengano utilizzati sistemi illuminotecnici che rispettino i materiali calibrando l'esposizione alla luce in modo da attestarla ai livelli più bassi, va considerata la necessità di garantire per i manufatti una fase di adattamento all'esposizione termica indotta da tali fonti. Sarà allora necessaria l'adozione di sistemi progressivi di accensione³⁰⁸ che escludano una improvvisa fotoesposizione dei manufatti, dilatandone il tempo di ambientamento nell'arco di almeno tre secondi.

Nell'*Atto di indirizzo* viene rimarcata la necessità che le sorgenti luminose utilizzate siano collocate esternamente agli "ambienti espositivi confinati" intendendo con essi vetrine, teche, *climabox*. Si tratta di una raccomandazione finalizzata a scongiurare il rischio che si crei una sorta di effetto serra a danno soprattutto dei materiali igroscopici (quali sono appunto quasi tutti i componenti dei manoscritti miniati) presenti nella vetrina. Almeno fintanto che non possano essere impiegate «eventuali sorgenti innovative, che garantiscano rendimenti teorici superiori al 60%. La sorgente tradizionale più efficiente raggiunge circa il 30% dell'emissione, in luce visibile, della energia dissipata»³⁰⁹. Nel documento, per ragioni che si legano alla scarsa diffusione della risorsa negli anni della redazione, non viene fatta menzione delle fibre ottiche³¹⁰, che consentono tuttavia una collocazione della fonte illuminante accanto al pezzo esposto senza le ripercussioni di norma connesse a tale scelta. La luce che risulta in emissione dai tubi è di colore

dipinte e inchiostri, va in ogni caso evitata l'esposizione continuata alle sorgenti illuminanti, prediligendo l'uso di accensioni temporizzate solo in presenza di pubblico, l'alternanza dei pezzi esposti o la visione alternata delle diverse parti componenti, una fruizione che avvenga costantemente in condizioni d'illuminamento a livelli molto bassi.

³⁰⁷ La tecnologia che consente di individuare tracce di interventi invisibili ad occhio nudo, ripensamenti, aggiunte successive, abrasioni (Lampada di Wood), sfrutta l'impiego di un fascio di luce ultravioletta (325 nm di lunghezza d'onda) che colpendo una superficie provoca una risposta luminosa (fluorescenza ultravioletta) da parte delle sostanze presenti, in funzione delle loro caratteristiche chimiche e del tempo di permanenza sul supporto. Benché episodica, l'applicazione di questa metodologia d'indagine, classificata tra le non invasive, ritengo possa avere qualche ripercussione sulle caratteristiche strutturali dei manufatti interessati e meriterebbe forse studi mirati all'approfondimento di tale aspetto. Eppure non si è al corrente di letteratura che abbia posto l'accento sui possibili danni a codici sottoposti ad analisi mediante tale strumentazione a raggi ultravioletti, presente in molte sale di consultazione.

³⁰⁸ Denominati *circuiti softstart*.

³⁰⁹ *Atto di indirizzo* cit., ambito VI, sott. 1, § 2.15.

³¹⁰ Meno che mai delle possibilità d'applicazione dell'illuminazione a Led cui si è fatto un breve cenno a proposito del recente allestimento del Museo del tesoro della cattedrale di Monza.

bianco, è fredda, regolabile in intensità e in dimensione di fascio senza perdita di intensità³¹¹.

Le possibilità di degrado, derivanti da un superficiale controllo dei livelli di temperatura e umidità relativa negli spazi di conservazione e consultazione dei manufatti, vanno associate al più ampio concetto di controllo ambientale che comprenda ogni possibile fattore d'interazione coi materiali componenti i codici. Così in fase progettuale si dovrebbe, per l'edificio che ospita la biblioteca, ragionare sulle possibilità offerte da un corretto orientamento spaziale che consentirebbe di godere dei benefici dell'ambiente esterno senza subirne gli effetti dannosi. Nella maggioranza dei casi tuttavia le raccolte di cui ci si occupa sono conservate in edifici storici che non consentono molte modifiche strutturali. Provvedendo allora a creare un buon clima interno, il più possibile isolato dall'esterno per prevenire danni connessi agli sbalzi di temperatura e umidità e da eccessiva illuminazione, ci si dovrà occupare di eliminare ogni traccia di materiali inquinanti e di pulviscolo, di prevenire ogni possibile danno arrecabile alle collezioni da mano umana o da evento accidentale. Si dovrà tenere sotto controllo l'impianto di condizionamento, garantire una buona circolazione d'aria e valutare i rischi connessi a un'inappropriata disposizione delle tubature che trasportano acqua calda (se collocate nelle vicinanze dei locali di immagazzinamento dei libri risulterà più difficile e oneroso mantenere i parametri termoigrometrici cui si è già accennato).

In generale, considerare la nutrita gamma di variabili che possono incidere sullo stato di salute di un codice manoscritto generata dal processo di interscambio tra la struttura materiale e l'ambiente di conservazione consente di poter operare per garantire al manufatto una conservazione adeguata e il più possibile soddisfacente e duratura, considerando ogni fattore legato alla tutela e alla valorizzazione delle potenzialità proprie dell'oggetto.

³¹¹ Se ne parlerà più diffusamente nella parte dedicata alle proposte espositive (cap. 5).

3.2 Danni ai componenti

3.2.1 La pergamena: caratteristiche costitutive e reazioni alle sollecitazioni esterne

A partire dal III-IV secolo e per tutto il medioevo la pergamena ha accompagnato la produzione di codici, costituendone la struttura materiale, favorita dal fatto di essere adatta ad accogliere testo e immagini e di risultare durevole e riutilizzabile. Le pelli animali più frequentemente usate allo scopo erano soprattutto di origine bovina ed ovina³¹² ma, per codici meno raffinati o di grande formato, è stato riscontrato l'utilizzo di esemplari di derma suino.

Per l'analisi dei fogli in pergamena e la definizione della specie animale d'origine negli ultimi anni hanno affiancato alla semplice osservazione³¹³ e all'indagine microscopica in diascopia già effettuate dal codicologo³¹⁴ gli esperimenti di estrazione del DNA delle pelli³¹⁵. Gli effetti di questo tipo di analisi consentirebbero di riconoscere le specie *in primis*, e di formare gruppi di codici di comune origine, perché derivati da vere e proprie famiglie animali, con evidenti ripercussioni sulle conoscenze connesse agli ambiti sociali di produzione, ai risvolti economici e culturali legati al fenomeno³¹⁶.

³¹² A. FACCHINI – C. MALARA – G. BAZZANI – P.L. CAVALLOTTI, *Ancient Parchament Examination by Surface Investigation*, in *Methods Journal of Colloid and Interface Science* 231 (2000), pp. 213–220; M.T. TANASI – G. IMPAGLIAZZO – D. RUGGIERO, *Une approche préliminaire à la caractérisation du parchemin*, in *Pergament. Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, a cura di P. RÜCK, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften, 2), pp. 203–216.

³¹³ F.M. BISCHOFF, *Observations sur l'emploi de différents qualités de parchemin dans les manuscrits médiévaux*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18–25 september 1992), ed. by M. MANIACI – P.F. MUNAFÒ, I, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 357), pp. 57–94.

³¹⁴ L'osservazione al microscopio dei fogli posti su una fonte di luce fredda consente di rilevare tracce della presenza e la disposizione dei bulbi piliferi come strumenti di riconoscimento della razza animale d'origine.

³¹⁵ S.R. WOODWARD – G.B. KAHILA – P. SMITH – C. GREENBLATT – J. ZIAS – M. BROSHI, *Analysis of Parchment Fragments from the Judean Desert using DNA Techniques*, in *Current Research and Technological Developments on the Dead Sea Scrolls*, Conference on the Texts from the Judean Desert (Jerusalem, 30 April 1995), ed. by D.W. PARRY – S.D. RICKS, Leiden 1996, pp. 215–238. Aggiornamenti in S.R. WOODWARD – C.B. BLAKE – L.C. WOOD – G.B. KAHILA – M. BROSHI, *Putting the Pieces Together: DNA and the Dead Sea Scrolls*, in *The Provo Conference on the Dead Sea Scrolls: Technological Innovations, New Texts and Reformed Issues*, ed. by D.W. PARRY – E. ULRICH, Leiden 1999, pp. 30–31.

³¹⁶ Lo studio in corso vuole limitarsi all'analisi dei fattori di degrado connessi all'interazione della pergamena con l'ambiente di conservazione. Verranno pertanto trascurati tutti quegli argomenti che

La pergamena era costituita dalla parte centrale della pelle animale, il derma, evidenziata successivamente alle operazioni di rasatura e immersione in idrossido di calcio della pelle stessa, poi stirata e mantenuta in tensione per tutta la fase di essiccazione. Il prodotto ottenuto dopo ripetuti bagni di calce sviluppava una durezza meccanica maggiore di quella posseduta dalla pelle *tout-court*, che in seguito ai processi di lavorazione al tannino a cui, oggi come in passato, viene sottoposta, sviluppa una resistenza agli attacchi di origine biologica ma, a causa dell'azione della sostanza conciante sulle fibre di collagene, si mostra strutturalmente più fragile³¹⁷.

Il processo successivo al bagno di calce prevedeva che il foglio di pergamena fosse sottoposto a tiraggio: si otteneva così il posizionamento ortogonale delle fibre costituenti. Una volta essiccate esse avrebbero mantenuto questa disposizione fintanto che eventuali fattori esterni, come un eccessivo grado di umidità, non fossero subentrati a favorire un rilassamento delle fibre provocando un nuovo processo di “disordine”³¹⁸. Un forte innalzamento delle temperature (già intorno a 40°) avrebbe potuto di contro causare un raggrinzimento del materiale a tal punto dannoso per la struttura da provocare modificazioni visibili anche ad occhio nudo³¹⁹.

Il processo di decoesione, che può successivamente essere causa di sgretolamento del supporto, può avvenire in tempi anche molto rapidi se il manufatto non è mantenuto in condizioni conservative “ideali”³²⁰. Diversamente, qualora il codice membranaceo venga inserito in un soddisfacente contesto

spingano oltre una considerazione mirata dei processi di lavorazione della pelle (come le incidenze percentuali dell'uso di pelli diverse in funzione degli usi, dei formati e dei codici o che analizzino tali scelte tenendo conto dell'area geografica di produzione o delle connessioni socio-culturali o ancora del fattore economico legato alla commercializzazione di tale materiale). Si rimanda per ogni altra considerazione a studi come *Pergament. Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, a cura di P. RÜCK, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften, 2) in cui l'osservazione delle caratteristiche visibili di codici in pergamena viene indirizzata alla comprensione di fenomeni più ampiamente connessi all'uso in epoche e ambienti diversi.

³¹⁷ Sulle caratteristiche delle molecole collageniche si veda T. J. WESS, *Collagen Fibril Form and Function*, in *Advances in Protein Chemistry* 70 (2005), pp. 341–374.

³¹⁸ Alte temperature e alto tasso di umidità relativa sono inoltre alla base, come si è visto, di ogni processo di degrado biologico.

³¹⁹ T. J. WESS – J. P. ORGEL, *Changes in Collagen Structure: Drying, Dehydrothermal Treatment and Relation to Long Term Deterioration*, in *Thermochimica Acta* 356, 1–2 (29 December 2000), pp. 119–128.

³²⁰ Si tratta in questo caso di un termine difficile da usare, perché può apparire inadeguato, se non addirittura improprio. Sulla base di quanto già detto si sarà infatti giunti alla conclusione che non può sussistere una situazione conservativa ideale, e che si possano piuttosto applicare in modo continuo e costante i parametri di volta in volta più corretti per garantire alle collezioni l'ambiente più consono.

ambientale sarà possibile ridurre al minimo i rischi di un suo deperimento e verranno limitati gli interventi diretti sul supporto che, benché rivolti al benessere prolungato del manufatto, costituiscono in modo ineludibile un episodio di indebolimento strutturale³²¹. Nel caso di esemplari danneggiati dall'applicazione di parametri ambientali inappropriati si interviene oggi agendo sulla quantità d'acqua presente all'interno del materiale, mediante getti di vapore o diluizioni alcoliche³²², giungendo a ristabilire l'equilibrio compromesso.

La resistenza alle sollecitazioni conquistata dalla pergamena in seguito al bagno di calce, e tutte le caratteristiche strutturali possedute da questo materiale, si mostreranno dunque inalterate nel tempo a condizione che i parametri ambientali di temperatura e umidità relativa vengano mantenuti entro gli standard consigliati. Le raccomandazioni fornite da organismi scientificamente accreditati come l'IFLA, o il CNR sono considerate linee guida per l'attuazione delle norme conservative ideali.

Materiale fortemente igroscopico, la pergamena rappresenta tra quelli che costituiscono il codice miniato il più sensibile alle variazioni di livelli di UR che incidono sull'elasticità del supporto al variare della quantità di “nutrimento” fornito alle fibre di collagene. Tuttavia proprio la membrana costituente si mostra in grado di assecondare, più velocemente e senza conseguenze, i movimenti imposti al codice quando si sollevi un foglio, anche senza particolari accorgimenti. Ne consegue che sottoporre un manoscritto a sollecitazioni meccaniche, come repentini cambi di pagina che richiedano ai fogli movimenti con gradi d'inclinazione diversi, sarà ben tollerato dalla membrana costituente, ma potrà avere pericolose ricadute sugli strati superficiali. A causa della curvatura imposta al foglio potranno infatti verificarsi delle *craquelures* o microdistacchi della pellicola pittorica, dei *media* grafici e delle preparazioni metalliche eventualmente presenti.

Nel capitolo riguardante le alternative a una visione tradizionale dei fogli di un manoscritto si tenterà di dare una risposta alla questione.

³²¹ Ogni intervento di restauro diretto interviene evidentemente a recuperare una situazione conservativa compromessa per varie ragioni. Dopo tale operazione il manufatto potrà riacquistare parte delle sue risorse originarie, ma non potranno mai cancellarsi le tracce legate all'intervento. L'oggetto risulterà vulnerabile sotto qualche aspetto e necessiterà di adeguati parametri conservativi rivolti a una più ampia gamma di scambi con l'ambiente d'appartenenza.

³²² Cfr. *Paper Conservation Catalog*, Washington 1994; A.B. QUANDT, *Recent Developments in the Conservation of Parchment Manuscripts*, in *The Book and Paper Group Annual* 15 (1996) (on-line all'indirizzo <http://aic.stanford.edu/sg/bpg/annual/v15/>); *Microanalysis of Parchment*, ed. by R. LARSEN, London 2002.

Si è già riferito di quei parametri stabiliti, ribaditi, pubblicati e recepiti da enti e organismi responsabili a vario titolo della tutela di manoscritti per garantire alle collezioni un'ottimale conservazione. Sarà forse opportuno provvedere a una puntualizzazione estrapolando dalle norme di conservazione quanto attiene specificamente i rischi corsi dal supporto in pergamena esposto a fonti di illuminazione inadeguate e a polveri e gas nocivi.

La luce solare possiede dei parametri che la rendono una delle più significative cause di degrado chimico ai danni del supporto in pergamena; processi che spaziano dall'ossidazione all'indebolimento delle fibre collageniche (da cui deriva un pericoloso collasso strutturale). Nelle raccomandazioni sopra esposte viene sottolineata l'importanza di contenere entro valori stabiliti i livelli luminosi tenendo in considerazione gli effetti tutt'altro che trascurabili legati all'innalzamento di temperatura ambientale che l'utilizzo di fonti illuminanti non adeguate porta con sé. Così per le sale di studio si eviteranno postazioni con singoli punti luce e si prediligerà un'illuminazione generalizzata che mantenga a distanza la fonte dall'oggetto in consultazione³²³. Per le esposizioni si farà in modo di prevedere per le luci una collocazione tale che le mantenga all'esterno rispetto alla teca in cui il manoscritto viene esposto. Si faranno dei distinguo in merito alla tipologia di illuminante, in considerazione del fatto che una lampada a incandescenza sprigiona luce gialla e un grado di temperatura noto che giunge persino a raddoppiare in caso di illuminazione alogena, di aspetto più bianco. Ogni considerazione legata all'uso della luce, che analizzi eventuali variazioni di temperatura, va indagata soprattutto perché scongiuri pericolosi fenomeni di oscillazione dei valori di UR ai quali la pergamena, come si è visto, risulta particolarmente sensibile. In questo caso sarà ulteriormente importante mantenere sotto controllo l'emissione di calore causata dalla fonte illuminante al fine di prevenire modificazioni significative a carico dell'elasticità del supporto.

Infine la conservazione di manufatti in pergamena in ambienti non controllati, dove non sia immediatamente rilevata l'eventuale presenza di sostanze inquinanti,

³²³ Anche se un'alternativa all'allontanamento della fonte illuminante dall'oggetto sensibile è rappresentata dall'installazione di punti luce in fibra ottica. In tale direzione si è mosso il nuovo allestimento della sala studio della Biblioteca Marciana di Venezia realizzato nel 2000 (cfr. T. PLEBANI, *Nuova luce in biblioteca*, in *Marciana Newsletter* 3 [autunno 2000], 10; on-line all'indirizzo <http://marciana.venezia.sbn.it/news/>).

può essere causa di modifiche strutturali interne ai supporti. Gli agenti più nocivi, diossido di zolfo (SO₂), ossidi d'azoto (NO_x), ozono (O₃), acidi organici, formaldeide (HCHO) andrebbero sempre tenuti sotto controllo (su valori di 1,5 µg/m³ per gli ossidi di zolfo e d'azoto, 25 µg/m³ per l'ozono, mentre formaldeide e acidi, qualora rilevati, andrebbero rimossi). Si tratta di sostanze emesse dai sistemi di filtraggio elettrostatico di alcuni condizionatori; oppure provenienti dai vapori di scarico delle automobili (che possono incidere nel caso il luogo di conservazione non sia isolato dall'ambiente esterno); o anche contenute in soluzioni detergenti e disinfettanti di uso domestico; rilasciate infine a lungo termine dal legno, dalle colle e dalle vernici degli arredamenti³²⁴. Per tali ragioni è necessario che gli ambienti in cui i codici sono conservati e vengono consultati siano stati attentamente analizzati sotto ogni aspetto e tenuti costantemente sotto controllo. Ognuna di queste sostanze combinate con l'umidità dell'aria produce effetti disastrosi sui materiali organici costituenti i manoscritti³²⁵. Accertarne l'assenza, o la presenza entro i livelli tollerati, significa pertanto contribuire alla buona sopravvivenza dei manufatti conservati.

3.2.2 Pigmenti, inchiostri e colle

Sulla pergamena preparata per accogliere testo e immagini miniate, prima di ricavarne fogli nel formato desiderato, veniva applicata una base preparatoria che la rendesse adatta allo scopo. Quanto oggi è noto sulle operazioni iniziali di preparazione del supporto emerge dall'indagine diretta su campioni di esemplari, anche grazie all'ausilio di metodologie d'indagine non distruttive, con un'attenzione

³²⁴ La scelta di pannelli in ZF-MDF (*zero formaldeide – medium-density fibreboard*) se tutela dalle emissioni di formaldeide delle resine ureiche impiegate in fabbricazione non mette comunque a riparo da altri acidi sprigionati. S. PUGLIESE, *Quando il libro va in mostra: supporti e materiali*, in *Obiettivo conservazione*, Atti del seminario *La conservazione dei beni librari nelle biblioteche dell'Università*, (Biblioteca Centrale G.P. Dore della Facoltà di ingegneria, dicembre 2000), a cura di M.P. TORRICELLI, Bologna 2002, pp. 43-57: 51.

³²⁵ K.B. HENDRIKS, *Storage and Handling of Photographic Materials*, in *Preservation of Library Materials*, Conference of Directors of National Libraries (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, April 7–10, 1986), München: K.G. Saur 1987, pp. 55–66; *Principi dell'IFLA* cit., p. 64.

rivolta alle indicazioni fornite dai cosiddetti trattati tecnici³²⁶, redatti nel corso dei secoli come ausilio per gli artisti del libro³²⁷. Le fasi di lavorazione ci sono note per lo più grazie alle informazioni desunte dagli esemplari non finiti, osservati quindi a differenti stadi di elaborazione, mutate da fonti scritte e ricettari, creati come guide soprattutto teoriche, e documenti diversi nei quali si rendicontano i costi sostenuti per il reperimento dei materiali e il confezionamento delle opere³²⁸.

L'operazione iniziale consisteva nel rendere la pergamena liscia e priva di ogni untuosità, così da limitare il rischio di assorbimento e scolorimento di inchiostri e pigmenti posti sul foglio. A tale scopo si era in precedenza proceduto sfregando a lungo con pietra o polvere di pomice. Sulla superficie veniva dunque steso un appretto leggero composto da creta, o altra polvere bianca, e gomma arabica³²⁹, che poteva essere sostituita da colla di pergamena, realizzata con i ritagli della lavorazione, o colla di pesce³³⁰. Quando si fosse previsto l'inserimento di foglia d'oro si provvedeva allora ad adattare le zone interessate con una combinazione di gesso e bolo armeno.

³²⁶ Si tratta sostanzialmente di raccolte di ricette applicabili in ogni campo dell'arte e che spesso mescolano informazioni utili per realizzare tinture a precetti su come produrre saponi, medicinali, leghe metalliche. Le ricette dallo spiccato carattere alchemico, uniscono in sé tecniche praticate in ambito orientale (*Compositiones ad tingenda* e *Mappae claviculae*) a influssi, almeno dal XII secolo in poi, derivati dal mondo di lingua araba.

³²⁷ Cfr. a tale proposito l'introduzione di Francesco Brunello al *De arte illuminandi*, Vicenza 1975, pp. 9–32; soprattutto per quanto concerne le fasi successive di lavorazione dei fogli risulta utile la lettura di A. CAFFARO, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX–XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003 (Nuovo medioevo), ma anche C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. BRUNELLO, Vicenza 1992 (arti e tecniche serie blu, 2) e THEOPHILUS, *De diversis artibus*, edited and translated by C.R. DODWELL, Oxford 1998.

³²⁸ Un prezioso testo di riferimento a tale proposito è rappresentato dal volume di J.J.G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena 2003 (ed. originale *Medieval Illuminators and their Method of Work*, New Haven–London 1992). Interessanti contributi mirati all'identificazione dei coloranti utilizzati e all'apposizione su foglio provengono anche dal volume *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure. Etudes historiques et physico-chimiques*, Colloque international du CNRS, Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie, Paris [2002]. Per la natura e l'utilizzo dei pigmenti in miniatura cfr. M.G. PLOSSI ZAPPALÀ, *La tecnica della miniatura e i suoi rapporti con l'alchimia*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, I, a cura di M. REGNI–P.G. TORDELLA, Torino 1999, pp.141–149; *La fabbrica dei colori: pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma 1986. La fortuna dei colori e la loro preparazione anche attraverso il Cennini, *Il libro dell'arte* cit.

³²⁹ Il termine “gomma” indica una sostanza vegetale frutto di una mutazione strutturale della pianta legata a cause diverse (adattamenti ambientali, malattie). I tessuti della pianta divengono liquidi indurendo, una volta fuoriusciti, al contatto con l'aria, e mantengono una significativa capacità legante. Con la definizione “gommalacca” si vuole indicare il prodotto della lavorazione della secrezione resinosa di un insetto, *Tachardia lacca kerr*, con soda e poi con allume.

³³⁰ Il *De arte illuminandi* propone anche colla e miele.

Gli inchiostri utilizzati erano principalmente pigmenti organici di origine vegetale (carbone di sarmenti di vite³³¹, di noccioli di frutta e gusci di mandorle e noci³³²) o animale (frutto di calcinazione di ossa o di grassi animali). L'*atramentum*³³³ e il nero di lampada, i neri più puri e con maggiore capacità coprente, si ottenevano l'uno bruciando resine di conifere o per calcinazione della colofonia³³⁴, l'altro dalla combustione di materie grasse (specialmente olio di lino). Il gallato o tannato di ferro si otteneva per ossidazione, esponendo all'aria una miscela di galla di quercia e un sale³³⁵.

Tra gli inchiostri elencati l'*atramentum* è probabilmente quello con maggior capacità di persistenza, con un'eccellente resistenza alla luce ed è il meno incline alle screpolature grazie all'alta percentuale oleosa e i residui incombusti che contiene³³⁶. Il meno resistente, e forse per questo raramente citato nei trattati, è il nero d'ossa, ad alto potere colorante ma scarsa permanenza. Recentemente, attraverso la creazione in laboratorio di inchiostri con le stesse caratteristiche chimiche del cosiddetto ferro gallico si è verificato come al variare della qualità della noce di galla si manifestino mutazioni cromatiche che non influiscono sull'andamento della curva spettrale e come in presenza di diverse percentuali di

³³¹ La più antica fonte medievale che lo cita è il ms. di Eraclio *De coloribus et artibus romanorum*. Sia il *De arte illuminandi* che il trattato del Cennini forniscono poi le ricette per realizzarlo.

³³² Citati da Cennini e nel *De arte illuminandi*.

³³³ Con questo termine, fin dall'antichità e per tutto il medioevo, viene indicato l'inchiostro, con una pressoché totale sovrapposizione con il nerofumo.

³³⁴ Il residuo solido derivato dalla distillazione di resine di conifere.

³³⁵ La *noce di galla*, o *cecidio*, è l'escrescenza che si verifica sul tronco, sulle radici o sulle foglie degli alberi di quercia ed è dovuta alla puntura di insetti (della famiglia *Cynipidae*). Si riscontra comunemente al suo interno la presenza di acido gallico, spesso combinato con tannino. La capacità riducente posseduta da queste sostanze in combinazione con cloruro ferrico produce la colorazione nero azzurra degli inchiostri, ottenuti in soluzione acquosa. Per una classificazione degli inchiostri sulla base delle loro caratteristiche chimico-fisiche si vedano R. CAMBRIA – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *A Methodological Test of External Beam PIXE Analysis on Inks of Ancient Manuscripts*, in *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 75 (April 1993), pp. 488–492; F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *Recent Applications to the Study of Ancient Inks with the Florence External PIXE Facility*, in *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 109–110 (April 1996), pp. 644–652; M. BUDNAR – J. SIMČIČ – Z. RUPNIK – M. URŠIČ – P. PELICON – J. KOLAR – M. STRLIČ, *In-air PIXE set-up for Automatic Analysis of Historical Document Inks*, in *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 219–220 (June 2004), pp. 41–47.

³³⁶ *La fabbrica dei colori* cit., p. 58.

sali, muti oltre all'aspetto anche il profilo dello spettro³³⁷. Ogni tipologia d'inchiostro si distingue per un diverso profilo che varia con l'aggiunta di additivi diversi. In sostanza ogni inchiostro possiede un proprio "marchio" riconoscibile in laboratorio³³⁸. Questo dato risulta indubbiamente utile per tracciare un quadro dei componenti del codice indirizzato alla definizione dei parametri conservativi più adeguati.

Nella pittura su libro i pigmenti, utilizzati all'acqua, erano principalmente minerali³³⁹ con deroghe a sostanze di origine vegetale³⁴⁰ (soprattutto nei secoli XIII-XV, quando per ottenere effetti più trasparenti si procedeva per sovrapposizioni di velature cromatiche) e prodotti di vere e proprie reazioni chimiche³⁴¹. Soluzioni di carbonato potassico, ricavate dalla separazione di liquidi da ceneri di piante o liscivie come l'acqua di calce³⁴² potevano essere utilizzate per l'estrazione di

³³⁷ P. ROGER, *Étude d'encres au carbone, métallo-galliques et mixtes par des méthodes d'analyse non destructive: spectrophotométrie d'absorption en réflexion diffuse et fluorescence* (25/04/2002), in *Les matériaux du livre médiéval, Séminaire de recherche de l'IRHT*, Paris, IRHT, 2005, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET (*Ædilis, Actes*, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007).

³³⁸ Un inchiostro incompleto (mancante di sali o di tannante) appare alla vista più chiaro e si caratterizza per una cattiva resistenza nel tempo. Cfr. P. ROGER, *Étude des encres par analyses spectrométriques* (13/03/2003), in *Les matériaux du livre médiéval, Séminaire de recherche de l'IRHT*, Paris, IRHT, 2005, a cura di M. ZERDOUN, C. CHAHINE, T. BUQUET (*Ædilis, Actes*, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007).

³³⁹ Alcuni esempi: il *minium*, o cinabro (solfuro rosso di mercurio, HgO); l'azzurro oltremare o lapislazzuli (una miscela di silicati di alluminio e sodio); l'azzurrite (carbonato basico di rame, $2\text{CuCO}_3\text{Cu}(\text{OH})_2$); la malachite, *chrysocola* o *armenium* (carbonato basico di rame verde, $\text{CuCO}_3\text{Cu}(\text{OH})_2$); le terre di vari colori.

³⁴⁰ Corrispondenze tra sostanze d'origine vegetale e l'attività miniatoria si deducono inoltre dal significato del termine *alluminare* o *illuminare* col quale anche i tintori solevano indicare l'azione con cui si combinavano colori organici d'origine animale o vegetale con l'allume di rocca per ottenere lacche insolubili e molto resistenti. Cfr. G.V. ROSETTI, *Plictho de larte de tentori che insegna tenger pani telle e bombasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, Venezia 1540 (Estratto dalla Storia della chimica VI. *Sui colori degli antichi*, II, a cura di I. GUARESCHI, in *Supplemento Annuale all'enciclopedia di chimica*, 23 [1907]).

³⁴¹ Così il cosiddetto verderame o *viride cupri* (acetato di rame, se basico ha formula $(\text{CH}_3\text{COO})_2\text{Cu}$) la cui ricetta si trova nel *Mappae Claviculae* [CVI], in *Theophilus* (lib. 1 – XXXVI, dove è chiamato *De viride ispanico* [p. 33 dell'ed. consultata]) e nel *De arte illuminandi* e che veniva prodotto esibendo lamine di rame all'azione dell'aceto (o stratificandole in alternanza con bucce d'uva in fermentazione) grattando poi la patina depositata.

³⁴² Alcune analisi condotte su un campione significativo di codici prodotti nei secoli X–XVI e conservati presso la Bibliothèque Nationale de France e gli Archives Nationales di Parigi hanno verificato la presenza di calcite (bianco a base di carbonato di calcio, CaCO_3) nella pellicola pittorica. Questo è da ricondurre all'uso del bianco di San Giovanni (il pigmento di sintesi derivato dalla calcite) utilizzato in deroga alla più comunemente utilizzata biacca (carbonato basico di piombo, $2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$) piuttosto che alle tracce lasciate da una delle liscivie utilizzate per la preparazione dei colori.

principi coloranti da fiori, anche come depuranti nelle operazioni di estrazione del lapislazzuli³⁴³.

I colori, macinati finemente, venivano mescolati con leganti. Si trattava nei casi più comuni di gomma arabica³⁴⁴ e albume d'uovo³⁴⁵, ma è stata spesso verificata l'adozione di colla di pesce³⁴⁶ e più raramente di gomma adragante³⁴⁷. Non era poi infrequente che gli artigiani del libro provvedessero ad aggiungere ai colori miscele di zucchero, allume, miele in aggiunta alla chiara d'uovo. La gomma arabica unita all'albume viene suggerita come legante nel *De arte illuminandi*³⁴⁸, insieme alla modalità di utilizzo, che richiede di procedere per velature al fine di evitare lo screpolamento delle brillanti superfici così ottenute.

Altre sostanze come il rosso d'uovo, il fiele di bue³⁴⁹, il succo d'aglio, il latte di fico³⁵⁰ compaiono via via che si scorrono le pagine dei trattati sulle tecniche che includono, tra le altre, la miniatura.

La conservazione delle colle e delle gomme utilizzate per la preparazione dei fogli o in fase decorativa, rappresentava un problema già per gli artigiani che ne facevano uso se, come si legge nel *De arte illuminandi*, venivano dati consigli e suggerimenti per rallentarne l'ossidazione e prevenire le muffe³⁵¹.

³⁴³ Il Cennini riferisce della preparazione del blu di lapislazzuli che, almeno a partire dal sec. XII, veniva impiegato dopo essere stato sottoposto a un complesso processo di purificazione. Questo prevedeva l'impasto a caldo del pigmento finemente polverizzato con cere, olio e resine. La massa ottenuta si trattava a lungo con liscivie di ceneri diluite che portavano in superficie l'azzurro lasciando chiusa nell'impasto ceroso ogni impurità (*Il libro dell'arte* cit., cap. LXII).

³⁴⁴ *De arte illuminandi* cit., cap. XVII.

³⁴⁵ Per la preparazione della chiara si veda *De arte illuminandi* cap. XVI. La chiara d'uovo è una soluzione colloidale di sostanze azotate che per evaporazione dell'acqua si coagulano. La blanda percentuale di grassi (0,26%) contribuisce inoltre a conferire a questo legante una certa elasticità (BRUNELLO, *De arte illuminandi* cit., p. 95 n. 1). Il suo utilizzo è citato anche a proposito della lucidatura delle tempere stese sui fogli dei codici: chiara pura nel cosiddetto *Ms. bolognese* (cfr. O. GUERRINI – C. RICCI, *Il libro dei Colori segreti del sec. XV*, Bologna 1887, cap. *A fare pavonazzo chiaro e lucido per operare in carta*) e in combinazione con gomma arabica in Cennini (*De arte illuminandi* cit., cap. XXIX).

³⁴⁶ *Il libro dell'arte* cit., cap. CVIII

³⁴⁷ *De arte illuminandi* cit., cap. XVII

³⁴⁸ *Ibid.*, capp. XXIX e XXXI.

³⁴⁹ cfr. BRUNELLO, *De arte illuminandi* cit., p. 162

³⁵⁰ *Ivi.*

³⁵¹ Il *De arte illuminandi*, cap. XVI, consigliava di aggiungere all'albume un antisettico come *realgare rubeo* (realgar: bisolfuro di arsenico, As₂S₂) *aut modicum de canfora, sive duos gariofolos* (i fiori non ancora sbocciati del *Caryophyllus aromaticus*, i cosiddetti chiodi di garofano).

Nel caso di codici particolarmente preziosi si incontrano fogli tinti ottenuti attraverso bagni di porpora (di origine animale³⁵²), o l'immersione in tini di azzurro (il guado, un indigoide di origine vegetale³⁵³), più raramente in giallo (con estratto di zafferano, *Crocus sativus* L.³⁵⁴). Alcuni vegetali potevano essere poi impiegati per conferire ai fogli lo stesso aspetto prodotto dalla porpora, a costi molto inferiori. Così il *folium purpureum* (estratto dalla *Crozophora tintoria*, comunemente conosciuta come tornasole³⁵⁵ ed eliotropo minore) o l'*oricello* (ricavato dal lichene *Roccella*³⁵⁶). I fogli così realizzati possiedono un'altissima fotosensibilità e sono scarsamente persistenti³⁵⁷, a differenza della porpora, praticamente inalterabile nel tempo.

Sfogliando un codice miniato non è infrequente trovare inserti in foglia d'oro, più raramente d'argento, o parti in cui siano stati impiegati composti che ne imitino fedelmente l'aspetto³⁵⁸. Si tratta di metalli meno preziosi che richiamano la colorazione dell'oro (come la pirite³⁵⁹ o più raramente il litargirio dorato³⁶⁰) o di miscele di sostanze unite per simularlo (come l'orpimento³⁶¹, l'oro musivo³⁶², lo

³⁵² Sostanza estratta dalla ghiandola del *Murex trunculus*, *Murex brandaris* e *Purpura haemastoma*, il cui succo incolore all'estrazione acquista tonalità dal rosso-violetto al viola carico dopo un processo di ossidazione. Utilizzabile mediante immersione. Le specie di murici da cui si estrae la porpora per tingere sono già citate da Plinio nella *Naturalis Historia* (lib. IX) l'edizione consultata è a cura di M. HARARI – S. FERRI, Milano 2001.

³⁵³ Un esempio è probabilmente costituito dalla cosiddetta *Bibbia di Cava* (sec. IX in, Cava dei Tirreni, Biblioteca del monumento Nazionale – Badia della S.ma Trinità, ms. 1) che, oltre a parti tinte in diverse tonalità di porpora, mostra i ff. 220–221 splendidamente colorati d'azzurro.

³⁵⁴ La sostanza colorante è il crocin (C₂₀H₂₄O₄), un glucoside contenuto negli stimmi autunnali della pianta. Il colore rosso posseduto dagli stimmi vira al giallo quando diluito in acqua semplice o alcalinizzata. La colorazione è fortemente instabile.

³⁵⁵ Denominazione che accompagnerà il termine *folium*, utilizzato per tutto il medioevo, a partire dal sec. XIV (compare per la prima volta nella rubr. IX del *De arte illuminandi*). La presenza di *folium* è stata riscontrata, per citare un esempio, nel ms. lat. 1126 della Bibliothèque Nationale de France, un Evangelionario degli inizi del sec. XI, il cosiddetto *Évangélaire de gaignières*, prodotto a Saint Benoît sur Loire.

³⁵⁶ Questa pianta contiene degli acidi incolori che danno una sostanza, l'orcina, se esposti all'azione degli alcali. L'orcina all'aria o per effetto dell'ammoniaca (le ricette vogliono infatti che si immergesse il lichene triturato in un bagno di urina fermentata in ambiente aperto per almeno due settimane) si trasforma nella sostanza violetta (orcinolo) che rende l'oricello tanto simile alla porpora.

³⁵⁷ L'oricello andava fissato sui fogli mediante un decotto di orzo, di cipolla o di foglie di limone (*La fabbrica dei colori* cit., p. 413).

³⁵⁸ Così nel primo caso noto di utilizzo di decorazioni dorate all'interno di un codice miniato, il ms. A. 135 della Kungliga Biblioteket di Stockholm, il *Codex aureus* della Christ Church di Canterbury, purpureo e realizzato in ambito insulare alla metà del sec. VIII (Tavv. 9-10).

³⁵⁹ Solfuro di ferro (FeS₂).

³⁶⁰ Monossido di piombo (PbO), raro in natura e più spesso ottenuto come prodotto secondario dell'estrazione dell'argento dal piombo. Può essere giallo o rossastro e per questo assumere la definizione di *aureo* o *argento*.

