

Federica Toniolo

CREATURE FANTASTICHE, NATURALISMO E ASCENDENZE CLASSICHE NELLA MINIATURA DEL RINASCIMENTO ITALIANO

L'intervento intende presentare alcune osservazioni sulla decorazione dei fregi marginali nella miniatura italiana dalla seconda metà del xv secolo all'inizio del xvi secolo, specialmente indagando le diverse forme e funzioni della pittura ai margini tra Medioevo e Rinascimento e la presenza in essa di mostri, grilli, drôlerie.

Come ben noto, le creature fantastiche appaiono numerose nei codici miniati del Rinascimento nelle scuole del Nord, mentre la loro presenza è limitata nella miniatura della penisola italiana, dove vengono più spesso usati motivi ispirati alla cultura antiquaria o a elementi naturalistici. Non vi è, credo, alcun rapporto con i personaggi bizzarri e in atteggiamenti insoliti presenti nella pittura di Hieronymus Bosch, notati già da Don Felipe de Guevara (ca. 1560) nel *Comentarios de la Pintura* che li paragonò al genere di pittura dell'antichità detto *grillo*. L'unica possibile affinità, almeno per quanto io abbia potuto rilevare, è quella della ripresa, a intermittenza, di soluzioni immaginifiche del mondo medievale, visibile nella miniatura ma anche nella pittura del Rinascimento. Esiste invece una relazione tra la presenza di creature fantastiche nei manoscritti italiani del Rinascimento e la fortuna a fine secolo della decorazione a grottesche; inoltre la veridicità di rappresentazione che questi elementi assumono in alcuni grandi artisti del libro si collega alla fortuna che la miniatura ganto-bruggese ebbe in questo momento in Italia, grazie all'arrivo di numerosi codici di questa scuola nelle città e nelle corti della penisola.

Jurgis Baltrušaitis, in *Medioevo fantastico*, dedica un famoso saggio al grillo gotico, essere fantastico composto di elementi umani accostati senza coerenza anatomica, a volte commisti con elementi zoomorfi. Da allievo di Henri Focillon, egli indaga l'evoluzione formale di queste creature rintracciandone le origini nell'arte antica, in particolare nella glittica greco-romana, dalla quale l'invenzione sarebbe stata ripresa, con modifi-

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 37-54

Recepció: 2-7-2016

Acceptació: 25-7-2016

¹ Jurgis BALTRUŠAITIS, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi, 1993 (Paris, 1972), p. 77, figg. 34-35; titolo e edizione originale: Jurgis BALTRUŠAITIS, *Le Moyen Âge fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Armand Colin, 1955 (Collection Henri Focillon).

² Studi di mostri, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 550, Oxford, Ashmolean Museum.

che, nell'arte medievale. L'ultimo stadio dell'evoluzione del grillo sarebbe caratterizzato, secondo lo studioso, dalla scomposizione formale e da una vivacità impetuosa e intensa, e ben rappresentato dalle iniziali di manoscritti miniati o di codici xilografati e dalla pittura di Bosch. Così scrive:

[...] spesso nelle iniziali del Quattrocento e del Cinquecento l'essere composito si scinde. Le teste le facce e i cimieri si separano gli uni dagli altri. Le maschere di un duplice volto sono divise dalla gamba o dalla curva di una lettera. La testa dell'animale non è più saldata dietro la testa umana ma semplicemente giustapposta. Talvolta il collo d'uccello che esce dal cranio ne è brutalmente staccato. Tutte le parti rimangono al loro posto, ma non formano più un organismo. La bestia viene scomposta nella decorazione dei libri. Questa evoluzione è secondaria. In generale, è ora caratterizzata da un realismo brutale ed eccessivo. Il mostro non è mai stato così ben definito nei particolari e così incredibile nell'insieme, come in Hieronymus Bosch. In Bosch i grilli sono numerosissimi e prendono tutte le forme: il grillo uccello, il grillo insetto con una faccia umana sul torace, come certe mosche delle gemme antiche, visi doppi, personaggi con un naso sul dorso, acefali, teste con gambe — queste ultime particolarmente numerose. Non sono più le nobili maschere greco-romane, e neanche le grottesche figure delle bizzarrie dei margini dei codici, si tratta di veri ritratti.¹

Nel corredo iconografico sono riprodotti i due famosi disegni di Berlino e di Oxford, per le creature composte di sole teste e gambe (fig. 1), e due dettagli, uno della Pala degli Eremiti di Venezia e l'altro delle Tentazioni di Sant'Antonio di Lisbona.² Per il primo dipinto l'autore descrive il particolare in primo piano del pannello di sinistra con testa di donna, senza corpo e con stivali, coperta da un velo bianco sul quale è posato un gufo dentro un nido, mentre per le Tentazioni indugia nell'osservazione della testa con gambe in turbante scuro, nel riquadro centrale, che, seduta di fronte all'eremita, sembra stabilire con lui un dialogo (fig. 2).



1. Hieronymus Bosch, Studi di mostri, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 550.

Il Medioevo fantastico venne pubblicato per la prima volta nel 1955. Da allora la critica ha approfondito lo studio di queste presenze operando corrette disgiunzioni tra le creature fantastiche che ornano i manoscritti miniati e gli stregozzi del grande pittore, anche se non escludendo una possibile conoscenza da parte di Bosch delle creature fantastiche dipinte nei manoscritti miniati e viceversa. Non entrerò nel significato di queste presenze nell'opera di Bosch. Ricordo solo come esse siano state lette, congiuntamente ai soggetti dei dipinti di cui



2. Hieronymus Bosch, *Tentazioni di Sant'Antonio*, Lisbona, Museu Nacional de Arte Antiga, particolare.

sono parte integrante, attribuendo loro diverse letture di volta in volta legate ai principali filoni interpretativi attraverso i quali l'opera del maestro è stata letta: l'ortodossia, l'eresia, il sapere popolare, la follia.³

Desidero invece soffermare l'attenzione sulla loro presenza nel libro miniato, evidenziando innanzitutto come vi sia una sostanziale differenza tra l'età gotica e quella rinascimentale. Infatti, almeno per quanto riguarda la miniatura medievale, i grilli e i babbuini sono soprattutto dipinti a

³ Caterina LIMENTANI VIRDIS: «Settantamila veli di luce e di ombra», *Le delizie dell'inferno. Dipinti di Jheronimus Bosch e altri fiamminghi restaurati*, (catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, maggio-agosto 1992), Venezia, Il Cardo, 1992, p. 15-50, in particolare p. 33.

