

# I CODICI MINIATI DELLA BIBLIOTECA CAPITOLARE DI MONZA E I LORO RAPPORTI CON GLI SCRIPTORIA MILANESI DAL IX AL XIII SECOLO

## INTRODUZIONE

Il fondo della Biblioteca Capitolare di Monza ha origini assai antiche: i primi manoscritti di cui venne dotata la basilica di S. Giovanni Battista risalgono infatti alla donazione di Gregorio Magno. A quell'epoca la chiesa contava pochi anni di vita, in quanto la sua costruzione risale probabilmente all'epoca del matrimonio (589) della cattolica Teodolinda con Autari, re dei Longobardi.

Quando nel 603 fu battezzato il figlio nato dalle seconde nozze con Agilulfo, la regina mandò inviati al Papa con il lieto annuncio; Gregorio Magno, che, grazie alla mediazione di Teodolinda, era riuscito a concludere nel 598 la pace con i Longobardi, in segno di riconoscenza le inviò una serie di regali preziosi, fra cui un Evangelionario racchiuso « in una custodia Persica », e un secondo manoscritto chiuso in un dittico.

I codici non ci sono pervenuti, mentre rimangono le due preziose custodie oggi conservate nel Museo Serpero: il dittico attualmente contiene un Gradale Gregoriano del IX secolo di cui è sconosciuta la provenienza; quanto all'Evangelionario, venne sicuramente donato al Capitolo del Duomo, come conferma una scritta sui due piatti della coperta: « DE DONIS OFFERIT / THEODELENDIA REG – GLORIOSISSEMA / SCO IOHANNI BAPT. » « IN BASELICA / QUAM IPSA FUND – IN MODICIA / PROPE PAL SVVM ».

Secondo il Paredi<sup>1)</sup> si può supporre che la vita canonica sia stata introdotta a Monza nella prima metà del IX secolo: esisteva certamente nella seconda metà, come confermano i documenti<sup>2)</sup>, ed è probabile che lo scriptorio sia stato fondato a quell'epoca per assolvere alle necessità del Capitolo.

All'epoca dell'Imperatore Ludovico II (835-875) la Basilica di S. Giovanni fu oggetto di una seconda donazione, e il beneficio fu confermato da Carlo III con un diploma

dell'882; anche se il documento non ne fa cenno è presumibile che la Grande Bibbia, detta di Alcuino, sia pervenuta al Capitolo del Duomo in quella occasione.

Nel x secolo Monza acquistò grande importanza; Berengario I, divenuto re d'Italia, la elesse a propria sede, preferendola a Milano, il cui arcivescovo Andrea gli era ostile e parteggiava per Ludovico III.

Berengario, che assicurò la vita del Capitolo, ne aumentò anche il Tesoro donando numerosi oggetti preziosi fra cui un Sacramentario che ancora vi si conserva. Nelle ultime pagine del codice sono contenuti due inventari<sup>3)</sup>, redatti dal suddiacono Adalberto, il quale fra gli oggetti preziosi che si trovavano a quell'epoca nella cappella di Berengario nomina un Evangelionario, un Sacramentario, un Messale e due altri codici di cui non ci è noto il contenuto: uno di questi ultimi e l'Evangelionario, avevano come coperta i due dittici tuttora conservati nel Tesoro del Duomo.

Quanto al Sacramentario, l'indicazione di uno degli inventari parla di una copertura lignea, mentre il secondo di avorio e argento: si tratta probabilmente del Sacramentario di Berengario in cui le due note sono contenute.

Nell'XI secolo Monza, prima possesso regio, passò sotto la giurisdizione dell'Arcivescovo di Milano: non sappiamo in quale occasione ciò sia avvenuto, ma sembra lecito supporre che sia stato Corrado II il Salico a farne dono ad Ariberto, suo sostenitore fino alla rottura del 1037.

A Monza Ariberto si ritirò durante la guerra civile fra nobili e popolani, e nel 1044, poco prima di far ritorno a Milano dove moriva l'anno seguente, donò alla Basilica di S. Giovanni un prezioso Evangelionario. Il manoscritto, che aveva una coperta preziosa, d'oro in un piatto e d'argento dorato nell'altro, è andato disperso all'epoca delle requisizioni napoleoniche, e ce ne conservano il ricordo le incisioni del Frisi e del Giulini<sup>4)</sup>.

Nel Duecento il Capitolo disponeva già di un cospicuo numero di codici: in un inventario<sup>5)</sup>, fatto redigere nel 1275 dall'Arcivescovo di Milano Ottone Visconti, sono infatti elencati 137 codici, alcuni dei quali, nonostante l'indicazione molto sommaria, sono individuabili tra quelli tuttora in possesso della Biblioteca Capitolare.

Come avvenne per gli oggetti del Tesoro, più volte manomesso a partire dal secolo XIII, anche molti manoscritti andarono dispersi. Il fenomeno fu probabilmente meno esteso, in quanto ciò che attirava la cupidigia era soprattutto il metallo prezioso e la ricchezza dell'esecuzione, e i documenti ci tramandano soprattutto la cronaca di questi furti e di queste perdite; tuttavia il Frisi, che redasse il Catalogo della Capitolare nel 1794<sup>6)</sup>, sulla base del confronto fra quelli allora conservati nella Biblioteca e l'inventario del 1275, notò come numerosi codici una volta appartenuti al Duomo fossero irrimediabilmente scomparsi.

Il fondo comunque fu costantemente aumentato in seguito a numerose donazioni: se infatti nel 1275 si conservavano 137 codici, il Frisi ne elenca 195 nelle sue « Memorie Storiche di Monza e la sua Corte ».

Nel 1797, per ordine di Napoleone Bonaparte, tutti i manoscritti furono requisiti

e portati a Parigi dopo una sosta a Milano, ma nel tragitto alcuni, come l'Evangelario di Ariberto, scomparvero e non fu più possibile ritrovarli. A Parigi i codici vennero tutti rilegati, e decorati con la N imperiale: si poté recuperarli solo nel 1817, ma circa 20 di essi, non tornarono più a Monza.

Dopo la restituzione venne redatto un catalogo manoscritto in cui compaiono alcuni codici che non si trovavano nell'archivio prima delle requisizioni napoleoniche.

Il più interessante è un Beda « De ratione temporum », decorato da disegni illustranti le varie costellazioni, che proviene da Verona e venne erroneamente portato a Monza all'atto della restituzione del 1817 <sup>7)</sup>. Attualmente i manoscritti monzesi, comprese le accessioni degli ultimi centocinquant'anni, sono 181 di cui 172 membranacei e 9 cartacei.

Il fondo è praticamente inedito: infatti, a parte il Frisi che ne redasse il catalogo alla fine del settecento, e il Varisco <sup>8)</sup> che un secolo più tardi lo studiò soprattutto sotto l'aspetto paleografico e del rituale, nessun altro studioso se ne è più occupato.

Esiste qualche pubblicazione solo sui codici carolingi, il Beda e la Bibbia di Alcuino <sup>9)</sup>; inoltre sulla Storia di Milano <sup>10)</sup> compaiono le immagini, ma non l'analisi critica, delle miniature del Boezio e del manoscritto contenente opere di Isidoro di Siviglia.

Il presente studio si propone dunque di analizzare in modo compiuto ed organico i codici superstiti della Biblioteca Capitolare di Monza databili tra il IX e il XIII secolo <sup>11)</sup>, e di indagare se da tale esame si possa desumere l'esistenza di uno scriptorio monzese, e infine, accertata tale esistenza, di chiarire i rapporti intercorsi fra gli scriptoria di Milano e di Monza. Come vedremo i rapporti furono precisi ed intensi, e di conseguenza i codici monzesi costituiscono un capitolo importante e prezioso per la comprensione dello sviluppo della miniatura milanese e più generalmente lombarda del Medioevo.

La presenza di uno scriptorium a Monza si desume con sufficiente certezza dal notevole numero di manoscritti, e dalla omogeneità delle decorazioni che vi compaiono: come pure dalla donazione di Guidotto, Arciprete della Cattedrale e coadiutore dell'Arcivescovo Oberto da Terzago, che lasciò molti manoscritti al Capitolo alla sua morte nel 1182 <sup>12)</sup>. Altrettanto probante appare la derivazione iconografica, di cui si parlerà più oltre, della grande composizione miniata dell'Antifonario C 13/76 dall'Evangelario donato da Ariberto al Capitolo nel 1044. Si può supporre però che lo scriptorium sia stato creato nel IX secolo, quando nella Cattedrale monzese fu introdotta la vita canonica poichè ciò corrisponde a quanto accadeva in Milano, ove numerosi scriptoria furono creati a partire dal periodo carolingio.

Nell'anno 825 l'Imperatore Lotario stabiliva con un capitulare che gli studenti dovessero frequentare la scuola regia di Pavia, e l'anno successivo papa Eugenio II imponeva ai vescovi di mantenere accanto alle cattedrali scuole di lettere, arti liberali scienze sacre. Secondo il Paredi <sup>13)</sup> la presenza di queste scuole comportava la necessità di uno scriptorio che producesse libri necessari agli studi.

Ma se la presenza a Milano di una scuola presso la chiesa iemale di S. Maria è ampiamente documentata da Landolfo Seniore nella sua Storia di Milano scritta poco dopo la metà del secolo XI, nessuna notizia esplicita si ha riguardo agli scriptoria. Tuttavia nella Biblioteca Capitolare del Duomo di Milano esiste un discreto numero di codici fatti ad uso del clero della Cattedrale, e quindi necessariamente scritti in loco.

Un altro fondo, che denota caratteri omogenei nella decorazione e nell'iconografia delle miniature, è quello dell'Archivio della Basilica di S. Ambrogio. Nel caso specifico, la presenza di uno scriptorio è documentata soprattutto dai codici contenenti le opere di S. Ambrogio<sup>14)</sup>, fatti eseguire da Martino, Prevosto della Basilica dal 1135, il quale si fece raffigurare nelle miniature della dedicatio in veste di offerente.

Lo scriptorio tuttavia doveva essere già attivo nella seconda metà dell'XI secolo come attestano i numerosi manoscritti databili a quell'epoca.

Il repertorio decorativo e iconografico denota lo stretto rapporto esistente fra la produzione monzese e quella milanese; tale rapporto è giustificato dal fatto che in epoca aribertina, come si è detto, Monza passò alle dirette dipendenze dell'Arcivescovo di Milano.

Altri scriptoria che sembrano aver avuto numerosi contatti con quelli di Milano sono Ivrea, Vercelli e Novara; la loro fondazione è probabilmente anteriore e questo fa sì che almeno inizialmente i manoscritti milanesi e monzesi mutuino motivi e modi soprattutto da Ivrea. Successivamente invece il movimento si invertirà e saranno Novara e Vercelli ad adottare, soprattutto per ciò che riguarda la decorazione dei messali, l'iconografia di quelli ambrosiani.

Va anche fatto cenno a Bobbio, fondato nel VII secolo, la cui produzione deriva da modi irlandesi sia pure liberamente interpretati; se ne riscontrano gli stilemi alla fine del X inizi dell'XI secolo nei codici di Monza e Milano, prima che Ariberto dia loro caratteri stilistici pienamente autonomi.

Prima di iniziare un'indagine sui caratteri stilistici dei manoscritti miniati dei secoli XI e XII, mi sembra opportuno esporre alcune premesse riguardanti la iconologia e il significato culturale dei codici.

In via preliminare è necessario distinguere tra i testi a carattere puramente didattico, destinati agli studenti delle scuole annessi alle cattedrali, e i manoscritti per i quali la funzione culturale è preminente se non esclusiva: antifonari, messali, evangelari, ecc. Tali manoscritti non sono destinati a restare nel chiuso di una Biblioteca Capitolare, ma entrano a far parte dell'arredo sacro nel senso più alto e funzionale del termine, e quindi è per essi prevista una collocazione precisa e costante all'interno della chiesa.

Questo carattere dei manoscritti va inquadrato nel fenomeno ben più generale, e finora non compiutamente indagato, del carattere di stretta funzionalità che l'arte

alto-medioevale inevitabilmente assume: anche elementi che la mentalità moderna tende a considerare momenti della caratterizzazione stilistica (luce, colore, gusto per il grottesco e per le figurazioni mostruose) hanno sempre per la mentalità medioevale un significato funzionalmente culturale, che trascende e sovrasta un eventuale senso decorativo.

Nell'edificio sacro, ogni particolare ha un ruolo preciso, in quanto intimamente connesso e subordinato ad uno scopo che va al di là del semplice godimento estetico: scultura, pittura ed architettura sono intimamente connesse all'unico fine di trasmettere, in via simbolica o apologetico-commemorativa, contenuti religiosi di cui altrimenti il fedele non potrebbe fruire. L'arte è quindi intesa come strumento di educazione e di edificazione, non come scopo esteticamente autonomo.

Compito dell'artista non è dunque la creazione di oggetti belli, se non nel senso che essi contribuiscono a far bella la casa di Dio; e una componente essenziale di tale bellezza è la sua funzionalità, in quanto le figurazioni valgono a presentare in termini di immagine riconoscibile e quindi in forma esplicita, quanto il fedele ascolta dalle parole del predicatore. L'arte ha quindi il compito precipuo di visualizzare l'invisibile, e in ciò si connette con il rito, che è esso stesso una parte non prescindibile dal luogo sacro.

L'intima connessione di ogni aspetto del luogo sacro, nasce da quella totale corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo che informa di sé tutto il pensiero medioevale. In questo senso la chiesa non è altro che il punto di corrispondenza sulla terra della « Civitas Dei »: in essa tutto deve essere regolato in modo da proporre all'attenzione del fedele questa profonda connessione, che viene inevitabilmente a risolversi in un vero percorso di redenzione.

La struttura longitudinale della basilica, che con la regolare successione delle campate attira quasi ipnoticamente il fedele verso il centro concettuale della chiesa, che è l'altare, impone un itinerario obbligato, che si deve inevitabilmente percorrere, e cui corrisponde una precisa disposizione dei soggetti figurati.

Dal Giudizio Finale, che occupa tutta la controfacciata, il devoto prosegue leggendo sulle pareti le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, e conclude questa sorta di « itinerarium mentis ad Deum » nel presbiterio, ove si collocano l'altare, come luogo del sacrificio, il Messale, come Verbo di Dio, e il Cristo in maestà che domina dal catino absidale.

In questo complesso anche il manoscritto ha una funzione precisa cui corrisponde una collocazione costante, l'altare, o eventualmente il leggio del pulpito: e qui deve essere visto.

Ciò è sottolineato dal fatto che oltre ad essere miniato, il codice ha spesso una coperta assai preziosa, nel materiale e nell'esecuzione. Tale preziosità è giustificata dalla collocazione nella zona (presbiterio) e nel luogo (altare) più santi della chiesa, ma ha probabilmente anche un altro significato: i metalli preziosi hanno infatti per la menta-

lità medioevale un valore di trascendenza, il che consente di leggere nel giusto senso (cioè atemporale) i temi figurati sulla coperta stessa, la Crocefissione o la Teofania.

In questo modo la presenza del manoscritto acquista tutto il suo significato simbolico. Un discorso abbastanza diverso va fatto invece per le miniature che abbelliscono le pagine del codice, e che vanno intese, entro certi limiti che cercheremo di definire, come il corrispettivo delle figurazioni a fresco sulle pareti della navata.

Nelle chiese romaniche esiste una netta separazione tra il presbiterio, destinato al clero officiante, e le navate, occupate dai fedeli: tale differenziazione è l'equivalente ambientale della distinzione tra il ruolo attivo dell'officiante e il ruolo passivo dei devoti. Essa è sottolineata non solo dalle transenne, la cui comparsa risale ad epoca paleocristiana, ma soprattutto dalla sopraelevazione del presbiterio.

Tale separazione fisica impediva naturalmente al fedele di vedere da vicino il manoscritto miniato, anche se non gli vietava di avvertirne la presenza. Il fatto che il codice fosse miniato fa quindi supporre che esistesse l'idea di due spazi distinti, cui si adattavano due distinti tipi di figurazione: la navata, spazio del fedele che leggeva sulle pareti le storie bibliche, e il presbiterio, spazio dell'officiante, che giungeva ad una visualizzazione analoga attraverso la miniatura. Solo in alcuni casi possiamo supporre che il fedele potesse, almeno teoricamente, fruire delle figurazioni del manoscritto. A parte la esemplificazione prodotta dal Nordenfalk<sup>15)</sup> – i » libelli «, frequenti in Francia e in Inghilterra nell'XI e nel XII secolo – ciò si verifica senza dubbio negli Exultet dell'Italia Meridionale: si tratta di codici a rotolo, di origine bizantina, che il predicatore, ritto nell'ambone e volgendosi verso i fedeli, leggeva svolgendoli lentamente.

La precisa funzione assunta dalle miniature, di spiegazione al testo, si rende evidente, ad esempio, nel codice dell'Archivio Capitolare di Bari, in cui la parte scritta e le miniature si presentano in senso inverso, di modo che mentre il sacerdote leggeva, i fedeli potevano vedere le immagini nel senso giusto. Una precisa documentazione del modo di utilizzazione degli Exultet si ha in una figurazione che compare costantemente in questo tipo di codici: la scena dell'officiante che legge mentre un gruppo di persone serve le immagini.

Nella maggior parte dei casi questi astanti appartengono al clero, e solo in pochissimi codici essi sono sostituiti da laici: ciò accade ad esempio in due Exultet della Cattedrale di Troia. Non saprei come interpretare questa differenza iconografica: l'ambone che è sempre del tipo bizantino, ora scomparso, si trovava nella navata, e quindi la presenza di religiosi e laici era probabilmente connessa a momenti particolari del rito, il cui significato ora ci sfugge. A meno che non si tratti di una scena di dedicatio: interpretazione però che lascia molti dubbi, visto che, ad esempio, un Exultet di Troia senta entrambe le figurazioni.

In ogni caso gli Exultet costituiscono una eccezione: la loro tipologia permetteva una partecipazione diretta dei fedeli, mentre per tutti gli altri codici dobbiamo ammettere che non potessero essere visti che dai sacerdoti, e quindi che le miniature

fossero ad essi destinate. Quindi affreschi e miniature sono due tipi di figurazione affini nei contenuti e nei partiti decorativi, ma distinti nella collocazione e nei fruitori. Il parallelismo affresco-miniatura, o meglio la profonda affinità concettuale tra il libro miniato inteso come complesso unitario, e la decorazione della chiesa in senso globale, è confermata da altre considerazioni. Nella navata gli affreschi sono ritmati inferiormente da una serie di capitelli che scandiscono il percorso, materiale e spirituale, verso l'altare: questi capitelli presentano figurazioni allegoriche che, in forma velata ed oscura, rieccheggiano il contenuto morale delle figurazioni soprastanti, che hanno invece un



FIG. 1 - MILANO, BASILICA DI SANT'AMBROGIO - Capitello figurato.

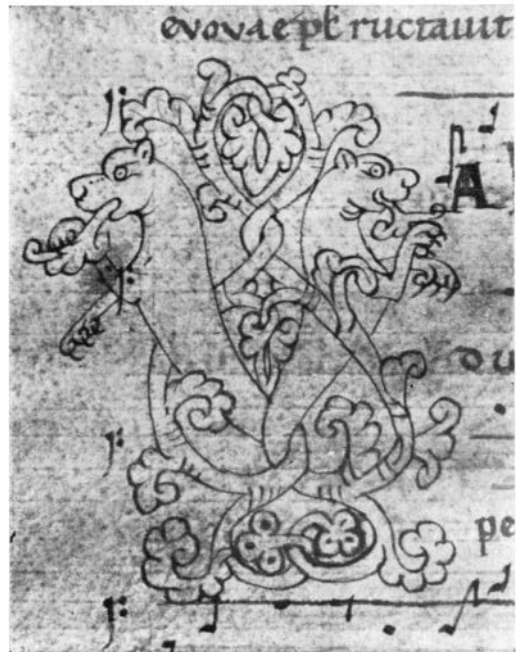


FIG. 2 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Cod. C. 15/79.

andamento « storico » e didattico. I motivi figurati sono enfatizzati per agevolare la leggibilità, sia pure nel caotico affastellarsi di forme fitomorfe, zoomorfe, e antropomorfe: e costituiscono pertanto una sorta di commento allegorico e moraleggiante alla storia affrescata (fig. 1).

Gli stessi motivi si riscontrano puntualmente nelle iniziali dei codici (fig. 2): le forme si fanno ancor più tortuose nel pittoresco intrecciarsi dei motivi, cosicché l'iniziale, leggibile a fatica, perde la sua importanza sintattica per acquistarne un'altra, ben più importante, di puntualizzazione del concetto espresso nel testo. In altre parole, ciò che nella chiesa è rappresentato dagli affreschi, nel codice è esplicitamente detto nel testo; e la funzione di commento e di puntualizzazione dei contenuti morali che nella chiesa è esplicita dal capitello, punto di sosta nell'itinerario verso l'altare, nel codice

è esplicita dalle iniziali miniate, che appunto per questo hanno contenuti stilistici del tutto affini.

Ciò non vale naturalmente per le figurazioni scolpite nei capitelli dei chiostri. Qui i soggetti sono tratti dalla Genesi e dal Nuovo Testamento, e si verifica una esplicita rinuncia al simbolismo e alla allegoria in favore di un tono narrativo e altamente educativo. Tali capitelli sono l'esatto corrispettivo degli affreschi delle navate, proprio in quanto adempiono ad una identica funzione. Ma ritornando al parallelismo codice-affresco, va notato che esso sembra spingersi più avanti. Non mi sembra casuale il fatto che le decorazioni a piena pagina dei codici presentino una piena corrispondenza iconografica con le coeve figurazioni absidali. Nella produzione milanese, notiamo che all'epoca di Ariberto la decorazione absidale presenta il tema della *Maiestas Domini* accompagnata dalla figura dell'offerente: tale scena è l'equivalente della *dedicatio* posta nell'unica miniatura a piena pagina del codice. Questa circostanza induce a credere che tale miniatura adempia alla stessa funzione della figurazione absidale: cioè sia la conclusione ideale del percorso che il sacerdote compie nella lettura del testo sacro, esattamente come l'*itinerarium* del fedele si conclude nella *teofania* dietro l'altare.

Sempre limitandoci alle chiese milanesi, va osservato che esse non possiedono una decorazione pittorica lungo le pareti della navata, la cui unica decorazione è costituita da capitelli simbolici o puramente decorativi. Ora non mi sembra casuale il fatto che nei manoscritti coevi manchi completamente l'uso di pagine miniate di illustrazione al testo, i cui punti salienti sono sottolineati soltanto dalla presenza delle iniziali, spesso di contenuto simbolico. Insomma esisterebbe un criterio uniforme di distribuzione della decorazione di chiesa e manoscritto, la cui affinità ideologica abbiamo in precedenza rilevato: ciò che nella Casa di Dio è rappresentato da decorazione absidale e capitelli, nel libro che ne contiene la parola è rappresentato dall'unica figurazione della *dedicatio* e dalle iniziali miniate.