³⁶¹ Solfuro d'arsenico giallo, temperato con acqua e gomma per poter scrivere in oro.

zafferano³⁶³). Quando si tratti di metalli preziosi, possono incontrarsi nei trattati medievali ricette e modalità d'impiego diverse. La foglia d'oro si otteneva con l'assottigliamento di monete, o la fusione di *lingotti* poi tirati in piastrine³⁶⁴, con l'impiego del martello fino a ottenere sottilissimi fogli, trasparenti alla luce e assai fragili. Da ognuna delle fonti è citata senza sostanziali variazioni la base preparatoria sulla quale andava posta, a base di gesso e bolo armeno³⁶⁵, e la modalità di lucidatura. Per scrivere in oro sui fogli³⁶⁶, oltre all'impiego di metalli che ne riproducevano l'aspetto, potevano essere impiegati un'amalgama³⁶⁷, da utilizzare come un inchiostro, e la vera foglia, d'oro e d'argento soprattutto, ridotta in polvere e stemperata con acqua e colla.

L'estrema varietà dei componenti che mostra un foglio di pergamena miniata³⁶⁸ impone ancora una volta la necessità di ribadire l'importanza della

³⁶² O porporina, costituito da cristallini di bisolfuro di stagno (Sn S_2) e citato nel *de arte illuminandi* al cap. VII (che tuttavia titola *de purpureo colore* generando un po' di confusione).

³⁶³ Nella ricetta 34 del *Papiro di Leida* (nella trad. di M. BERTHELOT nell'*Introduction à l'étude de la Chimie des Anciens et du Moyen Age*, Paris 1889, rist. anast. Bruxelles 1983) è mescolato con bile di tartaruga fluviale e utilizzato per scrivere lettere d'oro.

³⁶⁴ Ms. 490 di Lucca, cap. 64, *De petalum auri* (CAFFARO, *Scrivere in oro* cit., pp. 98-102).

³⁶⁵ L'*asiso*. Per Cennini il gesso per doratori (*Libro dell'arte* cit., cap. CLVII, p. 164 n. 3) poteva realizzarsi con gesso sottile (gesso spento in acqua), biacca di piombo e zucchero candito, o (cap. CLVIII, p. 165) gesso sottile, biacca, bolo armeno e un po' di zucchero. L'autore del *De arte illuminandi* (rubr. XIII, p. 83 dell'ed. cit.) unisce al gesso sottile del Cennini il bolo armeno e miele. Theophilus (I, 23) cita nell'applicazione della foglia il bianco d'uovo.

³⁶⁶ La *crisografia* compare in epoca carolingia.

³⁶⁷ Ossia in lega con il mercurio, come indica la ricetta 71 del *Papiro di Leida* (BERTHELOT, *Introduction à l'étude* cit.).

³⁶⁸ Le analisi effettuate su manoscritti miniati realizzati in Italia centrale tra XII e XV secolo con l'ausilio della metodologia PIXE (Particle Induced X-ray Emission), che consente di ottenere risposte sulla composizione chimica elementare, confermano le ipotesi fatte a proposito della molteplicità di materiali utilizzati per la realizzazione di inchiostri e pigmenti, soprattutto per codici con diverse datazioni. Dagli esami effettuati sono state ricavate discriminazioni cronologiche relative all'uso dei pigmenti, in special modo di quelli derivati da elementi minerali di purezza differente (ad es. la malachite) e si è verificato un impiego più diffuso del lapislazzuli (in alcuni casi utilizzato in unione col giallo a formare colorazioni verdi). Quanto emerge dalla lettura dei dati forniti da tali analisi suggerisce inoltre, ancora una volta, la necessità di una lettura delle fonti che filtri il dato reale dal puro esercizio di stile effettuato dagli autori. P. CANART – P. DEL CARMINE – C. FEDERICI – F. LUCARELLI – J.D. MACARTHUR – P.A. MANDÒ – M. MANIACI – M. PALMA, *Recherches préliminaires sur les matériaux utilisés pour la réglure en couleur dans les manuscrits grecs et latins*, in *Scriptorium* 45-2 (1991), pp. 205-225; M. BERNASCONI – R. CAMBRIA – L. DAL POZ – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – J.D. MACARTHUR – P.A. MANDÒ, *Analyse des couleurs dans un groupe de manuscrits enluminés du XIIème au XVème siècle avec l'emploi de la technique PIXE*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18-25 september 1992), edited by M. MANIACI – P. F. MUNAFÒ, II, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 358), pp. 57-101; R. CAMBRIA – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *A PIXE Analysis of Manuscripts Illuminated by Francesco di Antonio del Chierico*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18-25 september 1992), edited by M. MANIACI – P. F. MUNAFÒ, II, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 358), pp. 103-119; J.D. MACARTHUR – P. DEL CARMINE – F.

valutazione preventiva dei rischi connessi a un'errata esposizione dei manufatti in questione alle fonti di deterioramento. Soprattutto, e come prima causa, la luce, seguita dalle oscillazioni termoigrometriche. È opinione diffusa che la ragione principale che consente ancora oggi di osservare gli splendidi colori che ornano un manoscritto miniato sia da ricercare nelle scelte conservative connesse soprattutto con la peculiarità strutturale dell'oggetto. Un volume chiuso presenterà probabilmente più problemi alla coperta (che in effetti quasi mai giunge fino a noi) piuttosto che ai fascicoli, poiché al loro interno si mantiene quasi inalterato l'aspetto dei fogli scritti e miniati; ma le caratteristiche strutturali di ogni componente saranno in questo modo, e solo in questo, preservate da ogni tipo di deterioramento? Sarà opportuno, e a mio avviso sufficiente, sottoporre un codice ad esami mirati a definire nel dettaglio la composizione di inchiostri e pigmenti, le parti più vulnerabili, per poterne definire "l'*habitat*" senza minacciarne in alcun modo la stabilità. Se infatti un tempo le applicazioni diagnostiche potevano rendere dati soltanto parziali sulle componenti di un manoscritto oggi non è più così. Appena un ventennio fa la presenza di componenti di natura organica era rilevabile solo attraverso l'impiego di indagini distruttive (cromatografia in strato sottile e in fase gassosa, spettroscopia UV e visibile, spettrometria di assorbimento IR, la più invasiva a causa delle dimensioni dei campioni necessari) impensabili per l'indagine su un codice miniato. Oggi, la spettrocolorimetria e la diffrazione di raggi X consentono di identificare i pigmenti, i coloranti organici e i componenti cristallizzati mediante la comparazione con una base dati di campioni di riferimento; la PIXE porta alla conoscenza della composizione chimica dei componenti³⁶⁹, fornendo elementi da leggere in funzione dell'incidenza sul grado di sensibilità del codice a fattori esterni.

LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *Identification of Pigments in Some Colours on Miniatures from the Medieval Age and Early Renaissance in Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 45 1–4, 2 (January 1990), pp. 315–321; P. DEL CARMINE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ – A.O. PECCHIOLI, *The External PIXE Setup for the Analysis of Manuscripts at the Florence University in Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 75 1–4 (april 1993), pp. 480–484.

³⁶⁹ Nel corso delle indagini effettuate sul ms. *lat.* 2290 conservato presso la Bibliothèque Nationale de France, il sacramentario del IX secolo prodotto per l'Abbazia di Saint – Amand, la PIXE ha evidenziato la presenza di pigmenti inorganici come lapislazzuli, orpimento, minio (rivelato dalla presenza di mercurio e zolfo), verde rame e polvere d'oro mista a rame e argento. Grazie all'impiego della spettrocolorimetria si è poi provveduto a verificare la compresenza di altri pigmenti, di natura organica come l'indigo, il rosso vermiglio e altri rossi non identificati con certezza per la

Una maggiore consapevolezza di quanto attiene all'aspetto materiale di un codice miniato consentirà forse di operare con la giusta serenità le scelte più coerenti con la natura intrinseca di questo manufatto. Si potrà probabilmente ragionare su come esibirlo alla vista assecondando un'esigenza archetipica dell'oggetto, garantendone una più che naturale sopravvivenza nel tempo che abbia sempre meno le caratteristiche mortificanti di una conservazione che mutila e lede la dignità dell'opera d'arte, veicolo di trasmissione di contenuti in testo e immagine.

3.3 Manipolazioni e stress strutturali

Un codice è un manufatto suddivisibile in unità, costituite da fascicoli in pergamena, assemblate mediante cuciture che uniscono sia i fogli sia i fascicoli. Le cuciture, di solito in canapa o cotone corrono lungo il dorso in corrispondenza della piegatura dei fogli al centro del codice. È necessario riflettere sull'incidenza della conformazione strutturale del manoscritto in ordine a eventuali modifiche incorse in seguito a sollecitazioni esterne, quali manipolazioni, uso per ragioni di studio, spostamenti dettati da esigenze espositive.

Nei magazzini delle biblioteche i codici sono conservati in orizzontale o appoggiati l'uno all'altro, in posizione verticale, a seconda delle loro dimensioni, dello stato di salute del corpo e della coperta, tenuto anche conto di eventuali protezioni aggiunte a maggior garanzia o a tutelarne i dettagli più significativi. Così si daranno i casi di esemplari chiusi in scatole lignee, moderne cartelle in cartone, strutture di forme e materiali diversi che rendono l'immagazzinamento del codice peculiare rispetto al resto delle raccolte³⁷⁰. Di norma esemplari di medie dimensioni, in eccellente stato conservativo sopportano di buon grado di essere posti l'uno di

mancanza di basi dati di confronto. M. ÉVENO, *Études des enluminures d'un manuscrit de Saint-Amand du IX^e siècle par PIXE, spectrophotocolorimétrie et diffraction de rayons X* (22/05/2003), in *Les matériaux du livre médiéval, Séminaire de recherche de l'IRHT*, Paris, IRHT, 2005, a cura di M. ZERDOUN — C. CHAHINE — T. BUQUET (*Ædilis, Actes*, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007).

³⁷⁰ Sono in uso da qualche anno, rappresentando una costante non esclusiva del libro manoscritto ma più in generale dei libri che per qualche ragione necessitano di una protezione aggiuntiva alla coperta (peculiarità grafiche o decorative, fragilità dei materiali costituenti o conseguenti ad accidenti successivi), copertine in materiale atossico, traspirante e privo di collanti nocivi, che mantengono inalterata la visibilità delle coperte originali (intese come proprie del libro in questione) proteggendole da aggressioni di varia natura (raggi UV, abrasioni, cedimenti strutturali). T. PLEBANI, *Amor di libro*, in *Biblioteca Marciana Newsletter* 3 (autunno 2000), 11.

fianco all'altro in posizione verticale. Alcuni accorgimenti, comuni in questo caso a quanto raccomandato per la conservazione di materiale librario in genere, fanno sì che i codici mantengano inalterate le proprie condizioni conservative assicurando sulle scelte di organizzazione e gestione quotidiana delle risorse. Così gli esemplari saranno collocati per formato, senza costrizioni o spazi vuoti (che andranno occupati da adeguati sostegni) entro scaffali stabili di acciaio verniciato a fuoco; verrà loro garantita una costante circolazione d'aria che prevenga ristagno di umidità e conseguenti fenomeni di degrado³⁷¹; si osserveranno tutte quelle norme che riguardano solo indirettamente gli esemplari conservati ma ne garantiscono la durabilità nel tempo quali pulizia, controlli periodici di eventuali infestazioni micro o biologiche in atto, protezione da luce diretta, verifica della collocazione dei codici in asse con i palchetti (un esemplare inclinato distorcerà con danni strutturali sempre maggiori). Si eviterà di poggiare libri, anche se di piccole dimensioni, sul taglio superiore di altri esemplari, azione che causerebbe a questi ultimi un allentamento della legatura o un danneggiamento generale della struttura. Si seguirà per la collocazione degli esemplari un criterio di ordinamento che mantenga separate coperte in materiale diverso, per evitare che colle, vernici e olii utilizzati nella lavorazione del pellame migrino nelle fibre della carta utilizzata in altri casi provocando danni irreversibili o che semplicemente stati conservativi differenti, accettabili in un caso e assolutamente nocivi nell'altro, intervengano a danno dei materiali più sensibili e fragili. Si preverranno danni meccanici provvedendo a ricoprire con custodie o coperture cartonate eventuali inserzioni metalliche (cantonali, borchie, fermagli) presenti sulle coperte. Codici di grandi dimensioni, con coperte lignee o comunque molto pesanti ed esemplari in cattivo stato di conservazione, o strutturalmente deboli, saranno collocati in orizzontale.

Sono questi, in unione con quanto raccomandato a proposito dei parametri ambientali, gli accorgimenti più significativi per garantire al materiale manoscritto un'adeguata conservazione e il mantenimento degli equilibri strutturali prolungato nel tempo, per evitare eccezionali e urgenti interventi diretti sui materiali costituenti³⁷².

³⁷¹ Cfr. *supra*.

³⁷² Come ben evidenziato da S. Pugliese in un suo breve intervento (S. PUGLIESE, *Bibliotecari e restauratori. Quali collaborazioni?*, in *Bibliotime*, Rivista elettronica per le biblioteche, a. IX, 3

Il passaggio dei libri da un ambiente all'altro per ragioni di studio, indagato in precedenza per quanto attiene le oscillazioni dei fattori ambientali che a tale passaggio si legano, comporta una prima manipolazione del materiale che necessita anch'essa di alcuni accorgimenti. Quando si rimuove un codice dallo scaffale dove è di norma collocato lo si farà con le dovute accortezze, provvedendo a non far leva sulla cuffia di testa, ed esercitando una delicata ed equilibrata pressione sui due piatti o sul margine anteriore dell'esemplare, rivolto verso il fondo dello scaffale. Ad ogni prelievo si provvederà a ricollocare il gruppo di codici circostanti per ripristinare l'originaria disposizione assiale di ciascuno di essi. Il codice estratto sarà mantenuto nelle due mani e trasportato in casse o disposto insieme ad altri "come sugli scaffali", mantenendo i criteri di ordinamento già rispettati nell'immagazzinamento, su carrelli che rispondano ad adeguati standard di sicurezza³⁷³.

Giunto in sala consultazione il codice verrà collocato su di un leggio o su supporti in schiuma di adeguate dimensioni dalle mani del richiedente o in alcuni casi direttamente da quelle del bibliotecario incaricato³⁷⁴. Gli accorgimenti dello studioso faranno sì che non si usino strumenti potenzialmente nocivi al codice quali penne od oggetti appuntiti; che il codice non venga rimosso dal leggio e che quest'ultimo sia sempre perfettamente collocato sul tavolo di lavoro³⁷⁵. Il personale

[novembre 2006]) il primo importante gesto rivolto alla conservazione del materiale librario è compiuto dal personale, che entra quotidianamente nei depositi rivolgendo la propria cura nell'osservazione e movimentazione del materiale.

³⁷³ Per quanto attiene alle caratteristiche strutturali dei carrelli cfr. *Principi dell'IFLA* cit., p. 89.

³⁷⁴ Così alla Bibliothèque Nationale de France dove, quando si sia riusciti nel difficilissimo intento di ottenere un manoscritto miniato in consultazione si dovrà attendere al proprio tavolo che il bibliotecario lo collochi su di un leggio, per evitare ogni rischio connesso al trasporto. Accade lo stesso anche in molte altre biblioteche (tra le quali Nazionale Centrale di Roma, British Library e Biblioteca Apostolica Vaticana per i codici in riserva).

³⁷⁵ Come esplicitamente dichiarato nei regolamenti interni di alcune biblioteche, per la sala manoscritti: «In Sala è permesso soltanto l'uso della matita cancellabile. È invece vietato l'uso di penne stilografiche, a sfera, evidenziatori, pennarelli, colori e qualsiasi altro tipo di strumento per scrivere o per marcare che lascia tracce indelebili. (...) Per la consultazione o lettura il codice deve rimanere sempre appoggiato sul leggio e tenuto aperto fissando i fogli mediante gli appositi bastoncini. Non si devono mai appoggiare le mani e le dita sul manoscritto ma bisogna utilizzare, per scorrere le righe, l'apposito cartoncino che si trova sul leggio. Si voltino i fogli del manoscritto lentamente e con la massima attenzione, onde preservare il materiale da qualsiasi usura, evitando possibilmente di disturbare gli altri col rumore prodotto. Non si sfogli il codice con la matita in mano, né si sovrappongano carta per scrivere, quaderni, altro manoscritto, stampati o altro. Se lo studioso pensa di allontanarsi dal tavolo per un buon numero di minuti è opportuno chiudere il manoscritto. Al fine di tutelare il patrimonio documentario, la Biblioteca si riserva di far consultare, qualora ne disponga, riproduzioni su qualsiasi supporto del documento richiesto» (Regolamento per gli studiosi della Biblioteca Apostolica Vaticana § 2. Sala di consultazione dei Manoscritti). «I volumi devono

di sala sarà comunque presente nel corso delle consultazioni e si presume che questo sia elemento sufficiente a scongiurare ogni rischio connesso a sottrazioni parziali, o peggio totali, dell'esemplare in consultazione³⁷⁶.

Le norme di comportamento previste nelle odierne biblioteche di manoscritti trovano un interessante precedente nelle parole utilizzate da Jean Mauburne (1460-1501), che nel *De diligentia studii et lectionis* esplicita: «Si deve usare riguardo nei confronti dei libri ed evitare il contatto con la nuda mano, la quale, anche se è pulita, poiché è porosa facilmente li macchia e li sporca. Non va neanche bene - dice Bonaventura - imprimere le dita nude sui margini delle pagine o tenere accesa su di esse una lucerna. Non si tenga il libro aperto inutilmente e lo si chiuda stringendo i legacci cautamente. Non è degno del libro chi non sa custodirlo!»³⁷⁷.

essere tenuti sui leggi e sfogliati con cautela, senza appoggiare alle pagine né le mani né alcunché altro. Le misurazioni devono essere compiute solo sui margini; la rilevazione della fascicolazione deve essere effettuata con la massima cautela; per lo studio delle filigrane deve essere utilizzato il visore di marche d'acqua in dotazione della sala» (Biblioteca estense universitaria, Modena). «Oltre alle norme di carattere generale cui è tenuto chiunque frequenti la Biblioteca, chi è ammesso in sala è tenuto ad attenersi alle norme di consultazione che di volta in volta vengono indicate dal personale come, ad esempio, utilizzare i leggi e prendere appunti con il lapis. È comunque vietato copiare disegni o altro, mediante calco» (Biblioteca Marucelliana Firenze). «Per la consultazione di manoscritti e opere rare è necessario usare le seguenti cautele: servirsi per gli appunti esclusivamente di matite non copiative; utilizzare appositi leggi per i volumi di formato compatibile» (Parma, Biblioteca palatina). «I volumi devono essere tenuti sui leggi e sfogliati con cautela, senza appoggiare alle pagine né le mani né carte, quaderni o qualsiasi altro oggetto. Durante lo studio è ammesso, per i propri appunti, soltanto l'uso della matita. Le misurazioni devono essere compiute solo sui margini; la rilevazione della filigrana e della fascicolazione deve essere effettuata con la massima cautela. (...) Quando il lettore lascia il tavolo, anche per brevissimo tempo, deve restituire i volumi all'addetto» (Biblioteca universitaria, Pavia). «I manoscritti e libri antichi consegnati in consultazione devono essere trattati dal lettore con la massima cura per evitare ogni deterioramento. Perciò è necessario non utilizzare penne a sfera stilografiche e pennarelli che possano, accidentalmente, segnare le pagine. Per una corretta consultazione, si dovrà far attenzione a toccare il meno possibile il documento, non appoggiandovi sopra la mano o l'avambraccio e facendo attenzione a non tenere il proprio foglio di scrittura sopra al libro. Si deve evitare assolutamente di toccare le miniature. Nella consultazione di manoscritti miniati e particolarmente preziosi è consigliato l'utilizzo di guanti di cotone e l'uso dei leggi disponibili in sala di studio: infatti non fa bene al documento forzare l'apertura delle pagine e introdurre fogli o altri materiali» (Venezia, Musei civici). «Le opere di particolare rarità e antichità nonché quelle il cui stato di conservazione lo richiede, vanno poste su appositi leggi che impediscano un'apertura superiore a 90°/120°. Per tenere aperto il volume alla pagina desiderata non devono essere utilizzate pinze da disegno o altri elementi che possono essere traumatici per i supporti, ma devono essere confezionati appositi pesi leggeri messi a disposizione dalla Biblioteca» (Biblioteca civica C. Battisti di Bolzano). A Londra, presso la British Library, vige la *pencils only policy* unita alla raccomandazione di accostarsi agli esemplari con mani sempre perfettamente pulite.

³⁷⁶ Una coinvolgente ricostruzione dei fatti connessi alla sparizione di un codice miniato già conservato presso la British Library in C. ROSSI, *Il manoscritto perduto del Voyage de Charlemagne. Il codice Royal 16 E VIII della British Library*, Roma 2005. La realtà romanzata dell'episodio costituisce, seppure in modo remoto, un'eventualità.

³⁷⁷ *De diligentia studii et lectionis*, in *Rosetum exercitiorum spiritualium*, nella trad. di L. COCO, *La lettura spirituale. Scrittori cristiani tra Medioevo ed età moderna*, Milano 2005, pp.139-176: 163.

3.4 Teche e supporti in mostra

Nel capitolo precedente si è data notizia delle esperienze espositive, note per via diretta o indiretta, significative per l'inquadramento della questione relativa alla visibilità dei codici miniati in mostra. L'argomento concerne un campo d'indagine fortemente vincolato dai possibili fattori di degrado innescati da una poco attenta gestione degli eventi e nel quale va tracciato un quadro delle possibilità e dei limiti connessi alla scelta dei contenitori e dei supporti utilizzati.

Non si intende in questa sede riferire della fase di "movimentazione" dei manufatti e degli accorgimenti necessari per prevenire, eventualmente contenere, gli accidenti che possano verificarsi. Ciò che preme piuttosto evidenziare è costituito da tutti quei fattori che contribuiscono, in fase progettuale prima e in sede espositiva poi, a una messa in mostra di codici miniati adeguata e dignitosa, nel rispetto di tutti i parametri conservativi.

Si è già parlato di quegli ambienti, interni alle biblioteche, destinati alla consultazione del materiale manoscritto nei quali è costantemente necessario tenere sotto controllo rapporti di temperatura e umidità al fine di garantire ai codici le condizioni migliori e più equilibrate tra l'ambiente di conservazione e la manipolazione legata allo studio. Diverso è il fattore "mostra". La visione pubblica, destinata a un bacino di utenza molto più ampio, con interessi e disponibilità³⁷⁸ le più varie che tutelino i pezzi esposti valorizzandone le peculiarità. Non si tratta di un compito semplice. I fattori connessi ai rischi costituiscono la priorità e vincolano già in fase progettuale, con risultati a volte decisamente discutibili, a scelte che avranno una forte ricaduta sulla visibilità delle opere.

Innanzitutto i fattori connessi con l'ambiente espositivo. Se appare complicato ed oneroso riuscire a mantenere in costante equilibrio (al variare delle stagioni, delle ore del giorno, degli afflussi di studiosi) temperatura, UR e illuminazione in una sala di consultazione, si tratterà di un compito ancora più arduo nel caso di locali adibiti a mostre, in occasione delle quali gli afflussi sono nella maggioranza dei casi

³⁷⁸ Con questo termine ci si vuol riferire alle aspettative e alle economie (in termini di investimento di tempo oltre che monetario) possedute e messe in gioco dai visitatori di una mostra di manoscritti.

imprevedibili e l'isolamento dall'ambiente esterno appare difficilmente realizzabile per il breve tempo di apertura dell'evento³⁷⁹. Sarà pertanto più semplice, e porterà con sé ulteriori vantaggi, agire sui microclimi interni ai contenitori espositivi, sulla forma di questi ultimi, sulla collocazione negli spazi allestiti in funzione delle finalità scientifiche (didattiche, divulgative) dell'evento.

Nell'*Atto di indirizzo* già citato³⁸⁰ è ribadita l'imprescindibilità delle scelte dei criteri espositivi dal fattore di tutela del manufatto, ovvero l'assoluta priorità della conservazione rispetto a ogni altro aspetto. I vincoli imposti prevederanno in tal senso per le vetrine una costante difesa da aggressioni esterne, danneggiamenti, accidenti di vario tipo e una perfetta coibentazione per garantire al manufatto un microclima adeguato. Nel documento un'attenzione particolare viene dedicata alla vetrina scelta per contenere materiale igroscopico da esporre in mostra. Si sottolinea la necessità di verificare l'effettiva rispondenza del contenitore scelto alle aspettative riposte al fine di garantire al suo interno il giusto grado di umidità relativa e un adeguato isolamento dall'ambiente che lo circonda. Si raccomanda di effettuare una valutazione preventiva dei rapporti che si produrranno in mostra tra oggetto, contenitore e materiale tampone eventualmente presente. In caso contrario si corre il rischio di sottoporre il manufatto ad un processo di deterioramento ingiustificabile³⁸¹.

Nel documento redatto a cura del *UK Preservation Administrators Panel Working Group*³⁸², senza peso normativo ma di effettivo supporto pratico a un'adeguata tutela dei libri in mostra, si ribadisce l'importanza della scelta dei materiali utilizzati per le teche espositive. Queste devono essere in grado di difendere il contenuto da aggressioni esterne di ogni tipo e mantenerlo adeguatamente isolato da indesiderati passaggi d'aria, e umidità³⁸³. Quanto detto quindi riguardo ai rapporti che intercorreranno tra equilibrio termoigrometrico e

³⁷⁹ In termini economici nel rapporto tra costi e benefici si tratterebbe di un obiettivo irrazionale da raggiungere.

³⁸⁰ *Atto di indirizzo* cit., ambito VI, sottoambito 1§ 3.

³⁸¹ *Atto di indirizzo* cit., ambito VI sottoambito 1§ 3.3.

³⁸² A firma di J. McIntyre (National Library of Scotland), T. Kirtley (Bodleian Library), A. Barrett (Imperial College London), I. Jones (National Library of Wales).

³⁸³ NATIONAL PRESERVATION OFFICE, *Guidance for Exhibiting Archive and Library Materials*, London 2000 (NPO Preservation Guidance. Preservation Management Series), p. 3. D'ora in poi *NPO guidance*.

grado di illuminazione adeguati alla conservazione di un manoscritto miniato verrà in questa sede garantito per ogni singola vetrina.

I materiali utilizzati per i contenitori espositivi dovranno essere inerti³⁸⁴ e idonei³⁸⁵; questi ultimi accessibili e stabili. Rivolgendo specificamente l'interesse alla puntualizzazione della gestione di questi "spazi perfettamente controllati" (come potremmo definire le teche ospitanti i codici) possono essere evidenziati ulteriori elementi di cui tenere conto.

ESIGENZE	OBIETTIVI DI QUALITA'	PARAMETRI DA CONTROLLARE
Collezione		
ESPOSIZIONE	Disponibilità	Pannelli autoportanti, scorrevoli, girevoli, con fissaggio al piede ecc. Pareti attrezzate Vetrine addossate, inserite in parete , verticali, a tavolo ecc. Piedestalli, mensole, pedane ecc.
	Funzionalità	Lettura degli oggetti esposti Valorizzazione degli oggetti esposti Assenza di danno per gli oggetti esposti Visione ergonomica per adulti, bambini, portatori di handicap Visione dall'alto, frontale, da un lato, da più lati
	Accessibilità	Accessibilità dall'alto, frontale, laterale, dal basso ecc.
	Attrezzabilità	Dispositivi di ostensione, fissaggio, sostegno degli oggetti in posizione orizzontale, verticale, su più piani, inclinata Sistemi di appensione puntuali, a griglie, a barre orizzontali, a barre verticali, a rulli ecc. Dispositivi antivibrazioni
	Manutenibilità	Pannelli di facile pulizia Vetrine con superfici trasparenti e telai di facile pulizia sia all'interno che all'esterno

Sistemi di allestimento: *Esposizione* (da *Atto di indirizzo* cit., ambito 3 §2.3).

In neretto le voci che interessano

Raccomandazioni specifiche mirate alla creazione di adeguate misure preventive in occasione di mostre di materiale librario in genere si ritrovano anche nei documenti dell'IFLA e specificano alcuni dettagli inerenti la collocazione dei pezzi all'interno delle teche, oltre a rammentare la necessità del rispetto dei parametri ambientali e di sicurezza del luogo dell'esposizione. «I libri dovrebbero essere assicurati con polietilene a intelaiature di sostegno fatte su misura in cartoncino o in materiale acrilico, che si conformino accuratamente al profilo del

³⁸⁴ Preferibilmente metallo e vetro. L'esterno dev'essere in vetro di tipo laminato, non rinforzato e i ripiani interni in vetro sufficientemente spesso. (*Atto di indirizzo* cit., ambito VI, sottoambito 1 § 5.4.

³⁸⁵ L'adeguatezza sarà stata verificata in precedenza, cfr. *ivi*.

libro aperto o chiuso³⁸⁶. I libri normalmente non dovrebbero essere esposti con un'angolazione maggiore di 20° rispetto al piano orizzontale, e nemmeno con un'apertura più ampia di 120° e dovrebbero essere forniti di un sostegno al blocco delle carte. Carta non acida con riserva alcalina dovrebbe essere utilizzata per creare *passee-partout* e cornici³⁸⁷». Nella *NPO guidance* si specifica che l'inclinazione dei volumi rilegati rispetto al piano orizzontale non debba superare i 30°, che la loro apertura non causi eccessive tensioni a danno della legatura e che i materiali eventualmente impiegati per mantenere l'apertura dei fogli siano da individuare tra polietilene, polipropilene o poliestere da porre in strisce assicurate a legghi, o supporti utilizzati³⁸⁸. Si suggerisce di voltare foglio almeno una volta alla settimana nel corso dell'esposizione per distribuire uniformemente sull'esemplare gli stimoli fisici e chimici legati all'evento³⁸⁹.

Riguardo ai supporti scelti per sostenere e mantenere al giusto grado di inclinazione il materiale esposto nelle vetrine si fa generica menzione di «supports and book cradles»³⁹⁰, «ancoraggi o fissaggi sicuri per garantire la stabilità degli oggetti conservati»³⁹¹. In merito al materiale costituente di tali supporti si è altrettanto vaghi consigliando che essi siano costituiti da *inert materials*³⁹².

I sostegni in schiuma espansa che si incontrano nelle sale di studio di alcune biblioteche che conservano manoscritti risultano idonei anche per la messa in mostra di questi esemplari. Realizzati in forme diverse e con varie dimensioni, soddisfano ogni esigenza di inclinazione, apertura e sostegno del codice, preservando l'integrità

³⁸⁶ Si dà anche il caso di allestimenti mirati alla valorizzazione degli aspetti materiali connessi con la legatura del codice sottolineandone le peculiarità visibili sulla coperta. Un esempio pratico è costituito dalla mostra *L'arte della legatura a Brera. Storia di libri e biblioteche. Secoli XV e XVI* (Milano, Biblioteca Braidense, 17 marzo–22 giugno 2002) che con una selezione di circa 110 volumi conservati presso la biblioteca milanese ha provveduto a ripercorrere le tappe cronologiche ed evolutive delle coperte di manoscritti e primi libri a stampa (cfr. F. ALLOATTI, *L'arte della legatura. Storia di libri e biblioteche in una mostra a Brera*, in *Biblioteche oggi* 6 (lug.–ago. 2002), pp. 74–76). Un interessante riferimento per l'esposizione di legature è costituito dalla biblioteca Wittrockiana di Bruxelles nella quale accanto all'allestimento permanente si alternano mostre temporanee organizzate con cadenze regolari, tre volte l'anno.

³⁸⁷ *Principi dell' IFLA* cit., p. 98.

³⁸⁸ *NPO guidance* cit., p. 4.

³⁸⁹ *Ivi.*

³⁹⁰ *NPO guidance* cit., p. 3.

³⁹¹ *Atto di indirizzo* cit., ambito VI sottoambito 1 § 5.4.

³⁹² *NPO guidance* cit., p. 3

della legatura³⁹³ e garantendo un buon grado di inerzia nei confronti dei materiali coi quali vengono a contatto.

Nel documento ministeriale un passaggio più degli altri appare significativo ai fini di questo lavoro, ossia quello in cui si afferma che «... le istanze che riguardano la migliore visibilità e fruizione degli oggetti esposti – anche dal punto di vista didattico –, in quanto contribuiscono a definire la forma e le caratteristiche funzionali della costruzione, devono essere considerate alla stregua stessa dei parametri ambientali e dei materiali costitutivi dei manufatti stessi, che tali caratteristiche funzionali e forma in principal modo determinano sotto l'aspetto conservativo»³⁹⁴.

Esempi pratici testimoniati da alcuni degli ambienti espositivi menzionati nel capitolo precedente sembrano rispondere alle esigenze di valorizzazione dei pezzi in conformità con le specifiche tecniche enunciate per garantire ai pezzi stessi una conservazione adeguata. Così le sale del museo Bodmer nel quale l'allestimento risulta costituito da teche contenenti supporti in ferro con bracci articolati e snodati, «utili al contenimento di documenti diversi per peso e dimensione senza che si creino tensioni o deformazioni»³⁹⁵. Tra i componenti impiegati (vetro blindato, lamiera annerita) si sviluppa un contrasto con le materie costituenti il libro che genera «un confronto che comporta reciproco arricchimento»³⁹⁶.

Con un approccio scientifico simile, al Deutsches Literaturarchiv di Marbach gli allestitori³⁹⁷ hanno scelto di sovrapporre piani trasparenti, inclinabili come leggi e sostenuti da una sottile intelaiatura metallica. I manoscritti, in archivio, sono collocati come fossero in una cassettera aperta che è possibile osservare da ogni lato e che facilita l'osservazione da altezze diverse (rientrano nella didattica dell'archivio le visite per bambini). Grazie alla collocazione assiale su piani ortogonali le opere

³⁹³ È possibile accostare per questo scopo differenti pezzi di supporto mantenendo libera la zona centrale, quella su cui insiste il dorso della legatura, che nel caso di manoscritti risulta sempre staccata dal corpo, con uno sgravio dei pesi a vantaggio dell'integrità di tutto il manufatto (cfr. a tale proposito *Principi dell'IFLA* cit., p. 81).

³⁹⁴ *Atto di indirizzo*, ambito VI sottoambito 1 § 3.2.

³⁹⁵ Secondo le parole di Gabriele Rossi (G. ROSSI, *Archilab*, in *AS Architetture Suisse*, 152 [2004]).

³⁹⁶ L'architetto Botta, responsabile dell'allestimento, descrive così l'effetto generato dall'accostamento dei materiali impiegati (*Imago libri* cit., p. 37).

³⁹⁷ Il progetto, realizzato nel 2002 dagli architetti David Chipperfield e Alexander Schwarz, è stato portato a compimento nel 2006 sotto la direzione della Drees & Sommer Projektmanagement und Bautechnische Beratung.

esposte sembrano sospese nel vuoto e richiamano, per la loro disposizione, l'organizzazione interna a un archivio. Si ottiene così la simulazione alla ricerca propria dell'ambiente in cui si trovano i documenti, dove percorsi d'indagine differenti si sovrappongono a raggiungere obiettivi sempre diversi.

Le riflessioni e le proposte che si intendono sviluppare trovano conforto anche in questa affermazione che considera l'importanza di porre in equilibrio la valorizzazione della peculiarità dei pezzi esposti, che mantengono inalterata la loro caratteristica di strumenti di ricerca, e la tutela ad essi garantita grazie al rispetto dei parametri conservativi. Ci si sente allora legittimati, riconoscendo ai documenti citati la giusta autorità, scientifica e giuridica³⁹⁸, ad avanzare proposte che mirino proprio a coinvolgere lo spettatore nella visione del manoscritto miniato il più possibile adeguata e rispettosa ma nel contempo vivificante.

L'evoluzione cui si è assistito negli ultimi anni e che ha modificato radicalmente lo statuto del libro esposto e la sua percezione ha aperto la strada a soluzioni innovative. Se ne darà notizia, e ci si interrogherà per comprendere se in esse si ottemperi a coniugare i "diritti" dei manufatti con le mutate esigenze di fruizione in mostra.

³⁹⁸ Anche nel caso di raccolte di raccomandazioni finalizzate al raggiungimento di standard minimi nella gestione di sedi espositive permanenti o temporanee, riguardo temi inerenti l'acquisizione, la catalogazione, il restauro, il prestito delle opere, come è per l'*Atto di indirizzo* o la *NPO guidance*.

Le proposte alternative all'originale

4.1 I *facsimili*

I vincoli imposti alla circolazione, all'esposizione e alla fruizione di manoscritti per ragioni di studio hanno condotto a individuare già da alcuni anni soluzioni diverse dall'utilizzo degli originali, mirate a mantenere con questi ultimi uno stretto rapporto solo in relazione alle caratteristiche fisiche dell'oggetto, alle immagini, ai dettagli cromatici. Tralasciando di analizzare le numerose campagne fotografiche, le realizzazioni di microfilms, o microfiches³⁹⁹, intraprese da istituti di tutto il mondo in anni anche piuttosto lontani, si considererà il fenomeno attraverso l'indagine di episodi recenti ed esplicitamente rivolti a ottenere una replica il più possibile fedele degli originali.

All'origine di tali realizzazioni è l'edizione facsimilare.

Il primo esperimento italiano relativo alla realizzazione di codici in facsimile risale al 1964 quando, con decreto del Presidente della Repubblica, fu affidato all'editore Giunti il compito di realizzare l'*Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci*⁴⁰⁰. Di ogni codice furono realizzate solo 998 riproduzioni, acquisite poi da Istituzioni pubbliche, ma soprattutto da privati spinti con ogni probabilità dal desiderio di possedere quella che dell'originale è solo un'icona, proposta tuttavia come l'equivalente moderno di un'opera d'arte. Le

³⁹⁹ Per microfilm si intende l'apposizione su pellicola analogica di immagini, in questo caso i fogli del manoscritto visionabili (archiviabili e stampabili) attraverso lo scorrere della bobina. La microfiche raggruppa su un unico foglio fino a un centinaio di fotogrammi di un microfilm.