⁴ Michael CAMILLE, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 10; la traduzione italiana della citazione è: «Le cose scritte o disegnate nei margini aggiungono un'altra dimensione, un supplemento che è capace di glossare, parodiare, modernizzare e problematizzare l'autorità del testo, senza mai indebolirla»; l'analisi delle figurazioni del libro d'ore della British Library è alle p. 11-14, fig. 14.

laterale del testo scritto e condividono con le altre raffigurazioni dei margini uno statuto che si emancipa dalle parole non proponendosi esplicitamente come loro illustrazione. Come ha scritto Michael Camille in *Image on the Edge*, almeno fino a tutto il XIV secolo:

*Things written or drawn in the margins add an extra dimension, a supplement, that is able to gloss, parody, modernize and problematize the text's authority while never totally undermining it.*⁴

Nel fregio laterale di un libro d'ore, realizzato nel nord della Francia attorno al secondo quarto del Trecento (London, British Library, Add. ms. 36684), è dipinta la committente, ritratta nell'atto di tenere in mano il piccolo codice e di osservare la scena sacra con *l'Adorazione dei magi* inclusa nell'iniziale. Attorno alla nobildonna e assieme a lei appaiono le creature dei margini, scimmie e mostri, quegli esseri fantastici che con i termini latini erano definiti *fabula* e *curiositates* o che venivano anche chiamati *babuini*, come attestato da un documento del 1344 che in tal modo descrive le scimmie affaccendate a imitare le attività dell'uomo, intagliate da un artista attivo ad Avignone. Isidoro da Siviglia nelle *Etimologiae* traccia la derivazione di *simius* (scimmia) da *similitudo*, notando come la scimmia voglia imitare ogni cosa che ella vede fare. La sua presenza nei margini, accanto all'uomo medievale conscio della marginalità della vita terrena, ha, tra i vari significati possibili, quello di avvertire del pericolo esistente nel voler imitare le cose di Dio e di sottolineare la natura dubbia della rappresentazione.

Nel XV secolo la situazione tende a cambiare e le creature fantastiche, quando dipinte, assumono un diverso significato. La *mise en carte* prospettica della raffigurazione centrale porta le presenze ai margini a divenire cornice architettonica, ad essere un complemento e spesso a condividere il realismo tridimensionale della vignetta principale. Lo stesso Michael Camille esamina a testimonianza di tale assunto due manoscritti. Nel Libro d'ore di Caterina di Cleves (New York, Pierpont Morgan Library, Libro d'ore di Caterina di Cleves, Ms. M. 917), uno dei più magnificenti dei manoscritti neerlandesi del XV secolo realizzato a Utrecht attorno al 1440, possiamo ancora vedere il vecchio e il nuovo sistema della rappresentazione dei margini scontrarsi. In alcune pagine ci sono le tradizionali scimmie e i piccoli uomini che agiscono nel *bas de page*. In altre, invece, appaiono oggetti reali, rosari, vongole, biscotti e prezel, qui ancora tenuti assieme da piccoli uomini. Un'altra consuetudine che diviene prevalente nei codici fiamminghi della scuola ganto-bruggese a partire dagli anni Ottanta del XV secolo, ad esempio nel Libro d'ore Spinola (Los Angeles, Paul Getty Museum, ms.

Ludwig IX, 18), eseguito tra il 1515 e il 1520, è quella di riempire le cornici con fiori, baccelli di pisello e insetti di vario genere che proiettano la loro ombra sulla superficie colorata. Si raggiungono effetti di *trompe l'oeil* nelle cornici, che appaiono completamente distinte dalla miniatura principale. È la cornice con la sua ombra a essere la parte più reale della pagina, quasi oscurando il sacro scrittore e le scimmie che giocano con il tralcio. È qui superata quell'eguaglianza tra scrittura, immagine figurata e margini della miniatura gotica; la pagina è trattata come un quadro.⁵ Sarà proprio la miniatura ganto-bruggese ad avere grande importanza nella miniatura della penisola italiana tra la fine del xv secolo e l'inizio del xvi.

Tenendo a mente questa importante distinzione, ci accingiamo ora a vedere almeno alcune delle principali tipologie ornamentali scelte dalla miniatura italiana nell'età di Bosch. Gli esempi sono per forza di cose parziali e non danno conto della immensa varietà di soluzioni che caratterizzano la pittura su libro di questa ricca stagione.

In generale va detto che è l'età tardogotica, principalmente in area lombarda, a mostrare un rapporto con il primo statuto delle decorazioni marginali enucleato da Michael Camille. Alcuni libri d'ore realizzati per la corte viscontea e sforzesca sono quanto di più vicino esista all'idea dell'eguaglianza di valore e della compenetrazione tra scrittura, miniatura figurata e fregio marginale. Celebre esempio è la prima campagna decorativa dell'Offiziolo Visconti, realizzata da Giovannino de Grassi e altri maestri lombardi tra il 1388 e il principio del Quattrocento per volontà di Gian Galeazzo Visconti in occasione della nascita del primo figlio maschio Giovanni Maria (1388). Nelle pagine del codice, diviso in due parti fortunatamente conservate nella stessa biblioteca (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco rari 397 e ms. Landau Finaly 22), sorprende l'integrazione tra immagine miniata nell'iniziale e le bordure, dove con inesauribile varietà di motivi sono dipinti elementi naturalistici, emblemi e scene figurate;⁶ nel *bas de page* del f. 115r il ritratto di Gian Galeazzo si staglia in uno sfondo naturalistico con cani e cervi che si arrampicano su una rupe; al f. 19r della seconda parte del codice, conosciuta come manoscritto Landau Finaly dal nome del collezionista che lo possedette, la scena della Creazione è estesa all'intera pagina, con perfetto controllo dell'impaginazione figurativa, attraverso elementi naturalistici e architettonici realistici e fantastici che danno modo al pittore «di produrre germinazioni di capelle eremitiche tra le inflorescenze delle piante della creazione».⁷

Un altro significativo esempio in area veneta è quello della *Novella in Sextum Decretalium* del canonista bolognese Giovanni d'Andrea, oggi alla Biblioteca Capitolare di Padova (Ms. A 5) (fig. 3).⁸ Il testo di diritto canonico fu vergato dal calligrafo Arnolfo nel 1396, forse per il giurista pado-

⁵ M. CAMILLE, *Image on the Edge...*, p. 154-158, per le immagini dei manoscritti citati, figg. 84 e 85.