Non è escluso che, nella stringente affinità di Chiesa e codice, la tipologia della decorazione sia in qualche modo in rapporto con particolari situazioni locali. Ad esempio nella produzione d'oltralpe i codici presentano spesso una serie di miniature a piena pagina che commentano in termini espliciti il testo, e negli stessi luoghi le chiese presentano grandi storie affrescate lungo le pareti della navata centrale.

Cioè pur variando da luogo a luogo il criterio distributivo della decorazione, rimane inalterato il concetto della corrispondenza manoscritto-chiesa.

Pittura e miniatura non sono sentiti come termini antitetici, ma esclusivamente come il mezzo di traduzione in termini visivi di una comune concezione trascendente.

Il rapporto pittura-miniatura risulta ancora più evidente spostando l'analisi sul piano dei moduli compositivi e tipologici, e della concezione dello spazio. Si è generalmente parlato di pittura e miniatura in termini quasi antitetici di arte maggiore e arte minore: ma se ciò può essere valido per il basso medioevo e soprattutto per il Rinascimento, non lo è affatto per l'alto medioevo.



Sul piano schiettamente tipologico, non esiste differenza alcuna: e valga per tutti il confronto tra la scena di dedicatio (con S. Gregorio e l'offerente) dell'Antifonario monzese<sup>16)</sup> e gli affreschi di S. Martino a Carugo: dove la disposizione della grande composizione a tema e della figurazione simbolica sottostante appare del tutto analoga. Non credo sia necessario portare una ulteriore esemplificazione dal momento che per ciò che riguarda l'apparato decorativo – greche, girali vegetali, ecc. – i rapporti pittura-miniatura sono estremamente evidenti.

Il discorso si fa più complesso per quanto riguarda la concezione spaziale, in quanto coinvolge sia il concetto di parità funzionale di pittura e miniatura nella unitarietà della chiesa (argomento di cui si è già parlato), sia la concezione stessa dell'arte e dell'artista nell'alto medioevo.

In questo periodo l'artista è considerato semplicemente un artigiano al servizio di Dio e la sua opera è valutata sulla base della preziosità della materia, del lavoro impiegato, della leggibilità ed evidenza del testo. Non esiste quindi il concetto di arte maggiore o minore, in quanto l'arte è intesa solo come strumento di conoscenza e di elevazione. L'immagine non è quindi imitazione del reale, né tanto meno slancio fantastico; ma simbolo, implicito o esplicito. E simbolico è lo spazio in cui è collocata. Per questo la composizione appare sempre ribaltata sul piano, annullando ogni effetto prospettico che possa suggerire la terza dimensione.

Ciò che vale per l'arte figurativa vale anche per l'architettura. Prima del Romanico lo spazio architettonico non è sentito come articolato nella contrapposizione di pieni e vuoti, né come accostamento di vani spaziali distinti ma organicamente collegati: bensì come spazio-luce, spazio-colore. Questa insistenza sulla luce e sul colore che porta all'apprezzamento della materia preziosa, è determinata dalla necessità di rappresentare uno spazio che non è umano ma divino: infatti luce e colore sono intesi non come elementi di un ambiente compreso entro limiti spazio-temporali, ma valido ad aeternum.

In questo contesto la decorazione integra indissolubilmente lo spazio architettonico, in quanto ne costituisce, oltre che l'elemento cromatico, anche il messaggio in termini di immagini.

Lo spazio nella figurazione ha quindi lo stesso carattere simbolico di quello architettonico, ed è in perfetta rispondenza con esso.

Date queste premesse, una distinzione tra pittura e miniatura non ha ragione di essere, entro certi limiti, neppure sul piano più strettamente stilistico. La differenza tra una composizione di grandi dimensioni ed una di dimensioni ridotte si nota soprattutto in uno spazio a carattere tridimensionale, in quanto il passaggio dal piccolo al grande determina deformazioni evidenti, dato il diverso rapporto dei pieni e dei vuoti, fra figure e sfondo, e fra composizione pittorica e spazio architettonico. Ciò non si verifica nella pittura dell'alto Medio Evo: l'appiattimento subito dagli elementi compositivi consente un agevole passaggio da una dimensione all'altra, senza che si notino discordanze nel rapporto con lo spazio-ambiente.

Una differenziazione tra pittura e miniatura non può quindi essere sostenuta; piuttosto si deve parlare di dipendenza della pittura dalla miniatura, che costituisce il più agevole veicolo di scambio delle idee stilistiche e compositive del tempo: maestranze laiche dovevano esistere, anche se i documenti non ne fanno cenno, ma era più facile che un monaco viaggiasse da un monastero all'altro – valga per tutti il caso di Nivardo – o ancor più che un codice passasse da uno scriptorio all'altro, coprendo a volte grandi distanze. Una prova di questa identità di concezione spaziale è data dalla figura monumentale del Battista dell'Antifonario Gregoriano della Capitolare di Monza<sup>17)</sup> (v. fig. 22): l'immagine ha la grandiosità di una figurazione parietale, ma ben si adatta alle dimensioni della pagina, proprio perché il suo spazio-ambiente è astratto, e quindi indifferente alle dimensioni reali. Viceversa, la Deesis con offerenti in una Bibbia della Ambrosiana<sup>18)</sup> (v. fig. 79) appare come squilibrata, e mal si inserisce nella superficie piana del codice miniato: la sua datazione è infatti più tarda, e la composizione è evidentemente pensata per un vano absidale, cioè per uno spazio concavo. In questo caso, il passaggio avviene dalla pittura alla miniatura: ma l'autore del codice non fa che riportare in piano ciò che vedeva in profondità, senza accorgersi della disarticolazione compositiva, proprio perché la sua concezione dello spazio non prevede la tridimensionalità.

Se non fosse per la sporadicità del caso, si potrebbe dedurre dalla successione tra le due miniature il verificarsi del profondo mutamento storico che porta ad una posizione di preminenza la pittura parietale nei confronti della miniatura: mutamento che si sarebbe verificato alla fine dell'XI secolo, agli albori dell'arte romanica. A questo punto, la differenza tra pittura e miniatura si fa più netta, in quanto l'esigenza di adattare la composizione parietale ad uno spazio architettonico progressivamente più articolato porta gli artisti a cercare nuove soluzioni.

La miniatura viene quindi assumendo quel carattere di arte minore che andrà accentuandosi nel Rinascimento, restando relegata nel chiuso dei monasteri, ormai privi di quella funzione culturale che avevano rivestito nei secoli precedenti.

<sup>17)</sup> A. PAREDI, *Il Tesoro del Duomo di Monza*, Milano 1966, p. 13.

<sup>2)</sup> A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, vol. II, p. 9.

<sup>3)</sup> A. F. FRISI, *op. cit.* 1794, vol. III, p. 72-75.

<sup>4)</sup> G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo, e alla descrizione della città e della campagna di Milano nei secoli bassi*, Milano 1760; A. F. Frisi, *op. cit.* 1794.

<sup>5)</sup> A. F. FRISI, *op. cit.* 1794, vol. II, p. 131.

<sup>6)</sup> A. F. FRISI, *op. cit.* 1794, vol. III.

<sup>7)</sup> A. VARISCO, *Di un codice insigne che si credeva perduto e che invece fortunatamente si conserva nell'Archivio Capitolare della Basilica di Monza*, in *Rendiconti del R. Ist. di scienze e lettere*, serie II, vol. XXIX, 1896.

<sup>8)</sup> A. VARISCO, Fondo Varisco, ms. N 1 Inf., Milano Biblioteca Ambrosiana.

<sup>9)</sup> A. VARISCO, *op. cit.* 1896; *Karl der Grosse, Werk und Wirkung*, Aachen 1965; N. NORDEN-

FALK, in *Acta Archaeologica* III, 1932, p. 283; W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen, I, Die Schule von Tours*, Berlin 1930-33.

<sup>10)</sup> *Storia di Milano*, Milano 1954, vol. III.

<sup>11)</sup> Lo studio è stato condotto solo fino alla prima metà del secolo XIII, in quanto a questa data la miniatura si evolve verso una cultura e degli schemi decorativi totalmente diversi, che esulano dai temi proposti.

Per ciò che riguarda l'XI e il XII secolo, esistono nella Biblioteca alcuni altri manoscritti di cui si è tenuto debito conto nel corso del lavoro, ma che non sono stati schedati data la povertà del repertorio decorativo, limitato a intrecci e girali vegetali in cui compaiono raramente elementi zoomorfi; se ne allega tuttavia un elenco.

Appartengono all'XI secolo i codici: C 12/75, C 16/82, E 19/100, F 1/101, I 5/5, I 5/78.

Appartengono al XII secolo i codici: A 1/3, A 3/16, A 16/27, C 15/79, E 6/24, E 9/40, E 16/95, G 4/58, G 5/59, G 6/60, G 7/114.

<sup>12)</sup> Il Frisi elenca sotto il nome di Guidotto un numero di codici probabilmente superiore a quelli che l'Arciprete poté lasciare alla Cattedrale: si tratta infatti di più di 30 manoscritti, comprendendo quelli miniati e quelli privi di decorazione.

I codici di Guidotto recano sotto l'Explicit dell'ultimo foglio una scritta di dedicazione, che manca sulla maggior parte di quelli attribuitigli; in alcuni di essi è abrasa o cancellata con acqua, e solo in pochi è integra.

Il Frisi basa probabilmente la propria attribuzione su criteri paleografici: i manoscritti sono tutti scritti su una sola colonna, con glosse a margine, e in un carattere già goticeggiante, comune alla maggior parte. La datazione presumibile è quindi il 1182 ca.; il fatto che così numerosi codici siano stati scritti e decorati pressoché nella stessa epoca conferma la presenza di uno scriptorio attivissimo almeno a quella data.

<sup>13)</sup> A. PAREDI, *Le miniature del Sacramentario di Ariberto*, in *Studi in onore di C. Castiglioni*, Milano 1957, p. 702-706.

<sup>14)</sup> Codici M. 14, M. 31-35.

<sup>15)</sup> C. NORDENFALK, *La Peinture Romane: L'enluminure*, Ginevra 1958, p. 146-148.

<sup>16)</sup> Codice C 13/76.

<sup>17)</sup> Codice C 13/76.

<sup>18)</sup> Codice B 48 Inf.

## I MANOSCRITTI

*Cod. G. 1/1* – BIBBIA (detta di Alcuino).

Membranaceo, cm. 50,5 × 37, cc. 395 + 1, scritto su due colonne. Legatura in pelle bazzana con impressioni in oro e stemma napoleonico ai piatti, dorso in marocchino rosso con emblemi napoleonici in oro.

Sec. IX.

### *Descrizione delle miniature:*

- o. 1r. *Iniziale D*; decorazione ad intrecci che si trasformano in alto, a sinistra, in un cane dal lungo collo col capo piegato verso il petto, e a destra in un uccello in analogo atteggiamento dalla cui bocca fuoriesce un tralcio vegetale.



FIG. 3 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Bibbia detta di Alcuino, c. 2r.

interne poggiano su capitelli rovesciati. Tutte le colonne sono coronate da capitelli, due dei quali presentano una decorazione a foglie stilizzate. La colorazione di questi elementi è molto varia: compaiono il nero, il verde, il giallo, l'arancione e il marrone; le due colonne interne presentano una puntinatura grigio-scura, mentre quella centrale è decorata con stampiglie rettangolari verdechiaro. Sulle due colonne esterne si arrampica una vite dal tronco giallino, foglie verdi, con grappoli marroni di cui si cibano due uccelli dal piumaggio grigio e ali verdi, uno dei quali si è già posato mentre l'altro è ancora librato in volo. Nella fascia interna delle due arcate minori sono dipinti due cani bianchi, con collare violetto, che si cibano di un tralcio vegetale verde, arancione nel gambo. Al centro, nel punto di incontro delle arcate, è piantata una vite dal tronco violetto, foglie verdi e grappoli gialli. In alto, a lato, erano dipinti due palmipedi; ne rimane uno solo, in quanto il bordo superiore sinistro della pagina è stato asportato. L'uccello è posato sul bordo esterno dell'arco e ha piumaggio grigio e zampe arancioni (fig. 5).

- Il cane è verde, l'uccello rosso, gli intrecci rossi e verdi, il fondo marrone. A sinistra la lettera terminava in alto e in basso con due foglie verdi.
- c. 2r. *Iniziale I*; decorazione a intrecci nella parte bassa della lettera, che si trasformano in alto in un cane che azzanna un serpente dalla cui bocca fuoriesce un viticcio terminante in due foglie a cuore. In basso la lettera termina con tre foglie stilizzate. Il cane è rosso, il rettile verde, gli intrecci rossi e verdi, il fondo marrone (fig. 3).
- c. 207r. *Iniziale B*; decorazione ad intrecci, nell'asta verticale della lettera, che terminano in alto in un cane dalla cui bocca fuoriesce una protome vegetale. All'interno delle due volute, in alto è disegnata un'aquila, in basso un cane che si avventa su un serpente. In basso, a sinistra, la lettera termina con una foglia a cinque punte. Solo disegno senza colore (fig. 4).
- c. 316r. *Iniziale B*: decorata da intrecci a carattere astratto e terminante in quattro foglie a cinque punte. Solo disegno senza colore.
- c. 316v. *Tavole Canoniche*: racchiuse da due grandi arcate che ne contengono quattro minori. Le due colonne esterne e quella centrale poggiano su due basi circolari sovrapposte ad una a pianta rettangolare; quelle interne



FIG. 4 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Bibbia detta di Alcuino, c. 207r.

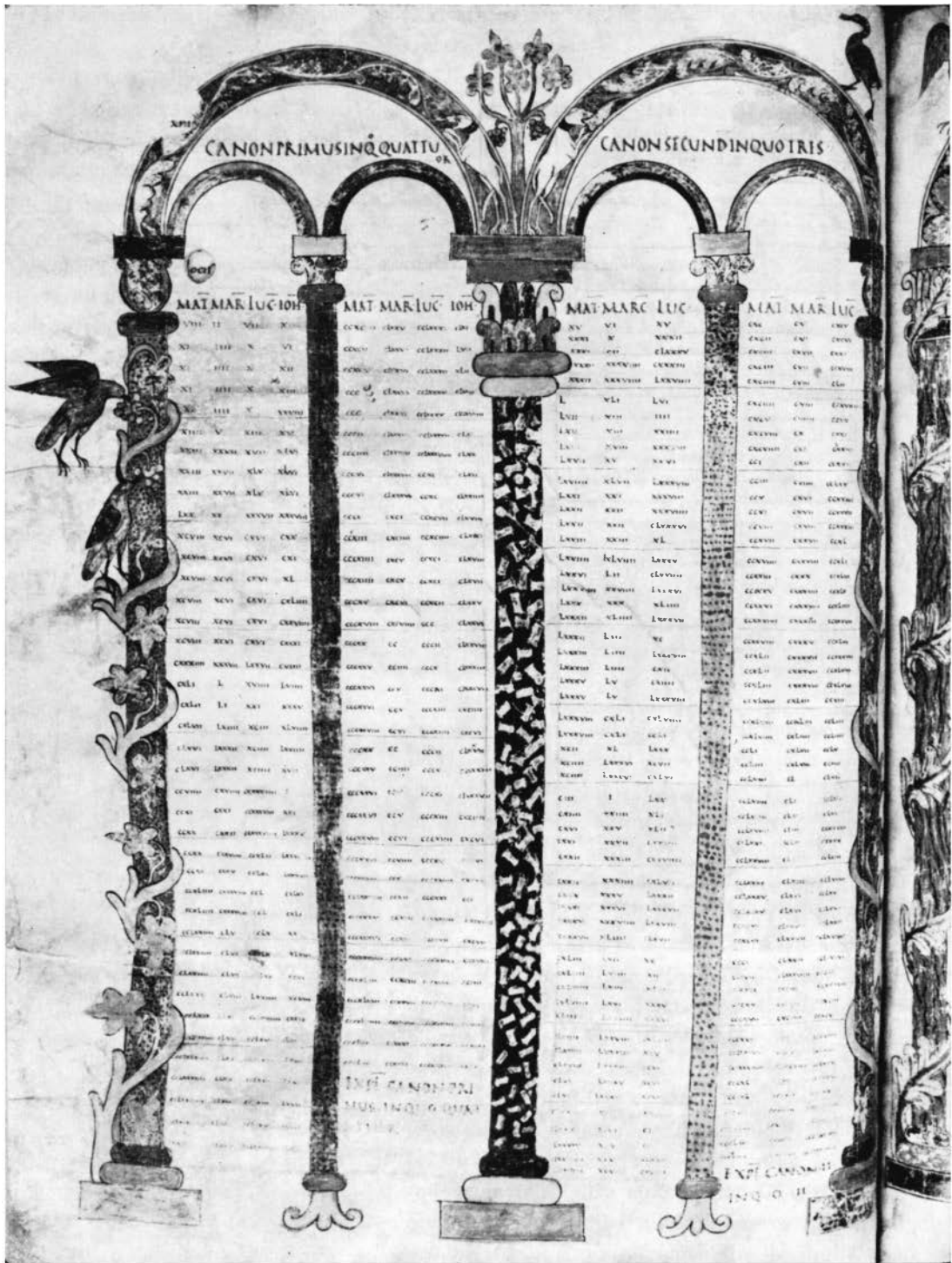


FIG. 5 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Bibbia detta di Alcuino, c. 316v.

- c. 317r. *Tavole canoniche*: lo schema è identico a quello del foglio precedente; analoghi sono i motivi decorativi dei capitelli di coronamento, come pure la colorazione che va dal giallo all'arancione, al viola, al verde, al grigio e al nero. Le due colonne minori sono nere con zigrinature bianche mentre le altre fingono la corteccia degli alberi. Sui due sostegni esterni si arrampica una pianta dalla foglia larga e carnosa; le nervature sono viola. Le due arcate maggiori sono decorate nella fascia interna da motivi vegetali stilizzati gialli, viola e arancioni su fondo nero. Nel punto di incontro dei due archi è collocato un fico dal tronco grigio e le foglie verdi. Ai lati due aquilotti, con le piume grigie e ali e becco arancioni, sono librati in volo e stanno per posarsi.
- c. 317v. *Tavole canoniche*: lo schema è simile a quello delle due tavole precedenti, e analoghi sono i motivi decorativi e il tono cromatico generale. Le colonne sono zigrinate e solo quella centrale è puntinata. Sui due sostegni esterni si arrampica una pianta del tutto simile a quella del foglio precedente. Nella fascia interna delle due arcate maggiori, su fondo giallino campisce una vite dal tronco giallo e grappoli viola di cui si cibano due colombe, bianche nel corpo, con ali grigie e zampe e becco arancioni. Al centro, nel punto di incontro dei due archi, sorge una palma con cinque foglie verdi e il tronco arancione. Ai lati delle arcate sono posate due gru dal piumaggio grigio.
- c. 318r. *Tavole canoniche*: lo schema è simile ai precedenti salvo per il numero delle arcate minori che sono sei, e analogo è pure il tono cromatico dell'insieme. Tre delle colonne hanno il fusto zigrinato, mentre sulle due più esterne si arrampica il tronco di una vite dai grappoli arancione. La fascia interna delle due arcate maggiori è occupata da due cani bianchi, con collare viola, che si cibano dei grappoli di una vite, i cui tralci compongono un motivo a girali. Nel punto di incontro delle due arcate, al centro, un alberello protende a raggiera i suoi rami coperti di gemme verdi e arancione. Ai lati due colombe sono posati o stanno per posarsi.
- c. 318v. *Iniziale P*: decorazione a intrecci terminanti in volute e protomi vegetali. Solo disegno senza colore.
- c. 319r. *Iniziale L*: decorazione a intrecci terminanti nella parte alta della lettera con un uccello dal cui becco fuoriesce un filamento terminante in una foglia a cinque punte ripetuta poi in basso. Solo disegno senza colore.

Qualche decorazione ma di scarsa importanza presentano pure le iniziali a c. 225r., 309r., 350r.

### *Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

La datazione al x secolo del catalogo del Frisi appare molto improbabile: il codice venne probabilmente compilato e decorato nel convento di S. Martino di Tours in un periodo che viene collocato dalle più recenti ricerche dopo la morte di Alcuino nell'804. Tipologicamente questa Bibbia si pone come una derivazione da quella consegnata da Alcuino a Carlo Magno nell'800.

La derivazione è attestata anche dall'epigramma « nauta rudis palagi » che la conclude e che compare in tutte le bibbie di Alcuino.

Il monaco cui si deve la compilazione del manoscritto si firma a c. 395v. in una breve poesia di tre versi con cui conclude la propria fatica:

« Hos tandem dignos capiens in dextera libros  
 Exiguus Xro devotus famulus almo  
 Amalricus calamum atque hic sua otia fregit ».

Questo nome, Amalricus, compare nell'elenco dei monaci di Tours e questo sottolinea l'appartenenza del codice a quello scrittorio, come del resto confermano le indicazioni stilistiche dell'apparato decorativo, che lo apparentano ad un gruppo di manoscritti eseguiti pressoché nello stesso periodo.

A questo gruppo appartengono la Bibbia monzese, un Evangelionario (Harl. 2790) conservato al British Museum di Londra, un altro (Lat. 7227) conservato a Parigi nella Biblioteca Nazionale, e una Bibbia di S. Gallo (Stiftsbibl. 75), oltre ad altri codici di minore importanza la cui decorazione si limita alle iniziali.

In ordine di tempo (Koehler) la Bibbia di S. Gallo è la più antica: seguono l'Evangelionario parigino, quello di Londra e infine la Bibbia di Monza. I codici furono comunque eseguiti a brevissima distanza ed è solo basandosi su elementi stilistici che possiamo stabilirne la cronologia.

La decorazione che compare in questi manoscritti è molto dissimile da quella che contraddistinguerà la produzione successiva dello scrittorio; i caratteri irlandesi, e soprattutto il repertorio animalistico e il gusto per gli intrecci denotano l'impostazione culturale di Alcuino, l'abate di origine irlandese venuto alla corte di Carlo Magno.

Il codice monzese presenta la novità di una colorazione tendente a modellare le forme, assai diversa dallo stile piatto della Bibbia di S. Gallo, che ne rappresenta il prototipo, dove le figure sono definite soprattutto dal disegno. Il monaco che decorò le tavole canoniche e le iniziali è probabilmente lo stesso che ha lavorato all'Evangelionario parigino (Lat. 7227) o quanto meno esiste la possibilità che le iniziali dell'uno siano state copiate da quelle dell'altro. I motivi decorativi sono comunque comuni a tutto il gruppo con poche differenze; nella Bibbia di Monza un elemento originale è dato, oltre che dalla colorazione modellante, dalla presenza di una foglia a cinque punte che non compare negli altri manoscritti.