⁴⁰⁰ Giunti si è occupato poi di: Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci; Piero della Francesca *Libellus de quinque corporibus regularibus* (Biblioteca Apostolica Vaticana, urb. lat. 632); Il Codice Squarcialupi; Abraham Ortelius *Theatrum Orbis Terrarum* (nell'edizione posseduta dall'Istituto Geografico Militare di Firenze [1595]); Bernardino da Sahagún *Historia Universal de las cosas de Nueva España* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana); Tattato dell'arte della seta e L'arte della seta in Firenze (Laurenziano Plut. 89. sup. cod. 117 [anno 1489]) e la ristampa anastatica dell'edizione del 1868 dell'Arte della seta, dal codice Riccardiano 2580 [del sec. XV]). Nel 2003 è giunta a compimento la campagna editoriale relativa al corpus leonardesco con la stampa della raccolta di disegni conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

tecniche utilizzate in quell'occasione, così come la scelta dei materiali e la scrupolosa fedeltà nel riproporre le caratteristiche possedute dai manoscritti, miravano all'ottenimento di un prodotto prezioso, unico e irripetibile.

Considerazioni inerenti il rapporto con l'originale di cui si vuol realizzare una copia assolutamente fedele, sottintendendo la convinzione di poter in tal modo "possedere"⁴⁰¹ l'originale stesso, spingono ad annoverare i *facsimili* tra le possibilità offerte dall'epoca contemporanea; essi costituiscono, infatti, un prodotto rappresentativo dell'evoluzione tecnica applicata al concetto di replicabilità di oggetti per loro natura irripetibili. Si può affermare che l'operazione tipografica di un *facsimile* porti con sé alcune contraddizioni di natura etica e altre legate a ragioni tecniche. In prima istanza non si ritengono sufficienti le motivazioni addotte per la proposta di copie di un manoscritto, siano esse d'ordine conservativo, indirettamente legate alle esigenze di studio dell'originale e ancor più se connesse a ragioni meramente commerciali, come sembra denunciare sempre più chiaramente il fenomeno in espansione dell'editoria facsimilare. Dalla prima esperienza italiana citata infatti sono molti gli esempi possibili nel campo delle edizioni di questo tipo: alcuni più "ufficiali", commissionati da istituzioni pubbliche, che, motivate dalla cogente necessità di tutela degli originali, hanno a volte anche seguito da vicino l'operazione di replica curandone gli aspetti scientifici legati ai contenuti⁴⁰²; altre iniziative sono dettate piuttosto dalla scelta di produrre repliche, fedeli in ogni aspetto, di un *unicum*, reso in questo modo accessibile ad un numero ampio, ma al contempo limitato, di utenti. Operazione che è coscientemente connessa al supposto prestigio che deriverebbe dal possedere un oggetto con valore rivalutabile nel tempo, apparentemente identico all'originale dal quale deriva. L'obiezione che si fa in

⁴⁰¹ Si tenta di contenere in questa definizione la dialettica utilizzata da chi produce il *facsimile* che – coadiuvata dalla convinzione che nasce in alcuni di compiere, possedendone un esemplare, una scelta culturale (e che ne ribadisce semmai l'appartenenza sociale) unitamente all'ambiguo desiderio che si innesca mentalmente – genera questo assurdo fenomeno che si attesta come uno dei business editoriali più significativi dei nostri tempi.

⁴⁰² Tra queste è forse possibile annoverare l'edizione facsimilare del *Libro di Kells*, curata dalla svizzera Faksimile Verlag–Luzern nel 1987, presentata dalla biblioteca del Trinity College di Dublino come la soluzione fornita agli studiosi per la prosecuzione dell'attività di ricerca sul codice, ormai assolutamente inutilizzabile per motivi di conservazione. Così Peter Fox, bibliotecario del Trinity College: «You don't need the original any more, because now you have the facsimile. (...) is so fragile that we almost never turn the pages, but for the first time ever it will be possible for people to turn page after page» nell'articolo di Douglas MC Gill, *Ireland's Book of Kells is facsimiled*, apparso sul New York Times (June, 2 1987) e reperibile nell'archivio della testata all'indirizzo www.query.nytimes.com (consultato il 30 ottobre 2007).

questo studio muove proprio dai dubbi sulla rispondenza della copia all'originale e genera la riflessione cui si è fatto cenno poco sopra, ossia della liceità della copia stessa e del legame che questa giunge a stabilire col manoscritto che vuol riprodurre. Quanto l'operazione di realizzazione di un *facsimile* si prefigge risulta distorto in origine. Vista l'impossibilità di stabilire un rapporto paritario col manoscritto si provvede a generare di questo un'immagine restituita in termini pluralistici e fisicamente ripetibili (stretta nel falso vincolo, nella contraddittoria circoscrizione della tiratura limitata). Il risultato è inoltre una replica storicizzata dell'originale, caratterizzata per questo dai limiti tecnici e temporali che l'operazione porta con sé. L'edizione nasce pertanto connotata delle caratteristiche che oggi tendiamo ad attribuire all'oggetto libro e propone di quest'ultimo solo "l'idea" che di esso ci siamo fatta⁴⁰³. Risulta forse scontato riflettere sull'istanza dell'opera d'arte impossibile da attribuire al *facsimile* che opera d'arte non è, e che viene spesso proposto come tale. Ma la provocazione mossa intenzionalmente da una certa editoria specifica, che vorrebbe tradurre in moderni termini applicativi le fasi di elaborazione tecnica finalizzate alla costruzione di un esemplare miniato, spinge a una radicale presa di posizione. Almeno per quanto attiene alla classificazione di tali esperienze come pure operazioni commerciali. Nulla di rivoluzionario avviene di fronte ai nostri occhi, niente di neppur lontanamente paragonabile ai passaggi cardine dell'evoluzione tecnica che hanno segnato la storia del libro. L'avvento della stampa prima e poi la possibilità di replicare l'immagine posta a supporto del testo (con l'inserimento di xilografie e incisioni su lamina metallica) rappresentano, nel lungo processo evolutivo del concetto del libro come *medium* linguistico iconografico, le uniche esperienze citabili, trascurando volutamente la fase di elaborazione digitale e la diffusione dell'informazione in cui viviamo oggi cui si darà ampio spazio più avanti. Prive inoltre di qualsiasi spessore, perché generate dall'intento di imitare qualcosa che esiste già, le edizioni in *facsimile* risultano solo il prodotto della possibilità di una più ampia circolazione delle

⁴⁰³ L'approccio teorico relativo all'aspetto storicizzato dell'immagine si concretizza particolarmente in applicazioni editoriali che si legano più che mai alla fisicità acquisita nel tempo dagli esemplari. Un esempio eclatante è rappresentato dal *facsimile* dell'*Exultet* di Salerno (Museo dell'opera del duomo) che ripropone l'esemplare nelle undici porzioni in cui è stato smembrato in occasione del restauro del 1917 trascurando in assoluto l'essenza, fisica ma anche funzionale e simbolica, del manufatto costituito in origine da un rotolo in pergamena che doveva superare gli otto metri di lunghezza.

immagini senza neanche sfiorare il concetto di statuto dell'arte o di crisi dell'opera privata del suo carattere di unicità. Sono altri i filoni rappresentativi di un fenomeno nel quale, a mio avviso, la copia del *Libro d'ore Visconti*⁴⁰⁴ edita da Franco Cosimo Panini, solo per fare un esempio, può solo parodisticamente tentare di essere annoverata.

A voler comunque comprendere l'ambiguo fenomeno, di natura puramente economica legata a una clientela interessata a questo filone editoriale, può prendersi ad esempio, se pure sviscerata, si badi, da ogni implicazione di tipo politico e privata da ogni caratterizzazione storica al momento culturale di riferimento, la riflessione di Benjamin che nel suo saggio fondamentale sulla replicabilità dell'opera d'arte considera come «Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento : l'*hic et nunc* dell'opera d'arte - la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova⁴⁰⁵». E aggiunge «Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, (...) questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa. Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'aura dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe riformulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione⁴⁰⁶».

A confortare la bontà dell'ipotesi che vorrebbe relegare il fenomeno dei *facsimili* a puro filone commerciale di gran moda in questi anni giunge l'analisi comparata delle opere riprodotte finora. Gli esemplari di cui si è a tutt'oggi occupato questo filone editoriale rappresentano, nella totalità dei casi, "eccellenti" esempi di

⁴⁰⁴ Conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *BR 397-LF 22*.

⁴⁰⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. FILIPPINI, Torino 1991, p. 22.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 23.

arte miniatoria o, riguardo ai codici leonardeschi, legati al genio dell'autore che li ha realizzati. Proprio per queste caratteristiche di visibilità dell'opera si dovrebbe riflettere su quanto il fenomeno delle riproduzioni intervenga piuttosto a soddisfare l'esigenza di un'utenza specifica, di comprovare tangibilmente l'appartenenza a un'élite, a una classe privilegiata che può permettersi l'acquisto di un oggetto cui si attribuiscono proprietà che vanno ben oltre la sua reale natura. Difficile credere di poter riconoscere in chi acquista (o meglio ha acquistato, dato l'immediato *sold out* delle copie a disposizione, cfr. **Tavv. 72-73**) l'edizione facsimilare della Bibbia di s. Luigi (Santa Iglesia Catedral Primada, Toledo) un novello Luigi IX con tutte le implicazioni politico culturali che tale intreccio d'identità dovrebbe generare. La richiesta di un codice manoscritto e miniato da parte un facoltoso committente in epoca umanistica, legata a ragioni autocelebrative, e non priva di una forte valenza politica, in un momento in cui era già possibile reperirne l'edizione a stampa, sottendeva a motivazioni diametralmente opposte a quelle che forse illudono il collezionista contemporaneo di *facsimili*. Tra tutte è quella della creazione di una biblioteca unica, irripetibile, specchio ed emanazione della volontà di rimarcare l'appartenenza a un preciso *status* sociale in anni nei quali si assisteva a un'importante rivoluzione tecnica grazie alla quale risultava più semplice, meno dispendioso, e per questo politicamente meno significativo, possedere la copia di un'opera⁴⁰⁷. In seconda istanza è la possibilità di sfogliare, e mostrare, pagine nelle quali la parola si stringeva in forte connessione con l'immagine con tutte le caratteristiche tecniche che questa porta con sé. L'odierno, goffo tentativo di replicare tale rapporto rimane intrappolato nell'artificiosità denunciata dalla carta simil-pergamena utilizzata, nelle fotografie poste a sostituzione delle miniature o nelle dorature a stampa che richiamano solo lontanamente le campiture in foglia

⁴⁰⁷ Racconta Vespasiano da Bisticci nella *Vita di Federico* a proposito della biblioteca del duca di Urbino che «In quella libreria i libri tutti sono belli in superlativo grado, tutti iscritti a penna e niuno a stampa, ché se ne sarebbe vergognato, tutti miniati elegantissimamente, et non v'è ignuno che non sia iscritto in cavretto» VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, intr. a cura di A. GRECO, Firenze 1970, pp. 353-416: 398. Anche se, come sottolineato da Michelini Tocci, nella biblioteca dovevano con certezza essere conservate alcune edizioni, uscite dai tipi di Sweyneyhym e Pannartz negli anni 1468-1469. (L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBIONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III, Roma 1986, [Biblioteca del Cinquecento, 30], pp. 9-18: 17).

d'oro punzonata poste ad illuminare i fogli più preziosi di un manoscritto⁴⁰⁸. Appare allora più consono stringere il cerchio intorno al fenomeno in analisi paragonandolo piuttosto a uno di quegli eventi da collezionisti (come filatelici o numismatici) che hanno caratteristiche tecniche specifiche e una durata limitata nel tempo, e in riferimento a questa limitazione costruiscono la propria identità, con tutte le implicazioni socio commerciali del caso. Questa, che è solo una mia personale riflessione, trova tuttavia conferma nelle strategie di *marketing* sulle quali si fondano le iniziative pubblicitarie che accompagnano ogni nuovo prodotto facsimilare. Oggi il *facsimile* diviene un bene di investimento per i privati, e si riferisce in qualche modo allo stesso settore di mercato del collezionismo d'élite. Così anche nella programmazione di un piano produttivo, l'editore di *facsimili* non segue le linee valide venti o trenta anni fa, quando la clientela istituzionale sollecitava (o commissionava, assumendosene gli oneri) edizioni fondamentali di esemplari da preservare o di opere cardine sotto l'aspetto scientifico, soddisfacendo le esigenze degli studiosi⁴⁰⁹. Il mercato attuale manifesta delle esigenze diverse⁴¹⁰: il *facsimile* oggi deve essere illustrato e preferibilmente dorato, così da attirare e soddisfare le esigenze della clientela privata⁴¹¹. Viene addirittura corredato nella proposta di

⁴⁰⁸ Si fa abitualmente uso di carta 170g/mq. La tecnica utilizzata per la simulazione delle dorature presenti sui fogli dei manoscritti prevede il passaggio di ciascun quartino «attraverso una pressa a caldo che tramite un cliché ricalca il delicato ricamo dell'oro riproducendo fedelmente il disegno. Dopo la stampa e la trancia a caldo i fogli vengono ulteriormente trattati con sovrastampa e trancia a secco, per riprodurre l'invecchiamento dell'oro», *La riproduzione dell'oro in lamina*, in *La Biblioteca Impossibile: i codici miniati delle grandi famiglie del Rinascimento*, Franco Cosimo Panini editore (<http://www.fcp.it/ita/facsimile/home.html>; cons. il 29-03-2007).

⁴⁰⁹ Già negli anni '80 presso la Biblioteca Apostolica Vaticana l'editrice Belser di Zurigo/Stoccarda, in collaborazione con le ditte Hell-Siemens, Kodak, Du Pont e Bacher, aveva creato uno studio per riproduzioni facsimilari. Contestualmente era stata nominata una commissione editoriale, presieduta dall'allora prefetto della Biblioteca, prof. A.M. Stickler, a garanzia della "scientificità" del lavoro prodotto.

⁴¹⁰ Alcuni dati sulle possibilità commerciali delle edizioni in facsimile: nel «1969 il 95% della clientela del facsimile era costituita da istituzioni (biblioteche, università), mentre i privati occupavano soltanto il 5% del mercato, ma già nel 1975 la clientela pubblica si riduce al 70% e nel 1980 le percentuali si assestano su un 50% di pubblico e 50% di privato. Nel 1985 si assiste addirittura a un ribaltamento della situazione, con i privati che salgono repentinamente al 70%, per toccare l'80% nel 1990 e addirittura il 95% nel 2000». Dati citati da M. KRAMER, *Facsimili d'autore*, intervento tenuto il 16 gennaio 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna (Manfred Kramer dirige dal 1974 la già citata *Faksimile Verlag-Luzern*, una delle più importanti case editrici di facsimili).

⁴¹¹ Tale criterio combacia perfettamente con le scelte editoriali effettuate da molti dei grandi produttori di copie facsimilari. Una casa editrice italiana, la Franco Cosimo Panini, ha inaugurato, con l'iniziativa *La Biblioteca impossibile* continuamente arricchita di nuovi esemplari, la traccia della ricostruzione di un'ideale raccolta libraria composta da codici commissionati a miniatori celebri da famiglie italiane come gli Estensi, gli Sforza, i Visconti, i Medici, il Montefeltro. Nei *facsimili*

■ Special bibliophile editions
■ First, unique and unrepeatable editions



a b c

☐ BEATUS OF LIÉBANA, Javier Alcains. a

☐ SONG OF SONGS, Javier Alcains. b

☐ BOOK OF DANIEL, Javier Alcains. c

☐ ANGLO-CATALAN PSALTER, c. 1200 / c. 1340. **NEW 4**

☐ ATLAS MILLER, c. 1519. **1**

☐ BIBLE OF ST LOUIS, XIII c. **LAST COPIES 3**

☐ BOOK OF HOURS - GOLF BOOK, c. 1500. **NEW 6**

☐ BOOK OF HOURS BY THE MASTER OF JAMES IV OF SCOTLAND, c. 1500. **NEW**

☐ BOOK OF HOURS OF LOUIS OF ORLEANS, (Louis XII), 1490. **LAST COPIES**

☐ BOOK OF TESTAMENTS, c. 1109-1112

☐ BOOK OF TREASURES, c. 1310-1320.

☐ ESTENSE WORLD MAP, c. 1450.

☐ FLEMISH APOCALYPSE, c. 1400. **NEW 7**

☐ GENEALOGIA CHRISTI, XIV c.

☐ HAGGADAH, c. 1300. **NEW**

☐ PRAYERBOOK OF ALBERT OF BRANDEBURG, 1534.

☐ ROMANCE OF THE KNIGHT ZIFAR, XV c.

☐ THE ARROYO BEATUS, c. 1210 - 1220. **LAST COPIES**

☐ THE BOOK OF SIMPLE MEDICINES, XV c. **5**

☐ THE CARDEÑA BEATUS, c. 1175 - 1185. **2**

☐ THE GIRONA BEATUS, X c.

☐ THE SHAH NAMAH, BY FIRDAUSI, (The Book of Kings). **NEW**

☐ THE SILOS BEATUS, c. 1091 - 1109. **LAST COPIES**

☐ THERIAKA & ALEXIPHARMAKA, BY NICANDER, X c.

☐ TREATISE OF ASTRONOMY AND ASTROLOGY, c.1580 **NEW**

☐ UNIVERSAL ATLAS OF DIOGO HOMEM, 1565.

☐ GENERAL CATALOGUE

■ Request for free information

Tel. (+34) 932 402 091

Fax (+34) 932 015 062

■ Please send me free information of the quality Fine Arts Editions that I mark with an X.

■ Simply fill in the reply coupon or contact us at

Tel. (+34) 932 402 091

Fax (+34) 932 015 062

In accordance with the Personal Data Protection legislation of Spain, you are hereby notified that the information submitted to us will be stored in a database owned by M. Moleiro Editor, S.A. Such information will be used only for processing your request and informing you of any activities and offers by the Moleiro Group that may be of interest to you. You may amend, cancel and consult your data at any time by writing to: M. Moleiro Editor, S.A., Travessera de Gràcia, 17-21, 08021 Barcelona, Spain.







Tav. 72 Modulo d'ordine per l'acquisto delle edizioni in *facsimile* dell'editore Moleiro

CODEx OF THE MONASTERY OF SANTO DOMINGO DE SILOS

The British Library, London



last copies

Tav. 73 *Facsimile* (edizioni Moleiro) dell'Apocalisse di Silos (London, British Library Add. MS 11695)

vendita di accessori che contribuiscono ad enfatizzarne la preziosità proponendo una soluzione espositiva privata che ne garantisca i parametri di sicurezza (**Tavv. 74-75**). Insospettisce constatare come l'andamento delle commissioni (e delle vendite) legate a questo settore editoriale sfrutti in pieno quell'*effetto di mascheramento*⁴¹² per il quale l'occhio e la mente abbagliati da squillanti dettagli cromatici, frutto di avanzate applicazioni tecniche su carta⁴¹³, perdono la capacità di cogliere dettagli percettivi di "livello inferiore", trascurando addirittura l'essenza dell'originale, che con la copia non istituisce alcun legame. Inoltre l'attenzione che si arriva a stabilire con un codice miniato nel suo aspetto può esistere indipendentemente da eventuali conoscenze specifiche che ne chiariscono l'identità o l'uso (benché di tali strumenti ci si possa dotare confortati dall'essenza stessa dell'esemplare) e indipendentemente, soprattutto, dalla volontà di possederlo. Al contrario la creazione di una copia giunge a sopperire all'esigenza di annettere "l'esemplare" tra i propri beni, spingendo a trascurare il giudizio estetico e critico, legato alla conoscenza, impossibile da formulare su ciò che non è l'originale⁴¹⁴.

Maturata la convinzione che porta a considerare il *facsimile* come una replica senz'anima del manoscritto che l'ha ispirato, si può quindi affermare che la fedeltà al modello è in esso apprezzabile unicamente nel rispetto rigoroso delle dimensioni dell'oggetto e nella riproposizione dei rapporti originari tra testo e immagine, tale e quale avrebbe potuto trovarsi in una elaborazione digitale, come già in una comune ripresa fotografica.

Occorre in finale interrogarsi sull'utilità di un'edizione di questo tipo e si cerca altrove, rispetto alla pretesa competizione estetica con l'esemplare di partenza, la ragione che renda valido un *facsimile*.

presentati al grande pubblico spiccano gli interventi di Taddeo Crivelli, Franco de' Russi, Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia e Liberale da Verona, solo per citarne alcuni. Per l'editoria di *facsimile* valgono oggi le stesse norme che regolano le scelte dell'editoria libraria in generale: in entrambi i casi è la società a influenzare la produzione, pertanto l'editore deve essere costantemente attento a ciò che gli accade intorno.

⁴¹² Si prende a prestito dalla Psicologia della percezione (cfr. E. GOMBRICH – J. HOCHBERG – M. BLACK, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, Milano 2002, p. 19) una definizione funzionale alla decodificazione di quanto avviene in un settore così poco discusso e, inspiegabilmente, quasi mai contestato nelle ambigue ragioni che lo determinano.

⁴¹³ E illusioni rappresentate da dettagli come «lo stesso odore dell'originale» garantito dall'editore Moleiro per i suoi *facsimili*.

⁴¹⁴ Cfr. G. GENETTE, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna 1998, p. 26.

Nel caso delle copie di codici miniati notevoli per quanto attiene all'aspetto decorativo, significativi perché testimonianza storica dell'attività di un artista o in quanto elementi cardine nella ricostruzione della storia della committenza, si è inteso in alcuni casi fornire uno strumento alternativo alla consultazione dell'originale e alla sua messa in mostra. Si è fatto in modo cioè che l'istituzione che lo detiene possa decidere di precluderne la visione diretta in virtù del fatto che ne esiste una "copia fedele", senza tuttavia giungere davvero a offrire uno strumento di studio dei contenuti paleografici e decorativi dell'esemplare in luoghi diversi da quello dove l'originale è conservato. Questo perché la tiratura limitata, gli alti costi assegnati alle edizioni facsimilari rendono queste ultime oggetti da collezione, alla portata solo di grandi biblioteche, piuttosto che un'alternativa alla consultazione autoptica nei centri dove si fa ricerca. Le biblioteche universitarie o quelle di media entità non possono di norma permettersi un investimento come quello richiesto dall'acquisto di un solo esemplare in copia⁴¹⁵.

Le stesse ragioni di natura conservativa che hanno in alcuni casi giustificato la richiesta di un *facsimile* intervengono a porre alcuni interrogativi riguardo alle pratiche a cui gli esemplari vengono sottoposti in sede di elaborazione. Si è riflettuto sul fatto che le manipolazioni che si rendono necessarie per il confezionamento di una copia contribuiscono in maniera significativa al degrado dell'originale, sottoponendo a stress innaturali la legatura e gli stessi fogli miniati⁴¹⁶.

Occorre infine riflettere su quanto l'utilizzo dei facsimili in mostra intervenga a offrire un'alternativa all'esposizione degli originali. Per toccare solo uno dei motivi connessi a tale pratica si può ragionare sulla capacità di sollecitare la visita di una mostra in cui siano esposte le copie di esemplari miniati. Qual è la motivazione che dovrebbe favorire l'afflusso di pubblico a un simile evento? La sensibilità verso la conservazione degli originali? La curiosità legata all'uso di nuove tecnologie

⁴¹⁵ Esemplare a questo proposito l'atto di donazione con cui nel 2006 un facoltoso benefattore ha voluto dotare dell'intera *Edizione nazionale dei manoscritti di Leonardo* l'Università degli studi di Perugia. L'edizione, composta da sessantatré volumi e del valore complessivo di 110 mila euro non sarebbe in altro modo potuta entrare a far parte del posseduto dell'Ateneo.

⁴¹⁶ «les manipulations nécessaires pour le fac-similé contribuent nettement à la détérioration du manuscrit, entre autres la dislocation de la reliure et les dommages microscopiques à l'enluminure en raison de plusieurs facteurs dont surtout un effritement supplémentaire des miniatures causé par un décalage, même minime, des pages lors de la nouvelle reliure» B. VON SCARPATETTI, *Le fac-similé : dix questions et réponses (avec commentaire)*, in *Gazette du livre médiéval* 16 (printemps 1990), pp. 20-24: 21.



Tav. 74 *Facsimile* edizioni Il Bulino dell'*Officium beatae Mariae Virginis*, ms. lat. 842 della Biblioteca Estense universitaria di Modena



Tav. 75 *Facsimile* edizioni Moleiro (collana *Quasi originale*) del *Libro d'ore* della regina Maria di Navarra, Mss. *Latini cl. 1* n. 104 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

editoriali? A tale proposito Scarpatetti è intervenuto stabilendo con lucidità che «L'original développe chez le public une curiosité intellectuelle, artistique et matérielle qui est liée à un réflexe d'appartenance à une communauté. Conservé dans un établissement public, il favorise ainsi la rencontre des curieux et des initiés. Il peut en résulter un contact d'une valeur humaine et pédagogique. Le fac-similé, de son côté, favorise l'esprit de propriété privée, fait appel au réflexe de vouloir posséder seul un objet unique et précieux»⁴¹⁷. Ragioni di tipo culturale e sociologico sottendono alla riuscita di un evento espositivo temporaneo: *in primis* è indubbio la breve durata dell'evento che, connessa con l'eccezionalità di vedere esposti esemplari altrimenti chiusi in qualche *caveau* di biblioteca, spinge grandi numeri di persone a intervenire e condividere con altri quest'esperienza. Ma indubbiamente gioca un ruolo insostituibile la messa in mostra degli originali, assolutamente insostituibili anche dalla replica il più possibile fedele che non fa altro che «produire l'effet contraire: la destruction du mythe (du manuscrit, *ndc*)»⁴¹⁸.

4.2 Le elaborazioni digitali

Il sistema di rappresentazione digitale delle immagini rappresenta un'alternativa velocemente diffusasi in settori anche diversi da quelli strettamente connessi all'ambito informatico, offrendo importanti opportunità legate alla conoscenza, alla razionalizzazione delle informazioni e alla loro divulgazione⁴¹⁹. In particolare nel rappresentare immagini tratte da un codice miniato ed elaborate elettronicamente si rafforzano i legami esistenti tra tecniche passate e le possibilità tecnologiche contemporanee, salvando al contempo l'autonomia propria di ciascuna applicazione, senza tentativi di emulazione⁴²⁰. La tecnologia della “dottrina binaria” offre risultati apprezzabili dal punto di vista della fedeltà

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ La novità offerta dalla tecnologia digitale è la possibilità di suddividere le immagini in informazioni binarie generate dall'uso di un computer applicato all'immagine reale della quale esso fornisce una resa bidimensionale razionalizzabile in un insieme gestibile di punti, i pixels. Di ogni dettaglio è pertanto possibile ottenere un ingrandimento, un raffronto in termini di livello cromatico con altri particolari, la gestione del dettaglio in oggetto per ottenerne l'ottimizzazione.

⁴²⁰ Il tono intenzionalmente polemico si lega a quanto appena esposto relativamente alla produzione di *facsimili*.

all'originale e della sua conservazione oltre che infinitamente riproducibili, consentendo anche un'ampia possibilità di circolazione dei dati.

La caratteristica della facile circolazione rappresenta il dettaglio forse più significativo della digitalizzazione delle immagini di manoscritti. Con essa il documento è divenuto infatti trasferibile ovunque e sempre consultabile, almeno laddove sia possibile l'uso di strumentazione adeguata, ampliando le possibilità di confronto con altri esemplari, gli ingrandimenti e le visioni dettagliate che l'esame autoptico non potrebbe consentire.

Nelle attività correlate all'uso delle immagini tratte da manoscritti (didattica, studio scientifico, conservazione, archiviazione) si adottano sempre più frequentemente strumenti di elaborazione e consultazione che si servono di risorse e linguaggi elettronici. Cambiano quotidianamente gli strumenti di cui fare uso e si familiarizza con discipline distanti dall'ambito strettamente connesso con la storia dell'arte *tout court* in un modo che sarebbe stato impensabile solo fino a poco tempo fa. La necessità di misurarsi con le nuove tecnologie, spinta anche dal rapido riscontro in termini di risultato, ha condotto quanti siano in grado di accedere a un computer a coniugare i contenuti della propria disciplina con gli ausili provenienti dal settore informatico⁴²¹. Le banche dati che contengono raccolte d'immagini possedute sia da siti istituzionali, sia da privati collezionisti o luoghi di studio, si avvalgono oggi della digitalizzazione per archiviare velocemente grandi quantità di informazioni automaticamente legate l'una con l'altra già in fase di costruzione

⁴²¹ Con tale affermazione si intende sottolineare come per quanti utilizzino quotidianamente un computer per la propria professione familiarizzare con nuove e più utili discipline di supporto ai contenuti strettamente connessi costituisca un'esigenza inevitabile. Questo non vuole d'altra parte lasciare intendere che l'uso delle nuove tecnologie sia ormai così diffuso da rendere il linguaggio informatico compreso e utilizzato su ampia scala. Si riportano di seguito, a titolo esemplificativo alcuni dati relativi proprio alla diffusione dell'uso di un computer tra la popolazione italiana attuale. «(...) Quasi sei italiani adulti su dieci – dice una recente ricerca di Eurostat, l'istituto statistico dell'Unione europea – non hanno mai appoggiato le dita su un mouse. Per quasi tre italiani, fra i 16 e i 74 anni, su quattro, il web è un universo magico e misterioso in cui non hanno occasione di navigare. (...) Nei paesi scandinavi, più del 90 per cento della popolazione sa usare il computer, tre quarti naviga su Internet. In Germania e in Gran Bretagna la percentuale di persone che usano il computer supera l'80 per cento e più del 50 per cento ha familiarità con la rete. Dappertutto, età e studi sono una discriminante importante. Anche qui, però, l'Italia mostra una condizione di svantaggio. La fascia fra i 16 e i 24 anni è quella che i giornalisti si stanno abituando a definire "quelli dell'Ipod": ma, in Italia, il 28 per cento di questi giovani sono informaticamente analfabeti. La quota si riduce al 14 per cento per gli studenti. Tuttavia, in Europa, solo Grecia e Ungheria hanno, con noi, percentuali di studenti ignari di computer che superano il 10 per cento. Il dato è spesso 0 o 1 %. (...)» (M. RICCI, *L'high-tech divide l'Europa e l'italiano preferisce la radio*, «Repubblica», 3 ottobre 2006).

dell'archivio. Si concretizza in tal modo l'opportunità di far interagire ogni *item* presente all'interno della raccolta con tutti gli altri ottenendo rapidi risultati nelle interrogazioni riguardanti cronologie e notizie storiche, possibilità di confronti, ingrandimenti, sovrapposizioni di immagini.

La digitalizzazione di un manoscritto, o parte di esso, equivale oggi⁴²² a quanto in precedenza si otteneva con immagini fotografiche o realizzazioni di microfilms⁴²³. Si offre con essa la possibilità di osservare l'esemplare attraverso una replica fedele che consenta di studiarne ogni aspetto senza rinunciare a tutelarlo. Sulle grandi campagne di digitalizzazione di manoscritti intraprese da molte biblioteche già a partire dagli anni Novanta del secolo scorso si potrebbe riflettere⁴²⁴, ma probabilmente senza discostarsi troppo da quanto detto a proposito dei *facsimili* o da quanto si dirà più avanti in merito alla messa in rete delle immagini relative, giacché lo sbocco naturale di tali progetti si identifica proprio con un'ampia divulgazione delle informazioni, tramite internet.

⁴²² Con opportune distinzioni relative alle possibilità appena enunciate e impensabili con l'ausilio di ogni precedente applicazione tecnica.

⁴²³ Che risultano ancora oggi tra gli strumenti offerti allo studioso che non possa, per qualche ragione, consultare *de visu* l'originale. La possibilità di chiedere materiale di questo tipo appare di vitale importanza per la ricerca quando si crei una situazione di disagio, più che mai attuale, legato alla temporanea indisponibilità del materiale conservato presso l'istituzione che lo detiene. L'annunciata chiusura per "urgenti lavori di ristrutturazione" della Biblioteca Apostolica Vaticana, ormai una realtà, costituisce un grave ostacolo alla ricerca di un'intera generazione di studiosi che potranno contare tuttavia sul supporto garantito dal materiale fotografico che la biblioteca si è impegnata a produrre, svincolando tale attività dalla chiusura delle sale di studio.

⁴²⁴ Prendendo spunto dall'esperienza dei tre videodischi realizzati nel 1994 dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, in collaborazione con l'École française de Rome sotto la direzione scientifica del Prefetto di allora P. Leonard Boyle e dei responsabili dell'École, contenenti le immagini relative ai manoscritti dei fondi Urbinate e Reginense e di parte del fondo Vaticano emergono alcuni punti di riflessione. Il materiale digitalizzato in quell'occasione rappresenta ancora adesso un fondamentale strumento di lavoro per gli studiosi interessati a indagare l'aspetto prettamente iconografico dei manoscritti. Le immagini sono qualitativamente apprezzabili e sono offerte anche inquadrature ravvicinate che consentono di lavorare sui dettagli delle iniziali o dei fregi che corrono lungo i margini dei fogli. I punti deboli, che il progetto manifestò fin dall'origine, sono rappresentati, oltre che dalla parzialità e dalla fallacità delle informazioni fornite nelle schede poste a corredo, dal criterio scelto per la resa degli esemplari, di cui si è inteso fornire le sole parti miniate, trascurando il codice nella sua interezza. Un altro limite dell'esperienza di digitalizzazione, avvertito sul medio termine, è riassumibile nella labilità del supporto scelto per la conservazione delle informazioni. Il laser disk in questione ha trovato scarsa applicazione pratica ed è stato rapidamente soppiantato da cd, dvd e lettori meno ingombranti rendendo assai oneroso il recupero delle informazioni contenute nel supporto. La stessa Biblioteca Vaticana ha da molto tempo perso la sua postazione senza poter recuperare i databases e le immagini; una dopo l'altra le istituzioni che si dotarono dello strumento non hanno più potuto contare sulle informazioni contenute. Appare paradossale assistere a una manifestazione così eclatante della labilità di quei dati che avrebbero a tutta prima dovuto offrire un'alternativa, duratura e rispettosa dell'originale, alla consultazione dei manoscritti per preservarne l'integrità e prolungarne l'esistenza. Un'esistenza che, si constata ancora una volta, può evidentemente contare su supporti materiali assai più significativi.

4.2.1 Presenze in rete

Il salto dalla consultazione “in locale” alla circolazione sulla rete è stato quasi contemporaneo alla consapevolezza acquisita sulle potenzialità offerte dall’immagine digitalizzata. Biblioteche, istituti culturali e privati hanno iniziato a tessere una rete nella rete, in cui dati non omogenei per contenuti e per struttura si intrecciano; direttamente o indirettamente riferibili a materiale miniato i dati conducono ai risultati più diversi dal punto di vista delle risorse impiegate e degli impieghi possibili.

I primi esperimenti compiuti nel campo della tecnologia digitale hanno riguardato soprattutto la redazione di cataloghi elettronici consultabili *on-line*. Si è concretizzata la possibilità di divulgare il posseduto di una biblioteca e di consentire in alcuni casi la consultazione di una breve scheda per ciascun esemplare. Chiavi di ricerca multiple e la possibilità di mettere in relazione con operatori booleani⁴²⁵ più elementi di uno stesso codice o di codici diversi rendono questi cataloghi strumenti utili alla veloce reperibilità dell’informazione, più di quanto non fossero i repertori tradizionali⁴²⁶.

In tempi più recenti, grazie anche al diffondersi della cosiddetta “banda larga” che ha consentito navigazioni e accessi più rapidi ai siti, molte istituzioni hanno provveduto ad affiancare alle descrizioni una selezione di immagini tratte dagli esemplari posseduti, senza che tuttavia, soprattutto inizialmente, le scelte seguissero un programma coerente, meno che mai esaustivo. Questo si lega, in prima analisi, alle diverse competenze possedute dai singoli, lo storico dell’arte piuttosto che il bibliotecario o il filologo, incaricati dalle istituzioni responsabili della messa in rete di selezionare e curare la gestione del materiale da divulgare. Le differenze sono inoltre consequenziali alle finalità più diverse che hanno spinto molte biblioteche ed enti privati a dotarsi di un sito dal quale è possibile reperire materiale riguardante

⁴²⁵ Operatori logici (*and, or, not*) che consentono di mettere in relazione le chiavi di ricerca utilizzate per affinare le richieste in funzione delle risposte che si stanno cercando.

⁴²⁶ Alcuni esempi: <http://www.casanatense.it/jsp/index.jsp> (Roma, Biblioteca Casanatense); <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html> (Catalogo manoscritti della Bibliothèque Nationale de France); <http://scriptorium.columbia.edu/> (Database iconografico a cura della Columbia University); <http://www.kb.nl/manuscripts/> (Catalogo manoscritti della Biblioteca nazionale olandese).

manoscritti: dalla volontà di promuovere l'ente in quanto tale, a offrire agli studiosi dati utili alle proprie ricerche, o ancora a divulgare i risultati di un progetto giunto a conclusione.

Un ambiente di consultazione di materiale eterogeneo, bibliografia e fonti, schede e immagini tratte da manoscritti, informazioni pratiche utili allo studio e alla frequentazione, è rappresentato dal portale *The Uropean Library*⁴²⁷ che permette di accedere allo *European Digital Library Treasure* costituito da opere ed esemplari miniati conservati in quarantasette biblioteche nazionali presenti su un territorio più ampio di quanto non sia l'Europa⁴²⁸, il che costituisce in effetti un allargamento delle opportunità di studio e ricerca. L'accesso è possibile attraverso l'uso di circa venti lingue (manca significativamente l'italiano, nonostante l'Italia abbia partecipato al progetto con i materiali di ben due biblioteche) e costituisce un'alternativa strutturata alla libera ricerca mediante ingressi ai siti delle singole istituzioni. L'eterogeneità delle informazioni e delle impostazioni di interrogazione si riscontra al successivo livello di accesso, interno alla "scheda iniziale" di ciascuna biblioteca. Da questa si è reindirizzati al singolo *web site*, in cui ogni ente ha utilizzato criteri di presentazione diversi, ha operato una scelta nel materiale offerto in consultazione, ha reso più o meno agibile il percorso, prevedendo o no chiavi multilinguistiche.