⁶ Mauro NATALE, Serena ROMANO (dir.): *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* (catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 2015), Ginevra-Milano, Skira, 2015, cat. II.2 e II.3, p. 156-157 con illustrazioni, schede di Marco Rossi.

⁷ Marco ROSSI, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1995, p. 63-82.

⁸ Giordana MARIANI CANOVA, Marta MINAZZATO, Federica TONTIOLLO (a cura di), *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, Padova, Istituto di Storia Ecclesiastica padovana, 2004, (Fonti e ricerche di Storia Ecclesiastica padovana, XXXVII), II, cat. 99, p. 588-597, scheda di Marta Minazzato.

⁹ Simonetta NICOLINI: «Maestro della Novella», Milvia BOLLATI (ed.): *Dizionario Biografico dei miniatori italiani*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, p. 543-546.



3. Maestro della Novella, Padova, Biblioteca Capitolare, Giovanni D'Andrea, *Novella in sex-tum decretalium*, ms. A 5, f. 1r, particolare con iniziale figurata e fregio.

vano Francesco Zabarella, illustre prelado e professore di diritto presso lo studio patavino nel 1391. Il miniatore è identificato proprio da questa opera, con il Maestro della Novella, un artista che risulta operoso a Padova tra l'ultimo decennio del Trecento e il primo del Quattrocento.⁹ Il fregio della pagina iniziale, dove purtroppo la grande miniatura è stata asportata, esibisce un ornato ricchissimo gremito da draghi, putti e esseri mostruosi che attinge liberamente a un ampio repertorio di drôlerie, concatenate tra loro, in parte di matrice francese. Molte sono le figure intente a suonare strumenti musicali: tamburelli, flauti pifferi forse ispirati alla scena dell'iniziale dove vengono mostrati tre chierici che cantano dinnanzi al leggio. La figurazione del margine arricchisce e commenta quanto accade all'interno della lettera. La fantasia del Maestro della Novella, che aggiorna il repertorio fantastico della miniatura giuridica bolognese a lui precedente, si dispiega anche nei decori delle pagine interne, nelle quali mostri d'invenzione sono associati ad amorini alati intenti nelle più diverse attività. I putti sembrano qui assumere le attitudini delle scimmie nei codici francesi e inglesi del Trecento.

Varietà e invenzione di queste prove sono ricchissime. La componente delle creature fantastiche nella miniatura italiana non appare però significativa. È se mai nella decorazione delle iniziali che in età tardogotica troviamo la presenza di esseri composti.

Nell'alfabeto figurato del famoso Taccuino di Bergamo (Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf. 1.21), oggi ricondotto alla bottega di Giovannino, in parte monocromo e in parte policromo, oltre a lettere che contengono scene figurate, quali l'Annunciazione, sono state individuate le figure di due uomini selvatici, di animali e guerrieri particolarmente scorciati uniti ad animali (fig. 4).¹⁰ Negli anni Sessanta del Quattrocento anche il Master E.S. elabora oltralpe un alfabeto figurato inciso di tipologia simile che venne preso a modello anche per le iniziali degli incunaboli xilografati fino alla fine del secolo.¹¹

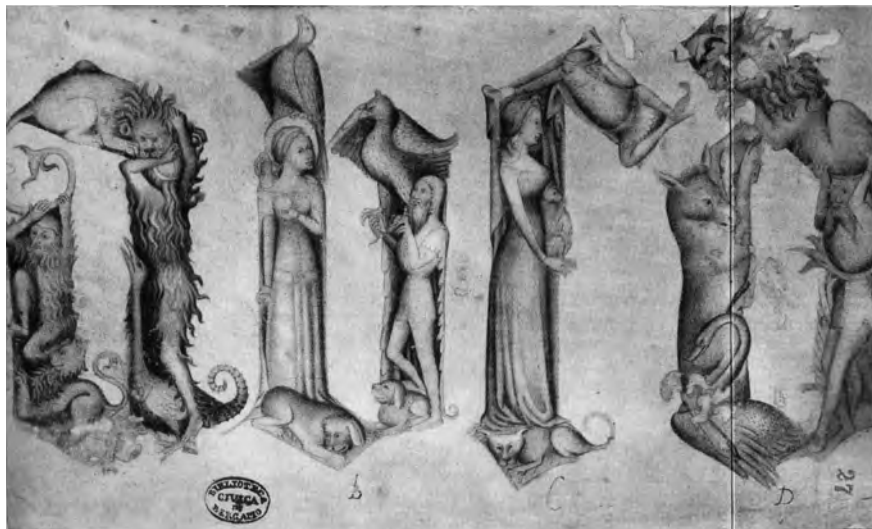
Spesso accade che le grandi iniziali dei libri corali, soprattutto in area lombarda, attorno alla metà del Quattrocento vengano dipinte costruendo le lettere attraverso parti di esseri umani o animali, come ad esempio nel ritaglio, oggi a Cleveland (Museum of Art, Wade Fund, 24431), attribuito ad area veronese intorno agli anni Sessanta del Quattrocento (fig. 5). Al di sopra della vignetta con l'Annunciazione è dipinta una iniziale M, che include un paesaggio marino, formata da un uomo con corpo di drago squamato e da due creature ibride con cresta di drago e coda terminante con elemento fogliaceo.¹²

Nella seconda metà del Quattrocento la miniatura nella penisola italiana concepisce i margini soprattutto come cornici; la *mise en cadre* ispirata agli insegnamenti di Leon Battista Alberti è fortemente perseguita sia nei fregi del libro liturgico che in quelli del libro umanistico. Vero è che i

¹⁰ M. Rossi, *Giovannino de Grassi...*, p. 54-61.