Come s'è detto la produzione successiva dello scrittorio di Tours si differenzia notevolmente da quella soggetta all'influsso di Alcuino: scompaiono i caratteri irlandesi e si fa più forte l'influsso classicheggiante della Corte di Carlo Magno.

La Bibbia di Monza si pone comunque come elemento di transizione, in quanto gli animali che ne compongono la decorazione vengono « sciolti dalla indeterminatezza morfologica dello scrittorio di Tours, prima del tempo di Alcuino, e portati a forme univocamente tipizzate o totalmente naturalistiche ».

Non sappiamo quando la Bibbia giunse a Monza; a c. 395v. c'è però una nota: « Anno ab incar. ihu Xri millo ducento primo fontes sci iohis baptiste in eccla modotien. ante altare sancte marie fuerunt completi octavo kal. aprilis in die annuntiationis eiusdem beatissime virginis ». Quindi a quell'epoca il codice era già in possesso del Capitolo.

*Stato di conservazione:*

(Come da descrizione analitica fatta dalla Biblioteca Nazionale Braidense).

Conservazione buona; sgualcite le prime e le ultime due cc.; tracce di restauri antichi soprattutto nelle prime cc.; c. 9 angolo inf. esterno restaurato e non completato; cc. 11, 199, 206, margine esterno mancante di 8 cm. circa di bordo, id. margine inferiore cc. 20, 124, 220; angolo sup. interno strappato a cc. 19, 20, 21; c. 36 margine est. strappato e restaurato con cucitura; c. 47 margine est. con piccolo strappo; c. 76 strappo nella parte superiore restaurato non completamente; c. 197 angolo sup. interno staccato e margine est. sgualcito con piccoli tagli: c. 215 angolo inf. est. mancante; id. cc. 222, 223; c. 246 e 298 piccoli strappi sul margine est. c. 258 mancante angolo inf. est.; c. 316 asportato un pezzo di 9 cm. sul margine sup.: c. 317 restauro nella parte inf. che raggiunge anche il testo: c. 354 angolo inf. est. mancante; id. e parte del margine inf. c. 357: taglio sull'angolo inf. est. mancante a cc. 383, 386; angolo sup. est. mancante a c. 394.

*Bibliografia*: A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua corte*, Milano 1794, III n. 1; C. NORDENFALK, in *Acta Archaeologica* III, 1932, p. 283; W. KOEHLER, *Die karolingischen Miniaturen I, Die Schule von Tours*, Berlin, 1930-1933; *Charlemagne, Aix-la Chapelle-Karl der Grosse, Werk und Wirkung*, Aachen, Dusseldorf, L. Schwann, 1965 (Catalogo di esposizione ed. tedesca).

*Cod. F. 9/176* – VENERABILIS BEDAE PRESBITERI DE NATURA RERUM (Libro di insegnamento astronomico e di confutazione).

Membranaceo miscelaneo, cm. 34,5×26, cc. 98+2, scritto su una colonna. Legatura in marocchino rosso con emblemi napoleonici al dorso e in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti.

Sec. IX (gli Annales che iniziano il codice sembrano appartenere al sec. XI).

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. Sul foglio era rappresentata l'immagine di un crocefisso nella tipologia del Christus triumphans, col capo eretto, confitto con quattro chiodi: oggi completamente abraso.
- c. 61v. Costellazione dell'*Orsa Maggiore*: rappresentata dall'animale corrispondente. Disegnato in inchiostro turchino.  
Costellazione dell'*Orsa Minore*: rappresentata dall'animale corrispondente, disegnato in inchiostro turchino.  
Costellazione del *Serpente* rappresentato da un serpente dal corpo maculato e la testa crestate terminante in una specie di becco. Disegnato in inchiostro turchino.
- c. 62r. Costellazione di *Ercole*: rappresentata da una figura virile barbata, nuda, con mazza nella destra e pelle di leone tenuta come uno scudo nella sinistra – la scritta « caput leonis » ne chiarisce la natura. Disegnato in inchiostro turchino.



Costellazione della *Corona*: rappresentata da una corona di alloro con nastro. Disegnato in inchiostro turchino.

- c. 62v. Costellazione del *Serpentario* (Ofiuco): rappresentato da una figura virile nuda, di schiena, con la testa di profilo, nell'atto di tenere con le due mani un serpente che si fa passare dietro la schiena. Disegnato in inchiostro turchino. Costellazione dello *Scorpione*: rappresentato dall'animale corrispondente. Disegnato in inchiostro turchino.
- c. 63r. Costellazione di *Boote*: rappresentato da una figura virile barbata, di prospetto, vestita di exomis formato da pelli animali, con il bastone da pastore nella destra e la sinistra tesa. Disegnato in inchiostro turchino.

Costellazione della *Vergine*: rappresentata da una figura femminile alata, con in mano una spiga e vestita di una lunga veste, sopra alla quale porta un mantello che le copre solo una spalla. Disegnata in inchiostro turchino.

- c. 63v. Costellazione dei *Gemelli*: rappresentata da due figure giovanili vestite di un solo mantello allacciato su una spalla, imberbi e di tre-quarti. Uno dei due impugna una lancia, suggerendo

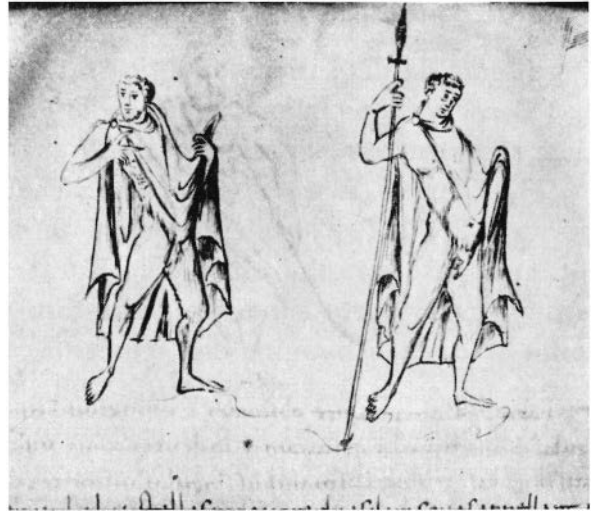


FIG. 6 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Beda, *De ratione temporum*, c. 63v. (foto Parchitelli).



FIG. 7 - ROMA, BIBLIOTECA VATICANA - Cod. V at. Lat. 645 (per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana).



FIG. 8 - ROMA, BIBLIOTECA VATICANA - Cod. Reg. Lat. 309, (per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana).

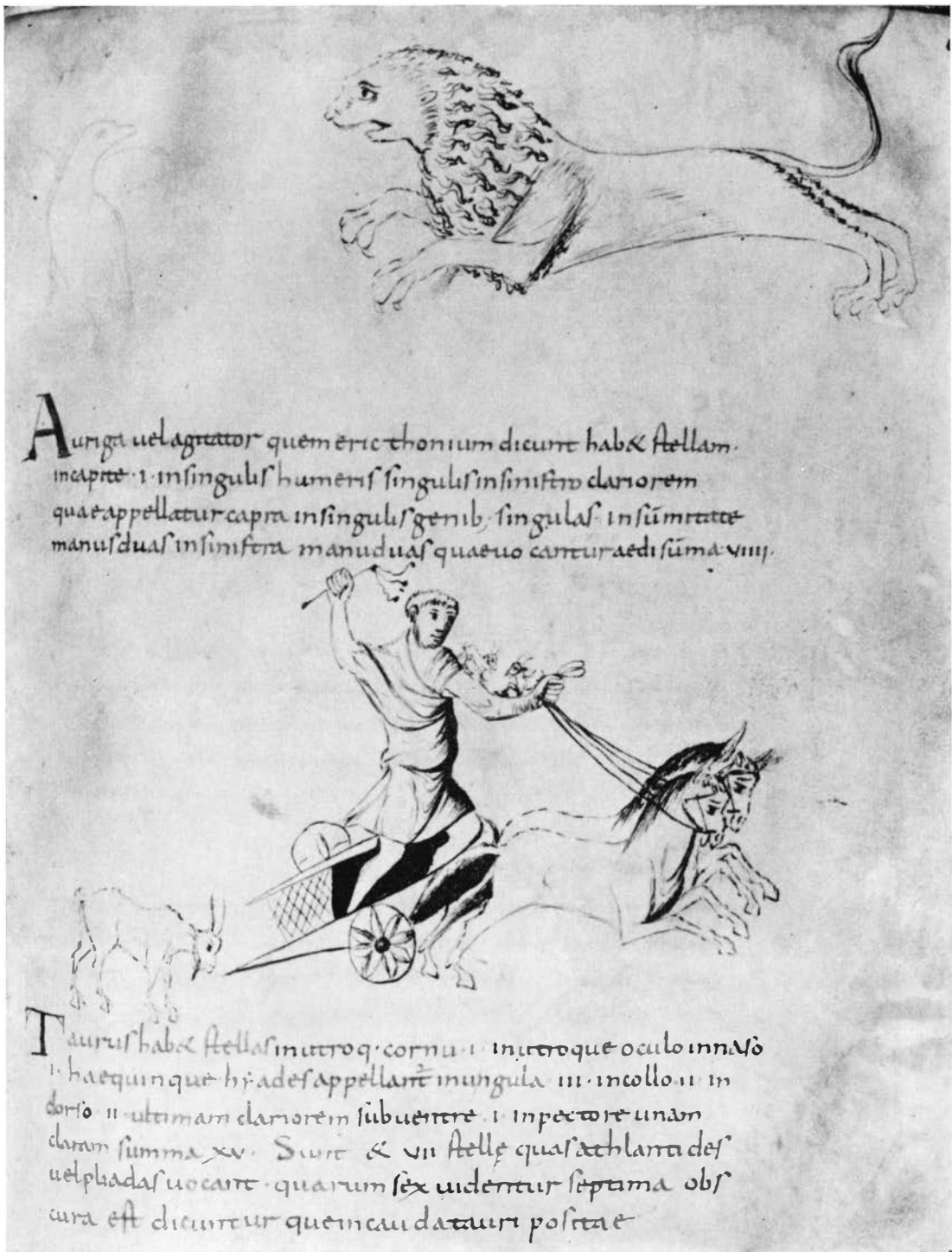


FIG. 9 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Bede, De ratione temporum, c. 64r. (foto Parchitelli).



l'iconografia dei Dioscuri. Disegnati in inchiostro turchino: accanto un piccolo disegno a seppia con motivi vegetali stilizzati (figg. 6, 7 e 8).

Costellazione del *Cancro* con accanto due *Asini* affrontati ai lati di un'*Ara*: il cancro è rappresentato da una specie di granchio marino. Disegno ad inchiostro turchino.

- c. 64r. Costellazione del *Leone*: rappresentato dall'animale corrispondente in atto di balzare in avanti. Disegnato in inchiostro turchino. A sinistra, in atto di guardare il leone, sbiadita e appena delineata la figura dell'aquila che compare più avanti: forse una prova o una copia posteriore (figg. 9 e 10).

Costellazione dell'*Auriga*: rappresentato da un uomo in atto di guidare un cocchio trainato da una pariglia di cavalli lanciati al galoppo. Vestito un corto chitone e porta avviluppato intorno alle spalle un mantello; nella destra ha la frusta mentre sul braccio sinistro sono due capretti. Una terza capra è visibile alle spalle del cocchio. Disegnato in inchiostro turchino (figg. 9 e 10).

- c. 64v. Costellazione del *Toro*: rappresentato dall'animale corrispondente in atto di galoppare su un terreno ondulato appena delineato con un tratto di penna, mentre con la coda si flagella i fianchi. Disegno in inchiostro turchino (fig. 11).

Costellazione di *Cefeo*: rappresentato da una figura virile barbata, di pieno prospetto, vista dall'alto come denota la sproporzione della parte superiore del corpo e delle mani. Porta una corta tunica e un berretto frigio; a tracolla gli pende il fodero vuoto della spada. Disegno in inchiostro turchino (fig. 11).

Costellazione di *Cassiopea*: rappresentata da una figura femminile, con le braccia protese in croce e vista dall'alto. Siede su un trono schizzato con poche linee e privo di appoggi laterali. Porta un lungo chitone sotto il quale si scorge il bordo inferiore della tunica. Disegno ad inchiostro turchino (fig. 11 e 12).

- c. 65r. Costellazione di *Andromeda*: rappresentata leggermente di tre-quarti, con le braccia aperte in croce e imprigionate da catene - rese con un tratto discontinuo - a due rocce laterali. Vestito un lungo chitone con scollatura quadrata. Disegno a inchiostro turchino.

Costellazione di *Pegaso*: rappresentato da una protome di cavallo alata: a sinistra, appena schizzata, forse per un'aggiunta posteriore o per incertezza, la parte posteriore del corpo è tracciata anguiforme. Disegno in inchiostro turchino.

- c. 65v. Costellazione dell'*Ariete*: rappresentato dall'animale corrispondente con una ghirlanda intorno ai fianchi (forse rappresenta il coluro equinoziale). Disegno in inchiostro turchino.

Costellazione del *Triangolo*: rappresentato dalla figura geometrica corrispondente (tradizionalmente dovrebbe essere un triangolo equilatero). Disegno ad inchiostro turchino. Costellazione dei *Pesci*: rappresentata da due pesci, l'uno sotto l'altro, invertiti, legati da una funicella che esce dalla bocca. Disegno ad inchiostro turchino.

- c. 66r. Costellazione di *Perseo*: rappresentato da una figura giovanile imberbe in atto di correre verso destra. Porta un berretto frigio, per il resto è completamente nudo; tiene nella sinistra la testa della medusa e nella destra una lunga verga. Disegno ad inchiostro turchino. Costellazione della *Lira*: rappresentata dallo strumento musicale corrispondente con cinque corde. Disegno ad inchiostro turchino.

Costellazione del *Cigno*: rappresentato di pieno prospetto con le ali spiegate, in atto di difendersi. Disegno ad inchiostro turchino.

- c. 66v. Costellazione dell'*Acquario*: rappresentato da un giovane nudo, di tre-quarti, con berretto frigio e mantello svolazzante. Nella destra tiene una anfora da cui versa dell'acqua in una specie di piatto forato. Disegno ad inchiostro turchino (fig. 13).

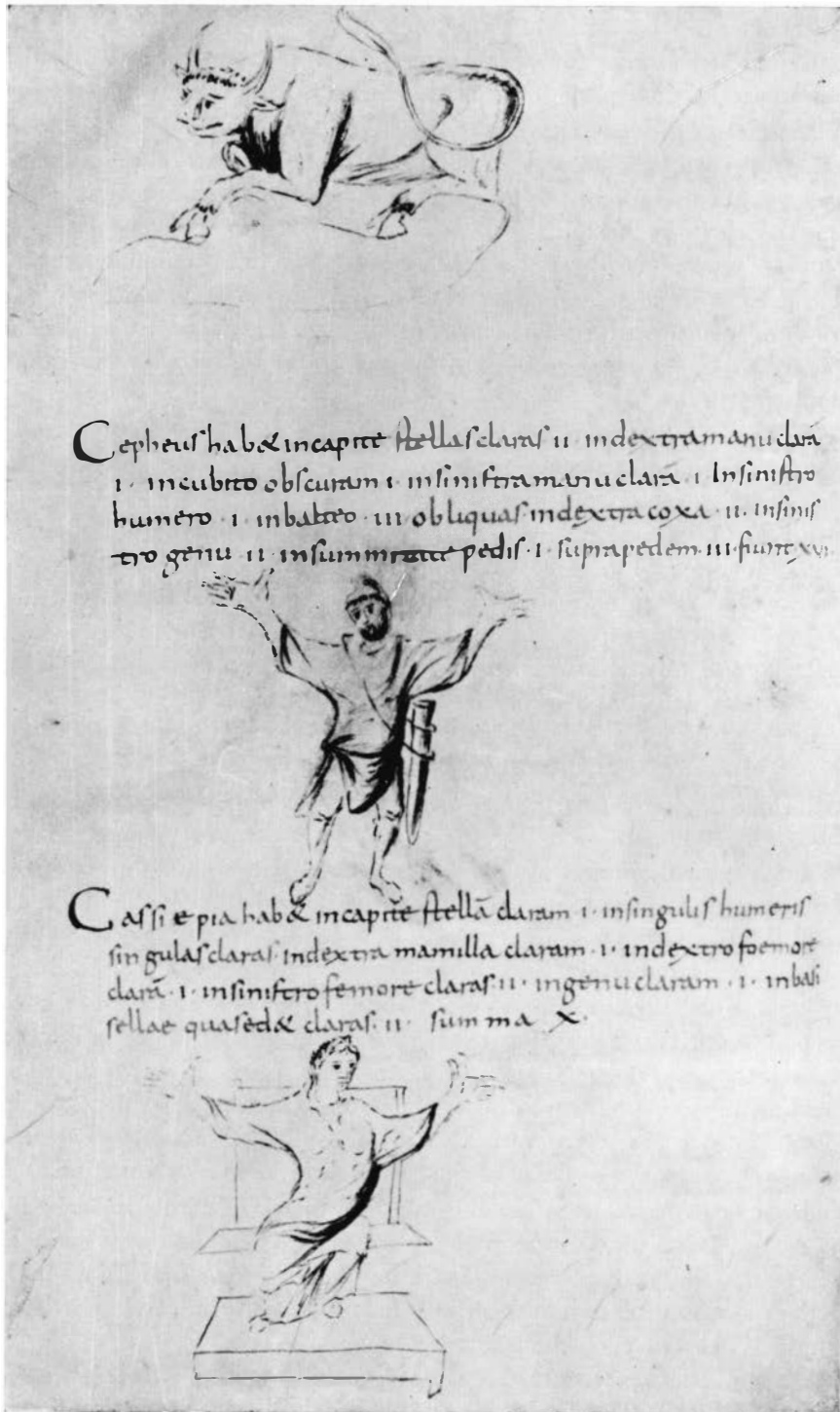


FIG. 11 – MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE – Bede, De ratione temporum, c. 64v..  
 (foto Parchitelli).



FIG. 12 – ROMA, BIBLIOTECA VATICANA – Cod. Vat. Lat. 645 (per gentile concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana).

Costellazione del *Capricorno*: rappresentato da un pesce-capra, il cui corpo è allungato e avvolto in spire come quello di un serpente. Disegno in inchiostro turchino.

- c. 67r. Costellazione del *Sagittario*: raffigurato come satiro con zoccoli e coda equini, in atto di tendere l'arco. Disegno in inchiostro turchino. A destra piccola testa barbata a seppia posteriore.

Costellazioni dell'*Aquila* e della *Freccia*: rappresentate da un aquila con le ali spiegate, con una freccia tra gli artigli. Disegno in inchiostro turchino.

Costellazione del *Delfino*: raffigurato dall'animale corrispondente. Disegno in inchiostro turchino.

- c. 67v. Costellazione di *Orione*: in figura di giovane imberbe, vestito di una corta tunica stretta ai fianchi da una cintura e da un lungo mantello drappeggiato su un braccio. È calzato e porta a tracolla una spada sulla cui impugnatura posa la sinistra. Disegno ad inchiostro turchino (fig. 14).

Costellazione del *Cane*: rappresentato da un levriere in corsa, con collare e la lingua fuori. Disegno in inchiostro turchino (fig. 14).

- c. 68r. Costellazione della *Lepre*: raffigurata dall'animale corrispondente in corsa. Disegno ad inchiostro turchino.

Costellazione della *Nave*: rappresentata da una nave a doppio timone e capanna in coperta. Disegnata in inchiostro turchino.

Costellazione di *Cetus* (Balena): rappresentata come un drago marino, con corpo di pesce o serpente arrotolato terminante con coda a forma di ventaglio: provvisto di pinne anteriori. Disegno in inchiostro turchino.

- c. 68v. Costellazione di *Eridano*: rappresentato da un dio sdraiato e appoggiato ad un vaso da cui esce l'acqua del fiume: nella sinistra ha una lunga verga. Disegno ad inchiostro turchino, Costellazione del *Pesce* (Australe): rappresentato dall'animale corrispondente con uno strano grugno al posto della bocca. Disegnato in inchiostro turchino.

Costellazione dell'*Altare*: rappresentata da un'ara a pianta quadrata su cui ardono delle fiamme: accanto il numero VIII. Disegno in inchiostro turchino.

- c. 69r. Costellazione del *Centauro*: rappresentato dalla figura mitologica corrispondente, barbata, con nella destra una specie di lungo tirso e nella sinistra una lepre tenuta per le zampe posteriori. Disegno ad inchiostro turchino. Costellazione dell'*Idra*: raffigurata da un serpente con un'anfora e un corvo posati sul corpo maculato. Disegno ad inchiostro turchino.

- c. 69 v. Costellazione del *Corvo*: rappresentato dall'animale corrispondente, completamente tinteggiato in inchiostro turchino e ripreso posteriormente, a seppia.



FIG. 13 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Beda, De ratione temporum, c. 66v. (foto Parchitelli).



FIG. 14 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Beda, De ratione temporum, c. 67v. (foto Parchitelli).



Costellazione della *Coppa* (cratere): rappresentata da un'anfora a due anse dal lungo collo; disegnata in inchiostro turchino, e ripresa a seppia.

Costellazione dell'*Anticane*: rappresentato da un levriere in corsa, con collare e lingua penzoloni; disegnato in inchiostro turchino poi ripreso a seppia.

- c. 70v. Schema della posizione dei vari pianeti rispetto alla terra: la terra è indicata da una scritta al centro di una serie di cerchi concentrici su ciascuno dei quali una testa umana rappresenta il pianeta corrispondente. Dal capo del Sole e di Mercurio partono dei raggi mentre la luna ha la falce tra i capelli.

### *Provenienza del codice:*

Il codice non si trovava in origine a Monza ma vi è stato portato da Parigi, quando vennero restituite le opere trafugate da Napoleone. A Monza esisteva un Beda, privo però di illustrazioni, descritto dal Frisi nel suo catalogo dei codici monzesi al n. LXIX; fu anch'esso trafugato e portato a Parigi nel 1797. Il Beda F 9/106 proviene da Verona e come il codice monzese era stato trafugato e portato a Parigi; secondo il Varisco all'atto della restituzione nel 1816 avvenne uno scambio e il codice venne portato a Monza in luogo dell'altro che si trova oggi a Verona. In realtà ciò non si verificò, perché il Beda citato dal Varisco si trova tuttora a Monza nella Biblioteca Capitolare. Comunque il Beda « De ratione temporum » (questo il titolo del catalogo del Frisi) non è stato eseguito in Italia, né a Monza dove si trova oggi, né a Verona da cui proviene. Lo conferma anche il fatto che i personaggi menzionati nelle note necrologiche sono tutti Franchi o comunque estranei all'Italia.