Dedica ampio spazio alla genesi del portale l'ente che se ne è fatto promotore: la Biblioteca nazionale olandese⁴²⁹, che ha inoltre intrapreso a partire dal 1995 il progetto *Medieval Illuminated Manuscripts* con il quale offre in modalità remota la consultazione di un database costituito da oltre 400 esemplari miniati⁴³⁰ di Libri d'ore. La Koninklijke Bibliotheek aveva avviato e supportato economicamente, in anni ancora precedenti, un lavoro di reperimento e schedatura⁴³¹ di tutti i manoscritti presenti nel territorio nazionale. L'opera di digitalizzazione delle immagini e delle

⁴²⁷ Inizialmente accessibile attraverso **GABRIEL** (**GA**teway and **BR**idge to Europe's National Libraries) e oggi cliccabile all'indirizzo <http://www.theeuropeanlibrary.org/portal/index.html>.

⁴²⁸ Hanno infatti aderito al progetto anche le biblioteche russe di Mosca e San Pietroburgo e la biblioteca nazionale turca di Ankara.

⁴²⁹ Koninklijke Bibliotheek (<http://www.kb.nl/index-en.html>).

⁴³⁰ Parte dei quali posseduti dal museo Meermanno de l'Aja (<http://www.meermanno.nl/>) il cui gruppo è stato digitalizzato nel 2001.

⁴³¹ Affidato a un gruppo costituito da storici dell'arte e codicologi.

schede⁴³² ha consentito nella fase successiva di mettere a disposizione degli studiosi una quantità solo apparentemente ridotta di dati (una considerazione che si lega unicamente al confronto con i materiali conservati in una biblioteca come la British Library o la Biblioteca Apostolica Vaticana) strutturati secondo un approccio iconografico e risposte (o conferme) alle proprie ricerche, di indubbio spessore scientifico, perché frutto di un lungo lavoro “sul campo” effettuato da specialisti.

La biblioteca ha inoltre, in tempi recenti, offerto la possibilità di “sfogliare”⁴³³ un libro d’ore franco-fiammingo del XV secolo frutto di una donazione. L’esemplare è stato parzialmente digitalizzato ed è visionabile attraverso anteprime di immagini, fogli interi⁴³⁴, e con l’ausilio elettronico di ingrandimenti⁴³⁵.

In tema di risorse elettroniche d’ausilio alla ricerca appaiono spesso trascurati l’aggiornamento e la revisione del materiale offerto, causando contrasto con l’“ambiente” dinamico e in continuo sviluppo del mezzo d’informazione utilizzato. La ancora difficile interazione professionale tra autori dei contenuti scientifici e informatici specializzati in *web engineering* e *web design* comporta, inoltre, quella che potrebbe definirsi una “navigazione mozza”, esperienza comune a quanti giunti a una fase più o meno avanzata della propria ricerca si vedono rifiutare una connessione, giungono a un punto di non ritorno o rimangono incastrati all’interno di un percorso macchinoso e poco logico e si trovano costretti ad abbandonare il collegamento in corso.

In Italia, muovendo i primi passi con iniziative comunemente denominate *Biblioteca digitale*⁴³⁶ si è evoluto un ampio panorama di database in cui fogli miniati, dettagli, porzioni di manoscritti sono divenuti disponibili alla consultazione in linea. Ogni ente promotore ha provveduto a presentare il proprio progetto definendone i dettagli tecnici contestualmente alle motivazioni che ne hanno determinato la genesi. Così, restringendo il campo al settore d’indagine che qui

⁴³² Intrapresa nel 1998, inizialmente in collaborazione con l’Università di Utrecht, e portata a termine dagli specialisti della biblioteca.

⁴³³ Termine poco calzante alla resa dell’effetto ma utilizzato dall’istituzione.

⁴³⁴ Ne viene offerta anche una visione dal taglio superiore – che consente di apprezzarne la consistenza – i piatti e alcuni dettagli della coperta che ripropongono con un buon grado di definizione la matericità.

⁴³⁵ Tutto all’indirizzo <http://www.kb.nl/webexpo/trivulzio-en.html> (consultato l’08-11-2007).

⁴³⁶ Così l’iniziativa della Biblioteca Ambrosiana, ma anche il progetto visitabile a partire dal portale dell’ICCU, *Internet culturale*, dal quale si accede alla *Biblioteca digitale italiana*, una raccolta di manoscritti musicali conservati in più istituzioni sparse sul territorio nazionale.

interessa, la selezione di miniature da porre all'attenzione dei fruitori delle banche dati è stata effettuata individuando «esemplari significativi per famiglie tipologiche⁴³⁷», o basandosi sulle scelte effettuate in occasione di mostre o eventi già terminati dei quali rimane testimonianza grazie all'immissione in rete dei percorsi⁴³⁸ o, più semplicemente, con la sequenza di immagini relative agli esemplari esposti⁴³⁹.

Le ragioni alla base del fiorire di tante iniziative, almeno per quanto concerne l'esperienza italiana, sono forse da ricercare nella crescente attenzione alle nuove tecnologie affermatasi in seno alle istituzioni che, sensibili al fenomeno in espansione, hanno di anno in anno accolto con favore progetti che prevedevano voci come “uso delle risorse elettroniche” o “applicazione delle nuove tecnologie informatiche” o ancora “digitalizzazione dei cataloghi e del posseduto”.

Negli anni 2001-2004 sono stati finanziati con i fondi stanziati dalla direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali circa quaranta progetti di digitalizzazione finalizzati alla creazione della *Biblioteca Digitale Italiana*, una raccolta di materiale manoscritto e a stampa, cataloghi di biblioteche e repertori. I risultati di questa campagna sono parzialmente fruibili attraverso il portale dell'ICCU⁴⁴⁰, strutturati in sezioni diverse per contenuti e riferimenti. Tra gli obiettivi della campagna di finanziamento era compresa la definizione di linee d'intenti e di finalità comuni nei progetti riguardanti attività di digitalizzazione del patrimonio avviati dai molti istituti operanti nel settore della conservazione e valorizzazione dei beni librari in Italia. Con questo scopo venne nominato un

⁴³⁷ Definizione tratta dalla presentazione divulgata dalla Biblioteca Riccardiana di Firenze in merito al proprio progetto di digitalizzazione del materiale manoscritto dal titolo *Colori on-line*, consultabile all'indirizzo <http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/COL.html> (cons. in data 13-04-2007).

⁴³⁸ La Biblioteca Medicea Laurenziana ha creato all'interno del proprio sito una sezione dedicata alle iniziative in corso e a quelle già concluse delle quali offre una visita virtuale (<http://www.bml.firenze.sbn.it/iniziative.htm>, visitato il 13-04-2007); la Biblioteca Riccardiana ha tentato di ricreare in rete l'ambiente espositivo della mostra “Gregorio Magno... ritrovato sotto le righe. *Il ciclo del libro e il suo riciclo*” (Firenze, Biblioteca Riccardiana 20 ottobre-16 dicembre 2005) invitando a osservare i codici così come erano stati esposti per l'occasione, ma con la visita si perde nelle difficoltà tecniche della messa in rete. (<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/eventi>, visitato il 4-12-2006).

⁴³⁹ Come dal sito della Biblioteca Apostolica Vaticana, sezione *Tesori della Biblioteca*.

⁴⁴⁰ www.internetculturale.it, risultato del progetto *La Biblioteca Digitale Italiana e il Network Turistico Culturale (BDI&NTC)*, approvato e cofinanziato dal Comitato dei Ministri per la Società dell'Informazione (CMSI) nel marzo del 2003.

comitato⁴⁴¹ composto da rappresentanti delle diverse istituzioni di ricerca, biblioteche locali e nazionali e dell'Università, incaricato di definire le linee guida del programma da seguire nei progetti in corso e in quelli futuri.

Mediante il portale si accede dunque a una serie di servizi che spaziano dalla consultazione di cataloghi delle biblioteche aderenti al progetto, alla consultazione di parte delle collezioni, alla visita virtuale di ambienti reali⁴⁴² e immaginari⁴⁴³. Una sezione è dedicata alla fruizione di manoscritti musicali conservati in alcune istituzioni italiane, quelle che hanno aderito al progetto acconsentendo alla digitalizzazione di parte del proprio patrimonio. Alcuni esemplari sono pertanto virtualmente posti su un leggio e “sfogliabili” con l’ausilio di un software in grado di rappresentare immagini in movimento (**Tav. 76**).

Pur trattandosi di un risultato apprezzabile grazie alla novità che rappresenta in ambito nazionale, ma non europeo come si argomenterà più avanti, appaiono evidenti i limiti legati alla realizzazione tecnica, nonché ai contenuti offerti, relativamente all’indagine che si intende svolgere in questa sede.

Si tratta di un numero limitato di spartiti musicali⁴⁴⁴ fruibili integralmente attraverso il web. La rappresentazione grafica dei fogli viene realizzata mediante un fine impiego di differenti *layers*⁴⁴⁵; in pratica la digitalizzazione piana di ciascuna pagina, precedentemente privata del fondo omogeneo, viene sovrapposta in sequenza ad una serie di sfondi fissi, che rendono tanto la curvatura e le ombre tipiche del supporto quanto la piegatura dei bordi e la comparsa della pagina successiva (**Tav. 77**). Tale sequenza rende egregiamente l’effetto “movimento” ma ad un più attento esame appare imprecisa, non tenendo conto, ad esempio, della differente posizione del foglio all’interno del manoscritto, elemento che determina la curvatura e le ombre. La tecnica di esclusione dello sfondo comporta inoltre la

⁴⁴¹ D.M. 30 aprile 2001.

⁴⁴² È possibile la visita virtuale della Biblioteca Medicea Laurenziana o della cosiddetta Tribuna di Galileo a cui è altrimenti precluso l’accesso.

⁴⁴³ Sono stati strutturati percorsi che si basano sui contenuti di un’opera letteraria o sull’ipotetica ricostruzione di un ambiente o un contesto storico di riferimento.

⁴⁴⁴ Un esemplare per ognuna delle istituzioni aderenti al progetto: l’Accademia Filarmonica Romana; la Biblioteca Estense Universitaria (Modena); la Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia); la Biblioteca Nazionale Universitaria (Torino); il Conservatorio San Pietro a Majella (Napoli); il Museo Internazionale e Biblioteca della musica (Bologna).

⁴⁴⁵ In grafica vettoriale i *layers*, letteralmente *strati*, vengono utilizzati per la realizzazione di immagini che necessitino della sovrapposizione di più elementi geometrici indipendenti tra di loro, così da poterne modificare la forma e la dimensione senza generare interferenze.

Indice



c.16v

indietro



avanti

c.17r

Cupertina

Esci

Tav. 76 Manoscritto musicale in movimento (© ICCU)
Roma, Accademia Filarmonica Romana *Arie Serie Tomo I*

Indice



c.0v

indietro

avanti

c.1r

Cupertina

Esci

Tav. 77 Sfondo neutro del manoscritto (© ICCU)
Roma, Accademia Filarmonica Romana *Arie Serie Tomo I*

perdita di importanti dettagli del supporto fra cui le variazioni di colore, le imperfezioni del materiale costituente, i problemi conservativi e appiattisce l'insieme offrendo un risultato artificioso.

Il fatto che non si sfoglino virtualmente codici miniati ma spartiti musicali dovrebbe forse costituire ragione di esclusione dall'analisi in corso, ma trattandosi di uno dei pochi esperimenti tentati in questo settore in Italia non si può non farne menzione. È proprio il contenuto tuttavia, come già detto, a costituire una limitazione: perché sono stati scelti manoscritti musicali per inaugurare un filone che presumibilmente porterà a nuove applicazioni nel settore della digitalizzazione e della fruizione di materiale librario? La ragione è, come spesso accade, contingente: quanto oggi fruibile in rete è solo una parte di quanto era possibile vedere in occasione della mostra svoltasi a Roma presso il Parco della Musica (20 dicembre 2005-15 gennaio 2006) intitolata *Tema con variazioni. Musica e innovazione tecnologica*, che offriva la visione degli originali e della loro elaborazione digitale, visiva ed acustica, attraverso un percorso che sollecitava l'attenzione sensibilizzando al tema del recupero e valorizzazione del patrimonio musicale italiano⁴⁴⁶. Gli esemplari sfogliabili in rete sono unicamente la trasposizione in modalità remota di una opportunità offerta al pubblico che ha visitato la mostra ormai conclusa, senza altre implicazioni di carattere didattico o sperimentale se non quella di coinvolgere un numero maggiore di utenti.

Esperienza d'altro spessore appare quella curata da uno staff di specialisti in varie discipline inerenti la musicologia liturgica che ha dato vita al progetto interuniversitario *Raphael* (acronimo di *Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in plainchant*) e consultabile all'indirizzo <http://www.cantusfractus.org/index.html> nel quale si ha una visione corretta, completa e – grazie all'utilizzo di tecnologia di supporto – “virtuale” di molti codici liturgici musicati databili tra il XV e il XX secolo. Le immagini proposte sono statiche ma poste in sequenza a mostrare i codici aperti un foglio dopo l'altro. Significativi sono poi

⁴⁴⁶ Gli interlocutori coinvolti sono infatti orientati verso l'obiettivo comune della salvaguardia e il recupero di tale settore. Si trattava, oltre che del Dipartimento per i Beni Archivistici e Librari – Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali –, dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma, del Dipartimento di Informatica e Comunicazione dell'Università degli Studi di Milano, della Discoteca di Stato e del Museo dell'Audiovisivo.

l'apporto dei testi strutturati in schede approfondite compilate dai curatori⁴⁴⁷, la possibilità di ascoltare i brani musicali traditi dagli esemplari⁴⁴⁸, il database corredato da una legenda (con l'uniformazione delle voci ricercabili) e una guida all'uso.

L'Institut de recherche et d'histoire des textes è un'unità del CNRS francese con indirizzo di ricerca specifico rivolto al codice medievale, con un certo interesse verso l'archeologia del libro. La campagna di acquisizione di immagini (prima su microfilm e foto, in seguito in formato digitale) condotta dall'*Institut* ha portato alla costituzione di un fondo che supera le centomila unità. È stato strutturato un database contenente informazioni di base relative all'esemplare di riferimento⁴⁴⁹ con la volontà di fornire un prezioso contributo documentario al lavoro di ricerca di studiosi di tutto il mondo che hanno la possibilità di utilizzarlo in connessione⁴⁵⁰. Nel sito sono reperibili molte informazioni utili da quelle di carattere pratico (contatti, responsabilità scientifiche, modalità d'accesso alle istituzioni) a quelle più eminentemente rivolte all'attività di ricerca con schede strutturate in database, contributi, articoli, atti di convegni.

D'oltreoceano il progetto *Digital Scriptorium*⁴⁵¹, avviato in rete nel 2003 con l'intento di fornire una base dati di immagini di manoscritti posseduti dalle biblioteche universitarie americane che nel corso degli anni è stata in alcuni casi implementata con l'aggiunta di schede informative sugli esemplari. Il criterio d'ispirazione di questo progetto è comune a quella filosofia di collaborazione di massa che va sotto il nome di *Wikinomics*⁴⁵² alla quale aderiscono molti siti "enciclopedici" (uno tra tutti Wikipedia) o di scambio e incontro come *You tube* o *My space*. La formula vincente di tale impostazione si basa sul contributo apportato

⁴⁴⁷ I responsabili scientifici del progetto sono Marco Gozzi (Università di Lecce), Giacomo Baroffio (Università di Pavia), Antonio Lovato (Università di Padova), Francesco Luisi (Università di Parma), Pietro Zappalà (Università di Pavia).

⁴⁴⁸ Eseguiti dal gruppo vocale *Laurence Feininger* di Trento.

⁴⁴⁹ La campagna è soprattutto, anche se non esclusivamente, basata su materiale conservato nelle biblioteche municipali e universitarie di Francia.

⁴⁵⁰ All'indirizzo <http://www.irht.cnrs.fr/>.

⁴⁵¹ Al progetto hanno aderito da subito le biblioteche universitarie di Berkeley, New York e San Francisco, altre se ne sono affiancate negli anni successivi. Accesso al sito: <http://scriptorium.columbia.edu/>.

⁴⁵² Si vedano in proposito D. TAPSCOTT – A. WILLIAMS, *Wikinomics. La collaborazione di massa che sta cambiando il mondo*, Milano 2007. I quattro punti in cui si articola la cooperazione intesa dalla Wikinomics sono apertura (intesa sia come trasparenza che come accesso), orizzontalità, condivisione, azione globale.

da un bacino di collaborazione potenzialmente illimitato che, usando internet come la prima piattaforma globale di scambio, arricchisce il numero, favorisce la circolazione e l'approfondimento delle informazioni reperibili in rete. L'arricchimento derivante dalla rottura dei confini fisici degli ambienti di ricerca che si aprono a collaborazioni sparse sull'intero territorio mondiale non è discutibile⁴⁵³; non si potrà tuttavia negare come la quantità di dati reperibili vada a discapito di uniformità di presentazione e, soprattutto dell'attendibilità delle informazioni.

Nelle parole di presentazione del progetto di *Digital Scriptorium* è chiaro il modello su cui si fonda l'ampia struttura di dati, immagini e schede (5300 manoscritti e 24300 immagini), offerti alla consultazione. Viene qui esplicitato come ogni elemento reperibile attraverso il sito possa essere discusso criticamente, invitando alla collaborazione, all'approfondimento delle questioni inerenti al materiale offerto e sottolineando il ruolo svolto dal progetto nel colmare il divario fisico e mentale tra istituzione e ricerca⁴⁵⁴.

Sul piano europeo il primo tentativo di digitalizzazione finalizzato alla consultazione virtuale di un manoscritto miniato risale al maggio del 2004, quando la British Library presentò al pubblico londinese, e contestualmente al mondo intero *Turning the pages*, un progetto grazie al quale gli esemplari più celebri della biblioteca divennero sfogliabili al solo passaggio del cursore del mouse⁴⁵⁵ (Tavv. 78-79). La biblioteca londinese inaugurò per l'occasione un'ala dedicata alla

⁴⁵³ Tanto che molta della ricerca sfrutta questa formula, vedi la multinazionale *Procter and Gamble*, che lanciando una questione tecnica nella rete può contare su proposte risolutive offerte da innumerevoli di ricercatori sparsi sul pianeta, a costo zero e in tempi estremamente rapidi. O ancora l'esperienza della *Goldcorp*, società americana in campo minerario, che nel 2000 ha potuto proseguire la sua attività di estrazione grazie alla diffusione sul Web di mappe e dati geologici scandagliati da centinaia di utenti (TAPSCOTT – WILLIAMS, *Wikinomics* cit.).

⁴⁵⁴ «As a visual catalog, *DS* allows scholars to verify with their own eyes cataloguing information about places and dates of origin, scripts, artists, and quality. Special emphasis is placed on the touchstone materials: manuscripts signed and dated by their scribes. *DS* records manuscripts that traditionally would have been unlikely candidates for reproduction. It fosters public viewing of materials otherwise available only within libraries. Because it is web-based, it encourages interaction between the knowledge of scholars and the holdings of libraries to build a reciprocal flow of information. *Digital Scriptorium* looks to the needs of a very diverse community of medievalists, classicists, musicologists, paleographers, diplomatists and art historians. At the same time *Digital Scriptorium* recognizes the limited resources of libraries; it bridges the gap between needs and resources by means of extensive rather than intensive cataloguing, often based on legacy data, and sample imaging» (dal sito di *Digital Scriptorium*; i corsivi sono miei).

⁴⁵⁵ Il progetto venne curato nella realizzazione dalla *Armadillo System*.

consultazione virtuale dei codici⁴⁵⁶ e inserì sul sito ufficiale il collegamento da “cliccare” per sfogliarli operando in modalità remota⁴⁵⁷. Dopo un primo entusiasmo apparvero tuttavia evidenti i limiti connessi all’esperienza del leggio virtuale (come la “staticità del movimento”, ossimoro necessario a comprendere l’artificiosità del *photo realism* ripetuto e standardizzato), giacché nonostante sfogliando le parti del libro si agisca in ambiente di *real-time imagining*, l’effetto ottenuto dall’interazione dell’utente appare vincolato a uno schema di scorrimento troppo legato alla simulazione dell’evento, e quindi caratterizzato da una variabilità molto limitata. Ne conseguirono alcune riflessioni di natura non solo tecnica ma relative al merito. Ragioni legate alla completezza dell’informazione (vengono infatti proposte delle selezioni tratte dai manoscritti e non la visione integrale dell’opera) e al rapporto con l’oggetto libro nella sua fisicità hanno fatto scivolare questo esperimento tra quelli strumentali alla celebrazione dell’istituzione che ne ha determinato la nascita, svincolati da contenuti scientifici di un certo rilievo. In esso vengono a mancare elementi cardine alla conoscenza del manoscritto quali la definizione del formato, la consistenza dei fogli, l’interazione dell’oggetto con l’ambiente circostante che consentirebbe di apprezzare la risposta dei materiali utilizzati alla sollecitazione della sorgente luminosa⁴⁵⁸ e, aspetto oggi perduto ma assolutamente fondamentale per la conoscenza globale del manufatto, l’inserimento dell’esemplare nel contesto d’uso. Ci si è pertanto posti la domanda se sia questa la soluzione ai pressanti quesiti legati alla conservazione, alla fruizione, alla salvaguardia e alla valorizzazione dei manoscritti e si è dovuto concludere che se viene in tal modo preservata l’integrità del pezzo, risulta tuttavia sacrificato l’aspetto cognitivo.

Una applicazione analoga a quella londinese, con sviluppi didattici in mostra, compare nell’evento da poco conclusosi a Parigi, Bibliothèque Nationale, dal titolo *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*⁴⁵⁹ nella quale alcuni dei più significativi esemplari d’epoca carolingia sono stati offerti

⁴⁵⁶ In un settore della *Sir John Ritblat Gallery* cui si è già accennato.

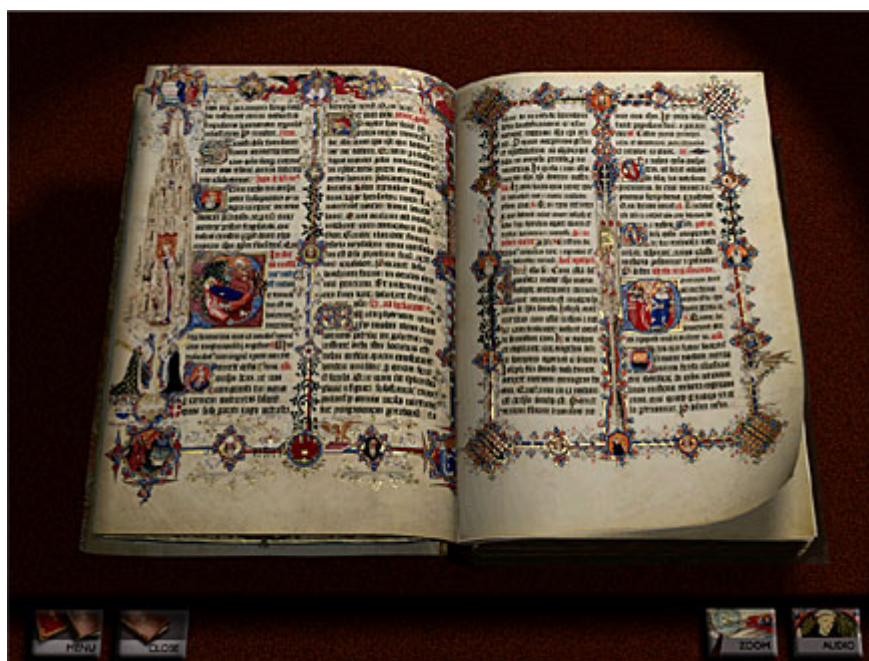
⁴⁵⁷ È ancora possibile sfogliare il Vangelo di Lindisfarne, il taccuino di schizzi di Leonardo o svolgere il rotolo del Diamond Sutra (probabilmente il miglior risultato tecnico ottenuto) all’indirizzo <http://www.bl.uk/on-linegallery/ttp/ttpbooks.html> (cons. l’11-05-2007).

⁴⁵⁸ Si intende con sorgente luminosa la fonte d’illuminazione controllata nel rispetto dei parametri conservativi consentiti per l’osservazione e lo studio dei codici miniati in una biblioteca o inseriti nel percorso di una mostra.

⁴⁵⁹ Paris, Bibliothèque Nationale (site Richelieu) 20 marzo–24 giugno 2007.



Tav. 78 Simulazione di movimento (© *Turning the Pages*)
Baybars' Qu'ran, London British Library Add. MS 22406



Tav. 79 Simulazione di movimento (© *Turning the Pages*)
Sherborne Missal, London British Library Add. MS 59874

alla visione del grande pubblico in originale e, con l'ausilio di supporti informatici che ne offrono l'equivalente in termini digitali, in versione tanto statica quanto sfogliabile. Le applicazioni in movimento, fruibili anche sul web⁴⁶⁰, risultano molto *friendly* sotto l'aspetto funzionale: mediante cursore è offerto di gestire il sollevamento dei fogli con gradi d'inclinazione variabili a seconda delle esigenze, mantenendo un alto grado di fedeltà al movimento reale. Appare significativo sottolineare allora come questo progetto si sia distinto, rispetto a quanto segnalato finora, in termini di fedeltà all'originale, completezza dell'informazione e simulazione del movimento. Così i tre esemplari parzialmente offerti alla consultazione virtuale⁴⁶¹ il Sacramentario di Gellone (ms. lat. 12048), la *Psycomachia* di Prudenzius (ms. lat. 8085) e il Sacramentario di Drogo (ms. lat. 9428), tutti databili tra l'VIII e il IX sec., possono essere osservati in dettaglio, con l'ausilio di brevi schede riguardanti l'apparato decorativo e con qualche possibilità di ingrandimento dei dettagli.

Dall'Università di Valencia è stata creata una raccolta digitale (*Biblioteca Històrica*) consultabile in linea nella quale è possibile sfogliare otto degli esemplari miniati posseduti dalla Biblioteca universitaria⁴⁶². Una volta selezionati attraverso le icone attive dove ai piedi di un foglio rappresentativo dell'insieme sono segnalati autore e titolo dell'opera tradita, gli esemplari si mostrano chiusi e al tocco del mouse si aprono consentendo di muoversi all'interno del manoscritto cliccando in corrispondenza dei lati esterni. Dei codici non è tuttavia offerta alcuna scheda descrittiva, né tantomeno un apparato critico che spingano a comprendere questo tra gli esperimenti significativi curati da enti con un certo grado di ricerca scientifica.

Un ultimo accenno è dovuto allora all'interessante risultato raggiunto grazie al progetto di collaborazione tra specialisti del libro e informatici della Aberdeen University nel programma di digitalizzazione, e divulgazione *on-line*, di alcuni esemplari miniati d'area anglosassone, ivi realizzati e tutt'oggi conservati. Il Salterio realizzato a St. Albans nel sec. XII e conservato presso la Dombibliothek di Hildesheim (MS St Godehard 1), pregevole espressione d'arte romanica, è reso in

⁴⁶⁰ All'indirizzo http://expositions.bnf.fr/carolingiens/livres_web/index.htm (visitato il 19-04-2007).

⁴⁶¹ Risultano sfogliabili unicamente le parti che contengono illustrazioni o almeno decorazioni.

⁴⁶² All'indirizzo http://biblioteca.uv.es/valenciano/bibliotecas/de_campus/b_historica/historica8m.php (visitato il 12-12-2007).

versione elettronica consentendo di visualizzarne ogni singola pagina, mostrata accanto alla trascrizione del testo e alla corrispondente traduzione in inglese o in tedesco⁴⁶³. Nella sezione del commentario è compresa una dettagliata analisi codicologica che, arricchita dai dettagli tratti dall'esemplare, offre di questo un esame puntuale. Da ognuna delle pagine web, alle quali si accede attraverso il menu offerto in apertura, è inoltre possibile richiamare testi e immagini contenuti in altre sezioni "cliccando" sulle parole chiave evidenziate come collegamenti.

Si potrebbe azzardare l'ipotesi che su un simile modello di elaborazione progettuale dotato di apparato testuale, critico e iconografico possano fondarsi quelle future ricerche che intendano costituire la soluzione alle difficoltà di consultazione di quegli esemplari che per motivazioni diverse siano stati esclusi dall'indagine in originale. Materiale analogo è stato elaborato e offerto in visione relativamente al *Salterio Burnet* (Aberdeen, Marischal College AUL MS. 25) e al *Bestiario Aberdeen* (Aberdeen, Marischal College MS M 24)⁴⁶⁴. La coscienza critica e lo spessore scientifico degli elaborati studi compiuti su questi esemplari, come sul salterio di St. Albans, benché non siano accompagnati da grandi effetti di spettacolarità (come pagine che si sfogliano o immagini rese in alta fedeltà per offrire alla vista strepitosi dettagli tecnici e iconografici) fanno allora del progetto dell'Università di Aberdeen un importante polo di riferimento nel panorama contemporaneo di ricerca e diffusione dell'informazione stimolato e veicolato dalla pubblicazione sul web.

La pluralità progettuale riscontrata navigando attraverso le applicazioni fornite dagli enti di ricerca che, intorno al codice miniato, hanno strutturato negli ultimi anni il complesso sistema d'informazioni rintracciabili sul web costituisce una difficoltà segnalata dalle stesse istituzioni. Per tentare di uniformare dati, informazioni e linguaggi utilizzati già nel 2003 nacque, su iniziativa della Bibliothèque Nationale de France, l'*International Internet Preservation Consortium* (IIPC). Il consorzio si propose da subito come il punto d'incontro di quelle istituzioni che intendevano utilizzare la rete come strumento fondamentale per lo sviluppo e il potenziamento delle proprie ricerche, consapevoli dei rischi e delle

⁴⁶³ L'intera navigazione attraverso le pagine web relative al progetto è offerta nelle due lingue. Il progetto è consultabile all'indirizzo: <http://www.abdn.ac.uk/~lib399/> (visitato il 15-04-2007).

⁴⁶⁴ Consultabili rispettivamente all'indirizzo <http://www.abdn.ac.uk/diss/heritage/collects/bps/> e <http://www.abdn.ac.uk/bestiary/bestiary.hti> (consultati il 15-04-2007).

energie da investire nel perseguimento di tali risultati. Si intese lavorare per giungere allora all'individuazione di criteri univoci da fornire ai partners che aderirono al progetto⁴⁶⁵, per l'elaborazione e la diffusione di informazioni inerenti cataloghi, manoscritti, immagini e ogni altro tipo di elaborazione dati. Da un quinquennio le iniziative dei paesi aderenti si interrelazionano e utilizzano una piattaforma informatica, in linguaggio XML, che consente loro di mostrare e incrociare dati e informazioni messi in linea con la possibilità di controllarne maggiormente contenuti e consultazione, creando una rete coerente, fruibile, con risultati migliori.

Risulta auspicabile ogni iniziativa intrapresa per agevolare e promuovere la ricerca e lo scambio d'informazioni in quest'ambito della ricerca. Ci si augura tuttavia il rispetto di una norma fondamentale che riconosca al settore della divulgazione scientifica, potenzialmente infinito in virtù dello sviluppo conosciuto con internet e l'elaborazione digitale, il giusto ruolo accanto, e non in sostituzione, all'originale e alla sua autorità. Il rapporto tra oggetto tangibile e riproduzione digitale porrebbe altrimenti dinanzi a un conflitto, sterile quanto dannoso, su quale sia da intendere la strada "migliore" verso la comprensione di un esemplare miniato. Tale conflitto si esplicita visibilmente in applicazioni pratiche che intendano supplire a supposte mancanze comunicative del codice ponendosi come veicolo di trasmissione dei contenuti in occasione di un'esposizione. Il legame tra i due *media*, manoscritto ed elaborazioni, va invece rivalutato nel caso in cui con coerenza d'interpretazione e serenità d'approccio ai diversi linguaggi si intenda perseguire un arricchimento reciproco, fecondo anche per il fruitore di una mostra.

⁴⁶⁵ National Library Board (Singapore); National Library of Australia; National Library of New Zealand; Biblioteca de Catalunya; British Library; Deutsche Nationalbibliothek; Kansalliskirjasto (The National Library, Finland); Koninklijke Bibliotheek (National Library of the Netherlands); Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; Kungl. biblioteket (National Library of Sweden); Landsbokasafn Islands – Haskolabokasafn (National and University Library of Iceland); Národní knihovna České republiky; Nasjonalbiblioteket (The National Library of Norway); Netarchive.dk (The Royal Library, Denmark); Schweizerischen Nationalbibliothek (NB)(Swiss National Library); The European Archive Foundation; The National Archives, UK; Internet Archive (U.S.); Library and Archives Canada; Library of Congress (U.S.); National Archives and Records Administration (U.S.); The Library of Virginia (U.S.); United States Government Printing Office.

4.2.2 Esempari digitalizzati come supporto alla messa in mostra

L'uso di tecnologie informatiche accompagna l'allestimento di mostre ormai da molti anni. La presenza di postazioni informatiche dislocate lungo il percorso, in aree riservate nei primi esperimenti, distinte rispetto alla zona espositiva vera e propria, costituisce un'ulteriore possibilità offerta per approfondire argomenti legati al tema della mostra, per avvicinare tra loro contenuti grafici e visivi distanti, concettualmente o fisicamente, per stimolare un'interazione altrimenti impossibile con gli oggetti, e soprattutto con i contenuti scientifici veicolati dall'allestimento. Si è assistito a un rapido evolvere delle possibilità offerte dal mezzo informatico in ambito di elaborazione grafica e presentazione di filmati; questo ha generato un sempre maggior utilizzo della tecnologia per scopi didattici e di approfondimento scientifico in occasione di esposizioni temporanee. Non si tratta più solo di postazioni consultabili da un utente singolo, ma anche di sale per proiezioni collettive e di elaborazioni virtuali proposte contemporaneamente a un numero più ampio di visitatori.

Continue e sempre nuove applicazioni in mostra caratterizzano lo sviluppo informatico del modello creato dalla Leonardo3, opera di un gruppo di ricerca⁴⁶⁶ cui è affidato lo studio e la traduzione in linguaggio informatico di disegni, abbozzi, appunti e trattati leonardeschi. I risultati di tale ricerca hanno portato alla ricostruzione degli ambienti, degli strumenti e degli oggetti creati dal genio di Leonardo proposti poi, con effetti di grande realismo, in modalità 3D. Il filone inaugurato nel 2004⁴⁶⁷ ha trovato concrete applicazioni espositive affiancando la messa in mostra dei codici contenenti i disegni originali alla loro restituzione in formato digitale. Così nella mostra *Il codice atlantico virtuale*, tenutasi presso la Pinacoteca Ambrosiana⁴⁶⁸ (**Tav. 80**) e poi esportata in più sedi⁴⁶⁹ (**Tavv. 81-82**) è

⁴⁶⁶ Titolari dei progetti di sviluppo sono i tre designer Mario Taddei, Edoardo Zanon e Massimiliano Lisa.

⁴⁶⁷ La prima mostra allestita secondo i criteri della Leonardo3 fu *Leonardo, l'acqua e il Rinascimento*, svoltasi dal 18 Marzo al 30 Maggio 2004 a Milano, presso il Castello Sforzesco – Torre del Falconiere.

⁴⁶⁸ È stato possibile visitare la mostra dal 22 ottobre 2005 fino al 6 ottobre 2006, data di proroga concessa per la grande affluenza di pubblico.



Milano, Biblioteca Ambrosiana,
22 ottobre 2005-8 ottobre 2006



Chicago, Museum of Science and
Industry,
14 aprile-4 settembre 2006



Tokyo, Sony Explorascience,
20 maggio-11 giugno 2006

stato possibile osservare originali e *facsimili* di alcuni degli esemplari leonardeschi e visualizzarne la riproposizione digitale su schermi al plasma, sfogliare virtualmente oltre un centinaio dei fogli tra i più significativi, dai quali prendevano vita le ricostruzioni in 3D delle macchine in essi raffigurate. La mostra, di grande impatto visivo, ha di fatto sfruttato una peculiarità propria dei fogli di Leonardo, la tridimensionalità degli oggetti disegnati, perduta nella rappresentazione grafica, e riacquistata grazie all'applicazione di moderne tecnologie in grado di simularne la fisicità e i movimenti per i quali erano stati ideati (**Tavv. 83-84**). Lo studio accurato richiesto dall'opera di digitalizzazione ha inoltre consentito di porre in evidenza alcuni elementi legati alla consunzione dei materiali originali, dando in tal modo un contributo all'individuazione delle linee guida per la definizione e il mantenimento, da parte della Biblioteca Ambrosiana, dei parametri conservativi da utilizzare⁴⁷⁰. Il *codice virtuale di Leonardo* costituisce, come prodotto editoriale, un'assoluta novità in fatto di applicazione di tecnologie informatiche alla fruizione di manoscritti e offre sicuramente nuove opportunità di approccio all'opera del genio vinciano, oltre a segnalarsi come esempio perfetto di *edutainment* rivolto al grande pubblico. In merito al rapporto col manoscritto leonardiano l'esperienza appare assolutamente significativa: l'originale resta senza dubbio un riferimento imprescindibile, poiché l'esemplare virtuale ne costituisce, nelle parti realizzate, un fondamentale sostituto. L'originale del codice di Leonardo infatti è, ormai da molto tempo, assolutamente precluso alla visione diretta, e la stessa Biblioteca Ambrosiana ne mette a disposizione per la consultazione esclusivamente le copie anastatiche e facsimilari. Il caso dei codici leonardeschi rappresenta tuttavia un'*apax*, in virtù delle alterne vicende di esemplari sottratti e poi ritrovati, scoperti, trafugati; grazie all'aura di mistero che ha nei secoli caratterizzato la figura di Leonardo, la cui opera non si potrebbe divulgare, con ogni probabilità, in altra forma se non quella virtuale. Non è da sottovalutare inoltre il fattore economico: è stato stimato che l'allestimento delle mostre curate dalla Leonardo3, che non a caso continuano ad avere più fortuna

⁴⁶⁹ Gli allestimenti della Leonardo 3 hanno incontrato grande favore di pubblico in particolar modo in Giappone e negli Stati Uniti.