¹¹ Séverine LEPAPE (ed.): *Les origines de l'estampe en Europe du Nord. 1400-1470*, (catalogo della mostra, Paris, Musée du Louvre, 2013), Paris, Louvre éditions, 2013, p. 72; Peter SCHMIDT: «Der Kupferstiche des Meisters E. S. zur Wallfahrt nach Einsiedeln. Einige Überlegungen zum Publikum, Programm und Kontext», Stephan FÜSSEL, Gert HÜBNER e Joachim KNAPE (ed.): *ARTIBVS. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995, p. 293-312.

¹² Gino CASTIGLIONI: «Primo Quattrocento, il Tardogotico», Gino CASTIGLIONI (ed.): *La Parola illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e età romantica*, Verona, Fondazione Cariverona, 2011, p. 91-137, in partic. p. 101-104 e fig. IV.15 con attribuzione dubitativa al Maestro del Banco popolare.



4. Bottega di Giovannino de Grassi, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassaf. 1.21, f. 27r, alfabeto monocromo.

¹³ L'argomento è ampiamente trattato in Nicholas HERMAN: «Excavating the page: virtuosity and illusionism in Italian book illumination, 1460-1520», *Word and Image*, vol. 27, 2011, p. 190-211.



5. Miniature veronese, Cleveland, Museum of Art, Wade Fund, 24431, iniziale M con Annunciazione entro iniziale M.

miniatori, confrontandosi con il tema albertiano della finestra, arrivarono a sviluppare un proprio linguaggio illusionistico, anche avvalendosi di strumenti e proprietà precipue della pagina e dell'oggetto libro che veniva aperto, sfogliato, letto e guardato, non solo osservato a distanza.¹³

Tra i contributi più originali della miniatura italiana della seconda metà del Quattrocento vi è certo la nuova attenzione per l'antico. Un antico rivissuto e reinterpretato che accompagna i testi dei classici che venivano riscoperti e copiati. È in particolare nei margini dei codici umanistici

che si trovano soluzioni di grande originalità presto accolte anche nei manoscritti eseguiti in tutta Europa.

Dapprima abbiamo i fregi a bianchi girari, tralci bianchi in risparmio entro i quali vengono dipinti molti animali quali conigli, uccelli, farfalle, cervi, resi con attenzione naturalistica. Le drôlerie gotiche vengono sostituite con i putti di classica reminiscenza sebbene spesso l'agire di questi bambini ignudi, ritratti con o senza ali e visti nell'atto di suonare o in quello di combattere, continui a rimandare a modelli di fantasia medievali. I margini dapprima liberi vengono presto inclusi in cornici che bene separano la parte del testo da quella decorata.¹⁴ I bianchi girari sono però sempre abitati da creature animali o bambini nudi. Un'altra tipologia di iniziale e fregio che soprattutto nell'area dell'Italia settentrionale ebbe grande fortuna fu quella dei cappi intrecciati, anche vivacemente colorati. Un codice rappresentativo di tale ornato è certamente il Plauto Gonzaga (Madrid, Biblioteca Nazionale, Vtrs. 22-5), miniato nel 1469 dal ferrarese Guglielmo Giraldis per Francesco Gonzaga: ognuna delle carte iniziali delle singole commedie è riccamente ornata nelle cornici o nelle iniziali da intrecci geometrici, dove si aprono oculi contenenti gli emblemi della famiglia mantovana.¹⁵ Entrambi i tipi di ornato furono chiamati anche, nei documenti di pagamento ai miniatori, come «all'antiga», indicando come vi fosse già all'epoca della loro realizzazione l'intento di imitare ornati che erano presenti nei codici carolingi (i cappi intrecciati), e in quelli di età romanica (i bianchi girari). Altra più geniale e autonoma invenzione nata in Veneto e poi diffusa a Roma è quella di aprire il libro classico con il cosiddetto frontespizio architettonico. Un perfetto esempio è il codice degli *Epigrammata* di Marco Valerio Marziale (Genova, Biblioteca Durazzo, MS. A III 13) scritto da Bartolomeo Sanvito a Roma attorno al 1477 e miniato da Gaspare da Padova, miniatore educato a Padova nella cultura antiquaria del Mantegna.¹⁶ Il verso del primo foglio è dipinto di color porpora a imitazione dei manoscritti tardo-antichi, e mostra scene di gare di quadrighe e un trionfo di divinità classica. La carta affrontata esibisce il titolo dell'opera quasi fosse scritto su una pagina appesa dinnanzi a un'architettura, arrivando a un illusionismo nuovo, capace di conferire alla pagina bidimensionale effetti di tridimensionalità (fig. 6). La monumentale costruzione in forma di arco di trionfo, contiene vere e proprie citazioni da monumenti antichi romani. Nel Marziale è dipinto il Colosseo riportato nelle sue forme originali, pre-medievali, attraverso modelli quali i disegni antiquari che gli artisti andavano elaborando negli stessi anni, traendo notizie dalle monete antiche o dalle fonti scritte. Centauri e satiri, ripresi dalla scultura antica, ad esempio i satiri capitolini, sono i nuovi abitatori dei margini, nei quali appaiono anche le gemme e le monete archeologicamente riprese. Molto presenti nella miniatura all'antica sono i

¹⁴ Nell'intervento sono stati mostrati due esemplari della Biblioteca Capitolare di Padova del XV secolo: *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare...*, II, cat. 117, p. 645-656, cat. 118, p. 656-663, con illustrazioni, schede di Silvia Fumian.

¹⁵ Silvia FUMIAN: «Considerazioni in Margine al Plauto Gonzaga», *Rivista di Storia della miniatura*, vol. 13, 2009, p. 120-128 con illustrazioni.

¹⁶ Albinia C. DE LA MARE, Laura NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito. The life and the work of a Renaissance scribe*, Paris, Association Internationale de Bibliophilie, 2009 (The handwriting of the Italian humanists, II), cat. 66, p. 246-247. Per una biografia di Gaspare da Padova: Beatrice BENTIVOGLIO RAVASIO: «Gaspare da Padova o Padovano detto Gaspare Romano/Maestro dell'Omero Vaticano», Milvia BOLLATI (ed.): *Dizionario Biografico dei miniatori...*, p. 251-258.