In una nota posta al termine degli annales che aprono il codice è detto: « Anno dominice incarnationis M.C.LXXX.V.VIII. Kal. Novembr. Basiliensis ecclesia incendio conflagravit ». Quindi nel 1185 il codice si trovava a Basilea, dato che registra, dopo un vuoto di parecchi anni, un avvenimento così specifico come l'incendio della chiesa cattedrale di quella città. Nei cicli decennovenali – che iniziano a c. 18 – è notata in margine una seconda cronaca che termina con l'anno 912 (ciclo 49) come quella dei Gesta Francorum, già menzionati. Essa però inizia prima, nel 687, e corrispondentemente all'anno 752 porta una nota « DCCLII Hildulfus dux, requiescit in Laubaco monasterio ».

Questa indicazione, precisa come quella già menzionata della chiesa di Basilea, fa pensare che il manoscritto sia stato per un certo periodo al monastero di Lobbes.

Inoltre nella « Adbreviatio chronicae ubi mittenda est », verso la fine si legge « Inde domnus Carlus solus regnum suscepit et deo protegente gubernat usque ad *presentem* annum feliciter qui est annus regni eius XLII Imperii autem VIII » data che corrisponde all'anno 809.

Il manoscritto quindi venne probabilmente compilato nell'anno 809, nel monastero di Lobbes cui si riferisce la nota sopracitata.

*Qualificazione tipologica e stilistica del manoscritto:*

Il codice F. 9 della Capitolare di Monza fa parte di un gruppo di manoscritti che sembrano essere copia di un manuale di calcolo astronomico composto alla corte di Carlo Magno intorno all'810: a questo gruppo appartengono, oltre al codice monzese che sembra essere il più antico, un manoscritto oggi a Madrid (cod. 3307), e due altri della Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 645 e Reg. Lat. 309).

Il manoscritto di Madrid è stato proprietà di Drogone figlio di Carlo Magno e arcivescovo di Metz: la data della sua composizione è probabilmente da porre fra l'820 e l'840, e, sempre che lo stile possa essere definito nell'ambito della scuola di Metz, di cui ricorda soprattutto il modo di trattare il colore e la scelta dei colori stessi, precederebbe di qualche anno il Sacramentario di Drogone composto dopo l'844. Rispetto al manoscritto monzese, di cui ripete fedelmente nello schema e nell'iconografia tutte le costellazioni, questo codice presenta la novità di una coloritura a tempera, completamente assente nell'altro dove le figure sono semplicemente tracciate in un inchiostro turchino.

Dei due manoscritti della Vaticana il più antico è il Vat. Lat. 645 (v. figg. 7 e 12), databile al IX secolo; alcune note di una cronaca contenuta nel manoscritto riferiscono avvenimenti relativi alla costruzione, distruzione e riedificazione di una chiesa intitolata a S. Quintino, negli anni 813 (inizio della costruzione), 820 (termine della costruzione), 840 (deposizione delle reliquie del corpo di S. Cassiano), 883 (distruzione della chiesa incendiata dai « pagani »), 942 (riedificazione della chiesa). Queste indicazioni, oltre ad altre sempre connesse alla storia di quella chiesa, fanno pensare che il manoscritto sia stato commissionato da quel capitolo in una data collocabile con una certa approssimazione intorno all'813, dato che le indicazioni relative a quel periodo sono assai precise e numerose.

Il manoscritto contiene le stesse figure astronomiche dei due di Monza e Madrid, e si ricollega strettamente, per le immagini un po' tozze e pesanti, soprattutto al codice spagnolo di cui non ha però la coloritura a guazzo; potrebbe esserne stato il precedente immediato. La tecnica, si tratta di schizzi a seppia, è più vicina a quello di Monza.



FIG. 15 - LEYDA, BIBLIOTECA - Cod. Voss. Lat. Q. 79.

L'altro codice della Vaticana, Reg. Lat. 309 (v. figg. 8 e 10), è molto più tardo, probabilmente del x secolo, ed è appartenuto come indica la segnatura a c. 2r. al monastero di S. Denis.

Deriva strettamente dai manoscritti già trattati per l'iconografia e la successione delle figurazioni; ma le indicazioni stilistiche, soprattutto la determinazione plastica dell'immagine, ne attestano l'esecuzione più tarda. Il manoscritto monzese, pur non essendo probabilmente il prototipo comune, è forse quello più vicino ad esso.

L'iconografia delle immagini raffiguranti le singole costellazioni è ancora quella greco-romana, anche se alcune deformazioni ed inesattezze attestano la lontananza del ricordo; classicheggiante è anche l'aspetto di talune figurazioni come quella di Eridano. Si può quindi supporre che il prototipo, come i codici che ne derivarono, si rifaccia a modelli assai più antichi, del iv, v secolo.

Questa derivazione si riscontra anche in un altro manoscritto, il Cod. Voss. Lat. Q 79 della biblioteca di Leida, le cui figure zodiacali sembrano risalire ad una edizione di lusso di età augustea o del iv, v secolo (fig. 15).

A questo codice sembra rifarsi per taluni aspetti il Beda monzese che è stato probabilmente eseguito da un artista educato alla scuola di Reims.

Tale indirizzo stilistico è testimoniato dalla ricerca di movimento, costante in quasi tutte le immagini, e dalla veduta dall'alto che porta a certe deformazioni, come l'ingrandimento delle mani e delle braccia e l'accorciamento della parte inferiore del corpo nelle figure di Cefeo e Cassiopea. Anche il modo di rendere il terreno con un tratto ondulato della penna nella costellazione del Toro o nelle rocce cui è incatenata Andromeda si ricollega allo stile di quella scuola, che ha nel Salterio di Utrecht l'esempio più rappresentativo.

#### *Stato di conservazione:*

(Come da descrizione analitica fatta dalla Biblioteca Nazionale Braidense).

Conservazione buona; la prima carta di guardia sgualcita, tagliata in più punti e corrosa ai margini; l'ultima carta di guardia con piccoli tagli e strappi; due tagli nel margine est. della c. 1; mancanti gli angoli inferiori esterni in diverse misure a cc. 19, 35, 36, 47, 64, 65, 72, 73; idem gli angoli superiori esterni a cc. 20, 51; mancanti i margini inferiori a cc. 43, 46.

*Bibliografia:* A. VARISCO, *Di un codice insigne che si credeva perduto e che invece fortunatamente si conserva nell'archivio capitolare della basilica di Monza*, in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere*, Serie II, vol. XXIX, 1896; *Storia di Milano*, III, Milano 1954, tav. p. 674-704; — — *Karl der Grosse, Werk und Wirkung*, Aachen 1965.

*Cod. A 2/4 - GREGORII (S) MAGNI DIALOGI - SALOMONIS LIBRI.*

Membranaceo, cm. 27,4 × 17, cc. 261, scritto su una sola colonna. Rilegato in carta rossa con impressioni in oro ai piatti, e in cuoio rosso con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. X (prima parte, cc. 1-134) - Sec. XI inizi (seconda parte, cc. 134-261).

*Descrizione delle miniature:*

c. 139r. *Iniziale P:* a piena pagina, è disegnata a seppia senza colore. Decorazione ad intrecci terminanti in protomi zoomorfe, di tipo irlandese, che addentano i viticci (fig. 16).

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il manoscritto, che è miscelaneo, si articola in due fascicoli separati da una tela di canapa.

Il primo, contenente i Dialoghi di S. Gregorio, presenta una decorazione a piccole iniziali, disegnate a seppia e acquarellate in marroncino, arancione e giallo. Il disegno non è interpretabile in senso figurativo; si tratta in genere di piccole sagome, dal profilo assai vario, appena acquarellate. Solo in qualche caso è forse riconoscibile un pesce molto stilizzato. Il Frisi propone una datazione al X secolo, ma il carattere della decorazione sembra anteriore.

Il secondo fascicolo, contenente i Libri di Salomone, presenta una decorazione limitata all'unica iniziale già descritta; il carattere irlandese dei motivi suggerisce rapporti con Bobbio che denotano anche due altri codici lombardi: il Salterio segnato Vat. Lat. 83, della Biblioteca Vaticana, e quello segnato Clm. 343 della Staatsbibliothek di Monaco sicuramente



FIG. 16 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Salomonis libri, c. 139r.

eseguito a Milano o a Monza, come pure il precedente che presenta la stessa iconografia nella composizione a piena pagina con Davide e i Salmisti.

I motivi a intrecci e protomi zoomorfe stilizzate alla maniera irlandese che compaiono in entrambi, sono assai simili a quelli dell'iniziale del codice monzese cui manca tuttavia la tinteggiatura a guazzo dei due Salteri. L'esecuzione di questi ultimi è collocabile alla fine del x sec. inizi dell'XI (Toesca), e tale collocazione cronologica sembra convenire anche al codice monzese forse leggermente più tardo. Il Frisi, su basi paleografiche, propone una datazione all'XI secolo.

*Stato di conservazione:*

Pessimo: soprattutto nella prima parte dove le pagine appaiono slabbrate ai bordi e deturpate da muffe.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua corte*, Milano 1794, III n. 5.

*Cod. C. 13/76 – ANTIPHONARIUS DIURNUS.*

Membranaceo, cm. 27,7 × 17,7 cc. 187, scritto su una colonna. Legatura in ma-

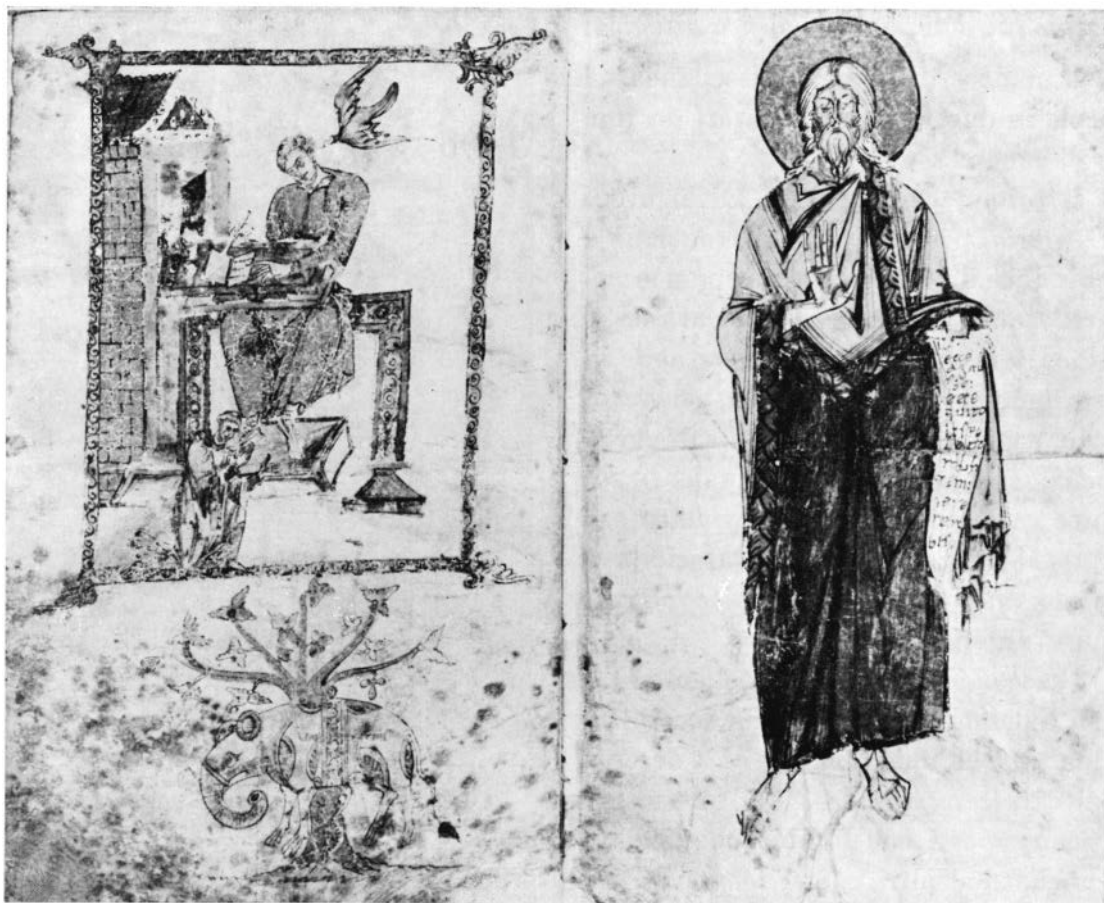


FIG. 17 – MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE – Antiphonarius diurnus, cc. 4v. 5r.



FIG. 18 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Antiphonarius diurnus, c. 4v.

rocchino rosso con emblemi napoleonici al dorso, e in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti.

Sec. XI.



FIG. 19 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Antiphonarius diurnus, c. 4v.

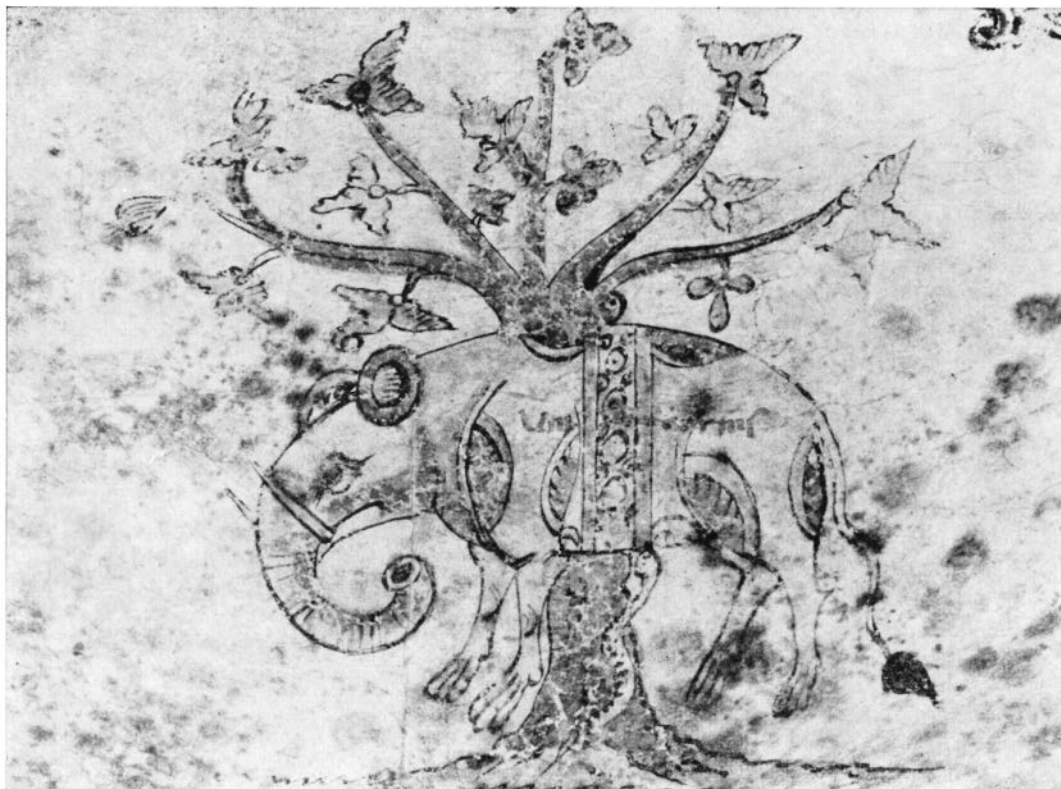


FIG. 20 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Antiphonarius diurnus, c. 4v.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 4v. Gregorio Magno ispirato dalla colomba dello Spirito Santo, scrive l'Antifonario, mentre ai suoi piedi è inginocchiato il donatore che protende le mani per baciargli un piede in atto di ossequio. Più in basso un elefante sullo sfondo di un albero sul cui tronco striscia un serpentello (figg. 17-20).



FIG. 21 - FIRENZE, MUSEO DEL BARCELLO - Tessuto spagnolo.

La scena con S. Gregorio è inquadrata da quattro bande, decorate da un motivo a girali, legate agli angoli superiori da viticci. Il Santo indossa una tunica verde ed è seduto su un trono privo di schienale, azzurro e decorato da un motivo a cerchi concentrici, con sostegni conici viola alla base. I piedi appoggiano su una pedana, e sulle ginocchia ha uno scrittoio portatile azzurro, con i bordi giallini, su cui sono posati gli attrezzi per scrivere: i calamai e lo spolverino. Ai suoi piedi l'ecclesiastico tonsurato indossa una tunica verde su cui porta una penula marroncina. Sullo sfondo, a sinistra, si scorge una costruzione timpanata, con le pareti ammattonate verdi, tetto a spioventi con tegole viola, porta aperta verso l'interno.





FIG. 22 - MONZA, BIBL. CAPITOLARE - Antiphonarius diurnus, c. 5r.

verde; indossa un mantello marroncino con i bordi lavorati azzurri e una veste di pelle marrone; i piedi sono calzati da sandali (fig. 22).



FIG. 23 - OLEGGIO, CHIESA DI SAN MICHELE - Affresco con immagini di Patriarchi (particolare).

L'elefante bardato è toccato in qualche punto in verde e pure in verde è dipinto l'albero sullo sfondo. Sul corpo dell'animale si legge la parola « unicornis » scritta in epoca posteriore. (figg. 20 e 21).

- c. 5r. S. Giovanni Battista: la figura monumentale del Santo è vista in posizione rigidamente frontale, con la palma destra aperta davanti al petto, e reggente nella sinistra un rotolo su cui si legge « ECCE AGNUS DEI ECCE QUI TOLLIT PECCATA MUNDI MISERERE NOBIS ». Ha una lunga barba, capelli che gli ricadono incolti sulle spalle e una grande aureola

- c. 6v. *Iniziale G*: piuttosto grande. Decorazione a intrecci, complessi soprattutto nella parte bassa della lettera, e coloriti a guazzo in rosso verde e giallino.
- c. 7r. *Iniziale A*: a piena pagina. Decorazione a intrecci terminanti in alto in due protomi animalesche dalla cui bocca fuoriescono viticci vegetali. Dipinta a guazzo in rosso verde e giallo.
- c. 17r. *Iniziale P*: piuttosto grande. Decorazione ad intrecci terminanti in motivi fitomorfi.
- c. 26r. *Iniziale I*: di media grandezza. Decorazione ad intrecci con motivi fitomorfi. Dipinta a guazzo in giallo, azzurro, rosso e verde.
- c. 97r. *Iniziale R*: piuttosto grande. Decorazione ad intrecci terminanti in motivi fitomorfi. Dipinta a guazzo in rosso, azzurro, giallo e verde.
- c. 125r. *Iniziale D*: di media grandezza. Decorazione ad intrecci molto elaborati, con motivi fitomorfi. Dipinta a guazzo in giallo, azzurro, rosso e verde (fig. 24).

- c. 131r. *Iniziale S*: di piccole dimensioni. Decorazione ad intrecci che però non sono colorati ma lasciati del colore della pergamena e fatti campire su zone colorate alternatamente in giallo e azzurro.

- c. 165r. *Iniziale V*: piuttosto grande. Decorazione ad intrecci soprattutto nella parte alta della



FIG. 24 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Antiphonarius diurnus, c. 125r.



FIG. 25 - MILANO, BIBLIOTECA TRIVULZIANA - Cod. D. 127. (foto Di Marzo).

lettera, alle due estremità. Dipinta a guazzo in giallo, azzurro e rosso.

La decorazione del manoscritto è completata da numerosissime altre iniziali di dimensioni piuttosto piccole, decorate dagli stessi motivi ad intreccio con terminazioni fitomorfe; la coloritura è sempre la stessa, in rosso, azzurro, giallo e verde. Cfr.:

- c. 8r. P; c. 10r. R.; c. 11r. P; c. 14r. H; c. 14v. D; c. 16r. L; c. 22r. E; c. 26r. I; c. 28v. E; c. 32v. V; c. 33r. D; c. 33v. E; c. 36v. I; c. 38r. O; 39r. S; c. 39v. L; c. 40v. I; c. 41v. M e A; c. 43v. S; c. 46v. G; c. 47r. I; c. 48r. Q; c. 48v. S; c. 51r. E; c. 52r. E; c. 54v.m.; c. 55v. D; c. 56v. I; c. 58v. S; c. 59r. D; c. 59v. R; c. 61v. D; c. 62v. I; c. 65v. R; c. 66v. V; c. 67r. D; c. 68r. E; c. 68v. L; c. 71r. E; c. 72r. E; c. 73r. S; c. 73v. F; c. 74r. L; c. 74bisr. D; c. 74bis.v. E; c. 75v. D; c. 76v. L; c. 77r. M; c. 77v. S; c. 78 v. I; c. 79v. M; c. 80v. E; c. 81r.l.; c. 82r. O; c. 83r. M; c. 83v. C; c. 86r. D; c. 88r. I; C. 89v. I; c. 94v. P; c. 96r. C; c. 96v. S; c. 102v. I; c. 104r. V; c. 104v. V; c. 106v. Q; c. 109r. C; c. 109v. V; c. 110r. P; c. 111r. E; c. 112r. E; c. 114r. T e E; c. 115 r.V; c. 117v. E; c. 118v. S; c. 120v. C; c. 121r. D; c. 121v. K; c. 123v. S; c. 124r. L e N; c. 124v. I; c. 127r. R; c. 128r. D; c. 129r. N; c. 131v. L; c. 133r. T; c. 135v. I; c. 136r. G; c. 141v. G; c. 144r. D; c. 144v. D; c. 149r. D; c. 150r. M e D; c. 150v. E; c. 152r. E; c. 152v. D; c.153r.R; c. 153v. P e I; c. 154r. I; c. 157v. I; c. 160r. S; c. 160v. B.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica delle miniature:*

L'Antifonario è stato eseguito per il capitolo del Duomo di Monza per incarico di un ecclesiastico, che si è fatto raffigurare nella miniatura con S. Gregorio e che doveva appartenere al capitolo stesso. Lo indica il fatto che il Santo rappresentato nella seconda miniatura è S. Giovanni Battista, titolare del Duomo stesso.

Una figurazione analoga si ritrova in un Evangelionario donato da Ariberto d'Intimiano alla chiesa monzese nel 1044 e andato perduto durante le requisizioni napoleoniche; ce ne conservano il ricordo le incisioni del Frisi e del Giulini. Sul piatto posteriore della coperta l'arcivescovo milanese

veniva presentato a Cristo, in gloria tra i simboli del tetramorfo, da S. Ambrogio protettore di Milano e dal Battista patrono della chiesa cui il manoscritto era destinato, come conferma la scritta che commenta la scena (fig. 26). Questa figurazione ha probabilmente costituito il prototipo cui si è ispirato l'anonimo artista che ha eseguito la decorazione dell'Antifonario.