⁴⁷⁰ È stata da poco divulgata la notizia riguardante la preoccupante condizione conservativa in cui verano i fogli dei codici leonardeschi. Risale al 2006 l'allarme dato da una studiosa americana (ancora una volta grazie alla consultazione dei manoscritti è possibile conoscerne lo stato di salute) che avrebbe riscontrato la presenza di muffe diffuse in vari punti.

all'estero che non in Italia, devono poter contare su un investimento che oscilla tra i 300 mila e i 2 milioni di euro. Si tratta di un'ulteriore considerazione in merito alla scarsa applicabilità del modello proposto dalla Leonardo 3 ad altri esemplari manoscritti per i quali difficilmente si riuscirebbe a ottenere simili investimenti.

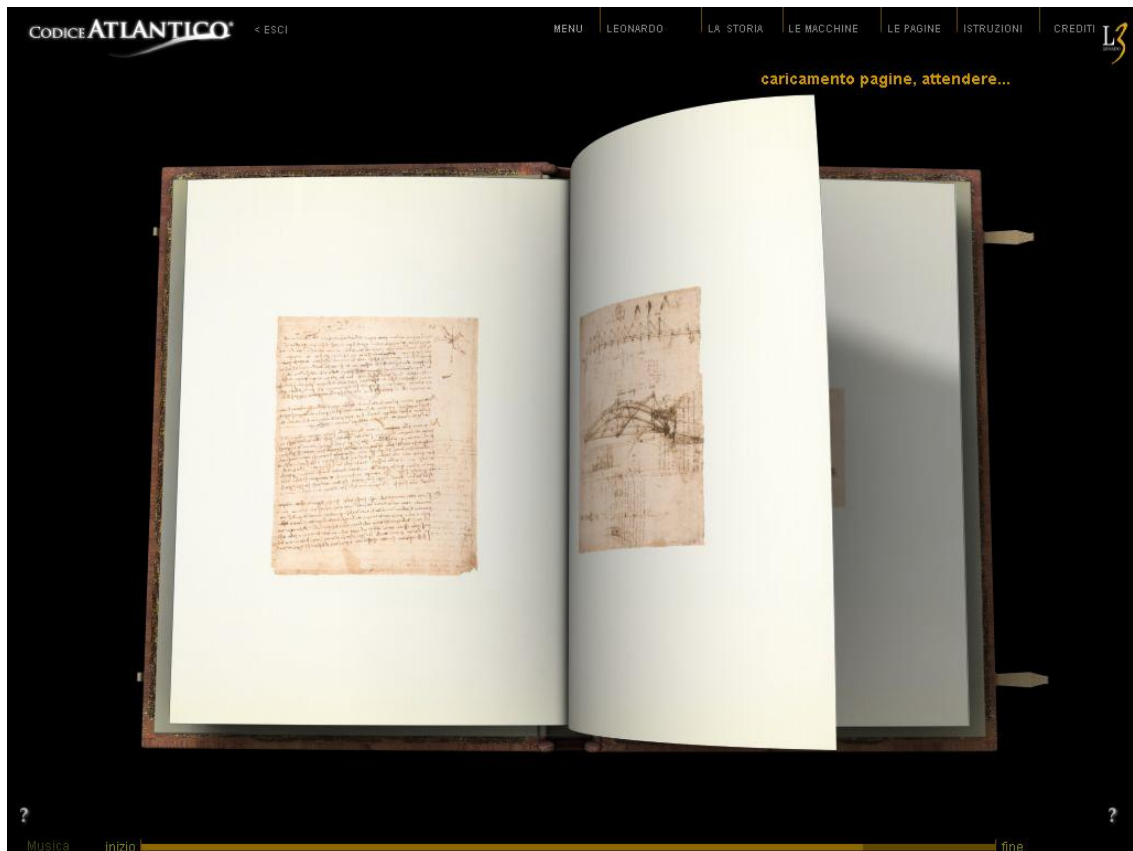
Le testimonianze delle quali si intende riferire e che prendono in analisi una moltitudine di esemplari significativi per contenuto e valenza storico-culturale sono quindi ampie e diversificate, e offrono ancora molte opportunità di riflessione critica.

È da Parigi che giunge probabilmente la prima soddisfacente applicazione della tecnologia di ricostruzione virtuale di opere manoscritte, pur trattandosi ancora una volta di esemplari non miniati⁴⁷¹. Una mostra allestita presso la Bibliothèque Nationale nel 2001, *Brouillons d'écrivains*⁴⁷², ha visto esposti duecento manoscritti riferibili a un arco temporale che spaziava dal XIV fino al XX secolo. Oggetto dell'indagine espositiva era il brogliaccio d'artista, la prova di scrittura in corso d'opera di cui si può tener memoria attraverso fortuite testimonianze ancora conservate. Così alcuni passaggi intermedi della genesi di testi redatti da scrittori quali Hugo, Balzac, Proust, Flaubert, Pérec sono stati mostrati e, di più, analizzati smembrandone e ricostruendone virtualmente le parti che li compongono. In mostra, nel suggestivo allestimento curato dall'arch. Massimo Quendolo, erano esposti gli originali e lungo il percorso le gigantografie⁴⁷³ (**Tavv. 85-86**) di alcuni fogli dei manoscritti appese ai soffitti creavano un forte legame con i contenuti delle opere e ne esprimevano al contempo la concretezza, la tangibilità. Riproduzioni digitali degli esemplari e applicazioni informatiche finalizzate alla comprensione della genesi dell'opera analizzata attraverso le fasi di elaborazione supportavano poi il visitatore guidandolo alla scoperta del processo creativo dell'artista. Le postazioni informatiche presenti lungo il percorso invitavano a seguire le tappe intermedie di stesura dei testi grazie alla possibilità di visualizzare i brani secondo l'ordine con cui erano stati posti dagli autori sui fogli degli abbozzi. In sintesi: a video veniva

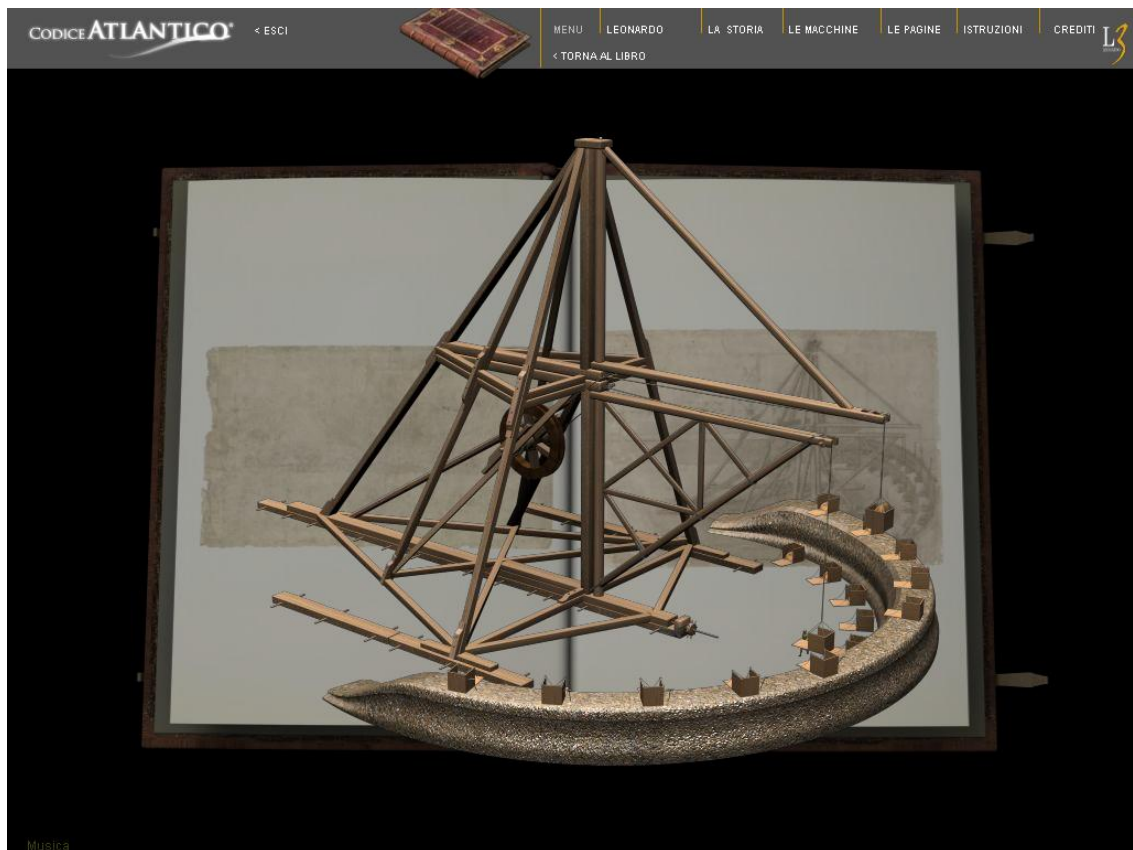
⁴⁷¹ Si accenna qui a un evento precedente all'allestimento della mostra *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve* di cui si è poco sopra data notizia.

⁴⁷² Aperta presso la nuova sede François Mitterrand dal 27 febbraio al 24 giugno 2001.

⁴⁷³ Riproduzioni realizzate su teloni semitrasparenti di 6 x 2 m su fondo marrone o blu, che contribuivano a creare un ambiente accogliente e protettivo, e favorivano un rapporto molto intimo con le opere.



Tav. 83 *Codice atlantico* (© Leonardo 3 srl)



Tav. 84 *Codice atlantico* (© Leonardo 3 srl)



Tav. 85-86 Mostra *Brouillons d'écrivains*, Bibliothèque Nationale de France

rappresentata, nella corretta sequenza temporale, l'evoluzione del testo attraverso l'apposizione sequenziale di brani, correzioni, annotazioni a margine simulando l'andamento già percorso dall'autore fino a giungere al risultato finale, visibile nell'originale esposto accanto. Si otteneva così un ottimo risultato in termini didattici e al contempo un forte coinvolgimento emotivo del visitatore.

Le parole usate da Flaubert in una lettera spedita a Louise Coulet e citate da Jean-Pierre Angremy, presidente della Bibliothèque, nel saggio di presentazione alla mostra ben rappresentano le ragioni alla base dell'evento: «Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon manuscrit complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique j'arrive à faire une phrase»⁴⁷⁴. È proprio il febbrile succedersi di scrittura e riscrittura sui fogli manoscritti, quelli di Flaubert in special modo, che saltava agli occhi nel corso della visita a *Brouillons d'écrivains* consentendo di penetrare a fondo la natura di un artista e la sua opera nell'essenza più intima. Ciò che gli originali esposti nelle vetrine non potevano mostrare nella loro fisicità, le elaborazioni digitali provvedevano a svelare, conducendo il visitatore fino a un grado di comprensione inaspettato. Un altro contributo prezioso apportato dall'applicazione tecnologica utilizzata era quello di ricondurre il brogliaccio, così come avrebbe potuto essere per un manoscritto miniato, al piano di un libro vero e proprio, osservato e analizzato per intero, svincolandolo dall'aura di statica inviolabilità che, nel tempo, gli era stata costruita intorno dalla critica⁴⁷⁵.

Qualcosa di simile, per la verità lontanissimo nella concezione progettuale e ancor di più per quanto concerne i contenuti, si è ottenuto in occasione della piccola mostra *Glossa. La cosiddetta Bibbia di san Tommaso* (Viterbo, Sala Anselmi, 22 dicembre 2006-14 gennaio 2007) ideata per riferire dell'intervento di restauro conclusosi sull'esemplare II.A.VI.5 conservato a Viterbo, presso la Biblioteca degli Ardenti, e fondata su un allestimento ridotto all'essenziale, in linea per altro con l'esiguità del materiale esposto, limitato alla piccola bibbia. Il codice, esposto all'interno di una teca posta al centro della sala, veniva offerto chiuso, precludendo

⁴⁷⁴ *Brouillons d'écrivains*, Catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 27 febbraio – 24 giugno 2001), a cura di M.O. GERMAIN, Paris 2001, p. 9.

⁴⁷⁵ Il manoscritto di Raymond Quenau *Traité des vertus démocratiques* viene ancora oggi offerto in consultazione virtuale sul sito della Bibliothèque Nationale, www.bnf.fr alla sezione *Expositions virtuelles* (visitato il 14-05-2006).

alla vista ogni dettaglio interno, a mostrare la verde coperta in velluto serico, frutto dell'intervento appena terminato (**Tavv. 87-88**). Tutt'intorno pannelli esplicativi offrivano notizie storiche, paleografiche, relative alla decorazione e alle fasi di restauro. La digitalizzazione del manoscritto compiuta in occasione dell'intervento, offriva poi gli strumenti per mediare il rapporto con il pubblico. L'aspetto interessante dell'allestimento infatti era rappresentato dalla *scenografia volante* costituita dalle riproduzioni dei trecentoventiquattro fogli sciolti (seicento quarantotto nei *recto* e *verso*) che costituiscono il corpo del manoscritto lasciati liberi di "svolazzare" sulle teste dei visitatori aggiungendo alla mostra più suggestioni di quante ne provenivano dai pannelli esplicativi. Dall'osservazione dei fogli sospesi scaturivano infatti domande e riflessioni sui materiali utilizzati, sulla consistenza del manoscritto, sull'opera d'ingegno e sulle risorse umane impiegate per realizzarlo, stabilendo un forte legame con il codice altrimenti lontano e impenetrabile chiuso da fermagli e bloccato in una teca. Il piacevole impatto costituito da questo "soffitto da leggere" era in questo caso un valido espediente per non mostrare l'originale gelosamente preservato e favoriva al contempo il dialogo tra l'opera e il fruitore della mostra, quasi che questi venisse accolto virtualmente all'interno della bibbia.

4.2.3 Esperienze e suggestioni sulle potenzialità del virtuale

L'uso del virtuale finalizzato al recupero di dati visibili ormai scomparsi appare forse il filone più seguito, da oltre dieci anni. In questa definizione possono rientrare le esperienze applicative presentate in occasione della mostra *Il trionfo sul tempo* (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002-26 gennaio 2003) con le quali si era giunti a recuperare alcuni degli autografi dei primi membri dell'Accademia dei Lincei, tra i quali spiccava la firma di Galileo Galilei, da molti anni quasi illeggibile. La ripresa digitale multispettrale del codice *Archivio Linceo 4* ha consentito di evidenziare le parti grafiche e cromatiche del documento non più visibili ad occhio nudo⁴⁷⁶. In questo caso la tecnologia applicata al codice ha

⁴⁷⁶ Cfr. sull'intervento effettuato D. BROIA, *Il ripristino digitale delle sottoscrizioni lincee nel codice Archivio Linceo 4 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, in *Il Trionfo sul Tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Catalogo della mostra



Tav. 87 Coperta prima del restauro



Tav. 88 Coperta dopo il restauro

Bibbia detta di s. Tommaso (Italia centrale, terzo quarto del sec. XIII)
 Viterbo, Biblioteca Comunale degli Ardenti, ms. II.A.VI.5

consentito di “tornare in possesso” di un originale danneggiato dall’uso e dal trascorrere del tempo, senza prevaricarne l’entità. *Il ripristino digitale*, come è stato definito l’intervento, costituisce per il conservatore in grado di ricostruire l’opera, mediante una metodologia non invasiva e filologicamente corretta, un’interessante alternativa, applicabile a diverse tipologie di soggetti, alla perdita di un esemplare: il manoscritto intero, la miniatura, l’autografo, la porzione mancante. Qualora si fosse già potuta utilizzare, aggiungo, questa formula applicativa del virtuale sarebbe stata assai utile in occasione del progetto d’indagine sul recupero dei frammenti liturgici usati come coperte di atti conservati negli archivi notarili⁴⁷⁷. La tecnologia sarebbe potuta intervenire, in questo caso, dove l’applicazione reale non poteva giungere, e cioè all’individuazione e alla ricostruzione digitale degli esemplari (codici manoscritti di uso liturgico e generalmente di grande formato, come Antifonari e Graduali) dei quali i frammenti facevano parte, aprendo anche la via a ipotesi storico-critiche sui percorsi storici che avevano condotto all’obliterazione dai contesti originari e alla loro attuale conservazione.

Segnalo infine un progetto di ricostruzione virtuale, opera di un *visual designer* italiano⁴⁷⁸, di imminente realizzazione e annunciato come un evento di forte coinvolgimento emozionale.

In un ambiente di *artificial reality* proposto negli spazi che accoglievano la biblioteca di Federico da Montefeltro all’interno del palazzo ducale di Urbino l’artista intende offrire al pubblico la possibilità di interagire con i libri, che appariranno inseriti in scansie simulate lungo le pareti, permettendo finanche di sfogliarne le pagine. Da postazioni fisse collocate lungo i lati lunghi della sala sarà allora possibile, con un gesto della mano, prelevare alcuni dei volumi e aprirli compiendo in aria gli stessi gesti coi quali, in modo un po’ teatrale, si agirebbe di fronte all’originale.

Opportune considerazioni sui criteri di ricostruzione degli ambienti, sulle fonti utilizzate, sugli esemplari proposti e sull’aderenza delle ricostruzioni agli originali appaiono premature, potendosi basare sul poco materiale inerente l’installazione

(Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002–26 gennaio 2003), a cura di A. CADEI, Modena 2002, pp. 65–68.

⁴⁷⁷ Del progetto, coordinato da Giacomo Baroffio nel 1997 si è già detto nel primo capitolo, al paragrafo 1.7.

⁴⁷⁸ Paolo Buroni che opera nell’area di Pesaro–Urbino.

divulgato dai *media*. Se tuttavia le finalità perseguite dall'autore dovessero risultare coerenti con le altre installazioni collocate nel palazzo, sala del banchetto e cucina grande, si può azzardare l'ipotesi che con la ricostruzione virtuale della biblioteca di Federico si intenda ancora una volta proporre con effetti di indubbia spettacolarità un'esperienza sensoriale fondata su diversi gradi di coinvolgimento emozionale muovendo dalle musiche *in crescendo* e dalle immagini che nel corso della rappresentazione appaiono sempre più presenti, vicine e quasi reali⁴⁷⁹. Nelle parole dell'autore stesso, intervistato dai *media* nel corso della campagna di presentazione del progetto traspare la volontà di «spettacularizzare alcuni aspetti di queste opere d'arte e di comunicarli in maniera differente, non alternativa a quella tradizionale, solo diversa»⁴⁸⁰.

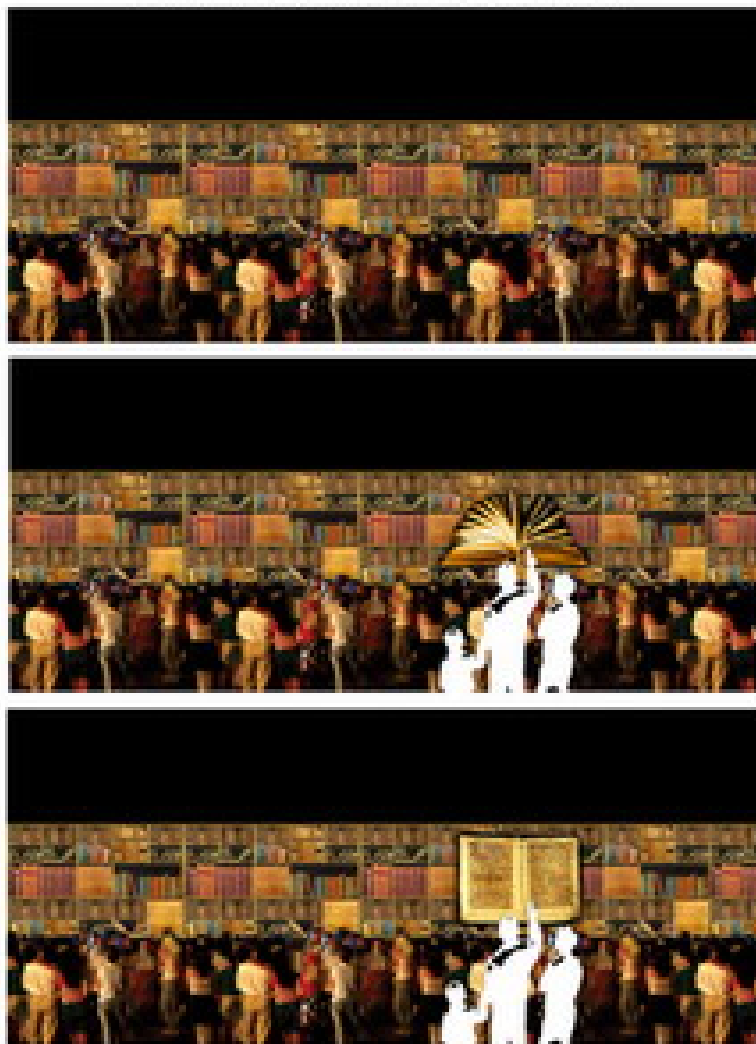
In effetti dalle pur scarse notizie che si hanno sui dettagli tecnici dell'allestimento si evince che la stessa biblioteca di Federico (come si è visto ampiamente descritta dalle fonti⁴⁸¹) apparirà riproposta sulle pareti della sala mediante la ripetizione di una porzione di *scansia* immaginata dall'autore (**Tav. 89**). I libri che si disporranno virtualmente lungo i muri non saranno tutti “interattivi” limitandosi le possibilità di apertura ai soli esemplari proposti dinanzi alle postazioni computerizzate. Attraverso un sistema complesso il software interpreterà il gesto della mano creando un'animazione virtuale delle azioni di consultazione fino a fornire l'impressione che il volume si apra dinanzi agli occhi. Si potrà sfogliarne le pagine (**Tav. 90**) ma, con certezza, unicamente quelle le cui immagini siano state concesse per l'occasione dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, gelosa custode del proprio patrimonio iconografico. Di conseguenza si produrrà, dettaglio ininfluente per il grande pubblico, una successione di fogli incongruente con l'originale, per cui si perderà ogni possibilità di percepirne correttamente il formato e la consistenza, si interromperà il rapporto originario tra il testo e l'immagine, così come la successione di pagine scritte e pagine miniate. La riproposizione dei codici sulle

⁴⁷⁹ Nelle sale già allestite, va tuttavia precisato, si assiste a coinvolgenti spettacoli di luci e immagini ricreati attraverso l'uso di proiettori multimediali (apparato di multiproiezione Stark) collocati lungo le pareti che agiscono in modo sincronizzato, inviando fasci luminosi che propongono sui muri le immagini di Federico, di sua moglie Battista, dell'Urbino ideale, unitamente a suggestioni da opere e dettagli architettonici.

⁴⁸⁰ Paolo Buroni al microfono di RAI 2.

⁴⁸¹ Cfr. *supra* pp. 48–52.

SIMULAZIONE DELL'EFFETTO INTERATTIVO



Tav. 89 Spettacularizzazione della Biblioteca di Federico da Montefeltro
Paolo Buroni



Tav. 90 Saggio offerto dall'autore sulle possibilità di interazione con le immagini

pareti sarà in grado tuttavia di assicurare l'effetto di spettacolarizzazione perseguito senza alcuna «pretesa filologica, storica o scientifica»⁴⁸² dal Buroni.

In conclusione si può affermare che la visione dell'originale continuerà a costituire ancora, anche dopo questo evento di comunicazione ad ampio raggio, che coinvolgerà presumibilmente grandi numeri di utenti disponendo favorevolmente la critica (per le caratteristiche di novità, di non invasività degli spazi, di sensibilizzazione verso temi altrimenti lontani), l'unica possibilità di visione per la conoscenza e la comprensione di un manoscritto miniato.

⁴⁸² Paolo Buroni cit.

Possibilità espositive e conclusioni

Nell'intervento tenuto da Emmanuelle Toulet al Musée du Louvre il 24 marzo 2004, in occasione della giornata dedicata a *Il libro aperto: conservazione, esposizione e consultazione dei manoscritti miniati*, è riassunto il senso della ricerca intrapresa e che in queste pagine finali intende concludere il percorso proposto con alcune concrete riflessioni. Così la Toulet: «Il rispetto delle condizioni di conservazione adatte alle peculiarità dei manoscritti medioevali costituisce un imperativo fondamentale per le istituzioni a vocazione museale che li posseggono. Ma esso s'intreccia con altre istanze, anch'esse fondamentali, che consistono nel permettere od organizzare la conoscenza di questi volumi. L'approccio alla conoscenza può essere individuale: si tratta in tal caso, di una consultazione previa richiesta, di solito in biblioteca, tra le pareti di una sala di lettura (...). L'approccio può tuttavia essere non più individuale, bensì collettivo: si tratta allora di proporre a un potenziale pubblico la scoperta dei manoscritti, di anticipare un'attesa e non già di rispondere a una richiesta (...). Il libro è per vocazione oggetto di lettura, di trasmissione del sapere. Ma, per un insieme di caratteristiche, quali per esempio l'antichità, le valenze artistiche e altro, può assumere un ben diverso statuto, e perdere anche del tutto la propria funzione originale, sia essa d'uso, simbolica o di prestigio. È questo il caso di alcuni manoscritti medievali giunti sino a noi. A noi sembra quasi ovvio farne oggetti d'esposizione, e il principale limite a simili metamorfosi è il necessario rispetto delle condizioni di conservazione atte a garantire che essi siano tramandati *nei secoli dei secoli*⁴⁸³».

⁴⁸³ Intervento dal titolo *Les expositions de manuscrits: l'exploration progressive d'une collection* pubblicato nel *Bulletin du bibliophile* 1 (2005), pp. 11-29 (la traduzione è tratta da Imago libri cit., pp. 185-192).

Efficace quanto riferito da Dominique Arot⁴⁸⁴ «non si intende tornare sull'aspetto comunque frustrante e un po' statico delle mostre di splendidi manoscritti che è proibito sfogliare» (a proposito della mostra *Les trois révolution du livre*⁴⁸⁵ pure degna di plauso per la scelta dei pezzi esposti, la scientificità degli argomenti indagati e l'allestimento) o da Alan Marshall, direttore del Musée de l'imprimerie di Lione, «Nei musei, in genere, la visione del libro è molto parziale: i volumi sono aperti al frontespizio o su una pagina illustrata (...) Credo che non si potranno mai porre in equilibrio tra loro la storia del libro e gli aspetti fisici dell'oggetto stesso», inoltre esporre libri «fa parte della vocazione di un museo, benché abbia un costo in termini di conservazione: un costo giustificato dalla necessità di far conoscere questi tesori al pubblico, proteggendoli al meglio»⁴⁸⁶. Le testimonianze, riferite a un problema generale che coinvolge ogni forma di esposizione libraria, permanente e temporanea, appaiono quanto mai utili all'approfondimento.

È nuovamente Emmanuelle Toulet che, a proposito di manoscritti, riflette sul fatto che in definitiva non è così discutibile mostrarne solo il dorso mantenendo inalterata l'abituale prassi conservativa negli scaffali della biblioteca, rispetto a quanto si sceglie di fare in occasione di mostre durante le quali si preveda di aprire i volumi a mostrare solo due fogli, gli stessi per tutta la durata dell'evento.

Sulla scorta delle testimonianze concrete di quanti a vario titolo sono istituzionalmente responsabili della conservazione e della valorizzazione di materiale librario si produrranno alcune riflessioni.

La prima riguarda la consuetudine, osservata da molti tra enti prestatori e responsabili di eventi, di garantire l'esposizione delle opere per un massimo di novanta giorni. Allo stesso modo le mostre temporanee e i musei del libro, o le biblioteche che possiedono un settore di esposizione permanente prevedono un'alternanza dei pezzi allo scadere di tale termine. Così al Museum Meermanno–Westreenianum de L'Aja, dove per ragioni conservative si effettua un ricambio totale delle opere badando ogni volta a selezionarne di nuove in funzione di un tema

⁴⁸⁴ «On ne reviendra pas sur le caractère toujours frustrant et un rien statique de l'exposition de livres splendides dont le feuilletage est interdit». D. AROT, *Exposition « Les 3 révolutions du livre »*, in *Bulletin des Bibliothèques de France* 2 (2003), pp. 116–117 (<http://bbf.enssib.fr>).

⁴⁸⁵ Tenutasi presso il Musée des Arts et Métiers di Parigi dall'8 ottobre 2002 al 5 gennaio 2003.

⁴⁸⁶ Il testo integrale è offerto in traduzione su Imago Libri cit. pp. 157–158.

che si intende illustrare⁴⁸⁷. Due importanti componenti connesse alla valorizzazione degli esemplari esposti vengono in questo caso equilibrate in funzione di una efficace visibilità degli spazi espositivi del museo, che in questo modo può contare, almeno teoricamente, su un continuo movimento di utenza attratta di volta in volta dai nuovi allestimenti e dagli eventi temporanei organizzati.

A Parigi, presso la Bibliothèque Nationale, le mostre temporanee hanno una durata di tre mesi e, negli spazi espositivi permanenti di Tolbiac, i quindici documenti rappresentativi dell'intera collezione posseduta si alternano con gli stessi intervalli temporali⁴⁸⁸. In tempi recenti anche la Bibliothèque municipale di Lione, pur con risorse e tipologie di eventi comprensibilmente distanti da quelli di Parigi, ha adottato scelte conservative che limitano il tempo di esposizione degli esemplari manoscritti ai canonici novanta giorni prevedendo poi una pausa in grado di escludere un paio di generazioni dalla visione degli stessi esemplari⁴⁸⁹. Presso il Musée Condé a Chantilly, di cui si è già detto⁴⁹⁰ le mostre temporanee coinvolgono piccoli gruppi di codici: una scelta con finalità didattiche precise, che vorrebbe invitare i visitatori a tornare per poter osservare ogni volta pezzi diversi appartenenti a una collezione ancora ampiamente inedita e che non intende appesantire la visita con stimoli esagerati. I curatori tentano inoltre di voltare le pagine degli esemplari esposti con regolarità contribuendo anche così a proporre visioni diversificate degli stessi esemplari nel corso dell'evento, salvaguardando al contempo i codici da uno stress prolungato da esposizione alla luce in unico punto.

Nei casi analizzati sono ancora pochi gli episodi strutturati sulla base di una riflessione critica concreta che prenda in esame tutti i rischi connessi alla pratica di esposizione limitata nel tempo. Si assiste nella maggioranza degli esempi, in forma quasi paradossale, a progetti di allestimento che muovono da motivazioni di natura conservativa, e che impongono al manoscritto un'apertura costante e prolungata a un punto unico, provocando, nel migliore dei casi, il mantenimento della *memory of a*

⁴⁸⁷ Cfr. *Imago libri cit.*, pp. 110–147.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, pp. 166–171.

⁴⁸⁹ Il direttore del Musée de l'imprimerie della stessa città, forse esagerando, riferisce di una pausa prevista dalla biblioteca municipale di circa cinquant'anni tra un'esposizione e l'altra! (nell'intervista riportata da *Imago Libri cit.*, p. 158).

⁴⁹⁰ Cfr. Cap. 2, p. 89.

book falling open at the page once displayed, nella felice definizione di Helen Shenton⁴⁹¹, oltre ad eventuali vizi strutturali permanenti ai fascicoli e alla coperta.

Accanto a questa riflessione di natura strutturale (e altre se ne potrebbero affiancare) appare oltremodo significativo porre l'accento su quegli aspetti, dei quali si è data ragione nel primo capitolo, che fanno del manoscritto miniato un *unicum* strutturato e complesso, per il quale non può essere formulato un progetto espositivo applicabile ad opere d'altro genere e d'altra consistenza materiale. Le peculiarità possedute da ciascun esemplare contribuiscono a suggerire percorsi e allestimenti specifici, orientati verso un approccio conoscitivo globale rivolto al manoscritto.

5.2. Percorsi e suggestioni

A una mostra di manoscritti miniati sono strettamente connesse componenti concrete e finalità di comunicazione che coincidono in parte con gli intenti perseguiti in occasione di un disegno espositivo riguardante opere d'arte in genere. Appare ineludibile, e si è più volte ribadito, il fortissimo vincolo imposto da ragioni di natura conservativa che impongono conoscenze e applicazioni pratiche strutturate sì da garantire senza incertezze la più accurata collocazione del pezzo in un luogo sicuro, che abbia caratteristiche ambientali consone e sia sottoposto a controlli costanti⁴⁹². Sussiste al contempo la cogente necessità, spesso sacrificata in nome di un più evidente progetto conservativo, di garantire al codice un'adeguata esposizione, che ne sottolinei la peculiarità funzionale e ne "sfrutti" le caratteristiche strutturali, veicolandone la comprensione a più livelli di conoscenza. Apprezzare un codice esposto implica un grado di consapevolezza da cui dipende la riuscita di un progetto. Il dialogo che si stabilisce tra l'oggetto in mostra, lo studioso, il fruitore (e il fruitore studioso) si esaurisce o si completa nell'attimo in cui i protagonisti si incrociano offrendo ognuno di essi le proprie personali risorse comunicative nell'esposizione del dato reale e nella conseguente elaborazione dei contenuti. Da

⁴⁹¹ H. SHENTON, *Developments in the Display of Books at the Victoria and Albert Museum*, in *The Paper Conservator* 21 (1997), pp. 63–79: 65.

⁴⁹² Il mantenimento di standards conservativi ottimali durante tutta la durata dell'evento mette al riparo da eventuali interventi di restauro che si renderebbero successivamente necessari, incidendo significativamente sul budget impiegato, e che costituirebbero, come già sottolineato altrove, un segno incancellabile nell'integrità strutturale dell'esemplare.

parte di molti degli specialisti a vario titolo coinvolti nella valorizzazione di codici miniati viene sottolineato il disagio avvertito nell'ideare e strutturare logisticamente una mostra che permetta di mantenere in equilibrio perfetto le componenti più evidentemente pratiche e gli intenti scientifici dei curatori. A questo punto della ricerca non è possibile trascurare la riflessione, maturata anche sulla base del confronto con esperti e responsabili del settore manoscritti di istituti ed enti di ricerca diversi, sul fatto che mostrare i codici miniati in altro modo non sia considerata un'esigenza. Il rischio, come a volte accade, è che si rimanga intrappolati in quella che già Dunker⁴⁹³ fu in grado di definire *fissità funzionale del pensiero* e che spinge ripetutamente a considerare un oggetto per le caratteristiche che siamo soliti attribuirgli, senza essere più in grado di osservarlo sotto nuovi punti di vista con l'intento di ottenere versioni interpretative diverse. Muovendo l'analisi da un campo strettamente psicologico per trasferirlo su piani d'azione pratici ci si interroga su cosa possa costituire l'ostacolo a una più consona visione dei manoscritti miniati quando siano date le dovute rassicurazioni in termini conservativi.

Si è resa notizia⁴⁹⁴ di quegli eventi datati per caratteristiche di contenuti, che trascuravano elementi fondamentali alla buona riuscita di un progetto di messa in mostra, orientando gli sforzi dei curatori verso il più ristretto settore del rispetto delle norme e dei vincoli imposti dagli enti prestatori. In altri episodi si è assistito a tentativi di allestimento che, pur basandosi su elaborazioni intellettuali evidenti, hanno prodotto risultati mediocri, ma l'unica alternativa avrebbe portato a non esibire i pezzi previsti. Le mostre (come le esposizioni permanenti di esemplari in buono stato e di frammenti) hanno raggiunto uno standard ritenuto soddisfacente⁴⁹⁵ e comunque, sempre per le ragioni di cui si è detto, sembra che non possano offrire una visione diversa dei pezzi, pena il loro irreversibile degrado.

Recenti contatti presi con la Bibliothèque Nationale di Parigi non hanno fatto che confermare tale convinzione. L'imperativo è conservare innanzitutto. Quest'importante istituzione, riferimento per gli studiosi di tutto il mondo, sta

⁴⁹³ K. DUNKER, *On Problem Solving*, in *Psychological Monographs*, 58/5 (1945) (whole n° 270).

⁴⁹⁴ Cfr. cap. 2.

⁴⁹⁵ In apertura di capitolo ho dato rilevanza a riflessioni che in qualche misura possono ritenersi "fuori dal coro" e sinceramente coinvolte nella questione.

addirittura provvedendo (si tratta di un progetto iniziato molti anni fa) a digitalizzare tutto il posseduto, sì da prevenire i danni che la consultazione da parte degli studiosi può provocare. Non si tratta in questo caso del primo passo verso la riproposizione virtuale dell'oggetto, quanto piuttosto l'inizio di un percorso che condurrà ad escludere completamente gli esemplari da ogni forma di consultazione diretta, anche solo nelle sale della biblioteca.

Nonostante le numerose esperienze che sembrerebbero voler condurre i futuri progetti espositivi verso un progressivo allontanamento dal contatto diretto con l'“oggetto libro” in mostra, privilegiando, ma solo apparentemente, l'attenzione verso il contenuto, nelle pagine che seguono si intendono proporre possibili modalità espositive di manoscritti miniati basati su un piano d'azione ideale, che tenga conto delle esperienze note ma anche delle potenzialità inesprese da ciascun esemplare sinora mostrato secondo prassi di allestimento poco soddisfacenti.

Ancora una volta tuttavia dall'analisi di alcuni saggi esempi di allestimento si può pensare di giungere a concretizzare un approccio diverso al manufatto senza timore di comprometterne l'integrità strutturale e consentendo di instaurare con esso un dialogo ideale fatto di suggestioni, spunti di riflessione, colpi d'occhio.

Quando in un percorso espositivo, permanente o temporaneo, l'intento sia quello di porre al centro dell'interesse il manufatto, e si scelga di valorizzarne le caratteristiche eminentemente peculiari, si svincolerà l'allestimento dall'altrimenti ineludibile dipendenza da strategie di “supporto ai contenuti” mirate a integrare i vuoti generati da impostazioni espositive limitanti. Per questa ragione spesso grandi pannelli, didascalie eccessivamente dense, schede mobili o audioguide, vengono utilizzati proprio a colmare le lacune che in molti casi non sussisterebbero se a comunicare fossero le opere. Al museo Bodmer di Ginevra⁴⁹⁶ non sono previsti pannelli esplicativi di supporto agli esemplari con l'esplicita volontà di non appesantire la visita con la sovrapposizione di scritte informative ai contenuti dei documenti esposti. Ogni vetrina contenitore è connotata da un titolo inerente l'ambito cronologico o i temi di riferimento connessi e accanto agli oggetti brevi didascalie. A disposizione di quanti fossero interessati all'approfondimento è un

⁴⁹⁶ Cfr. quanto detto a proposito nel cap. 2, p. 88.

catalogo della collezione⁴⁹⁷. Scelte analoghe al Chester Beatty Museum di Dublino, dove le informazioni supplementari alle poche righe di testo poste a fianco delle singole opere sono reperibili nei cassetti sottostanti, strutturati come vetrine espositive da visionare a discrezione dell'utenza.