¹⁷ A.C. DE LA MARE, L. NUVOLONI, *Bartolomeo Sanvito...*, cat. 87, p. 294-295 con illustrazione.

¹⁸ Si veda Gennaro TOSCANO: «Gaspere da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnesco tra Roma e Napoli», *Andrea Mantegna. Impronta del genio*, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova, 8-10 Novembre 2006, 2 voll, I, Firenze, Leo S. Olschki, 2010, p. 363-396, in particolare p. 379-380 con la trascrizione dei versi del capitolo XI dell'*Arcadia* di Sannazaro nei quali è descritto il soggetto.

¹⁹ Federica TONIOLO: «La Bibbia di Borso d'Este. Cortesia e magnificenza a Ferrara tra Tardogotico e Rinascimento», *La Bibbia di Borso d'Este. Commentario al Codice*, 2 voll, II, Modena, Franco Cosimo Panini, 1997, p. 295-573, in particolare p. 483-497.



6. Gaspere da Padova, Genova, Biblioteca Durazzo, ms. A.III.3, Marziale, *Epigrammata*, Roma, f. 2r, frontespizio architettonico.

putti anch'essi ripresi dalla scultura classica o rinascimentale, eroti che agiscono all'interno della lettera, o occupano il *bas de page*, a volte citando episodi decritti dai poeti del tempo. Nell'esemplare della *Chronica* di Eusebio di Londra che fu del patrizio veneziano Bernardo Bembo (British Library, ms. Royal 14 C III), scritto da Sanvito e miniato da Gaspere, il testo è incluso in una citazione dalla colonna traiana, dipinta due volte a costituire la cornice; la scena del margine inferiore rappresenta un putto che con la maschera del teatro antico spaventa alcuni compagni.¹⁷ Lo stesso soggetto è stato individuato in un passo dell'*Arcadia* di Sannazaro, dimostrando un parallelismo tra i testi dei poeti e la miniatura. Il tema negli stessi anni non appare solo nei

manoscritti ma anche in disegni della cerchia di Mantegna, come in quello oggi al Louvre (Département Des Arts Graphiques, inv. 5072).¹⁸

Anche nella decorazione dei libri liturgici delle corti del Rinascimento italiano, come la celebre Bibbia di Borso d'Este (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, ms. V.G.12=Lat. 422 e ms. V.G.13=Lat. 423) realizzata per l'omonimo signore di Ferrara tra il 1455 e il 1461, le miniature figurate nelle vignette sono veri e propri quadri inseriti entro cornici nelle quali a volte possiamo trovare invenzioni fantastiche ancora medievali. La lettera I di «in principio» della carta di apertura del libro della Genesi mostra un groviglio di draghi, uomini con fantasiosi berretti e putti degno delle iniziali romaniche. Le creature fantastiche, draghi, sfingi alate e sirene, incorniciano le vignette o sono miniate nei margini; vengono però realizzate con un disegno e una luce che li rendono stilisticamente moderni e soprattutto non hanno relazione né con il contenuto testuale né con i soggetti sacri delle miniature principali.¹⁹

Il mostruoso sembra avere abbandonato i fregi delle miniature, o almeno non è elemento importante. È nella seconda metà degli anni Novanta che due incontri con culture figurative, una del passato e l'altra contemporanea, sembrano portare al rientro delle creature fantastiche, rese con rinnovato realismo nei fregi della miniatura italiana, almeno nell'opera di alcuni artisti. Il primo incontro è quello con la decorazione parietale della Roma antica che genera la fortuna della decorazione a grottesche, mentre l'altro è la conoscenza della miniatura ganto-bruggese.

Nel Libro d'ore di Bonaparte Gualenghi (Londra, British Library, Libro d'ore Ghislieri, Yates Thompson Ms. 29), realizzato a Bologna tra il 1500 e il 1503, lavora Amico Aspertini, pittore bolognese, qui attivo come miniatore, che lascia la sua firma nella pagina con l'Annuncio ai pastori (fig. 7).²⁰ La miniatura è circondata da una bellissima cornice costituita da motivi a grottesche. Amico Aspertini fu nel 1496 a Roma, dove visitò la Domus Aurea, e condivise il clima di riscoperta della decorazione antica già principiato attorno al 1490 e di cui erano stati interpreti pittori della generazione a lui precedente quali Pinturicchio, Perugino e, in scultura, Andrea Bregno. Le esili strutture poste su fondo scuro sono abitate da grottesche, pegasi alati e creature mostruose, riprese anche dalle contemporanee opere romane di Filippino Lippi nella Cappella Carafa. Il margine inferiore è senza dubbio modellato sulle architetture dipinte nella villa sul colle Oppio. La silhouette architettonica tratta dalla Domus Aurea appare anche a disegno nel Taccuino di disegni di Parma (Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1535), un libro di modelli per il quale è stata suggerita l'attribuzione allo stesso Aspertini giovane.²¹ Le pagine del Taccuino raccolgono un repertorio di motivi decorativi che alle candelabre classiche e alle figure mitologiche all'antica, quali pegasi, delfini, grifoni, centauri, satiri, unisce animali fantastici della tradizione medievale, basilischi, mostri e draghi, vere e proprie drôlerie. La varietà degli esempi che l'autore dei disegni ha raccolto nel Taccuino parmense suggerisce come la tradizione medievale e la tradizione antichizzante del Rinascimento non siano sentite in questo momento come in opposizione. Sembra piuttosto che la fortuna delle grottesche antiche e della pittura della Domus Aurea evolvano all'interno del segno della tradizione medievale. L'antico, come ha scritto Arnold Nesselrath, diviene in queste pagine, un punto di partenza per una rielaborazione personale e immaginaria.

È questo il gusto ornamentale che negli stessi anni appare nei fregi dei codici di Antonio da Monza, miniatore lombardo aggiornato su Mantegna e Leonardo, che fu attivo a Roma negli anni del pontificato di Alessandro VI Borgia.²² Nelle prove eseguite da Antonio per il convento francescano di Santa Maria in Aracoeli a Roma realizzate allo scadere del Quattrocen-

²⁰ Massimo MEDICA (ed.), *Il libro d'ore di Bonaparte Ghislieri*, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2008; per Amico Aspertini miniatore si veda Beatrice BENTIVOGLIO RAVASIO: «Aspertini Amico (Amicus, Amico Bolognese, Amico di Spartini, Spertini, Sperti, Speltini, Maestro Amico)», Milvia BOLLATI (ed.): *Dizionario Biografico dei miniatori ...*, p. 46-50.