L'Evangelionario stabilisce quindi il termine post quem per l'esecuzione dell'Antifonario che, come sembrano confermare le caratteristiche paleografiche e stilistiche, venne eseguito intorno alla metà del XI secolo, dopo il 1044.

Il carattere fortemente bizantineggiante della figura del Battista trova infatti riscontro in esempi pittorici della seconda metà dell'XI secolo e particolarmente con alcune pitture della controfacciata di Oleggio. La Gabrielli data questi affreschi alla seconda metà dell'XI secolo



FIG. 26 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Piatto della rilegatura dell'Evangelionario di Ariberto (Giulini).

inizi XII: a mio parere essi precedono le pitture di Civate, che vennero eseguite fra il 1090 e il 1100, e sono quindi collocabili tra il terzo e l'ultimo quarto del secolo. Il riscontro con la figura del Battista è particolarmente puntuale ove si osservino le immagini dei patriarchi che reggono in grembo le anime dei defunti (v. fig. 23).

Lo schema è molto simile ma i caratteri bizantini vi appaiono come standardizzati e infiacchiti. L'immagine dell'antifonario monzese ha invece carattere di prototipo per l'evidenza espressiva e l'immediatezza inventiva dell'esecuzione. La datazione non

può essere del resto portata molto oltre la metà del secolo per il carattere ancora carolingio della figurazione col S. Gregorio: gli elementi carolingi, riscontrabili soprattutto nella violenza del movimento dell'immagine del Santo, scompaiono infatti dopo il 1050 circa. Il manoscritto costituisce quindi una prova della compresenza delle due culture in terra lombarda in quel periodo, e può essere considerato come una testimonianza del momento di slittamento di una cultura tardo-carolingia verso quegli schemi bizantini che caratterizzeranno il XII secolo. La datazione suggerita appare anche confermata dal confronto con un manoscritto oggi conservato alla Trivulziana di Milano con la segnatura D. 127; il cosiddetto Messale di Civate, ultimo codice superstite della produzione dello scriptorio abbaziale, le cui origini sembrano risalire al periodo carolingio. La datazione di questo codice è collocabile (Santoro) alla fine dell'XI secolo; esso presenta una decorazione delle lettere iniziali assai simile a quella dell'Antifonario monzese, dove però la terminazione degli intrecci in motivi fitomorfi e zoomorfi meno stanchi e stilizzati consente di suggerirne la priorità di esecuzione (fig. 25). La datazione precedentemente indicata appare quindi confermata.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 95; A. VARISCO, *Fondo Varisco*, ms. N. 1. Inf., cart. 52, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

*Cod. F. 3/104 – MISSALE ROMANUM.*

Membranaceo, cm. 38 × 28, cc. 276, scritto su due colonne. Legatura in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso e in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti.

Sec. XII, prima metà.

- c. 6v. *Iniziale I*: profilo geometrizzato e decorazione ad intrecci nastroformi, particolarmente elaborati nella parte alta della lettera che in basso termina allargandosi a foglia. Il colore è dato solo sul fondo nelle tonalità rosso, giallo e azzurro, mentre gli intrecci sono del colore della pergamena.
- c. 93r. *Iniziale V*: profilo geometrizzato e decorazione ad intrecci fitomorfi, terminanti in basso in due protomi animalesche. Gli intrecci sono del colore della pergamena, toccati in rosso in qualche punto; il fondo è colorato in azzurro, rosso e giallo a zone.
- c. 102r. *Iniziale I*: profilo geometrizzato e decorazione a intrecci nastroformi, particolarmente complessi nella parte alta e bassa della lettera e terminanti in qualche punto in protomi fitomorfe. Gli intrecci sono del colore della pergamena, il fondo è colorato a zone in azzurro, rosso e giallo.

- c. 110v. Monogramma «Vere Dignum» terminante a destra con un Crocefisso che supplisce la T del Te igitur; nel monogramma, chiuso in una sagoma rettangolare, la V è formata da un drago dalla cui bocca fuoriesce una protome vegetale; il corpo è del colore della pergamena, toccato in rosso nella testa, mentre le ali sono disegnate in rosso e dipinte in blu punteggiato di rosso nella parte dell'attaccatura. Simboleggia probabilmente il maligno, e la composizione, comprendente la croce del monogramma e il Crocefisso, allude alla redenzione del peccato per opera di Cristo morto sulla croce (figg. 27 e 28).

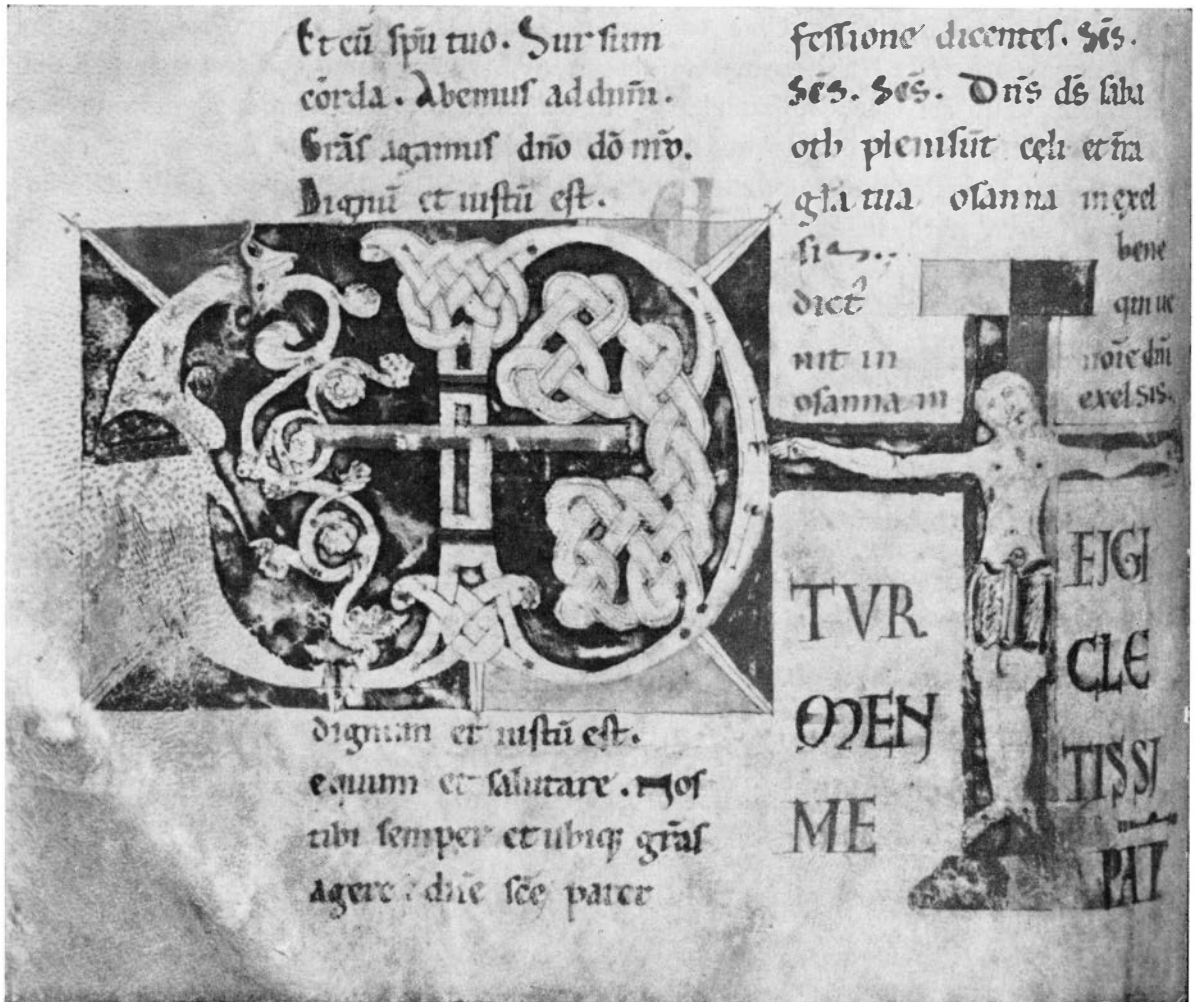


FIG. 27 – MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE – Missale romanum, c. 110v. (foto Parchitelli).

La D del monogramma presenta una decorazione ad intrecci nastriformi, particolarmente complessi, lasciati del colore della pergamena. Il fondo è a scacchi blu nella parte centrale della lettera, rossi e gialli nelle zone restanti. Il Crocefisso è del tipo *patiens*, con gli occhi semichiusi e il capo reclinato sulla spalla; le mani e i piedi sono confitti da quattro chiodi; non ha suppedaneo e la croce poggia su un rialzo a forma di piramide tronca. Il Cristo ha i capelli lunghi, la barba ed è privo di aureola; indossa un corto colobio, disegnato in rosso e toccato in alcuni punti in blu, annodato davanti, al centro. La figura disegnata a sep-



FIG. 28 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Missale romanum, c. 110v. (foto Parchitelli).

pia è toccata in rosso per definire la ferita al costato, l'ombelico e alcuni altri particolari. La croce è colorata a scacchi rossi, blu e gialli.

c. 120r. *Iniziale P*: profilo geometrizzato e decorazione formata in alto da intrecci nastriformi, che si trasformano nella parte terminale in una testina umana con barbetta a punta e cappelluccio sul capo; dalla bocca esce una protome vegetale che si avvolge in volute. Il colore è dato solo sul fondo, a zone gialle, rosse e blu, mentre gli intrecci e la testa umana sono solo disegnati a seppia e fatti risaltare contro il fondo blu della parte interna della lettera. L'asta verticale della lettera presenta una decorazione a elementi ovoidali sovrapposti, alternatamente bianchi e blu, e termina in basso in un drago dal corpo giallo, zampe azzurre, ali bianche e lingua rossa, disegnato con grande inventiva ed efficacia (fig. 29).

c. 120v. *Iniziale I*: profilo geometrizzato e decorazione in alto a intrecci nastriformi terminanti in due testine di drago; nella parte verticale della lettera i due nastri assumono un carattere fortemente fitomorfo e terminano nella parte bassa in una spiga che si sta aprendo, fra due foglie arricciate. Il colore è dato solo sul fondo a zone alternatamente gialle, rosse e blu, mentre gli elementi figurati e gli intrecci sono lasciati del colore della pergamena per farli meglio risaltare (fig. 30).



FIG. 29 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Missale romanum, c. 120r. (foto Parchitelli).



FIG. 30 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Missale romanum, c. 173v. (foto Parchitelli).

- c. 124r. *Iniziale D*: la lettera lasciata del colore della pergamena è fatta stagliare contro un fondo dal profilo geometrizzato, alternatamente giallo, rosso e blu. Decorazione a intrecci con terminazione fitomorfa a tre foglie arricciate, analoghe a quelle della lettera precedente.
- c. 124v. *Iniziale I*: la lettera, lasciata del colore della pergamena, è fatta stagliare contro un fondo dal profilo geometrizzato, alternatamente giallo, rosso e blu. Decorazioni a intrecci nastriformi.
- c. 173r. *Iniziale O*: la lettera, lasciata del colore della pergamena, è fatta stagliare contro un fondo dal profilo geometrizzato alternatamente giallo rosso e azzurro. Decorazione a intrecci nastriformi con terminazioni fitomorfe.
- c. 173v. *Iniziale I*: la lettera, lasciata del colore della pergamena, è fatta stagliare contro un fondo dal profilo geometrico, alternatamente, rosso giallo e azzurro. Decorazione a intrecci na-

striformi, a carattere fitomorfo nell'asta verticale della lettera, e terminanti in alto in due testine di drago, con la bocca spalancata da cui escono viticci vegetali, e in basso in due foglie toccate in rosso ai bordi.

- c. 236r. *Iniziale O*: la lettera, lasciata del colore della pergamena, è fatta stagliare contro un fondo dal profilo geometrico alternatamente giallo rosso e blu. Decorazione ad intrecci nastriformi.
- c. 247v. *Iniziale O*: all'interno di una cornice rotonda marroncina busto di Cristo, visto di pieno prospetto, con la palma destra aperta davanti al petto e il libro nella sinistra. Ha lunghi capelli che gli scendono sulle spalle ed è barbato; indossa una veste giallina toccata in rosso nelle pieghe, su cui porta un manto azzurro. L'aureola è crocesignata in rosso e porta disegnati i raggi di luce che partono dal capo del Salvatore; il fondo è rosso.

Un'altra iniziale era disegnata a c. lr.; ma il foglio è molto danneggiato e il disegno è quasi scomparso.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Non v'è alcuna indicazione esplicita sulla provenienza, ma è probabile che il messale sia stato eseguito per il Capitolo del Duomo di Monza come, con poche eccezioni, gli altri codici che vi si trovano.

La miniatura più interessante si trova all'inizio del Canone dove compare la figura del Crocefisso, consueta nei Messali milanesi; l'iconografia è molto semplice, con il Cristo morto, isolato, a supplire la T del Te Igitur. Nel monogramma Vere Dignum, a lato, è inserita la figura del Maligno, rappresentato da un drago alato la cui coda fuoriesce da un viluppo di intrecci in cui è inserita anche una croce. Il collegamento col Crocefisso è molto stretto, quasi l'artista abbia voluto esprimere lo stesso concetto attraverso il simbolo astratto e la sua rappresentazione in termini figurativi. Il tema è dunque quello della redenzione dei peccati, e il Cristo viene raffigurato morto proprio perché morì sulla croce per redimere l'umanità dal Peccato Originale. La presenza del tema del *Christus patiens* non può comunque essere intesa come elemento di datazione determinante, in quanto tale schema compare in numerosi Messali milanesi, a partire dal Sacramentario di S. Satiro (v. fig. 71), di epoca aribertina, con l'eccezione del manoscritto dell'Ambrosiana T 120 Sup. (v. fig. 72) e del Messale di Lodrino (v. fig. 70) che ne costituisce il prototipo; e ancor prima questa iconografia si riscontra nel Crocefisso del Sacramentario di Ivrea, che forse ha costituito uno dei prototipi dei Messali ambrosiani.

Nel caso specifico, la scelta di questo motivo è anche dovuta all'esigenza di enfatizzare il tema della Redenzione dei peccati, un tema notevolmente in favore in questo ambiente, tanto che costituisce il messaggio cifrato delle due miniature a piena pagina di un altro codice monzese, l'Antifonario C 13/76 (v. fig. 17).

Dal punto di vista iconografico va infine rilevato che l'assenza dell'aureola nella figura del Crocefisso sembra appartenere ad una consuetudine, di cui è difficile scorgere la causa, dello scrittorio monzese, in quanto la si riscontra anche nella figura di S. Gregorio dell'Antifonario già citato.



Stilisticamente il codice si collega alla produzione di ambito milanese; i motivi a intreccio, con terminazioni fitomorfe, e il repertorio animalistico e antropomorfo, che costituiscono la decorazione delle iniziali, compaiono in forma analoga in numerosi altri codici milanesi. L'uso di una sagoma dal profilo geometrico, che equilibra l'andamento capriccioso dei motivi ornamentali, facendone risaltare il contorno contro un fondo intensamente colorato a zone geometriche, sembra spostare la datazione al XII secolo, e apparenta la decorazione di questo manoscritto a quella del codice M 31 della Capitolare di S. Ambrogio, sicuramente databile al secondo quarto del secolo. Analogo è anche il naturalismo del repertorio animalistico, non ancora schematizzato in formule astratte come avverrà più tardi.

Tuttavia la rapidità esecutiva, quasi da schizzo, di talune immagini, come quella del piccolo drago alato con cui termina la P a c. 120 r., (v. fig. 29), suggeriscono a mio parere una datazione leggermente anteriore a quella del manoscritto milanese.

*Stato di conservazione:*

Buono. Appaiono un po' sbiadite le miniature a c. 110 v. e 247 v.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 132; A. VARISCO, *Fondo Varisco*, ms. N 1 Inf. cart. 38 – Milano, Biblioteca Ambrosiana.

*Cod. C/9/69 – ISIDORI HISPALENSIS VARIA.*

Membranaceo, cm. 33 × 24, cc. 189 + 1, scritto su due colonne. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in cuoio rosso con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, inizio.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale D:* decorazione a intrecci vegetali stilizzati, tinteggiati in giallino su fondo arancione.
- c. 3v. *Schema dei mesi:* formato da una grande ruota a raggi, con quattro cerchi concentrici all'interno, tinteggiati in giallino e arancione con qualche decorazione a intreccio.
- c. 5r. *Iniziale O:* di grandi dimensioni, è usata come schema per indicare le stagioni e le temperature. Lo spazio circolare interno è rotto da una scie di semicerchi che si incrociano. Decorazione a girali vegetali e motivi a intreccio formanti una stuoia, tinteggiati in giallino e arancione (fig. 31).
- c. 6r. *Schema del solstizio di inverno:* formato da due cerchi concentrici. Quello esterno presenta una decorazione a girali vegetali stilizzati tinteggiati in giallino su fondo arancione. Quello interno presenta una decorazione a intrecci nastriformi acquarellati in giallino e arancione. Lo spazio fra i due cerchi è ritmato da cinque segmenti a ferro di cavallo riuniti da segmenti orizzontali con terminazioni fitomorfe.

- c. 6v. In alto a sinistra *iniziale P*: disegnata a seppia con poco colore presenta qualche motivo ornamentale nella parte alta.

A piè di pagina *Schema per la suddivisione degli elementi*: ornamentazione formata da girali vegetali e motivi a intreccio tinteggiati in giallino e arancione.

- c. 7r. *Schema stagionale*: formato da due grandi cerchi concentrici. Intorno a quello più interno sono intrecciati otto cerchi minori. Decorazione ad elementi vegetali stilizzati, tinteggiati in giallino su fondo arancione (fig. 32).

*Iniziale C*: decorazione ad elementi vegetali stilizzati; tinteggiati in giallo chiaro su fondo arancione.

- c. 66r. *Iniziale D*: molto piccola, disegnata a seppia senza colore.

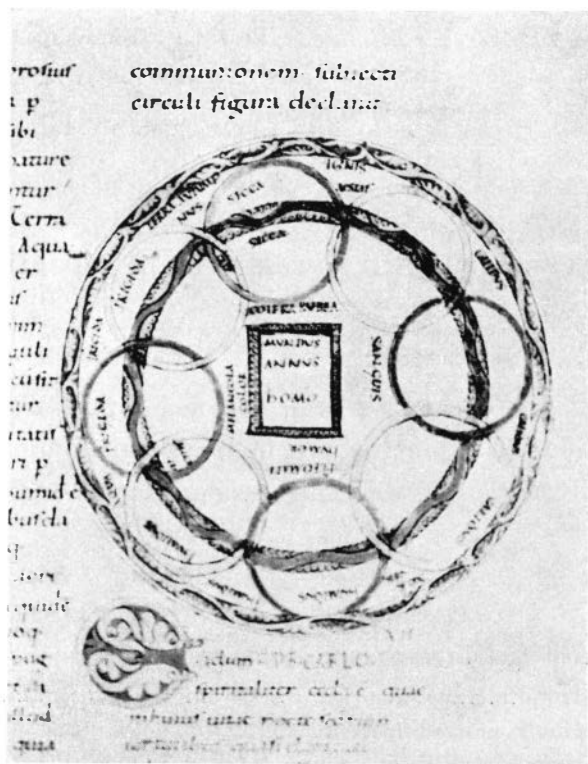


FIG. 32 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Isidori Hispalensis varia, c. 7r.

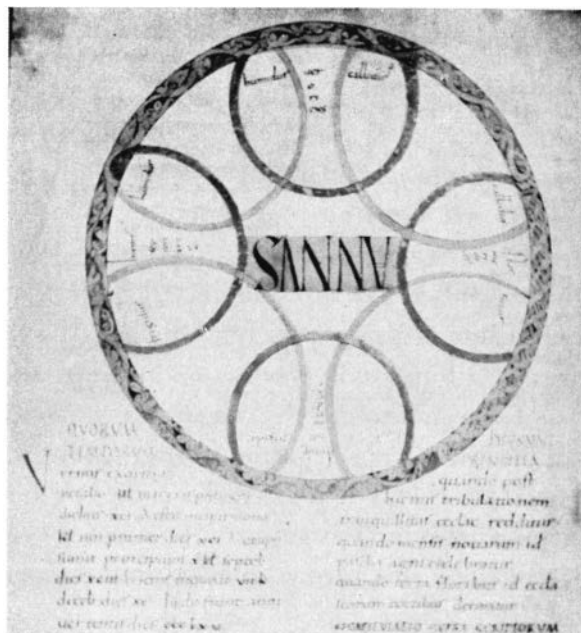


FIG. 31 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Isidori Hispalensis varia, c. 5r.

- c. 77v. *Grande cornice* inquadrante la pagina intera. A semplici barre orizzontali e verticali, tinteggiate in arancione e giallino, e terminanti agli angoli in protomi zoomorfe dalla cui bocca fuoriescono girali vegetali.
- c. 132r. *Iniziale P*: di piccole dimensioni con qualche ornamentazione vegetale stilizzata tinteggiata in arancione.
- c. 154r. *Iniziale P*: decorazione ad intreccio, terminante in alto in una protome animale dalla cui bocca fuoriesce un traliccio vegetale, e in basso in motivi vegetali stilizzati. Disegnata a seppia su fondo arancione e toccata in qualche punto in arancione.
- c. 168r. *Iniziale D*: di dimensioni ridotte, con ornamentazione vegetale disegnata in arancione.

Altre decorazioni, ma di minore importanza con ornamentazione quasi assente, sono a cc. 12v., 16v., 21r., 60v., 61r., 63v., 66r., 67v.; a c. 138r. si nota un piccolo schizzo di decorazione a intreccio di esecuzione più tarda.

*Provenienza, datazione, qualifica stilistica:*

La provenienza non è indicata, ma si tratta probabilmente di un codice di origine monzese; forse è uno dei due di Isidoro nominati dal documento del 1275, conservato nell'Archivio della Biblioteca Capitolare di Monza, ed elencante i manoscritti allora conservati nel Capitolo del Duomo.

Stilisticamente i motivi a intreccio e l'uso delle terminazioni zoomorfe collegano questo codice alla produzione degli scriptoria milanesi; le iniziali, nell'uso del colore e nell'ornamentazione, riprendono motivi che si riscontrano nel Sacramentario di S. Satiro, attribuito a Nivardo, e databile ad epoca aribertina.

I due manoscritti presentano motivi abbastanza insoliti nella produzione miniata milanese e ne costituiscono un capitolo a parte: in particolare può essere utile il confronto tra l'iniziale a c. 7r. del codice di Isidoro con quelle a c. 27 e c. 10 del Sacramentario. Tuttavia la stilizzazione stanca e semplificata del manoscritto monzese ne denota l'esecuzione più tarda, che si può ragionevolmente collocare alla fine dell'XI secolo, inizi del XII.

Il Frisi suggerisce una datazione al XII secolo.