5.3. Scelte tecniche orientate a una tangibile visibilità. Teche e supporti

L'importante compito assolto dai contenitori e dai supporti in un allestimento è stato indagato attraverso percorsi differenti. La citazione di norme codificate per il controllo e il mantenimento dei parametri conservativi ha condotto all'individuazione e alla definizione di quei "dettagli" espositivi irrinunciabili per la buona riuscita di una mostra. In ottemperanza ai principi conservativi espressi dall'*Atto di indirizzo* alla luce delle finalità perseguite nell'allestimento di un percorso espositivo che coinvolga manoscritti miniati, sarà opportuno elencare criticamente i dati concreti da considerare.

In alcuni dei casi proposti, e comunque nella maggioranza delle esperienze fin qui condotte, un pesante vincolo imposto alla messa in mostra è stato rappresentato dalle teche utilizzate per contenere i pezzi. Queste sono composte quasi sempre da una struttura metallica e pareti in cristallo, con un piano di base (ad inclinazione variabile posto a un'altezza di circa 90-100 cm da terra) realizzato in materiale vario (metallo o altro componente con alta resistenza al fuoco) e dimensioni dello spazio interno alla teca che non superano i 30 cm in altezza (in alcuni casi rimangono molto al di sotto di queste dimensioni, come nel salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana (**Tav. 91**). Nella già citata mostra di Brescia⁴⁹⁸, che si è distinta per la qualità degli standards tecnici utilizzati e per l'attenzione rivolta al progetto di allestimento, estremamente articolato e formulato da professionisti con competenze specifiche e complementari, erano in ogni caso poco sfruttate le potenzialità degli spazi interni alle vetrine, ampie e in alcuni casi collocate a muro (**Tavv. 92-93**).

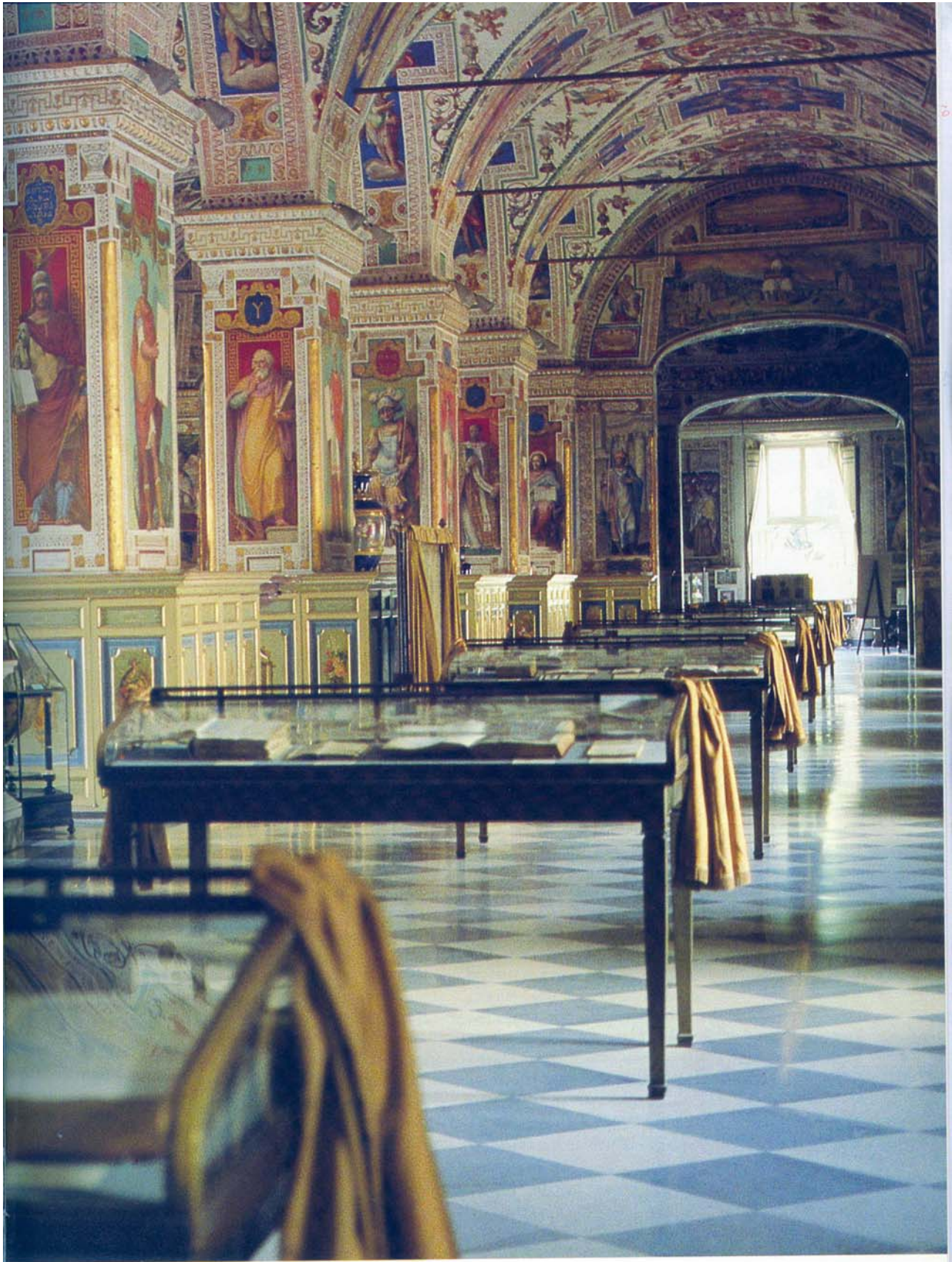
⁴⁹⁷ Imago libri cit., p. 17.

⁴⁹⁸ *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, cfr. cap. 2, p. 95.

L'importanza che rivestono le teche trova esplicita conferma nel documento relativo agli standards museali cui si è già accennato, e nel quale, ambito VI sottoambito 1, si fa chiarezza sul fatto che «una progettazione che assuma come prioritario l'aspetto conservativo delle opere [...] ha, come effetto immediato, che le vetrine non debbano essere più intese come semplici contenitori – magari valorizzati da un design di qualità – ma siano invece concepite come vere e proprie opere o presidi che, realizzati a completamento della manutenzione o del restauro di un manufatto, facciano parte a pieno titolo dell'intero processo conservativo». Il percorso globale di conservazione dovrebbe quindi seguire il manufatto, in questo caso il manoscritto, anche durante la sua permanenza in ambiente “altro”, per il tempo della durata dell'esposizione che lo comprende tra gli altri pezzi in mostra. “Standardizzare” le teche in questo caso, utilizzare cioè sempre lo stesso, immutato criterio per esporre i pezzi, assume un valore fortemente limitante, perché non tiene conto delle esigenze specifiche di ciascun pezzo e ne trascura le potenzialità.

Solo in alcuni degli eventi più vicini nel tempo, e comunque da pochissimi anni a questa parte, hanno fatto la loro comparsa lungo il percorso espositivo alcuni spazi a muro protetti da vetri nei quali i manoscritti trovano una collocazione più consona, che offre inoltre la possibilità di ragionare su un differente e più adeguato utilizzo dello spazio. L'occhio in questo caso si rivolge a un pezzo collocato a un'altezza e con un'inclinazione che non affaticano lo sguardo, con una possibilità di illuminazione più ampia e senza riflessi, con uno spazio circostante che, soprattutto, consentirebbe di osservare il codice con le pagine in movimento. Questa possibilità, tuttavia, non è finora stata offerta. Nel recentissimo allestimento del museo e tesoro del duomo di Monza le teche sono dotate di spazio interno sufficiente a garantire alle opere un ambiente espositivo apprezzabile in termini conservativi e museografici. Una interessante chiusura “a baionetta” consente di svolgere facilmente ordinaria manutenzione e di verificare l'equilibrio dei valori microambientali. L'illuminazione, spesso interna alle teche, contribuisce inoltre a creare importanti effetti di suggestione, spesso facilitando la comprensione delle opere.

Più in generale sotto l'aspetto tecnico, relativo ai materiali impiegati nella costruzione delle teche, *il vetro esterno deve essere di tipo laminato, non rinforzato,*



Tav. 91 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Salone sistino



Tav. 92-93 Particolari dall'allestimento della mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia* (qui la sede di Brescia, Museo di Santa Giulia)

e i ripiani interni in vetro sufficientemente spesso⁴⁹⁹. Eventuali parti in legno, o comunque materiali utilizzati per la struttura di sostegno, e vernici vanno attentamente esaminate per escludere la possibilità che emettano vapori acidi anche a distanza di tempo dalla loro realizzazione. Questo accorgimento va ulteriormente rispettato nel caso di allestimenti in ambienti di dimensioni ridotte, con scarso ricambio d'aria e tenendo in ogni caso presente che il microclima della vetrina dovrebbe (si è detto) essere indipendente dall'ambiente nel quale è inserito. A tale scopo sarà preferibile escludere l'uso del legno⁵⁰⁰, si farà particolare attenzione alle vernici eventualmente impiegate per la finitura delle parti metalliche delle vetrine e non si trascurerà di considerare i possibili inserti metallici negli esemplari esposti⁵⁰¹. Nel caso in cui, come sottolinea correttamente Slivia Pugliese, nel caso di una mostra non ci siano i tempi tecnici per un'accurata selezione dei materiali da impiegare, ovvero non si sia completamente al sicuro dai rischi connessi a quanto appena detto, meglio sarà evitare microambienti completamente isolati dall'esterno e il contatto diretto con i materiali potenzialmente dannosi⁵⁰², utilizzare prodotti tampone come filtri di carbone, *MicroChamber*^{®503}, utili a smaltire gas e composti volatili dannosi ai materiali componenti⁵⁰⁴.

⁴⁹⁹ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici* cit.

⁵⁰⁰ Il legno anche se stagionato, continua a emettere gas nocivi per i manufatti per lungo tempo dalla costruzione del supporto (per approfondimenti cfr. PUGLIESE, *Quando il libro* cit., pp. 49–53).

⁵⁰¹ Sulla corrosione di diverse tipologie di metalli in ambienti confinati si veda J.A. BAMBERGER – E. HOWE – G. WHEELER, *A variant Oddy Test Procedure for Evaluating Materials Used in Storage and Display Cases*, in *Studies in conservation* 44/2 (1999), pp. 86–90.

⁵⁰² Come caso concreto si segnala quanto previsto nella già citata mostra bresciana nella quale le vetrine erano provviste di un'intercapedine dalla triplice funzione: evitare al manoscritto il contatto diretto con la superficie esterna mantenendo una camera d'aria di compensazione, poter scegliere di collocare in questo spazio sali sintetici atti a stabilizzare il grado di umidità presente nella teca, permettere il passaggio dei cavi del sistema d'illuminazione a fibra ottica di cui si dirà più avanti (R. BODDI – A. CRESCIOLI – L. MONTALBANO – G. REINA – S. SPINI, *Problemi espositivi di codici miniati*, in *Kermes* 9/27 [sett.–dic.1996], pp. 28–41: 40).

⁵⁰³ Appartenenti alla categoria delle *trappole molecolari*: per le caratteristiche tecniche si veda M.G. VINE – W.K. HOLLINGER, *Active Archival Housing*, in *Restaurator* 14 (1993), pp. 123–130; S. REMPEL, *Zeolite Molecular Traps and their Use in Preventive Conservation*, in *WAAC Newsletter* 18/1 (1996), disponibile su <http://palimpsest.stanford.edu/waac/wa/>.

⁵⁰⁴ Ognuno dei prodotti indicati agisce in modo da assorbire eventuali sostanze nocive con diverse modalità: i carboni attivi contribuiscono all'assorbimento fisico delle molecole di gas che rimangono imprigionate negli spazi vuoti presenti tra uno strato e l'altro della struttura; quando ai carboni vengano associate basi alcaline l'assorbimento avverrà chimicamente, conducendo a reazioni di legame con i composti, stabili nel tempo; nel caso infine di combinazioni con composti attivi per ossidazione, si intrappolano i gas sulla superficie esterna del tampone, ottendendone la conversione in sostanze solide non corrosive (Cfr. PUGLIESE, *Quando il libro* cit., pp. 55–56).

Fatte salve le necessità conservative (la scelta del contenitore deve comunque sempre avere come prioritario il mantenimento degli equilibri nella capacità gestionale dei fattori di rischio) ci si può concentrare sulle necessità legate alla visibilità e alla fruizione degli oggetti esposti. Considerato che «le istanze che riguardano la migliore visibilità e fruizione degli oggetti esposti – anche dal punto di vista didattico –, in quanto contribuiscono a definire la forma e le caratteristiche funzionali della costruzione, devono essere considerate alla stregua stessa dei parametri ambientali e dei materiali costitutivi dei manufatti stessi, che tali caratteristiche funzionali e forma in principal modo determinano sotto l’aspetto conservativo»⁵⁰⁵, si può, o si deve, prevedere in sede progettuale un sistema espositivo funzionale alla messa in mostra del manoscritto, diverso da qualsiasi altro manufatto. Le nicchie ricavate nei muri risultano probabilmente le più idonee⁵⁰⁶ allo scopo, benché in molti casi vengano utilizzate per le mostre di manoscritti ampie teche in cristallo con intelaiatura in ferro, che costituisce una buona base d’appoggio e una certa stabilità alla struttura. In esse i codici sono collocabili con una inclinazione soddisfacente alla visione dei fogli e della coperta (quando sia significativa alla messa in mostra) che può risultare funzionale anche alla proposta di esposizione interattiva che si intende argomentare. La soluzione della “nicchia” preserva il manoscritto da una serie di rischi, quali sollecitazioni esterne, urti accidentali più di quanto non faccia la teca a terra. Consente inoltre di mantenere invariate le possibilità di ispezione interna, manutenzione ordinaria e monitoraggio per verifiche termoigrometriche sul manufatto.

Per quanto concerne i supporti se ne creeranno sì da permettere di collocare ogni singolo esemplare con un’apertura tra i fogli che oscilli tra i 45° e i 90° in funzione delle dimensioni e del peso posseduti⁵⁰⁷. I supporti non consentiranno ai dorsi dei libri di muoversi, ma prevederanno di sostenerli adeguatamente.

⁵⁰⁵ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici cit., Ambito VI, sottoambito 1 par. 3.2. Linee guida.*

⁵⁰⁶ Anche per quanto riguarda la resistenza ad eventuali sollecitazioni esterne. Le teche poste lungo il percorso possono subire scosse accidentali causate da urti, manipolazioni, pressioni eccessive da parte dei visitatori.

⁵⁰⁷ Interessanti spunti pratici per la costruzione “in proprio” di supporti in plexiglas modulati sulla forma e la dimensione dell’esemplare da esporre in L.A. BLASER, *Construction of Plexiglas Book Cradles*, in *The Book and Paper Group Annual* 15 (1996), pp. 3–23.

L'inclinazione rispetto al piano di base⁵⁰⁸, fatti salvi eventuali danni presenti a carico della legatura (si considera, ripeto, il caso specifico di codici in buono stato di conservazione) dovrà essere tale da:

- 1 non causare appesantimenti a danno della cucitura
- 2 non provocare slittamenti verso il basso (che causino deformazioni e, nei casi peggiori distacco dei fogli)
- 3 non impedire una visione coerente alla messa in mostra del manoscritto,

A tale proposito sarà opportuno ribadire come il peso di tanti fogli membranacei legati tra loro influisca sulla loro deformazione che, in caso di alloggiamento dell'esemplare su piano inclinato, si produrrà in una dilatazione a danno del taglio superiore dei fogli con conseguente compressione del lato opposto⁵⁰⁹ (**Tavv. 94-95**). Saranno pertanto di volta in volta da considerare i casi specifici di codici di grande formato, o con una foliazione significativa, che necessiteranno di un sostegno più consistente, che garantisca un adeguato sistema di alloggiamento del manufatto per tutta la durata dell'evento. Costituirà un compito meno oneroso prevedere la creazione di un supporto destinato all'esposizione di un codice leggero e maneggevole, con cuciture flessibili. Si considereranno inoltre le variabili connesse ai diversi criteri di realizzazione delle legature: a seconda che ci si trovi in presenza di esemplari con dorso attaccato alla compagine dei fascicoli o da questa separato mediante dorsetto. Il primo caso fa sì che, al momento dell'apertura del codice collocato sul supporto, si generi per la parte dorsale un andamento omogeneo delle curve rispetto all'intero manufatto.

Nell'ipotesi in cui il dorsetto separi coperta e corpo del manoscritto, meno frequente nel caso specifico di codici medievali, si avrà un grado maggiore di difficoltà nell'alloggiare il pezzo sul supporto individuato, perché si verificherà un "effetto a molla"⁵¹⁰ del dorso nella direzione contraria rispetto alla normale spinta gravitazionale, ai danni dell'intero sistema strutturale e con un'incidenza maggiore a livello della cerniera. Individuata la tipologia di indorsatura basterà allora intervenire

⁵⁰⁸ L'unico caso in cui sarà possibile tollerare che il manoscritto poggi completamente sul piano orizzontale è rappresentato da quegli esemplari con cuciture ad archivio. Per tutte le altre tipologie restano in linea di massima valide le indicazioni già fornite a p. 128 e ss.

⁵⁰⁹ Cfr. A. CRESCIOLI, *Analisi delle tensioni strutturali*, in I "percorsi" di una mostra cit., pp. 75–78.

⁵¹⁰ Cfr. PUGLIESE, *Quando il libro* cit., pp. 43–57: 44.

sull'inclinazione dell'esemplare per mantenere uniformità tra corpo del manoscritto e coperta intervenendo a bloccare il processo di deformazione connesso a sollecitazioni di natura gravitazionale.

La miglior soluzione è rappresentata dalla creazione *ad hoc* di supporti espositivi formulati su ognuno dei pezzi esposti utilizzando un materiale come cartone di conservazione o polimeri termoplastici⁵¹¹. Ognuno di essi garantisce stabilità strutturale, facile utilizzo e buona adattabilità alla forma desiderata, oltre alla stabilità chimica e, caratteristica fondamentale, all'inerzia reattiva verso i componenti che entrano a contatto con essi. All'interno delle vetrine nelle quali troveranno collocazione i codici i materiali scelti per i supporti non provocheranno dunque ristagno d'aria e conseguenti fenomeni di condensa, non causeranno reazioni chimiche né stress, meccanici o strutturali, ai danni del manufatto. Si provvederà a un alloggiamento che contenga l'esemplare⁵¹² e nella parte bassa del supporto (quella rivolta verso l'osservatore) si collocherà una combinazione di zoccoli che impediscano lo scivolamento del manoscritto verso il basso prevenendo eventuali slittamenti della legatura rispetto al corpo dei fascicoli⁵¹³.

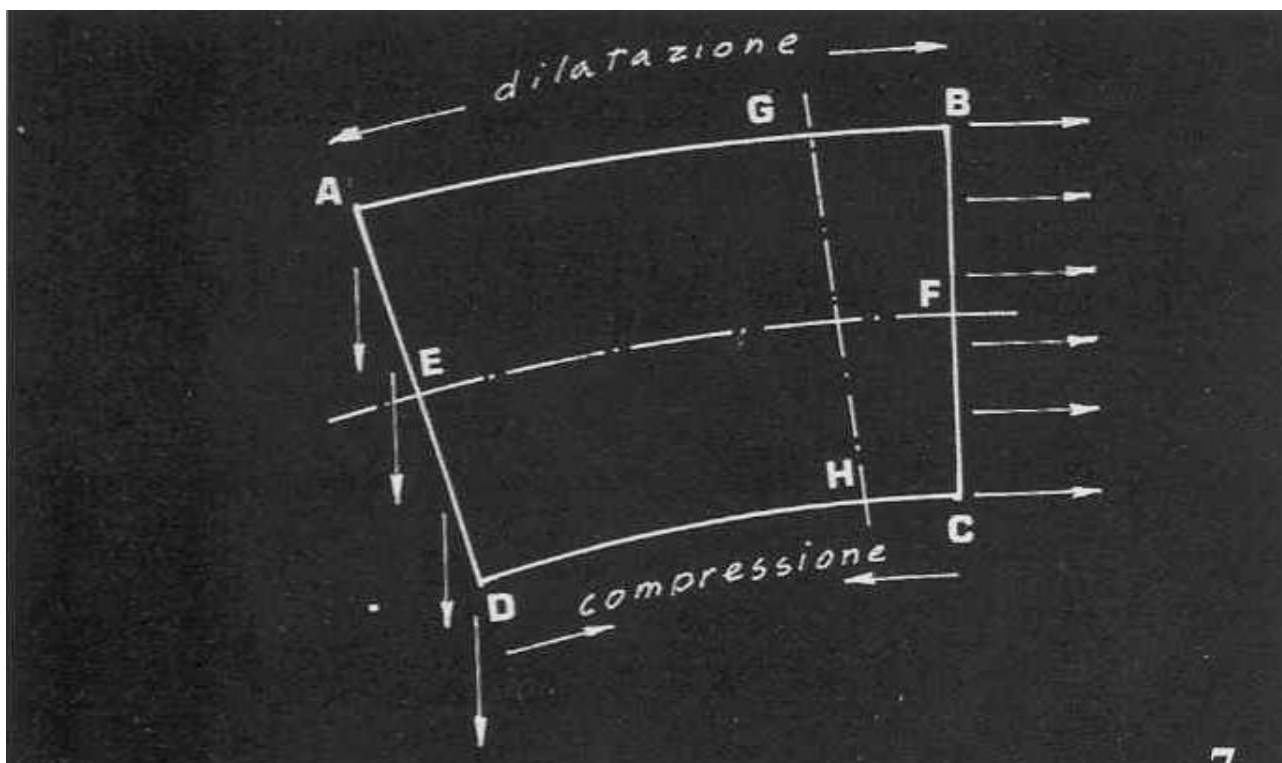
L'inserzione di due fascette reggifogli⁵¹⁴ ancorate al supporto sottostante se garantisce all'esemplare un sostegno dall'alto e al contempo l'apertura al punto desiderato costituisce, per quanto si vuole proporre, un ostacolo, arginabile con l'utilizzo di fogli trasparenti in materiale inerte, flessibili, legati al supporto in un unico punto di contatto e delle stesse dimensioni, o poco inferiori, all'ampiezza dei fogli sui quali poggiano.

⁵¹¹ Perspex e Plexiglas che si modellano con il calore e Vivak, che può essere manipolato anche a freddo. Nel caso di esemplari che presentano inserti metallici, borchie e cantonali, all'esterno dei piatti si potrà optare per la creazione di "cuscini" con palline di polistirene all'interno (PUGLIESE, *Quando il libro* cit., p. 45) o supporti in schiuma di forme diverse, modulabili per sovrapposizione in funzione del sostegno desiderato.

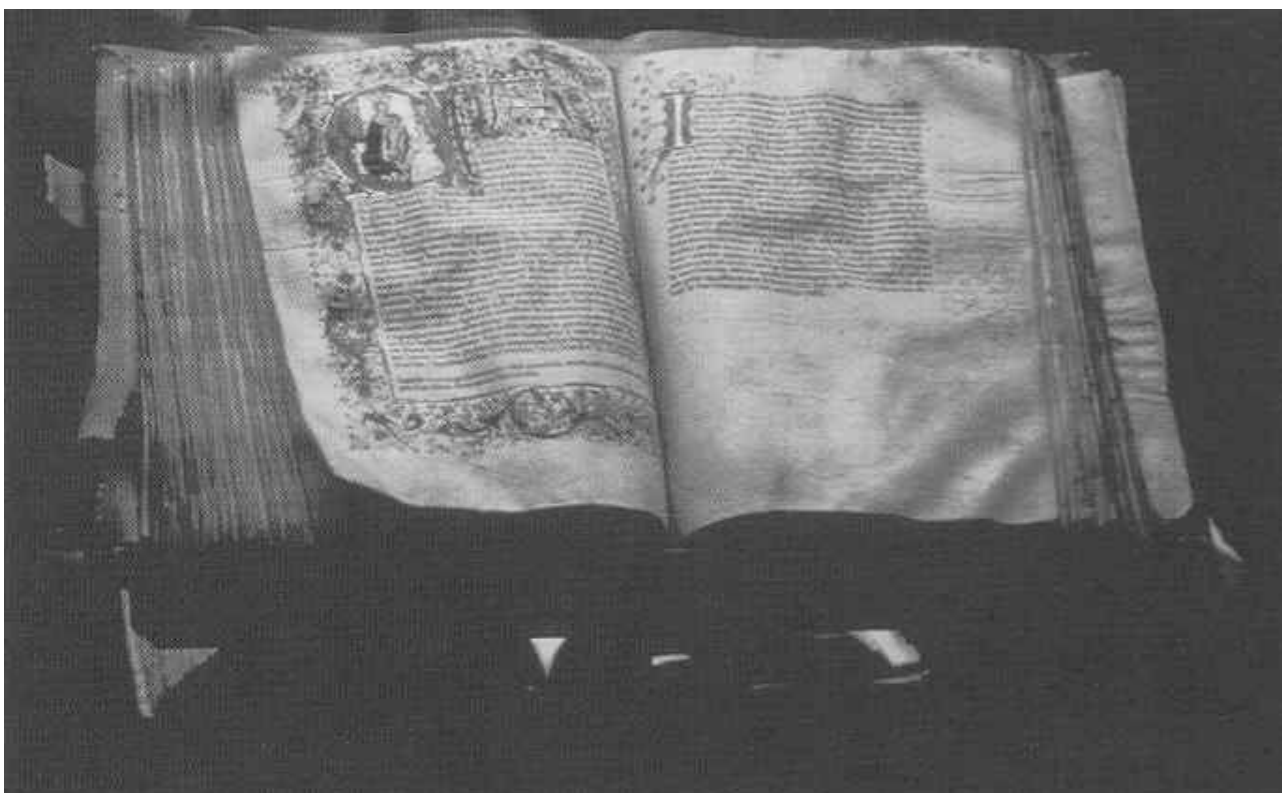
⁵¹² La definizione in lingua inglese *book cradle* per indicare il leggio sottintende che le caratteristiche strutturali di quest'ultimo lo rendano simile a una culla (*cradle* appunto) che protegga, contenendo nel sostegno, il manoscritto. In area anglosassone sono in effetti più frequenti i casi di supporti in materiale non tradizionale, adattabili alla tipologia libraria che devono accogliere.

⁵¹³ Si tratta di due zoccoli sovrapposti: il superiore, di dimensioni minori e sporgente rispetto a quello sottoposto, alto come l'unghiatra del volume ed esteso tanto quanto i due blocchi di fogli a volume aperto (PUGLIESE, *Quando il libro* cit., p. 44). La questione è ampiamente argomentata in *I "percorsi" di una mostra* cit., in part. alle pp. 74-75 e di nuovo da BODDI-CRESCIOLI-MONTALBANO-REINA-SPINI, *Problemi espositivi* cit.

⁵¹⁴ Le possibilità offerte sul mercato in merito a materiali, caratteristiche e forme sono numerose. Alcuni esempi in PUGLIESE, *Quando il libro* cit., p. 45.



Tav. 94 Conseguenze di un cattivo allestimento sui fogli di un manoscritto.
Resa grafica (da *I percorsi di una mostra*)



Tav. 95 Conseguenze di un cattivo allestimento sui fogli di un manoscritto.
(da *I percorsi di una mostra*)

Nell'individuazione dell'illuminazione ottimale si dovrà considerare quella che consenta una visione il più possibile naturale dell'oggetto, privilegiando con esso un rapporto "familiare", senza interferenze tra la fonte illuminante, il manoscritto e l'osservatore, e senza causare danni ai componenti. La scelta delle fibre ottiche garantisce il rispetto e la salvaguardia dei materiali consentendo al contempo di godere di una visione corretta, piana e integra del manoscritto⁵¹⁵.

Sotto l'aspetto pratico le fibre ottiche sfruttano il passaggio di luce attraverso sottili filamenti in vetro di silice, producono luce bianca e fredda⁵¹⁶, si presentano in strutture flessibili in grado di assecondare ogni progetto d'allestimento e con la possibilità di calibrare il fascio d'illuminazione⁵¹⁷. Il costo inizialmente sostenuto per l'impiego di questa forma d'illuminazione viene equilibrato dal minimo impegno richiesto in seguito per la manutenzione oltre che dal risparmio energetico ottenuto rispetto all'utilizzo di fonti più tradizionali. Si è in grado inoltre con questo sistema di non dover provvedere a *contenitori separati e areati, con accesso separato e filtro UV e/o termico tra luce e oggetti*⁵¹⁸ snellendo le operazioni progettuali di allestimento e garantendo un più immediato dialogo tra l'oggetto da illuminare e la fonte in uso⁵¹⁹.

Puntualizzati ancora una volta gli elementi imprescindibili a garantire la tutela e la salvaguardia di un codice in mostra si vuole ora tentare di percorrere un ulteriore passo in avanti verso una visione più consona dell'esemplare.

⁵¹⁵ Le esperienze applicative della modalità d'illuminazione a led sono ancora poche e troppo recenti per consentire di formulare un giudizio obiettivo in merito. Le premesse tecniche tuttavia sembrerebbero fornire sufficienti garanzie per un più ampio impiego in futuro (cfr. a tale proposito l'esperienza del museo di Monza, p. 79)

⁵¹⁶ Attraverso i filtri impiegati si previene l'azione delle radiazioni infrarosse, che producono calore, e dei raggi ultravioletti, causa di scolorimenti e danni alla superficie dei manufatti.

⁵¹⁷ I diffusori intervengono a modificare l'angolo di apertura del fascio luminoso, consentendo variazioni d'intensità in funzione delle esigenze.

⁵¹⁸ *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici* cit., 30 5.4.

⁵¹⁹ Cfr. a questo proposito quanto osservato nel cap. 2 a proposito delle sensazioni riportate in occasione di alcune visite a mostre di manoscritti.

5.4. Sfogliare in mostra (ovvero il tassello mancante)

Ci si è più volte soffermati a ribadire quanto si rimanga delusi visitando mostre di manoscritti se li si osservi con occhio allenato allo studio o atteggiamento partecipe. Le limitazioni imposte per ragioni conservative, o come spesso accade, per i timori che a tali aspetti si legano, o ancora le mortificazioni imposte a codici in ottime condizioni per ragioni le più varie, hanno generato una modalità di esposizione ripetuta e inadeguata, a volte fastidiosa.

L'affermazione di E. Toulet in merito alla “valorizzazione” dei manoscritti della biblioteca del musée Chantilly, per cui «mostrare il dorso di un libro appoggiato su uno scaffale non è molto diverso dall' esporlo aperto a un solo foglio», apre la via ad alcune riflessioni. La peculiare forma del codice ne impone un'adeguata messa in mostra, che riesca a dar conto di ogni singolo aspetto costituente il manufatto, senza ritenere che una parte sia rappresentativa del tutto. Un manoscritto è costituito da fogli, miniati nel nostro caso, legati tra loro e mantenuti da piatti, in legno o in cartone, ricoperti in pelle o stoffa. Come si può pensare di esporlo alla stregua di un disegno o di un piccolo dipinto su tavola? È un errore continuare a formulare progetti, anche d'alto contenuto scientifico, che prevedano una tale messa in mostra anche per i codici miniati. Se tutto questo è connesso a semplici timori inerenti la loro sopravvivenza sarà allora opportuno riconsiderare quanto enunciato, o sperimentato in campi e livelli differenti, in merito al più ampio concetto di “visibilità” di codici miniati. Sui dubbi connessi alla buona conservazione dei componenti intervengono le ampie conoscenze relative ai materiali che si affiancano tra i fogli di un manoscritto alla luce delle possibili interazioni con gli ambienti di permanenza⁵²⁰.

In merito agli stress meccanici legati alla sistemazione dell'esemplare all'interno di una teca è possibile, si è visto, superare importanti obiezioni, seguitando a mantenere gli equilibri strutturali dei codici, grazie alla creazione di supporti *ad hoc*.

Tra i dubbi sugli spostamenti e sulle manipolazioni in fase d'allestimento non compaiono mai, probabilmente perché legati a un'operazione considerata

⁵²⁰ Cfr. a tale proposito quanto detto nel cap. 3 (p. 109 e ss., p. 116 e ss., p. 120 e ss).

assolutamente improponibile, quelli connessi all'eventualità che l'esemplare si sfogli. La collocazione del codice in condizioni che consentano di osservarne l'interno non è menzionata tra i fattori ritenuti fondamentali per un'adeguata leggibilità del pezzo. Di pari non si incontra neanche l'obiezione opposta, secondo cui possano verificarsi inconvenienti nel caso in cui i codici siano sfogliati. Anzi in molta della letteratura consultata, nella maggioranza delle esperienze raccolte, nelle opinioni tecniche note, si coltiva la convinzione che i manoscritti si debbano aprire per garantirne la sopravvivenza (intesa qui per quanto attiene sia il contenuto che il contenitore).

In equilibrio con le esigenze conservative appare inoltre la dimensione intrinseca dell'oggetto libro, che comunica molto del proprio essere nel momento in cui viene preso in mano e sfogliato. L'occhio si muove tra le pagine e osserva, legge, invia alla mente messaggi da tradurre mediante impulsi elettrici in sensazioni; i suoni, le immagini conosciute innescano associazioni, confronti mentali, riflessioni critiche disposte sul lungo tempo. Non è un caso che in un'epoca di cambiamenti radicali, il sec. XII, si sia intervenuti sui dettagli formali del libro, al fine di agevolare la lettura di un testo e la visione complessiva di un foglio, per consentire di cogliere al primo colpo d'occhio l'insieme degli elementi chiave per il processo di apprendimento dei contenuti e produrre una certa familiarità con quest'oggetto. Nell'esemplare del sec. XII *«generalmente di grande formato, quindi pesante, poco maneggevole e difficilmente trasportabile [...] [che necessita] di supporti fissi e solidi per la lettura [...] la scrittura è disposta su due colonne relativamente strette, con il testo più serrato, sicché la riga del testo coincide pressappoco con il "campo di riconoscimento o di fissazione" visiva, cioè quella quantità di testo che è possibile abbracciare e comprendere con un solo colpo d'occhio»*⁵²¹. L'atteggiamento corretto e coerente verso uno strumento di studio, avvertito all'epoca di produzione dei codici, deve tradursi oggi in un interscambio fedele e diretto tra opera e fruitore. La comprensione di un manoscritto può avvenire allora unicamente attraverso una visione il più possibile diretta, sfrondata da ulteriori supporti testuali, e senza deroghe allo sfogliare delle pagine che lo compongono.

⁵²¹ PETRUCCI, *Leggere nel medioevo* cit., p. 15, citando le parole di J. Taylor in *Insegnare a leggere e a scrivere: per una didattica della scuola materna e del primo ciclo*, Milano 1976 (ed. orig. *Reading and Writing in the First School*, New York 1973), Milano 1976, p. 25.

Un codice in buone condizioni conservative, che non mostri cedimenti strutturali o mancanze, decoesioni o indebolimenti localizzati nei *media* sovrastanti la pergamena può, con le dovute precauzioni, essere sfogliato in mostra. Fermo restando il rispetto delle condizioni microclimatiche in cui il pezzo è inserito, evitando dunque qualsiasi intervento diretto da parte dell'uomo, i fogli del manoscritto andrebbero voltati mediante l'azionamento di uno strumento appositamente creato.

Giacché il movimento delle pagine, come già esposto, risulta essere un fattore di rischio connesso unicamente a una poco attenta manipolazione dell'oggetto (sollevato dagli angoli il foglio viene costretto a una modifica strutturale sbilanciata in corrispondenza dei diversi punti della superficie) al fine di evitare fenomeni di slittamento della pellicola pittorica e degli inchiostri rispetto alla base in pergamena, dannosi per l'integrità del manufatto sebbene impercettibili ad occhio nudo, sarà allora sufficiente sollevare il foglio per intero, mantenendolo in piano.

Immediatamente prima del foglio da mostrare si dovrebbe inserire quindi un foglio, realizzato in plastica a lunga conservazione⁵²², e al di sotto l'equivalente in struttura di sostegno per garantire solidità, uniformità di movimento, possibilità di replica e inversione dell'azione di sfoglio. A tale scopo risultano fondamentali, oltre le garanzie di inerzia materiale del supporto scelto, lo spessore e la sua durezza, ovvero la resistenza alle sollecitazioni del movimento e la capacità di sostenere uniformemente il foglio.

La meccanizzazione del movimento, finalizzata a sollevare i fogli individuati coerentemente con gli intenti scientifici dell'evento, si prevede attraverso l'applicazione di un "braccetto" in fibra di carbonio, con funzione telescopica e visore computerizzato, formulata per collocarsi di volta in volta, e senza intervento di mano umana, nei punti desiderati, con una pressione bilanciata e conforme alla capacità di sopportazione agli stress propria dell'esemplare in questione.

⁵²² Una possibilità è offerta dal Poliestere reemay (in tessuto sintetico, acid free, permeabile e resistente). In alternativa le buste accoppiate in cartoncino/poliestere (cartone CbyD 1100 gr neutro+poliestere) con uno dei lati rigido e l'altro trasparente, da considerare tuttavia con entrambi i lati in materiale non opaco.

L'elemento telescopico risponde all'esigenza di dover puntare al sollevamento dei fogli in punti diversi e genera la necessità di provvedere alla creazione di una sorta di binario entro il quale far scorrere il braccio ogni volta debba verificarsi un cambio di foglio (solo quando l'osservatore è dinanzi alla teca, o comunque con tempi e pause prestabiliti).