²¹ Per il soggiorno romano di Aspertini intorno al 1496 si veda Marzia FAIETTI, Daniela SCAGLIETTI KELESCIAN, *Amico Aspertini*, Modena, Artioli, 1995, p. 14-17 e soprattutto le pagine relative al codice di Parma (Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1535), con disegni di grottesche della Domus Aurea, qui attribuiti ad Amico Aspertini, p. 24-25 e scheda disegni n. 8, p. 223-227; sempre sul manoscritto di Parma: Marzia FAIETTI, Arnold NESSELRATH: «Bizar più che reverso di medaglia. Un codex avec grotesques, monstres et ornements de jeune Amico Aspertini», *Revue de l'art*, vol. 107, 1995, p. 44-88. Il codice di Parma è stato anche attribuito ad Antonio da Monza: Andrea BACCHI, Beatrice e Raffaella BENTIVOGLIO RAVASIO, Andrea DE MARCHI, Silvana PETTENATI, *Francesco Marmitta*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, p. 286.

²² Per Antonio da Monza cfr. Cristina QUATTRINI: «Antonio da Monza», Milvia BOLLATI (ed.): *Dizionario Biografico dei miniatori...*, p. 29-32 e per il

foglio con la Pentecoste: Jonathan J. G. ALEXANDER (ed.): *The Painted page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550* (catalogue of exhibition, London - New York 1994-1995), Munich, Prestel Verlag, 1994, cat. 119, p. 226 (scheda di Jonathan J. G. Alexander).

to, quali la miniatura da libro liturgico con la Pentecoste e fregio, oggi a Vienna (Graphische Sammlung Albertina, inv. 1764) (fig. 8), e quella incipit del Graduale, oggi al Getty (Los Angeles, Getty Museum, Ludwig Ms. VI.3, f. 16r), i fregi hanno motivi molto vicini al Taccuino di Parma, che secondo alcuni studiosi potrebbe anche essere attribuito proprio ad Antonio da Monza. Come nei disegni, anche i fregi delle pagine hanno soggetti che mostrano un legame tra il gusto per la drôlerie medievale e la cultura romana delle grottesca. Vi sono dettagli spettacolari, realizzati con vivido naturalismo, quali i draghi uccello della pagina viennese posti su delfini, che non hanno riferimenti precisi all'antico, e, nella pagina del Getty, le erme femminili, poggianti su tartarughe e mangiate da mascheroni fogliati, o i satiri. È chiaro come fu il soggiorno romano a stimolare questa nuova riappropriazione di consuetudini proprie della fantasia decorativa della pittura su libro.

Vi è però un artista che più degli altri mostra nelle sue opere un interesse per le creature fantastiche. Si tratta di Matteo da Milano, un miniatore tra i più grandi del Rinascimento italiano che ebbe un importante



7. Amico Aspertini, Londra, British Library, Libro d'ore Ghislieri, Yates Thompson Ms. 29, f. 15v, Annuncio ai pastori.



8. Antonio da Monza, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 1764, miniatura staccata con Pentecoste e fregio figurato.

carriera.²³ Formatosi a Milano, presumibilmente in contatto con Antonio da Monza e Giovan Battista Birago, probabilmente in concomitanza con la caduta della città in mano francese, si recò a Ferrara, dove abbiamo la sua prima opera documentata, il Breviario di Ercole I d'Este, per il quale risulta pagato tra il 1502 e il 1504. Il codice è oggi diviso tra la Biblioteca Estense di Modena e la Strossmaierova Galeria di Zagabria (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. V. G. 11 = Lat. CCCXXIV e 4 fogli staccati a Zagabria, S.G. 335-338).²⁴ Dopo altri incarichi alla corte di Ferrara, tra cui il Libro d'ore per Alfonso d'Este, nel 1512 lasciò Ferrara per Roma. Qui divenne miniatore anche della corte papale lavorando per papa Leone X.

Una delle prime prove di Matteo dopo l'attività milanese è il Libro d'ore Gualenghi, lo stesso codice realizzato tra il 1502 e il 1503 dove abbiamo visto operò anche Amico Aspertini. Nella pagina con l'*Annunciazione* (fig. 9) Matteo da Milano coniuga il suo linguaggio lombardo e leonardesco con invenzioni tratte anche dalle stampe tedesche, come dimostra il confronto con *Il figliol prodigo* di Albrecht Dürer, da cui è ripreso il disegno della figura dell'angelo e anche parte del paesaggio.²⁵ La cornice dello stesso foglio, ma anche degli altri a lui attribuibili, è realizzata a fondo chiaro, sul quale sono disegnati fiori, frutti e fragole resi con attenzione naturalistica di chiara derivazione dai codici ganto-bruggesi che, come la critica ha messo in luce, egli poteva avere conosciuto già a Milano, dove erano presenti nella biblioteca del principe Gian Galeazzo Visconti. Uno di essi è stato individuato da Alexander nel cosiddetto Libro Nero appartenuto a Gian Galeazzo Sforza ma miniato a Bruges prima del 1476, anno di morte del proprietario (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1856).²⁶ Qui pagine su fondo nero sono ornate con fiori naturalistici, foglie in oro e anche drôlerie. Altri manoscritti con motivi a trompe-l'oeil su fondo oro — sul tipo del Breviario Grimani — dovevano circolare. Un confronto può essere quello con un libro d'ore della scuola di Gand e Bruges conservato a Modena (Biblioteca Estense, ms. Lat. 853=alfa G. 9.26) databile verso la fine del xv: qui l'intera cornice della miniatura con l'*Annuncio ai pastori* è dipinta con fiori realizzati in trompe-l'oeil (fig. 10).²⁷ Gli elementi naturalistici sono in Matteo da Milano congiunti a altre presenze, figure fantastiche nate dalla congiunzione di esseri di diversa natura, teste umane con corpi di uccelli, altri volatili con doppi colli e teste. Già dunque in questo momento Matteo, per il tramite di Aspertini o per quello di Antonio da Monza, era aggiornato sul motivo delle grottesche e della loro fantasiosa ripresa condotta a Roma a partire dagli anni Novanta.²⁸ Si veda ad esempio il f. 69 del Taccuino di Parma dove si trova il motivo del collo oblungo o quello delle code serpentiformi usato da Matteo

²³ Lo studio più completo su Matteo da Milano è quello di Jonathan J. G. ALEXANDER: «Matteo da Milano, Illuminator», *Pantheon*, vol. 50, 1992, p. 32-45. Per un profilo del miniatore e la bibliografia cfr. Fabrizio LOLLINI: «Matteo da Milano», Milvia BOLLATI (ed.): *Dizionario biografico dei miniatori...*, p. 742-746.