*Stato di conservazione:*

Discreto; piuttosto rovinata la prima pagina dove l'iniziale è andata quasi completamente abrasa.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 83.

*Cod. B. 24/163* – ANICII MANLII TORQUATI SEVERINI BOETHII COMMENTARIA IN TOPICACICERONIS.

Membranaceo, cm. 22,4 × 17,4, cc. 66 + 4, scritto su una sola colonna. Rilegato in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti e in pelle rossa con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, prima metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale E*: la lettera è decorata da intrecci vegetali; disegno in inchiostro rosso.
- c. 66r. Raffigurazione di alcune costellazioni astronomiche chiuse in un cerchio; l'iconografia non è molto tradizionale e spesso l'immagine è a stento riconoscibile; alcune figurazioni sembrano ripetute due volte. Sono tuttavia riconoscibili: Scorpione, Sagittario, Ara, Pesce, Capricorno, Nave, Acquario, Balena, Aquila, Serpentario, Perseo, Ercole, Lira, Serpente, Cassiopea, Andromeda. Disegno a seppia senza colore (fig. 30).

*Provenienza, datazione, qualifica stilistica:*

La provenienza non è indicata, ma si tratta probabilmente di un codice di origine monzese, ed è nominato nel documento del 1275, conservato nell'Archivio della Biblioteca Capitolare di Monza ed elencante i manoscritti allora esistenti nel capitolo del Duomo.

Stilisticamente si inserisce in quel filone « popolare » lombardo che ha origine nell'XI secolo, per la miniatura da alcune figurazioni del Sacramentario di Ivrea, e per la pittura murale dagli affreschi della Chiesa di S. Martino a Carugo.

È databile intorno alla metà del XII secolo, come testimonia il raffronto con alcuni disegni colorati di un Boezio, *De Musica*, conservato nella Biblioteca Ambrosiana e segnato C. 128. In, f. (v. fig. 80). La Gengaro data quest'ultimo manoscritto al XII secolo, datazione che conviene, per la stretta affinità stilistica, anche al codice monzese per il quale il Frisi suggerisce una analoga collocazione temporale.



FIG. 33 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Severini Boetii *Commentaria*, c. 66r.

*Stato di conservazione:*

Discreto; piuttosto sbiadita l'iniziale a c. 1r.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 228.

*Cod. A 27/39 - PAULI (S) EPISTULAE, CUM GLOSSIS*

Membranaceo, cm. 25,5 × 16,9, cc. 210 + 4, scritto su una sola colonna con glosse su entrambe i lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in cuoio rosso con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, 1182 ca.

*Descrizione delle miniature:*

c. 44r. *Iniziale P:* Inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo alternatamente azzurro e rosa, in qualche punto rosso, con puntature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in basso con un cespo di verzura mentre in alto la decorazione è composta da girali vegetali stilizzati tratteggiati in verde e rosso su fondo neutro.

- c. 84v. *Iniziale P*: Inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo alternatamente azzurro e rosa, in qualche punto rosso, con puntinature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in basso con intrecci e protomi fitomorfe, mentre in alto la decorazione è composta da intrecci, girali vegetali e una testa di vecchio con lunga barba appuntita: la colorazione è ottenuta con tratteggi paralleli, rossi e verdi su fondo neutro.
- c. 107v. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo alternatamente rosa e azzurro, in qualche punto rosso, con puntinature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in alto e in basso con due mascheroni, l'uno demoniaco e l'altro zoomorfo, tratteggiati in rosso e verde. La decorazione della lettera è completata da girali vegetali terminanti in una protome di serpente di analoga colorazione.
- c. 121r. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo alternatamente azzurro e rosa, in qualche punto rosso, con puntinature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in basso con un uccello stilizzato dal cui becco fuoriesce la lettera. In alto essa è conclusa da una testa di uccello, mentre all'interno della parte tondeggiante della lettera è un cane che si dibatte fra girali vegetali che gli escono dalla bocca: la colorazione e il disegno è a tratteggio parallelo verde e rosso (fig. 34).
- c. 132r. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo azzurro e rosso con puntinature bianche. Il corpo della lettera è dorato: reca decorazioni ad intreccio con terminazioni fitomorfe, girali vegetali e protome zoomorfa, tratteggiati in rosso e verde su fondo neutro.
- c. 146v. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo azzurro, rosa, e rosso con



FIG. 34 – MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE – Pauli(S) epistulae, cum glossis, c. 121r.



FIG. 35 – MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE – Pauli(S) epistulae cum glossis, c. 146v.



FIG. 36 – MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA – Cod. R. 70 Sup. (foto Scansani).

puntature bianche. È formata da una figura virile che regge un drago alato, la cui coda si trasforma contorcendosi in girari vegetali. Il personaggio ha capelli arricciati seppia, pomelli rossi e indossa un lungo abito punteggiato di azzurro, stretto in vita e svasato in basso, con bordure dorate e maniche a sboffo: le pieghe del busto ricordano le pieghe cordonate. Ha calze toccate in verde e calzari appuntiti. Il drago è tratteggiato in rosso, azzurro e verde su fondo neutro (fig. 35).

- c. 153r. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo rosa, azzurro, in qualche punto rosso, con puntature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina con una protome antropomorfa con pomelli rossi e tratteggiata in verde e rosso dalla cui bocca fuoriesce un tralcio vegetale. La decorazione della parte alta della lettera è composta da intrecci e girali vegetali di analoga colorazione.

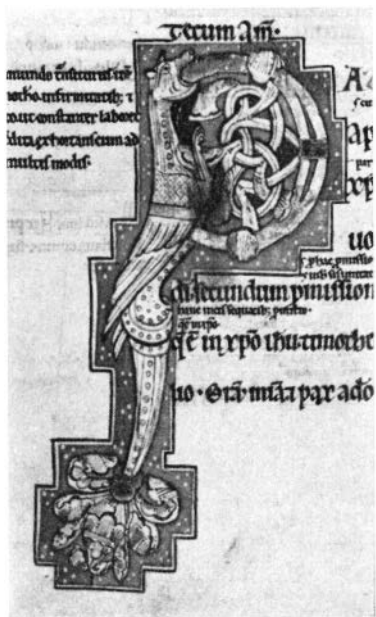


FIG. 37 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Pauli (S) epistulae cum glossis, c. 165v.



FIG. 38 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Pauli (S) epistulae cum glossis, c. 175r.



FIG. 39 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. R. 70 Sup. (foto Scansani).

- c. 156v. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo azzurro, rosa, in qualche punto rosso, con puntature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in basso con una protome fitomorfa, sormontata da un mascherone dai tratti umani con pomelli rossi. In alto è conclusa da una testa di serpente, mentre all'interno due cani affrontati e in atto di mordersi le schiene sono strettamente intrecciati da girali vegetali. La decorazione è, come di consueto, a tratteggi verdi e rossi su fondo neutro.
- c. 165v. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico dal fondo azzurro e rosa, in qualche punto rosso, con puntature bianche. La lettera è formata da un dragone alato disegnato e tratteggiato in verde e rosso, con puntature azzurre all'attacco delle ali. La coda termina in un cespo di verzura e dalla bocca gli esce la sbarra tondeggiante della lettera, che è dorata; all'interno di questa, intrecci vegetali tratteggiati in verde e rosso completano la decorazione (fig. 37).

- c. 171v. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo azzurro e rosa, in qualche punto rosso, con puntature bianche. Il corpo della lettera è dorato e termina in basso e in alto con due maschere umane dalla lunga barba appuntita e pomelli rossi sulle guance: una delle due indossa un cappelluccio a punta dorato mentre l'altra sporge la lingua. La decorazione è completata da intrecci e viluppi vegetali tratteggiati in verde e rosso.
- c. 175r. *Iniziale P*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo azzurro, rosa, in qualche punto rosso, con puntature bianche. La lettera è formata da un cane, con la coda che gli si attorciglia alle zampe formando viluppi fitomorfi; dalla sua bocca fuoriesce un dragone che va a modergli il petto; fra i due sono degli intrecci vegetali. Entrambi portano collari e fascie dorate: la colorazione è ottenuta nel modo consueto con tratteggi rossi e verdi su fondo neutro e puntature azzurre alle ali del dragone (figg. 38 e 39).
- c. 177r. *Iniziale M*: inserita in una sagoma dal profilo geometrico e fondo rosa, azzurro, in qualche punto rosso, con puntature bianche. La lettera è formata da due aquile affrontate con testa, becco, ali e coda disegnati in verde; il resto del corpo è rosso puntinato di azzurro con fascie dorate. Dai becchi fuoriesce l'asta verticale dorata della lettera terminante in basso con intrecci che si trasformano successivamente in viluppi vegetali tratteggiati in verde e rosso (fig. 40).

#### *Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il manoscritto venne scritto e decorato per il Duomo di Monza e precisamente per l'Arciprete Guidotto, coadiutore di Oberto da Terzago Arcivescovo di Milano, che morì nel 1182: lo indica la scritta che compare su tutti i codici da lui donati al Capitolo alla sua morte, e che qui è quasi



FIG. 40 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Pauli (S) epistulae cum glossis, c. 177r.

completamente cancellata. Come nei codici milanesi riguardanti le Epistole di S. Paolo, sono miniate solo le iniziali della parola Paulus e la M che ne conclude l'apparato decorativo.

Il manoscritto denota stretti rapporti con la cultura milanese e monzese precedente, nella predilezione per gli ornati a intreccio, le terminazioni fitomorfe e gli animali mostruosi che ne decorano le iniziali, oltre che per il modo di inserire la composizione in una sagoma dal profilo geometrico che ne segue l'andamento.

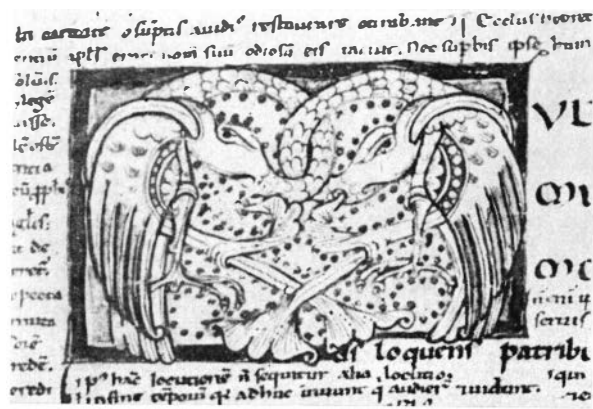


FIG. 41 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. R. 70 Sup. (foto Scansani).

Tipico della produzione fra il secondo e il terzo quarto del XII secolo è il gusto metamorfico, che si nota in tutte le iniziali, di cose che si trasformano in altre, pur restando individuate nella propria natura; lo si ritrova anche a Milano nei manoscritti donati dal prevosto Martino alla Basilica di S. Ambrogio. I mascheroni e la puntinatura del fondo, oltre al raffinato gusto cromatico confermano, però, l'esecuzione piuttosto tarda, intorno al 1180.

Il prototipo cui si è ispirato l'anonimo miniatore nella decorazione di alcune iniziali è individuabile in un codice dell'inizio del secolo di analogo contenuto, una volta in possesso della chiesa di S. Maria Incoronata a Milano (oggi alla Biblioteca Ambrosiana, con la segnatura R 70 Sup.). In particolare il rapporto esiste fra una P del manoscritto milanese a c. 51v. (fig. 36) e quella a c. 146v. del codice monzese, e inoltre fra due M rispettivamente a c. 88 (fig. 41) e a c. 177v.

Le iniziali del volume ambrosiano riflettono una cultura non autoctona, ma piuttosto di derivazione francese, particolarmente nel repertorio zoomorfo, nel gusto cromatico, e nel tipo di pannello; il riferimento più plausibile è all'ambiente di Agen-Moissac, e a codici come quello contenente il Vangelo di S. Matteo, oggi alla Bibliothèque Nationale di Parigi con la segnatura Lat. 254.

In quello monzese, assai più tardo, si nota una interpretazione più apertamente decorativa che nei prototipi: la piega cordonata, nata con intenzioni plastiche, tende a risolversi in stilema grafico; il colore crea un delicato equilibrio fra fondo e immagine; dato a tratteggio e non a corpo, così da sfumare i contrasti, non appiattisce ma modella con gradualità; la figura umana a c. 146v. (v. fig. 35) tende ad allungarsi, più sfinata ed elegante nella forma di quella vigorosamente espressiva del codice ambrosiano.

Va tuttavia rilevato che la cultura francese che impronta fortemente i codici di Guidotto – la si riscontra anche nel manoscritto A 24/36, legato piuttosto al gusto decorativo del monastero di Anchin – giunge a Monza assai dopo che a Milano, che sembra assumere nel XII secolo ruolo di guida anche per ciò che riguarda i contatti con la miniatura tedesca.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 52.

*Cod. A 6/13 – EXODUS*

Membranaceo, cm. 24,7 × 15,9, cc. 125 + 3, scritto su una colonna con glosse ai lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti e in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso.

Secolo XII, 1182 ca.



*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale H*: formata da striscie dorate che si intrecciano trasformandosi in girali fitomorfi tratteggiati e toccati ai margini in verde. L'iniziale campisce su un fondo a zone di colore accostate azzurre e marroncine puntinate di bianco (fig. 42).

*Provenienza, datazione, qualifica stilistica:*

Il codice proviene dalla donazione di Guidotto, Arciprete del Duomo di Monza e coadiutore dell'arcivescovo Oberto da Terzago; lo conferma una scritta a c. 124v., consueta nei manoscritti a lui appartenuti: « Hunc librum dimisit archipresbiter Guidottus ecclesie sancti Johannis de Modoetia pro remedio anime sue ». La decorazione dell'unica iniziale è assai vicina a quella dell'altro codice monzese donato da Guidotto e contenente le Epistole di S. Paolo: analoghi sono i motivi, l'uso della doratura e del fondo puntinato, come pure il colore dato a tratteggio su fondo neutro per dar rilievo agli ornati.



FIG. 42 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Exodus, c. 1r.



FIG. 43 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Evangelium secundum Johannem, c. 1r.

La datazione ha quindi come termine ante quem il 1182, data di morte dell'Arciprete.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 14.

*Cod. A 24/36 - EVANGELIUM SECUNDUM JOHANNEM.*

Membranaceo, cm. 23 × 15, cc. 92 + 2, scritto su una sola colonna con glosse ai lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti e in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso.

Sec. XII, seconda metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale H*: la lettera è chiusa in una sagoma dal profilo geometrizzato e fondo rosa e azzurro, puntinato di bianco. L'asta verticale dorata termina in alto con un mascherone verde pallido: il segmento tondeggiante è invece formato da un drago alato col corpo dorato e ali e testa toccate in verde: dalla bocca fuoriescono tralci vegetali che si attorciano alla lettera (fig. 43).
- c. 2r. *Iniziale I*: la lettera è chiusa in una sagoma dal profilo geometrizzato e fondo azzurro e rosa puntinato di bianco. Due aste verticali dorate terminano in basso con un capitello fogliato rovesciato verde e arancione, e in alto con un capitello decorato da protomi zomorfe verdi e arancione; al centro sono interrotte da un elemento tondeggiante tingeggiato a strisce parallele verdi e arancione; sopra di esso un quadrupede di analoga colorazione addenta una delle sbarre dorate, mentre sotto è rappresentato un serpente.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il Frisi elenca questo codice fra quelli donati dall'Arciprete Guidotto alla Cattedrale, tuttavia non c'è alcuna indicazione precisa che possa confermare l'attribuzione. Manca la scritta di dedicazione consueta nei codici di sua donazione, ma va rilevato che manca anche il foglio di guardia al termine del volume su cui talvolta essa compare.

Una datazione va quindi dedotta dagli elementi stilistici: in questo senso il codice sembra apparentarsi ad alcuni manoscritti di Guidotto, cui lo legano la colorazione, il fondo puntinato e gli elementi decorativi. Anche la cultura cui si rifà questo miniatore è solo parzialmente lombarda e come nel manoscritto con le lettere di S. Paolo vi sono notevoli aperture verso la tradizione francese, forse identificabile in questo caso con quella del monastero di Anchin.

L'esecuzione va quindi collocata nella seconda metà del XII secolo, intorno al 1182.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia*: A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 39.

*Cod. A. 21/33* – EVANGELIUM SECUNDUM MARCUM

Membranaceo, cm. 23,7 × 16, cc. 86 + 4, scritto su una sola colonna con glosse su entrambi i lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in cuoio rosso con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, seconda metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale M*: su un campo quadrato azzurro, puntinato di bianco, spiccano due draghi alati con la testa rivolta verso il basso. Le code si riuniscono al centro formando degli intrecci

provvisi di terminazioni vegetali a tre foglie, che spiccano sul fondo dorato della parte interna della lettera. I draghi sono verdi con le ali e le zampe rosa; gli intrecci e le decorazioni fitomorfe sono azzurri, verdi e rosa (fig. 44).

- c. 3r. *Iniziale I*: su un campo azzurro puntinato di bianco spicca la lettera dorata, su cui si intrecciano tre elementi decorativi, staccati l'uno dall'altro, che sembrano imitare nella forma e nella stilizzazione le ornamentazioni metalliche. Il motivo centrale, dall'aspetto vagamente fitomorfo, è dipinto in verde e toccato in rosa; quelli terminali, in alto e in basso, sono rosa.
- c. 68r. *Iniziale E*: molto leggibile, è decorata da motivi ad arabesco, puramente lineari. La tinteggiatura a guazzo è in rosso e azzurro, con qualche nota di verde.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il manoscritto sembra aver fatto parte del fondo donato dall'arciprete Guidotto al Duomo di Monza « pro remedio anime sue »; Guidotto morì intorno al 1182, e quindi il codice è stato eseguito qualche tempo prima. Una conferma a questa ipotesi può essere data dal confronto dell'iniziale a c. 68r. con quella che decora un altro manoscritto sicuramente di Guidotto: il cod. A. 22/34. I motivi sono molto simili, soprattutto nel gusto dell'arabesco e nella colorazione, e questo fa supporre che i due codici siano stati decorati se non dallo stesso artista, all'interno dello stesso scriptorio, più o meno nello stesso periodo di tempo.

Le altre due iniziali presentano una decorazione che riprende motivi zoomorfi e fitomorfi dell'XI secolo; essi tuttavia hanno subito un irrigidimento notevole, e appaiono bloccati all'interno di uno schema ormai consueto, cui manca però naturalismo e gusto del movimento. Inoltre si nota l'attenzione ai motivi e alla stilizzazione tipica delle decorazioni in bronzo, cui il miniatore sembra aver guardato per la I a c. 3r.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794. III, n. 36.

*Cod. A. 22/34 – EVANGELIUM SECUNDUM MARCUM*

Membranaceo, cm. 23,2 × 15, cc. 85 + 2, scritto su una sola colonna con glosse su entrambi i lati – Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in pelle rossa con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, 1182 ca.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale M*; decorata da motivi geometrici, e da arabeschi lineari, a vario colore di effetto assai ricco. Tinteggiatura a guazzo in rosso, verde e azzurro; dorati i motivi geometrizzanti dell'asta verticale della lettera (fig. 45).

*Provenienza, datazione, qualifica stilistica:*

Il codice è databile intorno al 1182 in quanto fa certamente parte del fondo di manoscritti donati dall'arciprete Guidotto al Duomo di Monza. A. c. 85v. si legge infatti:

« Hunc librum dimisit dominus archipresbiterus Guidottus ecclesie sci Iohannis de Modoetia pro remedio anime sue ». L'ornamentazione è quella tipica di molte iniziali della seconda metà del sec. XII, e ritorna in forma assai simile in un altro codice monzese segnato A. 21/33.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 37.

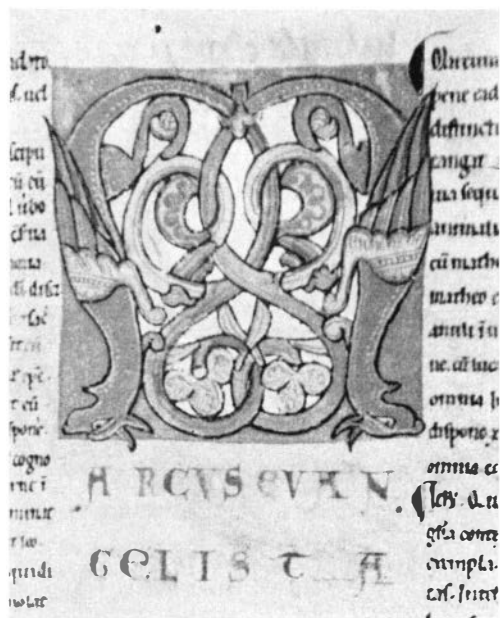


FIG. 44 -- MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE -- Evangelium secundum Marcum, c. 1r.



FIG. 45 -- MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE -- Evangelium secundum Marcum, c. 1r.



FIG. 46 -- MONZA, BIBL. CAPIT. -- Genesis, c. 2r.

*Cod. A 5/12 – GENESIS.*

Membranaceo, cm. 27,8 × 17,1 cc. 152 + 3, scritto su una sola colonna con glosse su entrambi i lati. Rilegato in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in pelle rossa con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XII, seconda metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 2r. *Iniziale I*: si staglia su un fondo azzurro puntinato di bianco che ne segue il profilo. Decorazione ad intrecci con elementi vegetali stilizzati. Tinteggiata in oro e toccata in verde nei motivi vegetali (fig. 46).

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Anche questo codice è elencato dal Frisi fra quelli di donazione dell'arciprete Guidotto, e questo fa presumere una datazione intorno al 1182, data della sua morte.

Presenta numerose analogie con un altro codice donato dal Guidotto, cioè il Vangelo segnato A. 21/32, di cui riprende sia l'uso di dorare il corpo della lettera, sia la consuetudine di farla stagliare su un fondo azzurro puntinato di bianco.

Anche questo manoscritto denota probabilmente l'osservazione di modelli in metallo, per il modo di rendere la stilizzazione delle protomi fitomorfe nel loro accartocciarsi intorno alle barrette verticali dorate.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia*: A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua corte*, Milano 1794, III, n. 13.

*Cod. A 25/37 – EVANGELIUM SECUNDUM JOHANNEM.*

Membranaceo, cm. 22,4 × 15, cc. 84 + 2, scritto su una sola colonna con glosse ai lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti e in pelle rossa con stemmi napoleonici sul dorso.

Sec. XII, seconda metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale I*: decorazione a intrecci dorati su fondo blu con protome fitomorfa in basso.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il codice fa parte di quelli di donazione di Guidotto. Come tale lo elenca il Frisi, tuttavia manca la scritta consueta nei manoscritti a lui appartenuti. Sul primo foglio

di guardia compare una breve indicazione « Johannes canonicorum de Modoetia » che ne attesta l'appartenenza alla Cattedrale.