Il finale del braccio sarebbe allora dotato di un sensore in grado di riconoscere il *marker* collocato sullo strato posto a sostegno del foglio da sollevare, così da intervenire a mostrare, attraverso una programmazione strutturata degli eventi e nei tempi previsti, le diverse componenti testuali e figurative del codice.

Sugli intervalli temporali da rispettare dovrebbero incidere i due fattori legati l'uno alla salvaguardia dell'esemplare esposto, al quale anche dopo esame preventivo, con attente considerazioni di natura conservativa e finalizzato a dichiararne l'idoneità al coinvolgimento espositivo sarà garantita ogni forma di tutela che lo preservi da stress inutili; l'altro riguardo, ancora una volta, l'intento scientifico della messa in mostra, che avrà in origine consentito di tracciare le linee intellettuali e più prettamente didattiche da considerare in fase di traduzione in allestimento. I movimenti dei fogli in quest'ottica non faranno che ribadire coerentemente i concetti di conoscenza intesi dagli ideatori della mostra, tradotti nella visione di esemplari allora letti e compresi, nell'unico modo accettabile.

Si può concludere che è assai più deleterio scegliere di mostrare–non mostrando, decidere cioè di limitare la visione di un manoscritto a un bifolio, e provocare quindi stress materiali connessi a un tempo di apertura prolungato e contemporaneamente costringere l'osservatore alla contemplazione statica di un oggetto che fonda sul movimento dei fogli parte della propria essenza – strumento pratico dello sviluppo della conoscenza – piuttosto che agire in funzione di un innalzamento del piano di comprensione su livelli non ancora considerati e dibattuti. Sarà ancora una volta opportuno ragionare sui molteplici fronti legati alla conservazione nell'accezione più ampia del termine. Concedere all'esemplare, e al visitatore della mostra, un grado di visibilità maggiore fonda il suo essere sull'analisi preventiva di tutti i fattori connessi alla struttura, degli aspetti di natura fisica e chimica in relazione ai legami e alle interazioni che si innescano nell'azione espositiva, che deve presupporre il coinvolgimento di più professionalità, un

maggior impiego di tempo e di risorse economiche. Il rischio da affrontare con una scelta di questo tipo sarebbe tuttavia a questo punto assai limitato, rientrando nei più comuni schemi di esposizione di manufatti affidati ai collaudati sistemi, anch'essi un tempo *innovativi* o *sconosciuti* perché non calibrati su modelli preesistenti.

Secondo un'ipotesi d'allestimento potrebbero allora contemplarsi, in sale climatizzate, illuminate con luce neutra e nelle quali sia installato un sistema di variazione illuminante in funzione del movimento dei fogli, i manoscritti situati in teche poste alle pareti, secondo uno schema coerente con le funzioni originarie.

Gli esemplari troverebbero una consona collocazione, illuminati da fibre ottiche interne alle microstrutture coibentate e costantemente monitorate. Visibili nella giusta inclinazione (giusta per la visibilità e per l'equilibrio strutturale mantenuto) verrebbero sfogliati con l'applicazione di un sistema di sollevamento pagine controllato da un temporizzatore tarato sul variare della luce⁵²³.

Nel caso di codici nati per la celebrazione della liturgia delle ore (siano essi libri per i laici o d'ambito religioso) ben si abbinerebbe l'applicazione di nuove tecnologie che consentono di simulare l'ora del giorno più appropriata alla contemplazione della particola visibile in quell'istante: materiali sensibili al variare dell'intensità della sorgente illuminante contribuirebbero a creare l'effetto della lettura nelle condizioni di luce desiderate. Allo scorrere dei fogli e al mutare della partizione testuale corrispondente si abbinerebbe così un consono e suggestivo effetto ambientale produttivo per un recupero quasi totale dei fattori di comprensione.

Le eventuali parti musicate andrebbero poi ascoltate e meditate (come già accaduto in occasione della mostra *Jubilare Deo*, di cui si è riferito⁵²⁴, nella quale erano collocate postazioni di ascolto individuali connesse all'esemplare osservato) in una cornice espositiva di cui sarebbero parte e al contempo risultato.

Di supporto alla visita giungerebbero allora la luce, calibrata in funzione del foglio mostrato, e la parola, nella duplice forma visiva e sonora. Nient'altro oltre agli stimoli sonori e visivi alternati a pause di silenzio e penombra, per scandire i tempi e i modi della lettura. Il manoscritto, sufficiente a sé stesso, non apparirebbe

⁵²³ Si può scegliere di applicare come discriminante un qualsiasi altro elemento funzionale agli intenti della mostra.

⁵²⁴ Cfr. p.96 e ss.

più muto e incomprensibile, costretto a esplicitare con didascalie e schede integrative la propria identità.

Questi, che a tutta prima possono essere considerati dettagli, rappresentano, in questo momento storico e culturale, la struttura di una modalità più coerente e consapevole d'accostarsi al manoscritto miniato, nel rispetto della sua fisicità e dei contenuti che trasmette.

L'intento intellettuale del breve esempio appena proposto non intende travalicare le linee museografiche proponendo la celebrazione della liturgia delle ore agli utenti in visita alla mostra, ma si concretizza nell'idea, fondamentale per la comprensione dello strumento indispensabile per la celebrazione, il manoscritto liturgico, di una cornice espositiva che sia concepita per offrire una visione il più possibile armoniosa con quella originale.

Lo spazio sonoro e visivo delineato dai fattori enfaticizzanti testo e immagine si riempie di segni, a mostrare come la coscienza del fruitore moderno sia mutata in favore di un'esigenza condivisa dal libro miniato che, si auspica, potrà d'ora in avanti trovare autonoma collocazione.

INDICE DELLE TAVOLE

- Tav. 1. *Evangelario di Agostino di Canterbury* (Italia, fine sec. VI) Cambridge, Corpus Christi College, MS. 286, f. 125r
- Tav. 2. *Evangelario di Agostino di Canterbury* (Italia, fine sec. VI) Cambridge, Corpus Christi College, MS. 286, f. 129v
- Tav. 3. *Book of Kells* (Iona? Sec. VIII ex) Dublin, Trinity College, MS.A.I.6 (58) f. 291v. S. Giovanni
- Tav. 4. *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.) London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 209v. S. Giovanni
- Tav. 5. *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.) London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 29r
- Tav. 6. BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica gentis anglorum* (Northumbria, sec. VIII) San Pietroburgo, Biblioteca pubblica di Stato, ms. Q.V.I.18, f. 26v
- Tav. 7. THOMAS OF ELMHAM, *Speculum Augustinianum* (Canterbury, 1414-1418) Cambridge, Trinity Hall MS. 1 f. 77r (part. con l'altare maggiore della chiesa abbaziale di Sant' Agostino)
- Tav. 8. *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.) London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 211r
- Tav. 9. *Codex aureus* (Canterbury? Sec. VIII metà) Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms. A. 135, f. 10v. Ritratto dell'evangelista all'incipit del Vangelo di Matteo
- Tav. 10. *Codex aureus* (Canterbury? Sec. VIII metà) Stockholm, Kungliga Biblioteket, Ms. A. 135, f. 11r. Incipit del Vangelo di Matteo
- Tav. 11. *Book of Lindisfarne* (Northumbria, 698 ca.) London, British Library, MS. Cotton Nero D. IV, f. 210v
- Tav. 12. *Book of Durrow* (Area insulare, 680 ca.) Dublin, Trinity College Library, MS. 57, f. 191v
- Tav. 13. *Bibbia* (Italia centrale, Perugia? sec. XII metà) Perugia, Biblioteca comunale Augusta ms. L 59, f. 2r
- Tav. 14. *Bibbia moralizzata* (Parigi, 1220 ca.) New York, Pierpont Morgan Library, M 240, f. 8r
- Tav. 15. *Exultet* (Roma, sec. XIII ex - sec. XIV in) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 78, f. 3r
- Tav. 16. *Exultet* (Roma, sec. XIII ex - sec. XIV in) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. S. Pietro B 78, f. 15r
- Tav. 17. *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 592. *Le autorità temporali e spirituali*
- Tav. 18. *Exultet* (Benevento 981-987) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.lat. 9820. *Elogio delle api*
- Tav. 19. *Exultet* (Campania, Benevento? sec. XI metà) Napoli, Biblioteca Nazionale, *Exultet* 1. *Elogio delle api*
- Tav. 20. *Exultet* (Bari, sec. XI) Bari, Archivio del Capitolo metropolitano, *Exultet* 1. *Elogio delle api*

- Tav. 21. *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat. 592. Elogio delle api*
- Tav. 22. *Exultet* (Montecassino, sec. XI ex) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat. 592. Sacrificium vespertinum*
- Tav. 23. *Exultet* (Troia? sec. XII) Troia, Archivio Capitolare, *Exultet 3*
- Tav. 24. UGO DI SAN VITTORE, *De Archa Noe* e altri testi (Inghilterra, St. Albans? sec. XII ex). Oxford, Bodleian Library, MS. *Laud. Misc. 409*, f. 3v. Ugo di San Vittore insegna a tre studenti
- Tav. 25. GOFFREDO DA VITERBO, *Pantheon* (Parigi? sec. XIV in) Viterbo, Biblioteca Capitolare, ms. 1, f. 101r (part.)
- Tav. 26. *Evangelionario dell'Incoronazione* (Scuola di corte di Carlo Magno, sec. VIII ex) Wien, Schatzkammer, Weltliche Schatzkammer, f. 118r. *Incipit* del Vangelo di s. Luca
- Tav. 27. MICHAEL SCOTUS, *Liber particularis* (Italia centro-meridionale, 1308) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross. 421*, f. 23r
- Tav. 28. *De arte venandi cum avibus* (Italia meridionale, 1258-1260) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat. 1071*, f. 39v
- Tav. 29. *De arte venandi cum avibus* (Italia meridionale, 1258-1260) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat. 1071*, f. 1v
- Tav. 30. *Bibbia di Manfredi* (Italia meridionale, 1258-1260) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. lat. 36*, f. 552v
- Tav. 31. *De arte venandi cum avibus* (Italia meridionale, 1258-1260) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat. 1071*, f. 69r
- Tav. 32. *Salterio di Isabella* (Gerusalemme, 1235-1237?) Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 323, f. 14v
- Tav. 33. *Salterio di s. Agostino*, (Inghilterra, Canterbury? sec. VIII sec. prima metà) London British Library, MS. *Cotton Vesp. A.I.*, f. 30v
- Tav. 34. *Salterio di Salaberga* (insulare, II quarto sec. IX) Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, ms. *Hamilton 533*, f. 2r (part.)
- Tav. 35. *Salterio di s. Luigi il Tedesco* (St. Omer, II quarto sec. IX) Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, ms. *theol. lat. fol. 58*, f. 3r (part.)
- Tav. 36. *Salterio di San Gallo* (St. Gallen, sec. IX) Göttingen, Stiftbibliothek, cod. 1, f. 21r
- Tav. 37. *Breviario del card. Giordano Orsini* (Firenze? 1423) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Arch. di S. Pietro B 82*, f. 2r
- Tav. 38. *Missale carthusiense* (Emilia? sec. XIV ex.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross. 1165*, f. 1r (part.)
- Tav. 39. *Messale* (Roma, sec. XV metà) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Arch. cap. s. Pietro B 72* f. 10r (part.)
- Tav. 40. *Libro d'ore* (Reims? sec. XV ex) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross. 62* f. 88r
- Tav. 41. *Libro d'ore* (Lombardia, 1460 ca.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi C.IV.111*, f. 15r
- Tav. 42. *Libro d'ore* (Francia, sec. XIII prima metà) Firenze Biblioteca Riccardiana, *Ricc. 309*, f. 19v
- Tav. 43. *Libro d'ore* (Parigi? sec. XV) Firenze Biblioteca Medicea Laurenziana, *Med. Pal. 17*, f. 74r (part.)

- Tav. 44. *Libro d'ore* (Francia, sec. XV seconda metà) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat.lat.* 14935, f. 133r (part.)
- Tav. 45. *Libro d'ore* (Borgogna, 1460-180) Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. 1857, f. 187r
- Tav. 46. *Sacramentario gelasiano* (Francia, 750 circa) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Reg. lat.* 316, ff. 131v-132r
- Tav. 47. *Sacramentario di Gellone* (Diocesi di Meaux, sec. VIII ex) Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. *lat.* 12048, f. 143v
- Tav. 48. *Sacramentario* (Reichenau, sec. X ex) Oxford, Bodleian Library, Ms. *Canon Liturg.* 319, f. 31v
- Tav. 49. *Sacramentario* (Verona? sec. XII ex - XIII in), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross.* 50, ff. 90r
- Tav. 50. *Sacramentario* (Verona? sec. XII ex - XIII in), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross.* 50, ff. 90v
- Tav. 51. *Exultet* (Montecassino, sec. XI) Avezzano, Archivio diocesano. *Vere dignum*
- Tav. 52. *Exultet* (Benevento, sec. XII) Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 724 (B.I. 13) 3. *Crocifissione - Vere dignum*
- Tav. 53. *Messale* (Norcia, sec. XIV) Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. *D* 47, f. 163v (part. *Crocifissione* al Canone della messa)
- Tav. 54. *Messale* (Italia centro-meridionale, sec. XIVex) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ross.* 276, f. 153r
- Tav. 55. *Salterio Windmill* New York, Pierpont Morgan Library, M 102 f. 100r (part.). *Incipit* del salmo 97
- Tav. 56. *Salterio e Innario* (Como? 1450 ca.) Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi C* 7 203, f. 55v (part.). *Incipit* del salmo 97
- Tav. 57. *Trattati teorici e Tonario* (Montecassino, sec. XI seconda metà) Montecassino, Archicenobio, ms. 318
- Tav. 58. Museo Meermann-Westreenianum, l'Aja
- Tav. 59. *Book of Kells* Mostra allestita presso la sezione d'esposizione permanente del Trinity College
- Tav. 60. Museo Bodoniano, Parma
- Tav. 61. Museo Bodoniano, Parma
- Tav. 62. Fondation Martin Bodmer, Cologny
- Tav. 63. Fondation Martin Bodmer, Cologny
- Tav. 64. Bibliothèque du Musée Condé, Chantilly
- Tav. 65. Chester Beatty Library, Dublin
- Tav. 66. Chester Beatty Library, Dublin
- Tav. 67. Literaturmuseum der Moderne, Marbach
- Tav. 68. Mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, Bergamo, Palazzo della Ragione, 3 marzo-1 maggio 1995
- Tav. 69. Mostra *Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle* (Chantilly, Musée Condé 31 marzo-2 agosto 2004). Resa grafica della mostra
- Tav. 70. Mostra *Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle* (Chantilly, Musée Condé 31 marzo-2 agosto 2004). L'esemplare del libro d'ore in mostra

- Tav. 71. *Les Très Riches Heures du Duc du Berry et l'enluminure en France au début du XV^e siècle* (Chantilly, Musée Condé 31 marzo-2 agosto 2004). Postazioni informatiche lungo il percorso della mostra
- Tav. 72. Modulo d'ordine per l'acquisto delle edizioni in *facsimile* dell'editore Moleiro
- Tav. 73. *Facsimile* (edizioni Moleiro) dell'Apocalisse di Silos (London, British Library Add. MS 11695)
- Tav. 74. *Facsimile* edizioni Il Bulino dell'*Officium beatae Mariae Virginis*, ms. lat. 842 della Biblioteca Estense universitaria di Modena
- Tav. 75. *Facsimile* edizioni Moleiro (collana *Quasi originale*) del *Libro d'ore* della regina Maria di Navarra, Mss. *Latini cl. 1* n. 104 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia
- Tav. 76. Manoscritto musicale in movimento (© ICCU). Roma, Accademia Filarmonica Romana *Arie Serie Tomo I*
- Tav. 77. Sfondo neutro del manoscritto (© ICCU). Roma, Accademia Filarmonica Romana *Arie Serie Tomo I*
- Tav. 78. Simulazione di movimento (© *Turning the Pages*). *Baybars' Qu'ran*, London British Library Add. MS 22406
- Tav. 79. Simulazione di movimento (© *Turning the Pages*). *Sherborne Missal*, London British Library Add. MS 59874
- Tav. 80. Mostra *Il codice atlantico virtuale* curata dalla Leonardo 3 srl ©. Milano, Biblioteca Ambrosiana, 22 ottobre 2005-8 ottobre 2006
- Tav. 81. Mostra *Il codice atlantico virtuale* curata dalla Leonardo 3 srl ©. Chicago, Museum of Science and Industry, 14 aprile-4 settembre 2006
- Tav. 82. Mostra *Il codice atlantico virtuale* curata dalla Leonardo 3 srl ©. Tokyo, Sony Explorascience, 20 maggio-11 giugno 2006
- Tav. 83. *Codice atlantico* (© Leonardo 3 srl)
- Tav. 84. *Codice atlantico* (© Leonardo 3 srl)
- Tav. 85. Mostra *Brouillons d'écrivains*, Bibliothèque Nationale de France
- Tav. 86. Mostra *Brouillons d'écrivains*, Bibliothèque Nationale de France
- Tav. 87. *Bibbia detta di s. Tommaso* (Italia centrale, terzo quarto del sec. XIII) Viterbo, Biblioteca Comunale degli Ardenti, ms. II.A.VI.5. Coperta prima del restauro
- Tav. 88. *Bibbia detta di s. Tommaso* (Italia centrale, terzo quarto del sec. XIII) Viterbo, Biblioteca Comunale degli Ardenti, ms. II.A.VI.5. Coperta dopo il restauro
- Tav. 89. Spettacolarizzazione della Biblioteca di Federico da Montefeltro. Paolo Buroni
- Tav. 90. Saggio offerto dall'autore sulle possibilità di interazione con le immagini
- Tav. 91. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana. Salone sistino
- Tav. 92. Particolari dall'allestimento della mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia* (qui la sede di Brescia, Museo di Santa Giulia)
- Tav. 93. Particolari dall'allestimento della mostra *Tesori miniati. Codici e Incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia* (qui la sede di Brescia, Museo di Santa Giulia)

- Tav. 94. Conseguenze di un cattivo allestimento sui fogli di un manoscritto.
Resa grafica (da *I percorsi di una mostra*)
- Tav. 95. Conseguenze di un cattivo allestimento sui fogli di un manoscritto. (da
I percorsi di una mostra)

BIBLIOGRAFIA

- D. ABULAFIA, *Federico II. Un imperatore medievale*, Torino 1990 (ed. originale *Frederick II. A Medieval Emperor*, London 1988)
- A.M. ADORISIO – C. FEDERICI, *Aspetti tipologici di legature feltresche*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cultura*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 51–60
- LEANDRO ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia di F. Leandro Alberti bolognese aggiuntavi la descrittione di tutte l'isole*, rist. anast., Bergamo 2003 (ripr. dell'ed. Venezia, Lodovico degli Avanzi 1568)
- J.J.G. ALEXANDER, *Labeur and Paresse: Ideological Representations of Medieval Peasant Labor*, in *Art Bulletin* 72 (1990), pp. 443–452
- J.J.G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena 2003 (ed. orig. *Medieval Illuminators and their Method of Work*, New Haven–London 1992)
- F. ALLOATTI, *Gli originali e la riproduzione digitale*, in *Biblioteche oggi* 10 (nov. 1998), pp. 28–31
- F. ALLOATTI, *L'imbrunimento delle carte*, in *Biblioteche oggi* 9 (nov. 1999), pp. 32–36
- F. ALLOATTI, *I vantaggi del restauro non invasivo*, in *Biblioteche oggi* 9 (nov. 2000), pp. 22–25
- F. ALLOATTI, *L'arte della legatura. Storia di libri e biblioteche in una mostra a Brera*, in *Biblioteche oggi* 6 (lug. – ago. 2002), pp. 74–76
- F. ALLOATTI, *Restauro: un concetto in evoluzione*, in *Biblioteche oggi* 5 (giu. 2004), pp. 27–30
- F. ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*, Roma–Bari 2004
- L'apostolo rustico. Vita e miracoli di san Patrizio d'Irlanda*, a cura di G. IORIO, Rimini 2000
- F. ARDUINI, *Rinascimento virtuale*, in *Biblioteche oggi* 8 (ott. 2002), pp. 31–37

- G. ARNALDI, *Fondazione e rifondazioni dello Studio di Napoli in età sveva*, in *Università e Società nei secoli XII-XVI*, Pistoia 1982, pp. 81–105
- D. AROT, *Exposition «Les 3 révolutions du livre»*, in *Bulletin des Bibliothèques de France* 2 (2003), pp. 116–117
- M. ASSIRELLI, *L'immagine dello 'stolto' nel salmo 52*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 19–34
- L.M. AYRES, *Le Bibbie atlantiche. Dalla Riforma alla diffusione in Europa*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. MANIACI – G. OROFINO, Torino 2001, pp. 27–37
- K.W. BACHMANN, *La conservation durant les expositions temporaires. Conservation During Temporary Exhibitions* (edition bilingue français–anglais), Roma 1975
- J. BACKHOUSE, *The Lindisfarne Gospels*, Oxford 1981
- G. BALDASSARRI, *Alle origini del “mito” feltresco. La Vita di Federico di Vespasiano da Bisticci*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cultura*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 393–406
- J.A. BAMBERGER – E. HOWE – G. WHEELER, *A variant Oddy Test Procedure for Evaluating Materials Used in Storage and Display Cases*, in *Studies in conservation* 44/2 (1999), pp. 86–90
- G. BANIK, *Parchment*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, I, a cura di M. REGNI – P.G. TORDELLA, Torino 1999, pp. 79–91
- G. BANIK, *Green Cooper Pigments and their Alteration in Manuscripts or Work of Graphic Art*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure études historiques et physico–chimiques*, Colloque international du CNRS (Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie) Paris [2002, ried. 1990], pp. 89–102
- M. BARBA, *Il Messale romano: tradizione e progresso nella terza edizione tipica*; presentazione di S.M. BAGLIANI, Città del Vaticano 2004
- G. BARBERO, *Manoscritti, basi di dati e le riflessioni di Paul Canart*, in *Biblioteche oggi* 10 (dic. 2000), pp. 32–35
- G. BARBERO, *Digital Scriptorium*, in *Biblioteche oggi* 1 (gen.–feb. 2001), pp. 69–71
- G. BARBERO, *Manuscripta mediaevalia*, in *Biblioteche oggi* 8 (ott. 2002), pp. 100–102

- G. BARBERO, *Dalla Germania nuovi programmi per lo studio dei manoscritti*, in *Biblioteche oggi* 2 (apr. 2003), pp. 65–67
- G. BARBERO, *Archivi elettronici dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, in *Biblioteche oggi* 2 (2004), pp. 90–92
- G. BARBERO – A. PAOLINI, *La digitalizzazione dei manoscritti e il caso della Riccardiana*, in *Biblioteche oggi* 4 (2004), pp. 70–72
- G. BAROFFIO – C. ANTONELLI, *Impegno liturgico e pedagogico nella vita musicale dei monasteri*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 728–740
- G. BAROFFIO, *Re-tractationes liturgia in-canto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen*, a cura di F. COMPLOI, Brixen 2005, pp. 222–245 (*Opuscula Brixinensia*, 2)
- J. BASCHET, *Liturgia e iconografia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 744–749
- G. BATTELLI, *Osservazioni sull'«Exemplar»*, in *La Production du Livre Universitaire au Moyen Age. «Exemplar» et «Pecia»*, Atti del simposio (Grottaferrata, Collegio di San Bonaventura, maggio 1983), Paris 1991, pp. 115–123
- S. BATTISTINI, s.v. *Maestro del B 18*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 482–484
- BEDA IL VENERABILE, *De templo Salomonis liber*, in MIGNE, *PL*, 91, cap. XIX
- BEDA IL VENERABILE, *Historia ecclesiastica gentis anglorum (Bede's Ecclesiastical History of the English People)*, a cura di B. COLGRAVE – R.A.B. MYNORS, Oxford 1969
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. a cura di E. FILIPPINI, Torino 1991
- E. BERGAMASCHI – L. MENEGHINI, *La musica nello spazio liturgico*, in *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio 15 luglio–31 ottobre 2000) a cura di G. BAROFFIO – D. CURTI – M. GOZZI, Trento 2000, pp. 177–185
- M. BERNASCONI – R. CAMBRIA – L. DAL POZ – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – J.D. MACARTHUR – P.A. MANDÒ, *Analyse des couleurs dans un groupe de manuscrits enluminés du XIIème au XVème siècle avec l'emploi de la technique PIXE*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18-25 september 1992), edited by M. MANIACI – P. F. MUNAFÒ, II, Città del Vaticano 1993 (*Studi e Testi*, 358), pp. 57–101

- É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris 1904
- C. BERTELLI, *Miniatura e pittura: dal monaco al professionista*, in *Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica in Italia dalle origini all'età di Dante*, Milano 1987, pp. 579–699
- C. BERTELLI, *Il ciclo figurativo*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. scient. G. CAVALLO, coord. G. OROFINO – O. PECERE, (Bimillenario di Cristo, Recitare la devozione), Roma 1994, pp. 61–71
- M.B. BERTINI, *La conservazione dei beni archivistici e librari: prevenzione e piani di emergenza*, Roma 2005
- C. BIANCHI, *Contenuto e contenitore in mostra alla BNCF e alla Marucelliana*, in *Biblioteche oggi* 5 (giugno 1999), pp. 70–72
- F. BIANCHI – G. PULCINI, *Manuale di illuminotecnica*, Roma 1995
- F. BIANCHI – D. BUOVOLO – M.G. DE' CATERINA – M. MANIACI – L. NEGRINI – E. ORNATO – M. PALMA – A. PANNEGA, *Facteurs de variation de l'épaisseur de parchemin italien du VIII^e au XV^e siècle*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18–25 september 1992), edited by M. MANIACI – P.F. MUNAFÒ, I, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 357), pp. 95–184
- Bibliotheca Wittockiana*, a cura di J.-M. DUVOSQUEL – J. DE GEEST, Bruxelles 1996
- L. BIELER, *Conversione al Cristianesimo dei celti insulari*, in *La conversione al Cristianesimo nell'Europa dell'alto medioevo*, Atti della XIV settimana di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo (Spoleto, 14–19 aprile 1986), Spoleto 1987, pp. 559–580
- B. BISCHOFF, *La biblioteca di corte di Carlo Magno*, in *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di G. CAVALLO, Roma–Bari 1988, pp. 113–135
- F.M. BISCHOFF, *Observations sur l'emploi de différents qualités de parchemin dans les manuscrits médiévaux*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18–25 september 1992), edited by M. MANIACI – P.F. MUNAFÒ, I, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 357), pp. 57–94
- L.A. BLASER, *Construction of Plexiglas Book Cradles*, in *The Book and Paper Group Annual* 15 (1996), pp. 3–23
- R. BODDI – A. CRESCIOLI – L. MONTALBANO – G. REINA – S. SPINI, *Problemi espositivi di codici miniati*, in *Kermes* 9/27 (sett.–dic.1996), pp. 28–41
- S. BOESCH GAJANO, *Gregorio I, santo*, in *Enciclopedia dei papi*, I, Roma 2000, pp. 546–574

Bollettino del museo Bodoniano di Parma 10 (2004), Parma 2006

Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo giubileo, a cura di M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile–16 luglio 2000), Roma 2000

C. BOZZOLO – E. ORNATO, *Pour une histoire du livre manuscrit au moyen âge. Trois essais de codicologie quantitative*, Paris 1980

G. BRAGA, *I manoscritti del vescovo Guglielmo II: significato di una scoperta*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. MANIACI – G. OROFINO, Torino 2001, pp. 87–90

R. BRANNER, *Manuscripts Painting in Paris During the Reign of Saint Louis: a Study of Styles*, Berkeley 1977

B. BREVEGLIERI, *La scrittura a Bologna nel Duecento*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile–16 luglio 2000), a cura di M. MEDICA, Venezia 2000, pp. 65–72

D. BROIA, *Il ripristino digitale delle sottoscrizioni lincee nel codice Archivio Linceo 4 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, in *Il Trionfo sul Tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002–26 gennaio 2003), a cura di A. CADEI, Modena 2002, pp. 65–68

Brouillons d'écrivains, Catalogo della mostra (Paris, Bibliothèque Nationale, 27 febbraio–24 giugno 2001), a cura di M.O. GERMAIN, Paris 2001

M. BUDNAR – J. SIMČIČ – Z. RUPNIK – M. URŠIČ – P. PELICON – J. KOLAR – M. STRLIČ, *In-air PIXE Set-up for Automatic Analysis of Historical Document Inks*, in *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 219–220 (June 2004), pp. 41–47

A. CAFFARO, *Scrivere in oro. Ricettari medievali d'arte e artigianato (secoli IX–XI). Codici di Lucca e Ivrea*, Napoli 2003 (Nuovo medioevo)

G. CALABRÒ, *L'uomo e il colore*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, I, a cura di M. REGNI – P.G. TORDELLA, Torino 1999, pp. 129–140

A.R. CALDERONI MASETTI, *Exultet 1 e 3 di Pisa*, in *Exultet Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma 1994, pp. 457–458; 465–467

R. CAMBRIA – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *A Methodological Test of External Beam PIXE Analysis on Inks of Ancient Manuscripts*, in *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 75 (april 1993), pp. 488–492

- R. CAMBRIA – P. DEL CARMINE – M. GRANGE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *PIXE Analysis of Manuscripts Illuminated by Francesco di Antonio del Chierico*, in *Ancient and Medieval Book Materials and Techniques* (Erice, 18–25 september 1992), edited by M. MANIACI – P. F. MUNAFÒ, II, Città del Vaticano 1993 (Studi e Testi, 358), pp. 103–119
- P. CANART, *Les bibliothèques face aux nouvelles formes de recherche philologique, paléographique et codicologique*, in *Gazette du livre médiéval* 12 (printemps 1988), pp. 7–11
- P. CANART – P. DEL CARMINE – C. FEDERICI – F. LUCARELLI – J.D. MACARTHUR – P.A. MANDO – M. MANIACI – M. PALMA, *Recherches préliminaires sur les matériaux utilisés pour la réglure en couleur dans les manuscrits grecs et latins*, in *Scriptorium* 45/2 (1991), pp. 205–225
- P. CANART – C. FEDERICI – M. MANIACI, *Restauration virtuelle*, in *Gazette du livre médiéval* 34 (printemps 1999), pp. 49–55
- O. CAPITANI, *La Riforma Gregoriana*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. MANIACI – G. OROFINO, Torino 2001, pp. 7–13
- M. CARBONI – P. MONTANI, *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Bari 2005 (Biblioteca di cultura moderna, 1182)
- M. CARBONI, *L'occhio e la pagina*, Milano 2002
- E.Ó. CARRAGÁIN, «*Traditio evangeliorum*» and «*sustentatio*»: *the Relevance of Liturgical Ceremonies to the Book of Kells*, in *The Book of Kells, Proceedings of a Conference at Trinity College (Dublin, 6–9 september 1992)*, a cura di F. O' MAHONY, Aldershot 1994, pp. 398–436
- M.A. CASAGRANDE MAZZOLI – E. ORNATO, *Elementi per la tipologia del manoscritto quattrocentesco dell'Italia centro-settentrionale*, in *La fabbrica del codice. Materiali per la storia del libro nel tardo Medioevo*, Roma 1999 (I libri di Viella, 14), pp. 209–279
- G. CASTIGLIONI, *Per un'iconologia del messale: l'"Ad te levavi"*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 181–193
- G. CAVALLO, *Vedere è un po' capire. Gli Exultet a Montecassino*, in *Art e Dossier* 9/92 (luglio–agosto 1994), pp. 36–39

- G. CAVALLO, *I rotoli liturgici dell'Italia meridionale tra rappresentazione e messaggio*, in G. CAVALLO – A. D'ANIELLO, *L'Exultet di Salerno*, Roma 1993, pp. 11–30
- G. CAVALLO, *Testo e immagine: una frontiera ambigua*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, XLI Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 15–21 aprile 1993), I, Spoleto 1994, pp. 31–62
- G. CAVALLO, *Cantare le immagini*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. scient. G. CAVALLO, coord. G. OROFINO – O. PECERE, (Bimillenario di Cristo, Recitare la devozione), Roma 1994, pp. 53–71
- G. CAVALLO, *Potere del sacro, potere sul sacro*, in *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, 21 marzo–10 novembre 1995), a cura di G. MORELLO – S. MADDALO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1995, pp. 19–20
- G. CAVALLO, *Dalla parte del libro. Storie di trasmissione dei classici*, Urbino 2002 (*Ludus philologiae*, 2)
- M. CECCANTI, *Proposte per la storia dei primi codici umanistici a bianchi girari*, in *Miniatura. Arte dell'illustrazione e decorazione del libro* 5/6 (1993–1996), pp. 11–16
- C. CENNINI, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. BRUNELLO, Vicenza 1992 (arti e tecniche serie blu, 2)
- C. CHAHINE, *De la peau au parchemin: évolution d'un support de l'écriture*, in *Quinio* 3 (2001), pp. 17–50
- M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Rapporto testo-immagine e aspetti iconografici nei graduali per Santa Maria del Fiore*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 281–294
- M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *La miniatura in Italia centrale*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO – A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 115–119
- M.T. CLANCHY, *From Memory to Written Record. England, 1066–1307*, London 1992²
- L. COCO, *La lettura spirituale. Scrittori cristiani tra Medioevo ed età moderna*, Milano 2005

- C. COLAFEMMINA, *Federico II e gli Ebrei*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia 22 dicembre 1995–30 aprile 1996) Roma 1995, pp. 69–74
- A. CRESCIOLI, *Analisi delle tensioni strutturali*, in *I “percorsi” di una mostra. Il progetto espositivo per i Tesori miniati tra scientificità e divulgazione*, Milano 1995, pp. 75–78
- F. CRIVELLO, *L'immagine ripetuta: filiazione e creazione nell'arte del Medioevo*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, III. *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino 2004, pp. 567–592
- L. CROCIANI, *Parola–immagine: il rapporto di complementarietà delle miniature del I responsorio del I notturno e dell'Introitus Missae per la comprensione del Dies Liturgicus*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 113–127
- P. DAL POGGETTO, *Nuova lettura di ambienti federiciani: il Bagno cosiddetto “della Duchessa” e la Biblioteca del duca Federico*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, II. *Le arti*, Roma 1986, (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 105–117
- L. DAL POZ, *Progetti di digitalizzazione nella Regione Veneto: bilanci e prospettive*, in *DigItalia web. Rivista del digitale nei beni culturali* 0 (dic. 2005) on–line all'indirizzo <http://digitalia.sbn.it/genera.jsp>
- C. DANDI – R. BODDI, *Criteri di conservazione e prevenzione nelle sedi espositive dei materiali librari, archivistici e grafici*, in *Conservazione dei materiali librari, archivistici e grafici*, II, a cura di M. REGNI – P.G. TORDELLA, Torino 1999, pp. 43–48
- A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1968²
- De arte illuminandi* a cura di F. BRUNELLO, Vicenza 1992
- A. DE FLORIANI, *La miniatura in Europa*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO – A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 133–140
- C. DE HAMEL, *Manoscritti miniati*, Torino 1987 (titolo orig. *A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford 1986)
- A. DE LA MARE, *Vespasiano da Bisticci e i copisti fiorentini di Federico*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G.

- CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cutura*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 81–96
- Déclaration des droits du Manuscrit, du Lecteur et du Conservateur. Editorial in Gazette du livre médiéval* 14 (printemps 1989), pp. 40–43
- P. DEL CARMINE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ – A.O. PECCHIOLI, *The External PIXE Setup for the Analysis of Manuscripts at the Florence University in Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 75/1–4 (april 1993), pp. 480–484
- N. DEL RE, *Etelberto*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 116–118
- W.J. DIEBOLD, *Word and Image. An Introduction to Early Medieval Art*, Boulder 2000
- F. DI GIAMMARCO, *Biblioteca digitale italiana*, in *Biblioteche oggi* 7 (sett. 2003), pp. 38–39
- F. DI GIAMMARCO, *Conservare il futuro. Modelli e progetti di web archiving*, in *Biblioteche oggi* 2 (mar. 2005), pp. 31–33
- A. DI MAJO – C. FEDERICI – M. PALMA, *Indagine sulla pergamena insulare (secc. VII–XVI)*, in *Scriptorium* 42 (1988) pp. 131–139
- A. DI MAJO – C. FEDERICI – M. PALMA, *La pergamena dei codici altomedievali italiani. Indagine sulle specie animali utilizzate*, in *Scriptorium* 39 (1985) pp. 3–12
- A. DI MAJO – C. FEDERICI – M. PALMA, *The Determination of Animal Species Used in Medieval Parchment Making: Non-Destructive Identification Techniques*, in Roger Powell. *The Compleat Binder. Liber amicorum*, ed. by J.L. SHARPE, Turnhout 1996 (*Bibliologia. Elementa ad librorum studia pertinentia*, 14) pp. 146–153
- M.C. DI NATALE, *La miniatura d'età sveva tra Napoli e Palermo*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Arti figurative e sontuarie*, Catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei poveri, 16 dicembre 1994–30 maggio 1995) a cura di M. ANDALORO, Palermo 1995, pp. 393–403
- O. DOBIACHE–ROJDESTVENSKY, *Un manuscript de Bède à Leningrad*, in *Speculum* 3 (1928), pp. 314–321
- P. DRONKE, *La poesia*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 43–66
- A. ERLANDE–BRANDEBURG – P. –Y. LE POGAM – D. SANDRON, *Musée national du Moyen Âge – Thermes de Cluny. Guide des collections*, Paris 1993

- La estoire de Seint Aedward le Rei attributed to Matthew Paris*, ed. by K.Y. WALLACE, London 1983
- A. VON EUW, *San Gallo. Miniatura e arti sontuarie*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 305–308
- M. ÉVENO, *Études des enluminures d'un manuscrit de Saint-Amand du IX^e siècle par PIXE, spectrophotocolorimétrie et diffraction de rayons X* (22/05/2003), in *Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l'IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris 2005, (*Ædilis*, Actes, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)
- Exhibiting cultures. The poetics and Politics of Museum Display*, ed. by I. KARP – S.D. LAVINE, Washington 1991
- Exultet. *Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. scient. G. CAVALLO, coord. G. OROFINO – O. PECERE, (Bimillenario di Cristo, Recitare la devozione), Roma 1994
- La fabbrica dei colori: pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Roma 1986
- A. FACCHINI – C. MALARA – G. BAZZANI – P.L. CAVALLOTTI, *Ancient Parchament Examination by Surface Investigation*, in *Methods Journal of Colloid and Interface Science* 231 (2000), pp. 213–220
- Il fascino delle biblioteche*, a cura di M. MAZZETTI con una prefazione di U. ECO, Torino–Londra 2002
- C. FEDERICI, *Uso o conservazione? Un falso dilemma*, in *Gazette du livre médiéval* 7 (automne 1985), pp. 1–4
- Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, (Biblioteca del Cinquecento, 30) Roma 1986, 3 voll.
- FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi cum avibus*, a cura di A.L. TROMBETTI BULDRIESI, Roma–Bari 2007 (Collana di fonti e studi, 10)
- FEDERICO II DI SVEVIA, *Il trattato di falconeria*, postfazione di C.A. WILLEMSSEN, Milano 1991 (ed. orig. *Das Falkenbuch Kaiser Friedrichs II*, Graz 1969)
- La France romane au temps des premiers Capétiens (987–1152)*, Catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 10 mars–6 juin 2005) Paris 2005
- L. FREEMAN SANDLER, *Salterio*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Roma 1999, pp. 281–288

- R. FUCHS – C. MEINERT – J. SCHREMPF, *Pergament. Geschichte, Material, Konservierung, Restaurierung*, München 2001 (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst – und Kulturgut, 12)
- R. FUCHS – D. OLTROGGE, *Utilisation d'un livre de modèles pour la reconstitution de la peinture de manuscrits*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure études historiques et physico-chimiques*, Colloque international du CNRS (Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie) Paris [2002, ried. 1990], pp. 309–323
- E.B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, I–IV, London 1993 (rist. dell'ed. del 1953-1962)
- A. GARZELLI, *I miniatori fiorentini di Federico*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cultura*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 113–123
- G. GENETTE, *L'opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna 1998
- Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, Catalogo della mostra (Fabriano, Spedale di Santa Maria del Buon Gesù, 21 aprile–23 luglio 2006), a cura di L. LAUREATI – L. MOCHI ONORI, Milano 2006
- L. GILISSEN, *L'or en enluminure*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure études historiques et physico-chimiques*, Colloque international du CNRS (Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie) Paris [2002, ried. 1990], pp. 199–206
- GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia hibernica, Distinctio II*, in *Giraldi Cambrensis Opera*, ed. by J.S. BREWER – J.F. DIMOCK – G.F. WARNER, V, London 1867 (*Rerum britannicarum medii aevi scriptores*, 21)
- E. GOMBRICH – J. HOCHBERG – M. BLACK, *Arte, percezione e realtà. Come pensiamo le immagini*, trad. L. FONTANA, Torino 2002
- M.–T. GOUSSET – P. STIRNEMANN, *Indications de couleur dans les manuscrits médiévaux*, in *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Age: teinture, peinture, enluminure études historiques et physico-chimiques*, Colloque international du CNRS (Département des sciences de l'homme et de la société, Département de la chimie) Paris [2002, ried. 1990], pp. 189–198
- M. GREGORIO, *Imago libri. Musei del libro in Europa*, Milano 2006
- G. GUALDI, *Sette peccati da non commettere. Le risposte più frequenti sulla conservazione dei libri secondo la Library of Congress*, in *Biblioteche oggi* 7 (sett. 1999), pp. 80–83

- M. GULLICK, *From Parchment to Scribe: Some Observations on the Manufacture and Preparation of Medieval Parchment Based upon a Review of Literary Evidence*, in *Pergament. Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, herausgegeben von P. RÜCK, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften, 2) pp. 145–167
- J.P. GUMBERT, *Comment fabriquer les trous du parchemin?*, in *Gazette du livre médiéval* 2 (1983), p. 23
- C.H. HASKINS, *Studies in the history of mediaeval science*, Cambridge [Mass.] 1924
- C.H. HASKINS, *La rinascita del XII secolo*, Bologna 1972 (Saggi, 117) (ed. orig. *The Reinassance of the 12th Century*, Harvard 1927)
- K.B. HENDRIKS, *Storage and Handling of Photographic Materials*, in *Preservation of Library Materials*, Conference of Directors of National Libraries (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, April 7–10 1986), München: K.G. Saur 1987, pp. 55–66
- C. HORTON, *After Chester Beatty. From Miner to Bibliophile*, Dublin 2003
- J.L.A. HUILLARD – BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici Secundi*, Paris 1852–1861
- IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A.e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995
- Iacopone da Todi e l'arte in Umbria nel Duecento*, Catalogo della mostra (Todi, Palazzi Comunali–Museo Pinacoteca, 2 dicembre 2006–2 maggio 2007), a cura di F. BISOGNI – E. MENESTÒ, Milano 2006
- Jubilate deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 15 luglio–31 ottobre 2000) a cura di G. BAROFFIO – D. CURTI – M. GOZZI, Trento 2000
- E. KANTOROWICZ, *Federico II imperatore*, Milano 2002 (trad. it di *Kaiser Friedrich der Zweite*, Düsseldorf–München 1964)
- T.F. KELLY, *Gli Exultet. Cerimonia liturgica e melodia*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, dir. scient. G. CAVALLO, coord. G. OROFINO – O. PECERE, (Bimillenario di Cristo, Recitare la devozione), Roma 1994, pp. 19–38
- M. LAWSON, *A Method of Mounting Parchment Using Hair Silk*, in *The Book and Paper Group Annual* 18 (1999), pp. 53–57
- G. LAZZI, *Matrici iconografiche e simbologia liturgica in un antifonario della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 267–280

- J. LE GOFF, *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello Zodiaco nei calendari medievali*, (Storia dossier 22, ott. 1988)
- The Leningrad Bede: an Eight Century Manuscript of the Venerable Bede's Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum in the Public Library*, Leningrad (facsimile), a cura di O. ARNGART, Copenhagen 1952
- I libri di S. Marco. I manoscritti liturgici della Basilica marciana*, a cura di S. MARCON, Venezia 1995
- Lire le manuscrit médiéval. Observer et décrire*, sous la direction de P. GEHIN, Paris 2005
- Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, 21 marzo–10 novembre 1995), a cura di G. MORELLO – S. MADDALO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1995
- F. LOLLINI, *Volumi liturgici miniati nel territorio cesenate*, in *Storia della Chiesa di Cesena*, a cura di M. MENGOSI, Cesena 1998, II, pp. 225–249
- E.A. LOWE, *A key to Bede's Scriptorium, Some Observations on the Leningrad Manuscript of the «Historia ecclesiastica gentis Anglorum»*, in *Scriptorium* 12/2 (1958), pp. 182–190
- F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *Recent Applications to the Study of Ancient Inks with the Florence External PIXE Facility*, in *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 109–110 (April 1996), pp. 644–652
- I luoghi della memoria scritta: i libri del silenzio, i libri del decoro, i libri della porpora. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, dir. scient. G. CAVALLO, Roma 1994 (I luoghi della memoria scritta)
- J.D. MACARTHUR – P. DEL CARMINE – F. LUCARELLI – P.A. MANDÒ, *Identification of Pigments in Some Colours on Miniatures from the Medieval Age and Early Renaissance in Nuclear Instruments & Methods in Physics Research Section B: Beam Interactions with Materials and Atoms* 45 1–4/2 (January 1990), pp. 315–321
- S. MADDALO, *Writing/Figure, Word/Image. Pathways of the Christian illuminated Book*, in *Images of Salvation. Masterpieces from Vatican and Italian Collections*, Catalogo della mostra (Toronto, Royal Ontario Museum, June 8–August 11, 2002), a cura di G. MORELLO, Roma 2002, pp. 47–53
- S. MADDALO, *Il De balneis puteolanis di Pietro da Eboli. Realtà e simbolo nella tradizione figurata*, Città del Vaticano 2003 (Studi e Testi, 414)

- C. MAGGIONI, *Le feste mariane nei libri liturgici e nella pietà medievale*, in *Maria. Vergine e Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Vallicelliana dicembre 2000–febbraio 2001) a cura di C. LEONARDI – A. DEGL’INNOCENTI, Roma 2000, pp. 85–93
- Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Proceedings of the 4th Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500 (Oxford, July 1992), ed. by L.L. BROWNRIGG, Haltos Hill–London 1995
- M. MANIACI, *Terminologia del libro manoscritto*, préf. di D. MUZERELLE, Roma–Milano 1996 (Addenda, 3)
- M. MANIACI, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, Roma 2005 (I libri di Viella, 34)
- F. MANZARI, *Illustrazione e decorazione dei manoscritti liturgici*, in *Jubilate deo. Miniature e melodie gregoriane. Testimonianze della Biblioteca L. Feininger*, Catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 15 luglio–31 ottobre 2000) a cura di G. BAROFFIO – D. CURTI – M. GOZZI, Trento 2000, pp. 127–152
- S. MARCON, *Edizioni in facsimile*, in *Marciana newsletter* 2 (1999), pp. 4–6, on–line all’indirizzo: <http://marciana.venezia.sbn.it/news2/2-04i.htm>
- S. MARCON, *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 176–180
- R. MARCUCCIO, *Biblioteche storiche fra umanesimo e nuove tecnologie*, in *Biblioteche oggi* 1 (gen.–feb. 2005), pp. 70–73
- R.A. MARKUS, *The Chronology of the Gregorian Mission to England: Bede’s Narrative and Gregory’s Correspondence*, in *Journal of Ecclesiastical History* 14 (1963), pp. 16–30
- R.A. MARKUS, *The Cult of Icons in Sixth-Century Gaul*, in *From Augustine to Gregory the Great: History and Christianity in Late Antiquity*, London 1983, pp. 151–157
- Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l’IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris IRHT, 2005 (Ædilis, Actes, 8) on–line all’indirizzo : <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)
- Matthaei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica majora*, ed. by H.R. LUARD, V, London 1964 (Rerum Britannicarum Medii Aevii Scriptores, 57) (ripr. facsimilare dell’ed. del 1880)
- R. MCKITTERICK, *Working in Major Manuscripts Collections: some Observations*, in *Gazette du livre médiéval* 22 (printemps 1993), pp. 1–6

- M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori. Dallo Scriptorium vescovile allo Studium*, in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo civico archeologico, 15 aprile–16 luglio 2000), a cura di M. MEDICA, Venezia 2000, pp. 109–140
- M. MEDICA, *La miniatura a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, in *Corali miniati di Faenza, Bagnacavallo e Cotignola. Tesori della diocesi*, a cura di F. LOLLINI, Faenza 2000, pp. 83–92
- M. MEDICA, *Nerio*, in *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 820–821
- Messale romano, le orazioni proprie del tempo*, a cura di M.F.T. LOVATO, Reggio Emilia 1991
- L. MICHELINI TOCCI, *Agapito, bibliotecario «docto, acorto et diligente» della Biblioteca Urbinate alla fine del Quattrocento*, in *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda a Biblioteca Apostolica edita*, II, Città del Vaticano 1962 (Studi e testi, 220), pp. 245–280
- L. MICHELINI TOCCI, *Federico da Montefeltro e Ottaviano Ubaldini della Carda*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, I. *Lo stato*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 297–344
- L. MICHELINI TOCCI, *La formazione della biblioteca di Federico da Montefeltro: codici contemporanei e libri a stampa*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cultura*, Roma 1986, (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 9–18
- Microanalysis of Parchment*, ed. by R. LARSEN, London 2002
- La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO – A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005
- M. MORANTI, *Organizzazione della biblioteca di Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, III. *La cultura*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30) pp. 19–49
- M. MORPURGO, *La scuola di Salerno: filosofia della natura e politica scolastica della corte sveva*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 410–423

- D. MUZERELLE – E. ORNATO, *Livres, monnaies...Objects de collection ou collections d'objects?*, in *Gazette du livre médiéval* 4 (printemps 1984), pp. 10–14
- D. MUZERELLE, *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris 1985 (*Rubricae*. Histoire du livre et des textes, 1)
- NATIONAL PRESERVATION OFFICE, *Guidance for Exhibiting Archive and Library Materials*, London 2000 (NPO Preservation Guidance. Preservation Management Series)
- G. NAZARIO, *Che libro è se non viene letto? Riflessioni a margine della mostra "Migalhas de Pessoa"*, in *Biblioteche oggi* 1 (gennaio–febbraio 1998), pp. 32–34
- Nel segno del Corvo. Libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443–1490)*, Catalogo della mostra (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, 15 novembre 2002–15 febbraio 2003), a cura di P. DI PIETRO LOMBARDI – M. RICCI, Modena 2002
- The new Museology*, ed. by P. VERGO, London 1989
- NICOLAUS DE JAMSILLA, *Historia de rebus gestis Friderici II imperatoris*, in *RIS*, VIII, Bologna 1786, coll. 494–616
- E. NORELLI, *La Vergine Maria negli Apocrifi*, in *Maria. Vergine e Madre Regina. Le miniature medievali e rinascimentali*, Catalogo della mostra (Roma, Biblioteca Vallicelliana dicembre 2000–febbraio 2001) a cura di C. LEONARDI – A. DEGL'INNOCENTI, Roma 2000, pp. 21–42
- Obiettivo conservazione*, Atti del seminario *La conservazione dei beni librari nelle biblioteche dell'Università*, (Biblioteca Centrale G.P. Dore della Facoltà di ingegneria, dicembre 2000), a cura di M.P. TORRICELLI, Bologna 2002
- C. O'BRIEN, *The Illustration of the First Sunday in Advent in Fourteenth and Fifteenth Century Italian Breviaries*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20–23 ottobre 1988) a cura di M. CECCANTI – M.C. CASTELLI, Firenze 1992 (Storia della miniatura. Studi e documenti, 7), pp. 147–157
- E. ORNATO, *Introduzione*, in P. BUSONERO – M.A. CASAGRANDE MAZZOLI – L. DEVOTI – E. ORNATO, *La fabbrica del codice. Materiali per la storia del libro nel tardo Medioevo*, Roma 1999 (I libri di Viella, 14), pp. 9–30
- E. ORNATO, *Bibliotheca manuscripta universalis. Digitalizzazione e catalografia: un viaggio nel regno di Utopia?*, in *Gazette du livre médiéval* 48 (printemps 2006), pp. 1–13

- G. OROFINO, *I codici scientifici*, in *Federico II immagine e potere*, Catalogo della mostra (Bari, Castello svevo, 4 febbraio–17 aprile 1995) a cura di M.S. CALÒ MARIANI – R. CASSANO, Bari 1995, pp. 155–159
- G. OROFINO, *Bibbie atlantiche. Struttura del testo e del racconto nel libro “riformato”. Spunti di una mostra*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27–30 settembre 2000), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2003, pp. 253–264
- G. OROFINO, «Leggere» le miniature medievali, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. CASTELNUOVO – G. SERGI, III. *Del vedere: pubblici, forme e funzioni*, Torino 2004, pp. 341–367
- V. PACE, *Codici miniati a Roma al tempo del primo Giubileo*, in *Roma 1300–1875. L'arte degli anni Santi*, a cura di M. FAGIOLO – M.L. MADONNA, Catalogo della mostra (Roma Palazzo di Venezia 20 dicembre 1984–5 aprile 1985), Milano 1984, pp. 319–332
- V. PACE, *Pittura e miniatura sveva da Federico II a Corradino: storia e mito*, in *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia 22 dicembre 1995–30 aprile 1996) Roma 1995, pp. 103–110
- V. PACE, *Un percorso iconografico: dalla filologia alla ideologia*, in *Le Bibbie atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, a cura di M. MANIACI – G. OROFINO, Torino 2001, pp. 61–64
- O. PÄCHT, *La miniatura medievale. Una introduzione*, Torino 2000
- E. PALAZZO, *Libri liturgici*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, VII, Roma 1996, pp. 646–653
- E. PANOFSKY, *Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1994 (Saggi, 310), pp. 31–57
- M. PAOLI, *I progetti di digitalizzazione della Biblioteca Digitale Italiana*, in *Digitalia web. Rivista del digitale nei beni culturali* 0 (dic. 2005) disponibile su: <http://digitalia.sbn.it/genera.jsp>
- A. PARAVICINI BAGLIANI, *Federico II e la Curia romana: rapporti culturali scientifici*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 439–458
- M.B. PARKES, *The Influence of the Concepts of Ordinatio and Compilatio in the Development of the Book*, in *Medieval Learning and Literature. Essays Presented to R. W. Hunt*, ed. by J.J.G. ALEXANDER – M.T. GIBSON, Oxford 1976, pp. 115–141

- M. PASTOUREAU, *L'illustration du livre: comprendre ou rêver?*, in *Histoire de l'édition française*, a cura di R. CHARTIER – H.–J. MARTIN, I. *Le livre conquérant. Du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Poitiers 1989², pp. 602–623
- SAINT PATRICK, *Confession et lettre a Coroticus*, a cura di R.P.C. HANSON, Paris 1978
- Patrologia cursus completus, seu Bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica omnium SS. Patrum, Doctorum Scriptorumque ecclesiasticorum, sive latinorum, sive graecorum...Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptores que ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III*, accurante J.P. MIGNE, Lutetiae–Parisiorum 1844–1864
- I “percorsi” di una mostra: il progetto espositivo per i Tesori miniati tra scientificità e divulgazione, a cura di G. REINA – S. SPINI, Milano 1995
- Pergament. Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, herausgegeben von P. RÜCK, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften, 2)
- P. PERUZZI, *Lavorare a corte: “ordine et officij”. Domestici, familiari, cortigiani e funzionari al servizio del Duca d’Urbino*, in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le arti, la cultura*, a cura di G. CERBONI BAIARDI – G. CHITTOLINI – P. FLORIANI, I. *Lo Stato*, Roma 1986 (Biblioteca del Cinquecento, 30), pp. 225–296
- A. PETRUCCI, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino 1986
- A. PETRUCCI, *Leggere nel Medioevo*, in L. COCO, *La lettura spirituale. Scrittori cristiani tra Medioevo ed età moderna*, Milano 2005, pp. 5–25
- N. PINGAUD, *Analyses micrographiques d’ais de reliures* (12/06/2003), in *Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l’IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris IRHT, 2005, (Ædilis, Actes, 8) on–line all’indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)
- E. PIROTTE, *La Parole est aux images. La lettre, l’espace et la voix dans les évangélistes insulaires*, in *Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée*, Actes du colloque international (Roma, 19–20 jun 1998), a cura di J.M. SANSTERRE – J.C. SCHMITT, Bruxelles–Roma 1999, pp. 61–73
- P. PIVA, *Lo ‘spazio liturgico’: architettura, arredo, iconografia (secoli IV–XII)*, in *L’arte medievale nel contesto (300–1300), funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006 (Di fronte e attraverso, 635) pp. 141–180
- T. PLEBANI, *Mostre librerie e documentarie: riflessioni e metodologie di approccio dall’esperienza sul campo*, in *Obiettivo conservazione*, Atti del seminario *La conservazione dei beni librari nelle biblioteche dell’Università*, (Biblioteca Centrale

- G.P. Dore della Facoltà di ingegneria, dicembre 2000), a cura di M.P. TORRICELLI, Bologna 2002, pp. 23–41
- T. PLEBANI, *Nuova luce in biblioteca*, in *Biblioteca Marciana Newsletter* 3 (autunno 2000), 10 *on-line* all'indirizzo <http://marciana.venezia.sbn.it/news/> (cons. il 23/10/2007)
- T. PLEBANI, *Amor di libro*, in *Biblioteca Marciana Newsletter* 3 (autunno 2000), 11 *on-line* all'indirizzo <http://marciana.venezia.sbn.it/news/> (cons. il 23/10/2007)
- T. PLEBANI, *Vestire gli ignudi: la protezione del libro d'oggi*, in *Cabnewsletter* 6 (novembre–dicembre 1999), pp. 4–6
- M.G. PLOSSI ZAPPALÀ, *La tecnica della miniatura e i suoi rapporti con l'alchimia*, in *Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici*, I, a cura di M. REGNI – P.G. TORDELLA, Torino 1999, pp. 141–149
- M.G. PLOSSI ZAPPALÀ, *Problematiche connesse al trasporto e all'esposizione di libri e documenti d'archivio*, in *Discipline del libro* 4 (aprile 2000), pp. 1–6
- S. POLICA, *Libro, lettura, "lezione" negli Studia degli ordini mendicanti (sec. XIII)*, in *Le scuole degli ordini mendicanti*, Atti del XVII Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale (Todi, 11–14 ottobre 1976) Todi 1978, pp. 375–413
- Porpora*, a cura di C. VIRNO, in *La fabbrica dei colori*, Roma 1986, pp. 385–427
- La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, Atti del convegno (Venezia, 24–25 ottobre 1996), a cura di O. LONGO, Venezia 1998
- C.A. PORTER, *You can't Tell a Pigment by Its Color*, in *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Proceedings of the 4th Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500 (Oxford, July 1992), ed. by L.L. BROWNRIGG, Harlow Hill–London 1995, pp. 111–116
- Pregare nel segreto: libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, dir. scient. G. CAVALLO, coord. B. TELLINI SANTONI – A. MANODORI, Roma 1994 (Bimillenario di Cristo. Recitare la devozione)
- S. PRICE, *I primitivi traditi: l'arte dei "selvaggi" e la presunzione occidentale*, Torino 1992 (ed. orig. *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago–London 1989)
- Principi dell'IFLA per la cura e il trattamento dei materiali di biblioteca*, a cura di E.P. ADCOCK, con la collaborazione di M.–T. VARLAMOFF – V. KREMP, Roma 2005
- PROSPER AQUITANUS, *Chronicum integrum*, in *PL*, 51

- S. PUGLIESE, *Bibliotecari e restauratori. Quali collaborazioni?*, in *Bibliotime*, Rivista elettronica per le biblioteche, a. IX, 3 (novembre 2006)
- S. PUGLIESE, *Quando il libro va in mostra: supporti e materiali* in *Obiettivo conservazione*, Atti del seminario *La conservazione dei beni librari nelle biblioteche dell'Università*, (Biblioteca Centrale G.P. Dore della Facoltà di ingegneria, dicembre 2000), a cura di M.P. TORRICELLI, Bologna 2002, pp. 43–57
- A.B. QUANDT, *Recent Developments in the Conservation of Parchment Manuscripts*, in *The Book and Paper Group Annual* 15 (1996), pp. 99–115
- A.C. QUINTAVALLE, *Immagine e racconto. Parole, figure e ideologie da Gregorio Magno a Bernardo di Chiaravalle*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27–30 settembre 2000), a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2003, pp. 11–23
- H. RASHDALL, *The Universities in Europe in the Middle Ages*, Oxford 1936
- S. REMPEL, *Zeolite Molecular Traps and Their Use in Preventive Conservation*, in *WAAC Newsletter* 18/1 (1996)
- M. RICCI, *L'high-tech divide l'Europa e l'italiano preferisce la radio*, in *Repubblica*, 3 ottobre 2006
- M.L. RICCIARDI, *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, pres. di A. SERRAI, Roma 1996 (Il bibliotecario, 12)
- S. RIZZO, *Conservation et jouissance du patrimoine: quelques réflexions*, in *Gazette du livre médiéval* 4 (1984), pp. 14–17
- J. RICHARDS, *Il console di Dio. La vita e i tempi di Gregorio Magno*, Firenze 1984 (ed. orig. *Consul of God. The Life and Times of Gregory the Great*, London 1980)
- P. ROGER, *Pigments et colorants anciens: exemple d'une étude comparée d'enluminures du XV^e siècle* (23/05/2002), in *Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l'IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris IRHT 2005, (*Ædilis*, Actes, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)
- P. ROGER, *Étude d'encres au carbone, métallo-galliques et mixtes par des méthodes d'analyse non destructive: spectrophotométrie d'absorption en réflexion diffuse et fluorescence* (25/04/2002), in *Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l'IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris IRHT 2005, (*Ædilis*, Actes, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)

- P. ROGER, *Étude des encres par analyses spectrométriques* (13/03/2003), in *Les matériaux du livre médiéval*, Séminaire de recherche de l'IRHT, a cura di M. ZERDOUN – C. CHAHINE – T. BUQUET, Paris IRHT 2005, (*Ædilis*, Actes, 8) on-line all'indirizzo <http://aedilis.irht.cnrs.fr/materiaux/> (cons. il 23/10/2007)
- G.V. ROSETTI, *Plictho de larte de tentori che insegna tenger pani telle e bombasi et sede si per larthe maggiore come per la comune*, Venezia 1540. Estratto dalla Storia della chimica VI. *Sui colori degli antichi*, II, a cura di I. GUARESCHI, in *Supplemento Annuale all'enciclopedia di chimica* 23 (1907)
- C. ROSSI, *Il manoscritto perduto del Voyage de Charlemagne. Il codice Royal 16 E VIII della British Library*, Roma 2005
- GIOVANGIROLAMO DE' ROSSI, *Vita di Federico da Montefeltro*, a cura di V. BRAMANTI, Firenze 1995 (*Quaderni di Rinascimento*, 29)
- M. ROTILI, *La miniatura gotica in Italia*, I, Napoli 1968
- R. ROTILI, *Storia e analisi della pergamena*, in *Per una didattica del restauro librario. Diario del corso di formazione per assistenti restauratori della Regione siciliana*, a cura di C. FEDERICI – M.C. ROMANO, Palermo 1990 (*Sicilia. Biblioteche*, 16), pp. 79–94
- P. ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino*, Urbino 1942 (in part.: pp. 383–386) A. RUSCONI, *Stile letterario e problemi di traduzione dell'opera di Guido d'Arezzo*, in *Segno e musica. Codici miniati e musicali nel millenario della nascita di Guido d'Arezzo*, Catalogo della mostra (Arezzo, 10 giugno – 31 ottobre 2000) a cura di G. BAROFFIO, Milano 2000, pp. 151–169
- A. RUSCONI, *Dalle lettere il canto: un metodo pedagogico di Guido d'Arezzo*, in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, n.s. 21/1 (2000), pp. 71–77
- SALIMBENE DE ADAM, *Chronica*, a cura di G. SCALIA, Bari 1966
- G. SANTINI, *Giuristi collaboratori di Federico II. Piano di lavoro per una ricerca d'équipe*, in *Atti delle terze giornate federiciane* (Oria, 26–27 ottobre 1974), Bari 1977, pp. 59–89
- B. VON SCARPATETTI, *Le fac-similé: dix questions et réponses (avec commentaire)*, in *Gazette du livre médiéval* 16 (printemps 1990), pp. 20–24
- M. SCHAPIRO, *The Decoration of the Leningrad Manuscript of Bede*, in *Scriptorium* 12 n. 2 (1958), pp. 191–207
- J.C. SCHMITT, *Medioevo «superstizioso»*, (titolo orig. *Les «superstitions»*, in *Histoire de la France religieuse*, sous la direction de J. LE GOFF – R. REMOND, 1. *Des origines au XIV^e siècle* 1988, cap. IV), Roma–Bari 2007

- Scritte dal dito di Dio: testi biblici e liturgici manoscritti e a stampa della Biblioteca Malatestiana*, a cura di P. ERRANI – F. LOLLINI, Forlì 2002
- H. SHENTON, *Developments in the Display of Books at the Victoria and Albert Museum*, in *The Paper Conservator* 21 (1997), pp. 63–79
- D.C SKEMER, *Medieval and Renaissance Manuscripts at Princeton University Library*, in *Gazette du livre médiéval* 37 (automne 2000), pp. 43–46
- M.M. SMITH, *Imposition in Manuscripts: Evidence for the Use of Sense–Sequence Copying in a New Fragment*, in *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Proceedings of the 4th Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500 (Oxford, July 1992), ed. by L.L. BROWNRIGG, Hambledon Hill–London 1995, pp. 145–156
- L. SPECIALE, *Montecassino e la riforma gregoriana, l'Exultet Barb.lat. 592* (Studi di arte medievale, 3), Roma 1991
- L. SPECIALE, *In margine al corpus cassinese degli Exultet: rotoli certi e rotoli attribuiti*, in *L'età dell'abate Desiderio*, III, 2. *Storia, arte, cultura*, Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale [Montecassino–Cassino, 4–8 ottobre 1987], Montecassino 1992, a cura di F. AVAGLIANO – O. PECERE, pp. 345–437
- Storia delle arti antiche. Plinio il vecchio*, a cura di M. HARARI – S. FERRI, Milano 2001
- A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*, I. *Insular Manuscripts. 6th to 9th Centuries*, by J.J.G. ALEXANDER, London 1978
- M.T. TANASI – G. IMPAGLIAZZO – D. RUGGIERO, *Une approche préliminaire à la caractérisation du parchemin*, in *Pergament. Geschichte, Struktur, Restaurierung, Herstellung*, herausgegeben von P. RÜCK, Sigmaringen 1991 (Historische Hilfswissenschaften, 2), pp. 203–216
- D. TAPSCOTT – A. WILLIAMS, *Wikinomics. La collaborazione di massa che sta cambiando il mondo*, Milano 2007
- J. TAYLOR, *Insegnare a leggere e a scrivere: per una didattica della scuola materna e del primo ciclo*, Milano 1976 (ed. orig: *Reading and Writing in the First School*, New York 1973)
- THEOPHILUS, *De diversis artibus*, edited and translated by C.R. DODWELL, Oxford 1998
- P. TOESCA, *Miniature romane dei secoli XI e XII*, in *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* 1 (1929), pp. 69–96

- M. TORQUATI, *Codice di san Giorgio*, in *Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia 12 aprile–16 luglio 2000), a cura di M. RIGHETTI TOSTI–CROCE, Milano 2000, pp. 146–147
- M. TORQUATI, *Latino Latini e l'esemplare viterbese del Pantheon di Goffredo*, in *La Rivista storica del Lazio* 16 (2002), pp. 3–15
- H. TOUBERT, *La miniatura «federiciana» dalla corte alla città*, in *Federico II immagine e potere*, Catalogo della mostra (Bari, Castello svevo, 4 febbraio–17 aprile 1995) a cura di M.S. CALÒ MARIANI – R. CASSANO, Bari 1995, pp. 101–103
- H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. SPECIALE, Milano 2001 (trad. it. di *Un art dirigée. Reforme grégorienne et Iconographie*, Paris 1990)
- E. TOULET, *Les expositions de manuscrits: l'exploration progressive d'une collection*, in *Bulletin du bibliophile* 1 (2005), pp. 11–29
- S.G. TSUJI, *Testo e iconografia nei rotoli dell'Exultet*, in *Uomini, libri e immagini. Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo*, a cura di L. SPECIALE, Napoli 2000 (Nuovo Medioevo, 58), pp. 103–140
- N. TURNER, *The Conservation of Medieval Manuscript Illuminations and the Question of Compensation*, in *WAAC Newsletter* 16/1 (Jan 1994), pp. 21–22
- Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Catalogo della mostra (Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002–26 gennaio 2003), a cura di A. CADEI, Modena 2002
- A.L. UDOVITCH, *I musulmani e gli ebrei nel mondo di Federico II: linee di demarcazione e di comunicazione*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 1. *Federico II e il mondo mediterraneo*, Palermo 1994, pp. 191–213
- UNESCO, *Safeguarding Our Documentary Heritage*, UNESCO Paris 2000
- B. VAN DEN ABEELE, *Il «De arte venandi cum avibus» e i trattati latini di falconeria*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 2. *Federico II e le scienze*, Palermo 1994, pp. 395–409
- I Vangeli dei popoli. La parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo della Cancelleria, 21 giugno–10 dicembre 2000) a cura di F. D'AIUTO – G. MORELLO – A.M. PIAZZONI, Roma 2000
- Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, Catalogo della mostra (Salone Sistino, Musei Vaticani, 9 ottobre 1996–19 aprile 1997), a cura di M. BUONOCORE, Roma 1996

- J. VERGER, *La politica universitaria di Federico II nel contesto europeo*, in *Federico II*, a cura di P. TOUBERT – A. PARAVICINI BAGLIANI, 3. *Federico II e le città italiane*, Palermo 1994, pp. 129–143
- VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, intr. a cura di A. GRECO, Firenze 1970, pp. 353–416
- M.G. VINE – W.K. HOLLINGER, *Active archival housing*, in *Restaurator* 14 (1993), pp. 123–130
- A. VITALE–BROVARONE, *Lector cavat codicem?*, in *Gazette du livre médiéval* 6 (printemps 1985), pp. 13–16
- M.P. VITRUVIO, *De architectura, libri decem*, a cura di G. FLORIAN, Pisa 1978
- A. WALLERT, *Medieval Recipes for the Coloring of Parchment*, in *ICOM-CC International Leather and Parchment Symposium Preprints* (Offenbach am Main, may, 8–12 1989) Offenbach–Ottawa 1989, pp. 447–456
- R. WATSON, *The Illuminated Manuscript in the Age of Photographic Reproduction*, in *Making the Medieval Book: Techniques of Production*, Proceedings of the 4th Conference of the Seminar in the History of the Book to 1500 (Oxford, July 1992), ed. by L.L. BROWNRIGG, Hants Hill–London 1995, pp. 133–143
- R. WATSON, *Automation and the Medieval Manuscript*, in *Gazette du livre médiéval* 31 (automne 1997), pp. 41–46
- P. WERNER, *Vellum Preparation: History and Technique*, New York 1999
- T.J. WESS, *Collagen Fibril Form and Function*, in *Advances in Protein Chemistry* 70 (2005), pp. 341–374
- T.J. WESS – J. P. ORGEL, *Changes in Collagen Structure: Drying, Dehydrothermal Treatment and Relation to Long Term Deterioration*, in *Thermochimica Acta* 356, 1–2 (29 December 2000), pp. 119–128
- S.R. WOODWARD – G.B. KAHILA – P. SMITH – C. GREENBLATT – J. ZIAS – M. BROSHI, *Analysis of Parchment Fragments from the Judean Desert using DNA Techniques*, in *Current Research and Technological Developments on the Dead Sea Scrolls*, Conference on the Texts from the Judean Desert (Jerusalem, 30 April 1995), ed. by D.W. PARRY – S.D. RICKS, Leiden 1996, pp. 215–238
- S.R. WOODWARD – C.B. BLAKE – L.C. WOOD – G.B. KAHILA – M. BROSHI, *Putting the Pieces Together: DNA and the Dead Sea Scrolls*, in *The Provo Conference on the Dead Sea Scrolls: Technological Innovations, New Texts and Reformed Issues*, ed. by D.W. PARRY – E. ULRICH, Leiden 1999, pp. 30–31

S. ZAMPONI, *Exemplaria, manoscritti con indicazioni di pecia e liste di tassazione di opere giuridiche*, in *La Production du Livre Universitaire au Moyen Age. «Exemplar» et «Pecia»*, Atti del simposio (Grottaferrata, Collegio di San Bonaventura, maggio 1983), Paris 1991, pp. 125–132

E.H. ZIMMERMANN, *Vorkarolingische miniaturen (text)*, Berlin 1916

Nel WEB

<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/COL.html> (Firenze, Biblioteca Riccardiana)

<http://www.bml.firenze.sbn.it/iniziativa.htm> (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana)

www.ambrosiana.it (Milano, Biblioteca Ambrosiana)

http://bav.vatican.va/it/v_home_bav/home_bav.shtml (Biblioteca Apostolica Vaticana)

<http://www.bl.uk/on-linegallery/ttp/ttpbooks.html> (London, British Library, *Turning the pages*)

http://expositions.bnf.fr/carolingiens/livres_web/index.htm (Paris, Bibliothèque Nationale de France, *Trésors carolingiens Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*)

<http://expositions.bnf.fr/brouillons/index.htm> (Paris, Bibliothèque Nationale, *Brouillons d'écrivains*)

<http://biblioteca.uv.es/flashs/03.swf> (Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 860)

http://biblioteca.uv.es/valenciano/bibliotecas/de_campus/b_historica/historica8m.php (Valencia, Biblioteca Universitaria, Biblioteca Historica)

<http://www.fcp.it/ita/facsimile/home.html> (editrice Cosimo Panini)

www.internetculturale.it (Portale dell'ICCU)

www.leonardo3.net (Leonardo3)

<http://www.cantusfractus.org/index.html> (*Raphael, Rhythmic And Proportional Hidden or Actual Elements in plainchant*. Manoscritti liturgici "sfogliabili")

<http://www.scriptorium.columbia.edu/> (Digital Scriptorium)

<http://didattica.spbo.unibo.it/bibliotime/num-ix-3/index.html> (*Bibliotime*, rivista elettronica per biblioteche)

<http://www.ala.org/ala/acrl/acrlstandards/securityrarebooks.cfm> (American Library Association. Guidelines for the Security of Rare Books, Manuscripts and Other Special Collections, January 2006)

<http://www.ifla.org/ipubs.htm> (IFLA: International Federation of Library Associations and Institutions. Publications and Other Resources)

http://www.iccrom.org/eng/prog2006-07_en/05archives_en/manuscripts_en.shtml (ICCROM: International Centre for the Study of Preservation and Restoration of Cultural Property. Archives and Library Collections Conservation)

<http://netpreserve.org/about/index.php> (International Internet Preservation Consortium)

http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID%3D7315%26URL_DO%3DDO_TOPIC%26URL_SECTION%3D201.html (UNESCO. Guidelines for Digitization Projects (march 2002. Ultimo accesso 17-10-2007))

<http://palimpsest.stanford.edu/> Conservation *On-line* (CoOL) Base dati messa a disposizione dal *Preservation Department of Stanford University Libraries*

<http://digitalia.sbn.it/genera.jsp> (DigItalia web Rivista del digitale nei beni culturali)

<http://aic.stanford.edu/sg/bpg/about.html> (American Institute for Conservation - Book and Paper Group)

<http://palimpsest.stanford.edu/waac/wn/> WAAC (Western Association for Art Conservation. *Newsletter*)

<http://www.loc.gov/preserv/> (Washington DC Library of Congress Preservation)

<http://iaq.dk> (*Indoor Air Quality in Museums and Archives* a cura del dipartimento di conservazione del National Museum, Danimarca)