²⁴ Per il Breviario e per le altre opere ferraresi di Matteo: Hermann J. HERMANN, *La miniatura estense*, a cura di Federica TONIOLO, Modena, Franco Cosimo Panini, 1994, p. 165-191 e note relative.

²⁵ Charles M. ROSENBERG: «The influence of northern graphics on painting in Renaissance Ferrara: Matteo da Milano», *Musei Ferraresi*, vol. 15, 1985/1987, p. 61-74.

²⁶ Jonathan J. G. ALEXANDER: «La miniatura da Ercole I ad Alfonso I», F. Toniolo (ed.): *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti* (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1 Marzo — 31 Maggio 1998), Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, p. 295-297. Per il *Libro nero* si veda Dagmar THOSS, *Flämische Buchmalerei Handschriften-sätze aus dem Burgunderreich*, Graz, Akad. Druck-u. Verlagsanst., 1987, cat. 14.

²⁷ Caterina LIMENTANI VIRDIS (ed.), *Codici miniati fiamminghi e olandesi*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1981, p. 61-62, cat. 15 con datazione alla fine del XV secolo e attribuzione ad ambito ganto-brugge-

se; *I tesori della Biblioteca Estense Modena*, Firenze, Nardini Editore, 1987, p. 190-191 (Le grandi biblioteche d'Italia).

²⁸ L'individuazione dei rapporti tra Matteo da Milano e Antonio da Monza per i fregi misti a fiori naturalistici e grotteschi si deve a Raffaele CASCIA-RO: «Note su Antonio da Monza miniatore», *Prospettiva*, voll. 75-76, 1994, p. 109-123.

²⁹ Federica TONIOLO (ed.): *La miniatura a Ferrara. Dal tempo di Cosmè Tura all'eredità di Ercole de' Roberti* (catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1998),

soprattutto per i suoi uccelli fantastici (fig. 11). Vi sono tra l'altro punti di contatto con motivi della scultura ornamentale della bottega dei Bregno, dimostrando come la miniatura potesse in questo momento guardare alle grottesche scolpite nei portali e sugli altari.

È specialmente nel Libro d'ore di Alfonso d'Este, realizzato tra il 1506 e il 1511 a Ferrara e oggi conservato a Lisbona (Museu Calouste Gulbenkian, inv. L.A. 149), a parte alcune miniature ritagliate senza fregi oggi alla Strossmaierova galerija di Zagabria (SG 339-342, 347-352), che queste fantastiche creature divengono le protagoniste dei fregi.²⁹ Troviamo grilli, chimere, mostri — ottenuti per combinazioni di teste, gambe e corpi di uccelli, draghi e uomini — spesso abbigliati con fantasiosi copricapi e dipinti con varietà di scorcio e con colori cangianti, questi ultimi usati anche da Antonio da Monza (fig. 12). Un confronto interessante è anche quello tra i copricapi a turbante posti sopra alle creature con volto umano e un disegno di Jacopo Ripanda, altro artista bolognese che era stato a Roma a fine Quattrocento.³⁰ Matteo libera la sua fantasia dipingendo queste creature non entro le candelabre, ma nei margini inferiori, dandogli una dimensione auto-



9. Matteo da Milano, Londra, British Library, Libro d'ore Ghislieri, Yates Thompson Ms. 29, f. 74v, Annunciazione.



10. Scuola di Gant-Bruges, Modena, Biblioteca Estense, ms. Lat. 853=alfa G. 9.26, Officium Beatae Mariae Virginis, f. 75v, Annuncio ai pastori.

noma e rendendole con varietà e finezza (fig. 13). Come vediamo anche nei fregi del Libro d'ore per Eleonora Gonzaga della Rovere (Londra, British Library, ms. Yates Thompson 7), eseguito subito dopo quello di Alfonso, il miniatore riesce a dipingere queste figure con lo stesso impeto realistico che caratterizza, per influenza della miniatura d'oltralpe, gli elementi naturali. Inoltre i volti umani divengono veri e propri ritratti molto realistici. Anche nelle più tarde opere romane il miniatore utilizza lo stesso repertorio. Vi mostro ad esempio la pagina del *Canon missae* del Messale di Giulio de' Medici, futuro papa Clemente VII, scritto a Roma da Ludovico Arrighi nel 1520 (Berlino Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 17).³¹ Al verso del f. 182v è dipinta la *Crocefissione*, inclusa in una cornice a fondo nero, pure di ascendenza ganto-bruggese, dove troviamo, con perfetta integrazione all'immagine centrale, i simboli della Passione. Nella carta a fronte (f. 183r) due vignette mostrano scene della celebrazione della messa, ma il fregio è di nuovo composto con la presenza di immagini di creature miste: un pesce dalla cui bocca esce un drago e un'altra spettacolare invenzione nella quale abbiamo corpo di animale e due colli allungati con un volto umano e una testa di drago (fig. 14). Anche le iniziali dello stesso codice sono di pari inventività, formate da maschere, volti barbuti, teste di animali connesse l'una all'altra da elementi fogliacei.

Antonio da Monza e Matteo da Milano portarono nelle cornici dei manoscritti personali versioni del tema della drôlerie medievale, attraverso una fantasiosa elaborazione del tema antiquario della grottesca. In questi artisti, come abbiamo visto, il fantastico viene condotto alla razionalità della rappresentazione prospettica, quasi addomesticato, e sempre legato a una libera interpretazione del classico. Negli stessi anni attorno al 1510 il tema della drôlerie fa la sua comparsa anche in ambito oltremontano, nel



11. Amico Aspertini/Antonio da Monza (?), Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parm. 1535, p. 47, disegni di creature fantastiche.