La decorazione dell'unica iniziale, gli ornati a intreccio e la doratura suggeriscono una datazione all'ultimo quarto del XII secolo, analoga a quella dei manoscritti sicuramente appartenuti all'Arciprete.

*Stato di conservazione:*

Discreto.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 40.

*Cod. A 4/11 - GENESIS.*

Membranaceo, cm. 27,8 × 17, cc. 152 + 3, scritto su una sola colonna, con glosse ai lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso.

Sec. XII, seconda metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 2r. *Iniziale I:* disegnata a tratto senza colore è formata da due elementi, a forma di bastone con piccole foglie, paralleli, con quattro piccole anse tondeggianti nella parte interna, e termina in alto con una piccola testina incappucciata di foglie, e in basso con una testa di animale dalla cui bocca esce un girale vegetale. Dall'alto in basso nelle piccole anse sono rappresentati Cristo, barbato e con xrismon, il sole, la luna e un piccolo animale con la testa voltata a toccarsi la schiena, forse rappresentante la terra (fig. 47).

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il codice appartiene probabilmente alla donazione dell'Arciprete Guidotto, e come tale lo elenca il Frisi: sotto l'explicit dell'ultimo foglio esisteva in origine una scritta, ora completamente cancellata, nella identica posizione degli altri manoscritti lasciati dal prelato alla Cattedrale. La decorazione dell'unica iniziale presenta in forma simbolica il tema della creazione: gli ornati e le terminazioni zoomorfe e antropomorfe denotano rapporti con la tradizione lombarda precedente, come pure il gusto metamorfico che scomparirà al termine del XII secolo. A questa immagine può essere accostata quella a c. 3v del codice H 69 Sup. della Biblioteca Ambrosiana (fig. 48); sia pure più complessa nella composizione, quest'ultima presenta lo stesso schema e gli stessi ornati dell'iniziale monzese. La Gengaro data questo codice alla fine del XIII secolo, ma a mio parere esso non può essere collocato oltre la fine del XII, dato che pare inspiegabile la persistenza a così tarda data di schemi decorativi che scompaiono sostituiti da altri totalmente diversi agli inizi del secolo.

Tale ipotesi conviene anche al codice monzese, la cui esecuzione è situabile nell'ultimo quarto del XII secolo, intorno al 1182, come confermano le indicazioni paleografiche.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 12.

*Cod. B 1/41, PAULI (S) EPISTULAE, CUM GLOSSIS.*

Membranaceo, cm. 25,8 × 16,7, cc. 215 + 3, scritto su una sola colonna con glosse su entrambi i lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso.

Sec. XII, seconda metà.

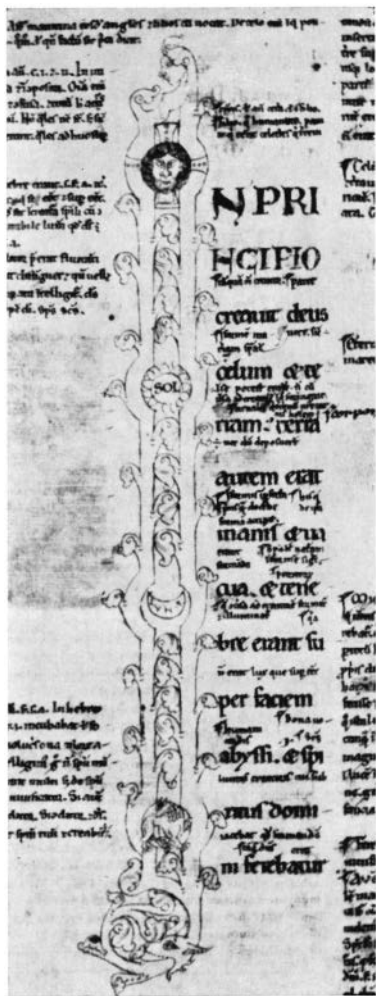


FIG. 47 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Genesis, c. 2r.



FIG. 48 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. H 69 Sup.  
(foto Scansani).

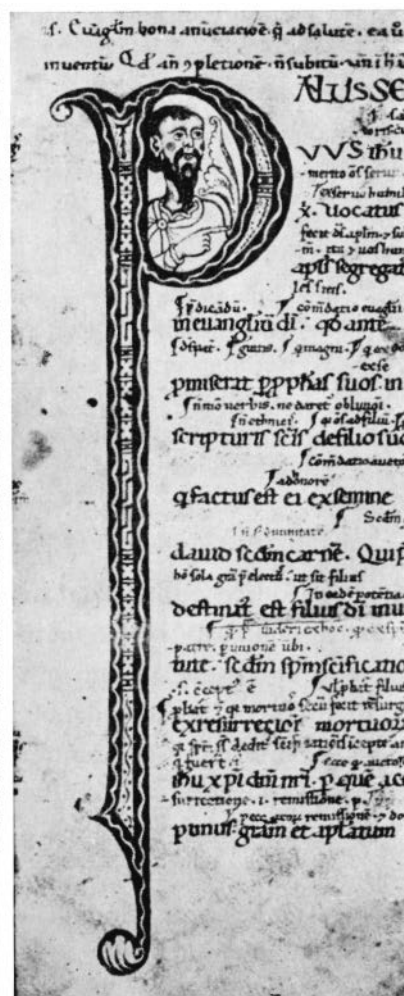


FIG. 49 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Pauli (S) epistulae cum glossis, c. 1r.  
(foto Farina).

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso con decorazioni geometriche in tono neutro. All'interno della parte tondeggiante è una figura virile a mezzo busto in atto di indicare alla sua sinistra: accanto un elemento vegetale stilizzato. È stempiata ed ha una lunga barba appuntita marrone come i capelli. L'incarnato è arancione come pure i pomelli sulle guance; indossa una veste e un mantello disegnati a tratto senza colore (fig. 49).

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Il Frisi elenca questo codice fra quelli donati da Guidotto alla Cattedrale: manca tuttavia la scritta di dedicazione, presente solitamente nei manoscritti a lui appartenuti.

La decorazione dell'unica iniziale miniata presenta un busto virile nella tipologia fisionomica di S. Paolo con pomelli rossi fortemente marcati: la mancanza dell'aureola, ove si accetti tale identificazione, è spiegabile in quanto nei manoscritti monzesi essa non compare fino al XIII secolo, salvo rare eccezioni. L'immagine può essere accostata a quelle del codice monzese G. 6/60 in quanto vi si riscontra un analogo carattere bizantineggiante, tipico della miniatura della seconda metà del XII secolo: la resa meno naturalistica dei tratti del volto, più stilizzati e marcati, ne denota tuttavia l'esecuzione leggermente posteriore.

La leggibilità dell'iniziale, in cui il motivo figurativo non entra come parte integrante ma semplicemente come elemento aggiuntivo, conferma una datazione intorno al 1182.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia*: A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 44.

*Cod. G 6/60* – AURELII AUGUSTINI (S) COMMENTARIA IN EPISTULIS SANCTI PAULI.

Membranaceo, cm. 48,5 × 34,2, cc. 294 + 2, scritto su due colonne. Legatura in pelle marrone incorniciata da impressioni in oro con stemma napoleonico ai piatti e in pelle rossa con impressioni in oro e stemmi napoleonici al dorso.

Sec. XII, terzo quarto.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale P*: l'asta verticale della lettera termina in basso con elementi vegetali stilizzati gialli e in alto con un protome animale arancione, dalla cui bocca fuoriesce una specie di viticcio pure giallo con terminazione a forma di foglia. All'interno della parte tondeggiante è un alberello stilizzato, azzurro su fondo giallo.



- c. 2r. *Iniziale P*: da un calice giallino fuoriesce una serie di elementi fitomorfi verdi, rossi, gialli e marrone, su cui posa un'aquila gialla con le ali toccate in verde e coda rossa gialla e marrone. Stringe fra gli artigli degli elementi fitomorfi che incorniciano un albero stilizzato rosso e giallino su fondo verde (fig. 50).
- c. 91v. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso scuro: all'interno della parte tondeggiante intrecci toccati in marrone e giallino con qualche tocco di rosso.
- c. 169r. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso mattone: termina con protomi zoomorfa e fitomorfa gialle. All'interno della parte tondeggiante la decorazione è ad intrecci fitomorfi, toccati in giallo su fondo neutro tintecciato in qualche punto in verde.
- c. 192r. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso mattone e termina in alto con una protome animale, disegnata e non tintecciata, che tiene in bocca un cespo di verzura.
- c. 211r. *Iniziale P*: l'asta verticale della lettera tintecciata in rosso termina in basso con un elemento fitomorfo giallino. All'interno della parte tondeggiante su fondo giallo si staglia un fiore tintecciato in rosso, con alone verde fuoriuscente dalla bocca di una protome zoomorfa; dai due petali bassi pendono due gruppi di tre foglioline verdi.
- c. 227v. *Iniziale P*: l'asta verticale della lettera termina in basso con una protome fitomorfa gialla, ed è decorata da una greca gialla, azzurra, bianca e rossa. All'interno della parte tondeggiante, su fondo giallo, spicca una specie di foglia toccata in viola e chiusa in una sagoma tondeggiante verde con bordo bianco (fig. 51).
- c. 241r. *Iniziale P*: la lettera chiaramente leggibile, è dipinta in rosso-arancione; nella parte tondeggiante su fondo giallo spicca una specie di cespuglio, tintecciato in giallo e verde e chiuso in una sagoma tondeggiante rossa.



FIG. 50 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Augustini (S) commentaria, c. 2r.



FIG. 51 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Augustini (S) commentaria, c. 227v.

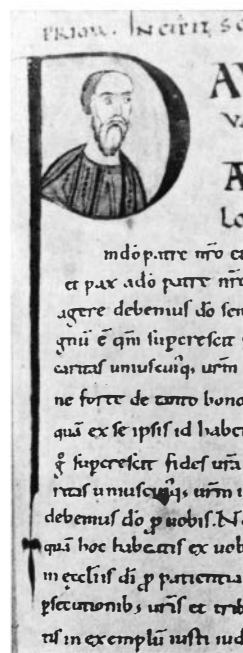


FIG. 52 - MONZA, BIBLIOT. CAPITOL. Augustini (S) Commentari, c. 255r.



FIG. 53 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Augustini (S) commentaria, 280r.

- c. 250r. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso: all'interno della parte tondeggiante, su fondo giallo, si staglia il busto di un vecchio stempiato, con lunga barba appuntita, le mani alzate in atto di preghiera o di benedizione. Indossa un mantello e una veste verde.
- c. 255r. *Iniziale P*: la lettera, chiaramente leggibile, è dipinta in rosso: all'interno della parte tondeggiante, su fondo giallo, si staglia il busto di un vecchio stempiato, con capelli e barba grigio viola e incarnato giallino; indossa una veste e un mantello verde (fig. 52).
- c. 257v. *Iniziale P*: l'asta verticale della lettera, rossa bordata di bianco, termina in basso con una protome fitomorfa e in alto con una testa di animale, dalla cui bocca fuoriesce un viticcio bianco, terminante in due foglie profilantesi su uno sfondo nero: la prima, gialla toccata in verde, è chiusa da una sagoma rossa bordata di bianco; la seconda è verde chiaro, chiusa anch'essa in una sagoma tondeggiante gialla.
- c. 271r. *Iniziale P*: la lettera, perfettamente leggibile, è dipinta in rosso-arancione: all'interno della parte tondeggiante su fondo giallo si staglia una specie di grande foglia dai bordi frastagliati, che si accartocchia su se stessa: è tinteggiata in nero e marrone, verde nel risvolto verso la punta, con screziature bianche e bordi rossi.
- c. 278v. *Iniziale P*: l'asta verticale della lettera è tinteggiata in rosso e reca una decorazione a greca gialla e verde con terminazioni fitomorfe. All'interno della parte tondeggiante, su fondo giallo, si staglia il busto di un giovane imberbe con una mano alzata; i capelli sono grigio-viola, la veste verde.
- c. 280r. *Iniziale P*: la lettera, perfettamente leggibile, è dipinta in rosso ed ha in basso una terminazione fitomorfa. All'interno della parte tondeggiante, su fondo giallo, busto virile barbato con le braccia alzate in atto di adorare: i capelli e la barba sono toccati in verde in qualche punto, e l'incarnato in arancione; indossa una veste verde e un mantello (fig. 53).
- c. 280v. *Iniziale M*: la lettera, perfettamente leggibile, è dipinta di rosso e reca come decorazione una figura femminile con le braccia alzate, in atto da orante. Ha in capo un velo di viola col bordo rosso e indossa una veste verde; l'incarnato è neutro, come nelle altre figure con l'eccezione della precedente; il fondo è giallo (fig. 54).

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica :*

La provenienza non è indicata, ma è presumibile che il codice sia stato eseguito per il Duomo di Monza come, con poche eccezioni, gli altri manoscritti che si trovano nella Biblioteca Capitolare; la sua presenza è probabilmente documentata nell'elenco redatto nel 1255, dove è segnalato un volume di S. Agostino sulle lettere di S. Paolo.

Come d'uso in testi di consimile argomento sono miniate solo le P e la M del capoverso finale. Il repertorio ornamentale è assai vario e accanto alle decorazioni fi-



FIG. 54 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Augustini (S) Commentaria, c. 280v.

tomorfe compaiono i meandri alla greca e le figurazioni antropomorfe: immagini a mezzo busto con le braccia alzate nell'atteggiamento dell'orante.

La cultura cui attinge questo miniatore sembra avere fonti diversissime; da ornati che derivano alla lontana dalla scuola della Reichenau, si passa, in una iniziale, agli intrecci con terminazioni zoomorfe di scuola lombarda, mentre le figure umane hanno forti ascendenze bizantineggianti nell'atteggiamento e nella tipologia fisionomica.

Più che di lingua si deve però parlare di dialetto, derivazione di una cultura polivalente testimone della varietà di linguaggi presenti in Lombardia nel XII secolo: questo artista va quindi inserito in quel filone popolare che ha origine in terra lombarda nell'XI secolo con il Sacramentario di Ivrea e gli affreschi di Carugo, e di cui egli costituisce l'esito più raffinato.

Piuttosto abile come disegnatore, soprattutto nella resa dei tratti del viso, anche se con qualche ingenuità, come a c. 278v., o nei tratti arcaicizzanti delle grandi mani sproporzionate al resto del corpo, dimostra una squisita sensibilità per il colore dato ancora a guazzo, e non a corpo con effetto modellante. I personaggi risaltano su uno sfondo giallo abbagliante, forse ad imitazione del fondo oro, e sono privi di aureola; rimane quindi dubbio se si tratti di santi od oranti. Va tuttavia rilevato che a Monza sia il S. Gregorio dell'Antifonario C 13/76 che il Cristo del Messale F 3/104 sono privi di aureola, secondo una consuetudine che sembra tipica dello scrittorio monzese.

L'aspetto polimorfo della decorazione non permette di stabilire una datazione troppo precisa: il repertorio ornamentale è ancora parzialmente legato alla tradizione lombarda dell'XI secolo, tuttavia l'uso del fondo a zone di colore contrapposte che si riscontra nell'iniziale a c. 278v., lo sfondo finto-oro su cui campiscono le immagini, oltre alla leggibilità della lettera, non consentono una datazione troppo precoce. L'analogia del bizantinismo dei personaggi con quello del cod. B 1/41, forse appartenuto a Guidotto, confermano che l'esecuzione dovette avvenire nel terzo quarto del XII secolo, prima del 1182, in quanto questo codice appare leggermente anteriore rispetto a quello di Guidotto, dal bizantinismo più stilizzato ed espressionista.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III n. 64.

*Cod. B/4/50* – PROPHETARUM MINORUM LIBRI.

Membranaceo, cm. 23,6 × 15,5, cc. 128 + 4, scritto su una sola colonna con glosse su entrambi i lati. Legatura in carta rossa incorniciata da impressioni in oro ai piatti, e in pelle rossa con stemmi napoleonici al dorso.

Sec. XIII, prima metà.

*Descrizione delle miniature:*

c. 2r. *Iniziale V*: la lettera, tintecciata in giallo e con decorazioni verdi e viola, è inclusa in una sagoma quadrata; a sinistra un drago, dalle ali verdi e il corpo puntinato e toccato in giallo, segue con il corpo il profilo dell'iniziale; a destra è un cervo rampante tintecciato in giallo, mentre al centro un albero, lasciato del colore della pergamena, attorce i suoi rami dalle foglie a cuore. Il fondo è tintecciato in azzurro, viola, e verde (fig. 55).

c. 22v. *Iniziale V*: la lettera, tintecciata in giallo con decorazioni azzurre verdi e viola, è inclusa



FIG. 55 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Prophetarum minorum libri, c. 2r.



FIG. 56 - MONZA, BIBL. CAPIT. - Prophetarum minorum libri, c. 22v.

in una sagoma rettangolare. A sinistra il profilo dell'iniziale si trasforma in una foglia arricciolata da cui spunta un giglio mentre in alto è visibile isolata una testa umana dai capelli verdi e i pomelli rossi, toccata in qualche punto in giallo: dalla bocca esce uno strano oggetto di natura indefinibile. In basso, a sinistra, un'aquila giallina segue col corpo il profilo dell'iniziale. Al centro un albero dal tronco verdo-

lino e le foglie bianche. Il fondo è tintecciato alternatamente in azzurro viola e verde (fig. 56).

c. 31r. *Iniziale A*: la lettera, tintecciata in giallo, è vista contro un fondo, che ne segue la sagoma, alternatamente azzurro, verde e viola. In alto, sulla punta della lettera, è posata una testa umana toccata in rosso nei pomelli, con cappello conico giallo terminante in una pallina rossa, in atto di suonare un corno verde con decorazioni gialle. In basso a destra, dalla bocca di una testa animale spunta un ramo d'albero bianco, che si avvolge in volute ad un altro ramo proveniente da destra.

c. 47v. *Iniziale V*: la lettera è sovrapposta a un fondo dalla sagoma irregolare che ne segue il profilo; la colorazione è alternatamente azzurra, verde e viola. La decorazione è costituita da due leoni rampanti incrociati, l'uno bianco e l'altro giallo, dalla cui bocca escono protomi vegetali che si uniscono al centro (fig. 57).

c. 50v. *Iniziale E*: la lettera, tintecciata in giallo e decorata da motivi rossi, verdi e azzurri, è inclusa in una sagoma rettangolare, dal fondo a zone alternatamente azzurre, verdi, viola, e rosse. In alto una figura virile, di cui si scorge il busto, tiene in mano una specie di cartiglio bianco. Ha capelli scuri, il volto è toccato in marrone specie nei pomelli; indossa una veste verde e un mantello azzurro. Sotto, un arbusto bianco contorce i suoi rami in movimenti curvilinei.

c. 56v. *Iniziale V*: la lettera, tintecciata in giallo e terminante in alto in una testa di cane che tiene in bocca una mano umana, è inclusa in una sagoma rettangolare dal fondo a zone

alternatamente viola, rosse e azzurre. In basso a sinistra un cane bianco dalla cui bocca fuoriescono dei viticci vegetali verdi che si annodano su se stessi al centro della composizione.

- c. 69v. *Iniziale O*: la lettera, tinggiata in giallo, è inclusa in una sagoma rettangolare a zone alternatamente viola, azzurre e rosse. Decorazione ad intrecci vegetali verdi.
- c. 76r. *Iniziale O*: la lettera, tinggiata in giallo, è inclusa in una sagoma rettangolare a zone alternatamente verdi, viola e azzurre. Viluppi vegetali bianchi si annodano intorno al corpo della lettera, mentre al centro è rappresentato un santo a mezzo busto, di pieno prospetto. Ha capelli scuri, aureola gialla e l'incarnato è arancione; indossa una veste verde e un mantello viola.
- c. 80v. *Iniziale D*: la lettera, tinggiata in giallo, è decorata da girali vegetali bianchi che da essa si dipartono attorcendosi in complesse volute. È inclusa in una sagoma rettangolare a zone alternatamente viola, verdi e azzurre.
- c. 83v. *Iniziale V*: la lettera, tinggiata in giallo, è inclusa in una sagoma irregolare che ne segue il profilo; il fondo è a zone alternatamente rosse, viola, verde e azzurre con due rosette bianche alla base. Dal corpo della stessa si dipartono racemi vegetali bianchi, che si intrecciano al centro passando attraverso una grande foglia lanceolata dalle nervature verdi e rosse.
- c. 91r. *Iniziale I*: la lettera è formata dal corpo di un pesce verde e giallino dalla cui bocca esce una protome vegetale; l'animale è dipinto su un fondo marrone che ne segue la sagoma.
- c. 96v. *Iniziale I*: la lettera è formata da due serpenti intrecciati, tinggiati in giallo, arancione, verde e azzurro, su un fondo giallo e rosso che ne segue la sagoma.
- c. 122v. *Iniziale O*: la lettera, tinggiata in giallo è inclusa in una sagoma quadrata dal fondo a zone marroni, rosse, verdi e azzurre. All'interno è un arboscello bianco, mentre sopra la lettera è dipinto il busto di un santo aureolato in giallo. Ha barba e capelli lunghi tinggiati in azzurro, e indossa un mantello marrone chiaro (fig. 58).



FIG. 57 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Prophetarum minorum libri, c. 47v.



Fig. 58 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOL. - Prophetarum minorum libri, c. 122v.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

Sul foglio di guardia sono scritte, probabilmente dalla stessa mano, due note :

« Liber duodeci profetarum ecclesie Modociensis »

« MCCLXXXIIII ultimo mensis septembris per Dnm Buschi de terciago pro solidis

XXX tertiorum per denarios VI pro mense qui denarii fuerunt dati per vasum vini ».

La chiesa monzese menzionata nella prima nota è probabilmente il Duomo di Monza; la seconda annotazione, secondo il Frisi, allude alla spesa fatta dal canonico Busco di Terzago nell'acquisto del codice poi donato alla chiesa.

In una terza scritta, posteriore, questa data 1284 viene infatti riferita come quella dell'esecuzione del codice « Liber XII prophetarum script. anno MCCLXXXIII soluti fuerunt pro hoc libro sol. XXX ». L'analisi delle iniziali, assai arcaicizzanti nei motivi decorativi, esclude però che la datazione possa essere spostata così avanti nel tempo: tenendo conto che si tratta di un codice glossato e che le glosse appaiono scritte in caratteri diversi da quelli del testo, e molto più gotici, si può pensare che la data riportata sul foglio di guardia si riferisca appunto al termine del lavoro di annotazione.

Le miniature, che presentano un ampio repertorio animalistico e antropomorfo, cui si aggiungono gli intrecci vegetali dalle foglie e i fiori stilizzati, non sembrano collocabili molto oltre la fine del XII secolo.