Modena, Franco Cosimo Panini, 1998, cat. 72, p. 305-311, scheda di J.J.G. Alexander.

³⁰ Cristina ROMANO, *Matteo da Milano, miniatore (e pittore?)*. *Gli esordi e l'affermazione nel contesto della corte sforzesca*, Tesi di dottorato in storia dell'arte, XXV ciclo, Università degli Studi di Udine, 2012/2013. La studiosa giustamente paragona il disegno di Jacopo Ripanda con *Quattro orientali con turbante* (Parigi, Louvre, Dip. Arti grafiche, inv. 2647) alle creature fantastiche con testa d'uomo del f. 18r del Libro d'ore di Alfonso d'Este.

³¹ Per il Messale di Berlino: Sheryl E. REISS: «Cardinal Giulio de' Medici's 1520 Berlin missal and other works by Matteo da Milano», *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 33, 1991, p. 107-128; J. J. G. ALEXANDER, *Matteo da Milano...*, 1992, p. 32-40; Jonathan J. G. ALEXANDER (ed.): *The Painted page...*, cat. 128, p. 127 (scheda di Jonathan J. G. Alexander).



12. Matteo da Milano, Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian, inv. L.A. 149, Libro d'ore di Alfonso I d'Este, f. 15r, Evangelista Luca.

Libro d'ore Croy oggi a Vienna, una delle più pregevoli opere dell'ultima fase della miniatura ganto-bruggese (Österreichische Nationalbibliothek, Codex 1858).³² Il codice appartenne a una nobildonna sconosciuta dei Paesi Bassi che lo utilizzò anche come libro *amicorum*. Contiene infatti professioni di amicizia dell'imperatore Carlo V, allora arciduca dei Paesi Bassi, e di nobiluomini importanti come Guglielmo di Croy, da cui il manoscritto prende il nome. Simon Bening e Gerard Horenbout, ai quali il manoscritto è attribuito, dipingono superbe miniature a piena pagina, fregi architettonici e fregi con fiori e animali. Nei margini bianchi delle carte interne sono miniate oltre duecento piccole immagini tra cui fiori, uccelli e numerose creature fantastiche. I miniatori danno prova di grande fantasia dipingendo uomini senza testa, esseri misti, grilli, figure con lunghe gambe alle quali si attaccano direttamente le teste. Non credo esistano relazioni tra gli artisti italiani e queste prove, per le quali Maurits Smeyers ha invece proposto un paragone con l'immaginario raffigurato da Hieronymus Bosch nei suoi dipinti.³³

Ritornando alle riflessioni di Michael Camille sento di poter dire che mentre nei codici del Rinascimento, sia nordico che italiano, la presenza delle creature fantastiche è sempre relegata ai margini e almeno in Italia assoggettata a una visione razionale



13. Matteo da Milano, Lisbona, Museu Calouste Gulbenkian, inv. L.A. 149, Libro d'ore di Alfonso I d'Este, f. 18r, particolare del fregio.



14. Matteo da Milano, Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 D 17, Messale per il cardinale Giulio dei Medici, f. 183r, particolare del fregio

prospettica, gli stregozzi di Bosch escono dai limiti della cornice e invadono lo spazio del quadro; la prospettiva, pur conosciuta e adottata da Bosch in singole parti, non subordina mai l'intera composizione né soprattutto le figure fantastiche, che rimangono così una presenza inquieta.

Federica Toniolo
 Università degli Studi di Padova
 Dipartimento dei Beni Culturali
 federica.toniolo@unipd.it

³² Ingo F. WALTHER, Norbert WOLF, *Masterpieces of Illumination. The world's most beautiful illuminated manuscripts from 400 to 1600*, Köln, Taschen, 2005, p. 42, con illustrazione di una pagina del Libro d'ore Croy. Le creature fantastiche dello stesso codice sono illustrate in ogni pagina del volume.

³³ Mauritus SMEYERS, Jan VAN DER STOCK (ed.), *Miniature fiamminghe 1475-1550*, Gand, Ludion Press, 1996, edizione italiana pubblicata in occasione della mostra allestita al Museo Bardini di Firenze, 7 giugno-28 luglio 1996, p. 36.

CREATURE FANTASTICHE, NATURALISMO E ASCENDENZE CLASSICHE NELLA MINIATURA DEL RINASCIMENTO ITALIANO

Le creature fantastiche della pittura di Bosch sono state messe in relazione con le *drôleries* dei manoscritti miniati medievali. Dopo alcune riflessioni preliminari sulla diversa concezione del margine in età tardogotica e rinascimentale, verranno prese in considerazione alcune consuetudini illustrative dei fregi nei codici italiani del Rinascimento. In essi i margini, seguendo la *mise en cadre* di Leon Battista Alberti, divengono vere e proprie cornici architettoniche della miniatura figurata. Natura e antico popolano i margini e costituiscono l'aspetto più originale della miniatura del Rinascimento italiano. Alcuni miniatori tuttavia, quali Antonio da Monza e Matteo da Milano, attingono all'immaginario fantastico medievale, coniugandolo alla decorazione a grottesca di antico retaggio.

Parole chiave: manoscritti miniati, creature fantastiche, Rinascimento, Medioevo, grottesche.

FANTASTIC BEASTS, NATURALISM AND CLASSICAL INFLUENCES IN RENAISSANCE ITALIAN ILLUMINATION

Fantastic beasts in Bosch's paintings have been compared with the *drôleries* of medieval illuminated manuscripts. After some preliminary reflections on the different ideas of margin in the late Gothic period and in the Renaissance, my paper will present some illustrative traditions in illuminated friezes of Renaissance Italian manuscripts. Here illuminated margins are painted according to Leon Battista Alberti's *mise en cadre*, thus becoming authentic architectonic frames of figurative miniatures. Naturalistic and classical elements are the protagonists of the margins and represent the most original aspect of Renaissance Italian illumination. Nonetheless, some illuminators, such as Antonio da Monza and Matteo da Milano, took inspiration from medieval fantastic imagination, combining these suggestions with the ancient *grotesque* decoration.

Keywords: illuminated manuscripts, fantastic beasts, Renaissance, Middle Ages, *grotesque*.