I motivi sono quelli della tradizione lombarda a partire dall'XI secolo, ma la lettera resta chiaramente leggibile; le figurazioni zoomorfe, antropomorfe e fitomorfe non ne fanno più parte integrante e sono elementi aggiuntivi di decorazione e abbellimento. Anche il naturalismo, persistente in codici del XII secolo, cede il passo in quello monzese ad una stilizzazione molto accentuata, in cui il motivo di origine naturalistica si trasforma in cifra astratta.

Questi caratteri, oltre al confronto con manoscritti milanesi di questo periodo, e particolarmente con il codice M. 62 Sup. della Biblioteca Ambrosiana, dove troviamo figurazioni molto simili nella stilizzazione e un analogo modo di trattare il fondo per zone colorate contrapposte, suggeriscono di collocare la datazione della decorazione del codice nella prima metà del XIII secolo.

#### *Stato di conservazione:*

Discreto; il colore è però degradato scurendosi e staccandosi in alcune delle miniature.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 53.

*Cod. F 4/106* – MISSALE ROMANUM.

Membranaceo, cm. 40 × 26,3, cc. 88 + 1, scritto su due colonne. Legatura in pelle marrone con impressioni in oro ai piatti e in pelle rossa con stemmi napoleonici in oro al dorso.

Sec. XIII, prima metà.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale E*: la lettera è racchiusa da una cornice rettangolare e all'interno reca una decorazione ad elementi vegetali stilizzati dipinti in rosso, verde, azzurro e marrone.
- c. 4v. *Iniziale D*: la lettera, dipinta in marrone chiaro, è racchiusa da una sagoma rettangolare a fondo azzurro con puntini bianchi a sinistra e rosso con quadratini bianchi a destra. All'interno dell'iniziale elementi vegetali stilizzati, rossi, gialli, verdi e marroncini.
- c. 5v. *Iniziale C*: la lettera marrone è vista contro un fondo azzurro puntinato di bianco dentro una cornice rettangolare rossa. All'interno dell'iniziale la decorazione è costituita da intrecci vegetali rossi, gialli e verdi.
- c. 25r. *Iniziale C*: la lettera marrone è racchiusa da una sagoma quadrata, a fondo azzurro puntinato di bianco, bordata di rosso. All'interno dell'iniziale la decorazione è costituita da elementi vegetali stilizzati, rossi, gialli e verdi, disposti a forma di croce su un riquadro marrone bordato di bianco.
- c. 42r. *Monogramma VD (Vere Dignum)*: inquadrato da una sagoma quadrata, chiusa da una cornice giallo-arancione. Il monogramma è rosso e presenta una decorazione a girali vegetali rossi, gialli e verdi. Il fondo all'interno del monogramma è azzurro, all'esterno a zone verdi rosse e marroni.
- c. 42v. *Crocefissione*: la scena è racchiusa da una cornice rettangolare, marrone a destra e gialla a sinistra. All'interno Cristo crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni, con in alto il sole e la luna. Il Cristo è del tipo patiens, con gli occhi chiusi, il capo reclinato e il corpo abbandonato in avanti, confitto con quattro chiodi. Ha lunghi capelli marroni e una corta barba dello stesso colore; l'aureola è dorata, crociata in rosso, e bordata pure di rosso con puntini bianchi; l'incarnato è rosato con i particolari anatomici messi in rilievo da velature verdi e lumeggiature bianche; ha i pomelli arancione e porta un colobio marroncino toccato di bianco. La croce è verde bordata di rosso, ha il suppedaneo rosso ed è infissa in un rialzo del terreno giallo. La Vergine indossa una veste azzurra e un mantello rosa; l'incarnato è come quello del Cristo, l'aureola dorata e puntinata di bianco nel bordo rosso esterno.
- Il S. Giovanni indossa un mantello rosso e una veste verde sotto cui spuntano le maniche marroni della tunica. L'incarnato e l'aureola sono come quelli degli altri due personaggi. Il sole è rappresentato da una testa virile, con capelli marrone, incarnato rosato, pomelli arancione, chiusa in un tondo dal fondo dorato. La Luna è raffigurata da una testa femminile velata di azzurro, con incarnato azzurrino, chiusa in un tondo dal fondo argento. Il fondo della scena è azzurro con rosette bianche (fig. 59).
- Iniziale T*: chiusa in una sagoma bordata di rosso, dal fondo azzurro e verde. La lettera è rossa con decorazioni bianche ed è circondata da girali vegetali rossi, verdi e gialli.
- c. 62v. *Iniziale D*: la lettera marrone è chiusa in una sagoma quadrata, bordata di rosso e a fondo azzurro puntinato di bianco. All'interno dell'iniziale elementi vegetali stilizzati rossi e verdi con tocchi di giallo.
- c. 66v. *Iniziale C*: la lettera marrone è chiusa in un riquadro a fondo azzurro puntinato di bianco e bordato di rosso, con ornati vegetali rossi, verdi e gialli.
- c. 88r. *Iniziale D*: la lettera marrone è inserita in una sagoma rettangolare, irregolare sulla sinistra, dal fondo azzurro puntinato di bianco e bordato di rosso. All'interno dell'iniziale decorazioni vegetali stilizzate rosse, verdi e gialle.

*Provenienza, datazione e qualifica stilistica:*

La provenienza di questo Messale non è indicata, ma esso si stacca nettamente dalla produzione monzese precedente. La presenza di due messe, la prima «in dedicatione ecclesiae sancti Zenonis», la seconda «in natale sancti Syri», ha fatto pensare al Frisi e successivamente al Varisco che il codice provenisse da Pavia, di cui S. Siro fu il primo Vescovo, e dove esisteva una chiesa dedicata a S. Zenone. L'indicazione non sembra tuttavia sufficiente a definire con certezza la provenienza del manoscritto: S. Siro fu vescovo anche a Genova e l'antica cattedrale era a lui dedicata. L'iconografia della Crocefissione è assai vicina a quella dei Messali ambrosiani – e Pavia ebbe numerosi e stretti rapporti con Milano – particolarmente nell'atteggiamento del S. Giovanni, la testa reclinata con la destra a coprire il viso.

Il bizantinismo della composizione, fortemente simmetrica nella disposizione delle parti, è assai marcato ma, soprattutto nelle figure dure ed irrigidite del Cristo e della Vergine, ha perso la immediatezza di presentazione delle prime formulazioni, trasformandosi in stilema privo di forza espressiva; a questo linguaggio di base si sovrappone



FIG. 59 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Missale romanum. c. 42v.



un influsso nordico, forse di estrazione salisburghese, riscontrabile in taluni manierismi del panneggio.

Queste caratteristiche, oltre alla diversa stilizzazione dei motivi fitomorfi che costituiscono la decorazione delle iniziali, portano la datazione verso la fine del XII sec.

Tale ipotesi trova conferma anche nell'uso del colore, dato a corpo con velature sovrapposte: nel plasticismo dell'immagine, ottenuto con violente lumeggiature; e in certi stilemi decorativi, come il motivo delle rosette inserite nel fondo della Crocefissione e delle iniziali, o le aureole, dorate e puntinate nel bordo esterno. Nel codice sono contenuti altri elementi che sembrano convalidare indirettamente le indicazioni fornite dall'esame stilistico: infatti il Messale termina con una preghiera che si suppone stesa e recitata dopo l'ultima conquista di Gerusalemme, nel 1187, e inoltre vi si trova la Messa di Tommaso di Canterbury, venuta in uso nel XIII secolo.

Gli elementi succitati, oltre al confronto con il codice monzese E 7/26, portano a concludere che il manoscritto venne eseguito nella prima metà del XIII secolo, probabilmente in Lombardia dato il rapporto iconografico con i Messali ambrosiani.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 132; A. VARISCO, Fondo Varisco Ms. N 1 Inf., cart. 38, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

*Cod. E 7/26 – PSALTERIUM DAVIDIS.*

Membranaceo, cm. 35 × 22,4, cc. 248 + 2, scritto su due colonne. Legatura in pelle marrone con emblema napoleonico ai piatti, e dorso in pelle rossa con stemmi napoleonici in oro.

Sec. XII-XIII.

*Descrizione delle miniature:*

- c. 1r. *Iniziale C:* la lettera completamente dorata è inclusa in una sagoma quadrata, col fondo azzurro puntinato in bianco agli angoli e bordato di rosso. All'interno, figura di ecclesiastico tonsurato in atto di scrivere su un rotolo la parola LAUDAT. I capelli e la barba corta sono marroni, l'incarnato rosa pallido toccato in rosso. Indossa un saio marroncino sotto il quale spuntano le maniche verde-pallido della tunica. Lo scrittoio è rosso e porta incastrato un calamaio rosso a forma di corno rovesciato: il rotolo è bianco, toccato in azzurro (fig. 60).
- c. 39v. *Iniziale D:* la lettera dorata è inclusa in un riquadro azzurro puntinato di bianco agli angoli e bordato di rosso. All'interno della lettera, su fondo d'oro, si staglia un albero dalle foglie lanceolate verdi bordate di bianco, inquadrato da una bordura marroncina orlata di bianco.

- c. 62v. *Iniziale D*: la lettera dorata è inclusa in un riquadro, che segue il profilo del tratto verticale, dal fondo azzurro puntinato di bianco e bordato di rosso. All'interno della lettera, su fondo oro, elemento vegetale dalle foglie verdi e grandi fiori carnosì marrone chiaro.
- c. 82v. *Iniziale D*: all'interno di un riquadro dal fondo dorato, puntinato di bianco con bordo rosso verde, bianco, si stagliano le figure di due draghi alati con code vagamente a fiore, strettamente intrecciati: l'uno marroncino l'altro azzurro toccati in bianco per rendere il volume. Lo svolazzo della lettera è reso da un serpente azzurro con la lunga coda intrecciata al collo dei draghi, in atto di mordere se stesso (fig. 61).



FIG. 60 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Psalterium Davidis, c. 1r.



FIG. 61 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Psalterium Davidis, c. 82v.

- c. 105r. *Iniziale S*: la lettera è formata da un drago alato marroncino, appena toccato in bianco per rendere il volume, con la lunga coda av-

volta a spira. Ha una testa umana con capelli ricciuti, corta barba, e lunghe orecchie appuntite (fig. 62).

- c. 133r. *Iniziale E*: la lettera, dorata e bordata di rosso, è racchiusa da un riquadro col fondo azzurro puntinato di bianco e bordato di rosso. All'interno della lettera, contro un fondo dorato, Davide accenna verso un gruppo di fedeli. Il Re ebreo ha una corta barba marrone e i capelli dello stesso colore, lunghi fin sulle spalle: l'incarnato è rosa pallido con ombre verdastre e pomelli rossi.

Indossa una veste azzurra con bracciali dorati, un mantello marroncino e porta un copricapo dello stesso colore. Ha uno strumento rosso simile ad un mandolino e accenna con la destra verso i fedeli in basso. Questi ultimi hanno barbe e capelli marroni o grigio-azzurri, l'incarnato è rosato con pomelli rossi e l'ultimo a destra indossa una veste verde pallido (fig. 63).



FIG. 62 - MONZA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Psalterium Davidis, c. 100r.



Fig. 63 - MONZA, BIBLIOT. CAPIT. - Psalterium Davidis, c. 133r.

### *Provenienza, datazione e qualifica stilistica*

Il codice non reca alcuna indicazione di provenienza: tuttavia, in mancanza di elementi contrari, si può supporre sia stato eseguito per la Basilica di S. Giovanni Battista, cui appartiene tuttora, e dove esisteva uno scriptorio che i codici di donazione dell'Arciprete Guidotto dimostrano particolarmente attivo nella seconda metà del XII secolo.

Stilisticamente il manoscritto denota la compresenza di due culture: una più popo-  
laresca nell'immagine del monaco donatore a c. 1r., ed una di derivazione marcata-  
mente nordica nella composizione a c. 133 con Davide in atto di accennare verso i



Fig. 64 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. B. 27 Inf.  
(foto Scansani).

fedeli (fig. 63). Influssi nordici si hanno in Lombardia a partire dal secondo quarto del XII secolo, e si fanno più intensi verso la fine di esso. L'immagine di Davide può essere avvicinata a quella a c. 133 (fig. 64) di un manoscritto della Biblioteca Ambrosiana (B 27 Inf.), originariamente proveniente dal Convento dell'Incoronata a Milano e databile al XIII secolo (Gengaro): la cultura nordica che ne impronta fortemente le immagini è a nostro parere di provenienza salisburghese, come denotano i manierismi a pieghe infrante del panneggio e la stilizzazione dei personaggi.

Il tipo fisionomico del vecchio coronato, dai grandi occhi sbarrati, ritorna nella figura di Davide del Salterio monzese, come pure la stilizzazione della mano accennante.

Un rapporto potrebbe esserci anche con il Codice F 129 Sup., sempre nella Biblioteca Ambrosiana, per il quale tuttavia il D'Ancona parla di scuola alsaziana per l'indicazione a c. 120 relativa a Joannes Metensis (cioè di Metz).

Caratteri nordici denotano anche altre iniziali del manoscritto monzese a c. 82v. e c. 105r., che nella tipologia degli elementi zoomorfi si distaccano nettamente dalla produzione precedente e coeva degli scriptoria milanesi e monzese.

Il risalto dato alle figure per mezzo di un colore denso e pastoso, con profili fortemente segnati, il fondo oro, e stilemi decorativi come il motivo delle rosette inserito

nel fondo delle iniziali, fanno supporre una datazione piuttosto tarda, alla prima metà del XIII secolo.

La situazione cronologica del codice appare comunque vicina a quella del Messale F. 4/106, cui lo legano l'influsso nordico di analoga estrazione e la somiglianza dei motivi dei vegetali stilizzati, particolarmente a c. 62v. nel Salterio e a c. 16v. nel Messale.

*Stato di conservazione:*

Buono.

*Bibliografia:* A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794, III, n. 27.

## LA MINIATURA DI AMBIENTE MILANESE TRA IL 1000 E IL 1200

La produzione degli scriptoria milanesi tra il IX e il X secolo si presenta molto povera: pochi codici sono pervenuti fino a noi, e la loro decorazione è notevolmente scarsa.

Generalmente essi non presentano miniature a piena pagina, e le iniziali solo raramente sono decorate: quando ciò si verifica i motivi presentano quel gusto per il fantastico che caratterizzerà la produzione dopo il Mille.

L'unica eccezione è costituita da un Terenzio della Biblioteca Ambrosiana (H. 75 Inf.) che risulta decorato da una serie di maschere di sapore classicheggiante che rappresentano i personaggi delle commedie di Plauto e Terenzio: va tuttavia notato che l'origine del codice non è definibile con certezza come milanese.

Tali osservazioni riguardanti la miniatura possono essere estese a caratterizzare la situazione delle altre arti: la scarsità delle opere e la povertà del repertorio decorativo si riscontrano in tutta la produzione pittorica del tempo, non solo di Milano ma anche del resto della Lombardia.

Questo fenomeno è solo in parte spiegabile con la dispersione o distruzione di numerosi monumenti artistici: bisogna piuttosto pensare anche ad una oggettiva scarsità iniziale di opere, dato che Milano, come la Lombardia tutta (e per Lombardia si intenda, nella accezione medioevale del termine, l'area comprendente Piemonte, Lombardia e gran parte del Veneto), costituisce un territorio culturalmente ai margini della rinascita che caratterizza la produzione d'oltralpe prima del Mille. Rare e sorprendenti eccezioni, come l'altare d'oro di Vuolvinio, non valgono a mutare questa caratterizzazione dell'ambiente culturale, per la loro stessa novità e l'isolamento dell'episodio<sup>1)</sup>.

La Biblioteca Capitolare del Duomo di Monza che costituisce l'oggetto di questo studio presenta un repertorio che conferma ampiamente quanto già detto. È ben vero che esistono due codici decorati anteriori all'XI secolo, ma non sono di produzione locale, provenendo da scriptoria d'oltralpe: si tratta di un Beda (F. 9/176), che venne

probabilmente eseguito a Lobbes (v. figg. 6, 9, 11, 13, 14), e della Bibbia (G. 1/1) detta di Alcuino prodotta a Tours (v. figg. 3, 4 e 5).

Non sappiamo con certezza quando questa Bibbia sia stata portata a Monza: certo vi era prima del 1201 data a cui risale una nota che attesta il codice già appartenente al Duomo di Monza. È presumibile che il manoscritto sia giunto nell'attuale collocazione assai prima: tuttavia sembra esser rimasto una eccezione e non aver influito in alcun modo sulla produzione dello scriptorio monzese. Prova ne sia il fatto che, dei codici scritti a Monza in epoca carolingia, nessuno presenta tracce di decorazione. In se stesso il fatto che un codice d'oltralpe si trovi così lontano dal luogo d'origine non è insolito: i manoscritti miniati erano frequentemente oggetto di scambio tra i vari monasteri, e costituivano anzi, come è noto, il veicolo più agevole di diffusione delle idee artistiche del tempo.

Tutt'altro discorso merita il Beda, che non entra in causa per la storia dello scriptorium monzese, perché pervenuto accidentalmente nella Biblioteca Capitolare solo nel 1816, all'atto della restituzione dei codici requisiti in epoca napoleonica. Se dunque esso presenta un notevole interesse nel quadro dello studio dell'indirizzo classicheggiante cui spesso si ispirarono gli artisti carolingi (e si pensi al già citato Terenzio), esso non entra in alcun modo nella materia specifica del presente studio.

Per quanto riguarda gli altri codici monzesi anteriori al Mille, il repertorio ornamentale è del tutto assente non presentando neppure quelle iniziali rozzamente ornate che si rilevano nei manoscritti milanesi. Tale povertà intrinseca di decorazione perdura in tutti gli scriptoria di Milano, o ad essi finitimi, come è il caso di Monza, fino al Mille: e solo con l'episcopato di Arnolfo e poi di Ariberto la situazione sembra mutare radicalmente.

Da questo momento gli scriptoria milanesi conoscono un'attività senza precedenti: e la stessa situazione si riscontra nello scriptorio monzese, che con Ariberto viene strettamente connesso a quelli di Milano, dopo che per donazione di Corrado II il Salico la città e la chiesa monzese erano passate sotto la giurisdizione dell'Arcivescovo Ambrosiano.

Compaiono in questo momento le prime composizioni a piena pagina e numerose si fanno le iniziali ornate di motivi zoomorfi, antropomorfi e fitomorfi. Le cause di questa rinascita, che non riguarda solo la miniatura ma investe tutte le arti, sono da ricercarsi nella politica degli arcivescovi Arnolfo e soprattutto Ariberto, miranti con sempre maggiore determinazione ad una vera renovatio ambrosiana. La rinascita artistica di Milano coincide dunque con la sua affermazione sul piano politico: ed è senza dubbio anche per documentare ostensibilmente questo mutamento di indirizzo che l'Arcivescovo Ariberto promosse numerose opere pubbliche, arricchì il Tesoro delle chiese da lui dipendenti, e diede nuovo impulso agli scriptoria, suggerendo temi iconografici che ne rinnovarono l'apparato decorativo.

È significativo il fatto che su molte opere eseguite durante il suo episcopato com-



FIG. 65 - MILANO, BASILICA DI S. AMBROGIO - Ciborio: bassorilievo con scena di dedicatio (foto Perotti).

paia con notevole frequenza un tema prima assai raro in ambiente milanese: il motivo cioè della dedicatio, in cui il donatore presenta al santo l'oggetto, chiesa o manoscritto, che gli viene dedicato.

Il motivo, che non costituisce una prerogativa specifica dei codici miniati, ha origini assai antiche. A Milano compare per la prima volta nell'altare d'oro della Basilica di S. Ambrogio, ove sono ritratti sia l'artefice esecutore che il vescovo committente: tale esempio resta però isolato e non sembra aver avuto esiti immediati.

La dedicatio si fa invece più frequente all'epoca di Arnolfo alla quale risalgono probabilmente sia il ciborio della Basilica ambrosiana (fig. 65), sia un salterio attualmente conservato nella Biblioteca di Monaco (Ms. Clm. 343)<sup>2</sup>. Nel ciborio, un monaco benedettino presenta il modello del monumento ad un santo non chiaramente identificato; nel codice, la figura del donatore compare in una delle iniziali (fig. 67).

Va notato che nel Salterio di Monaco il motivo non assume, per la sua stessa collocazione, un'importanza particolare: è infatti solo all'epoca di Ariberto che tale scena

riveste un significato predominante, e si estende sistematicamente dai codici miniati a monumenti artistici di altro genere. Ariberto figura infatti nel Crocefisso già in S. Dionigi, e ora in Duomo (fig. 66), dove è effigiato ai piedi della Croce in atto di porgere al Cristo il modello della Chiesa (fig. 68); lo si ritrova nello stesso atteggiamento nella



FIG. 66 -- MILANO, DUOMO -- Croce di San Dionigi (Arch. Fot. Fabbrica del Duomo).

teofania absidale della Basilica di S. Vincenzo a Galliano e figura infine in due Evangelitari: l'uno tuttora conservato nel Tesoro del Duomo di Milano (fig. 69), e l'altro disperso durante le requisizioni napoleoniche del Capitolo del Duomo di Monza, cui era stato donato da Ariberto stesso (v. fig. 26). La frequenza di questo motivo, per lo meno raro a Milano prima del Mille, è motivabile se posta in connessione con la politica di *renovatio* perseguita da Arnolfo e, più recisamente, da Ariberto.

Intorno alla metà dell'XI secolo Ariberto imposta la sua politica nel senso di un progressivo rafforzamento del potere e del prestigio di Milano, che vien fatto coincidere con il potere e prestigio della Chiesa ambrosiana. Si tratta in definitiva di un indirizzo auto-

nomistico, in antitesi sia alla tendenza accentratrice della concezione teocratica pontificia, sia, a maggior ragione, alla politica di *renovatio* imperiale inaugurata dagli Ottoni.

Ariberto si considera depositario del potere della Chiesa ambrosiana; quindi la presenza della sua immagine in monumenti da lui fatti costruire, decorare o restaurare, va intesa come una precisa affermazione di autonomia e di pariteticità, e costituisce programmaticamente l'equivalente simbolico della presenza imperiale o pontificia nella *dedicationes* connesse solitamente con gli edifici di loro costruzione. Non può inoltre



FIG. 67 - MONACO, STAATSBIBLIOTHEK - Ms. Clm. 343.



FIG. 68 - MILANO, DUOMO - Croce di San Dionigi (particolare).

sfuggire il fatto che, oltre all'immediato significato di documentazione di opera meritoria, le dedicationes hanno un preciso significato di riconferma dall'alto dell'esercizio del potere. Non bisogna dimenticare che per la mentalità medioevale l'unica giustificazione valida in assoluto dell'esercizio del potere è la formale investitura da parte di Colui che è il vero depositario di ogni potere, cioè Dio.

Per questo il restauro operato a Galliano nel 1007, come la costruzione del Convento di S. Dionigi, portano alla comparsa della immagine di Ariberto, in figura di offerente, nei punti centrali della decorazione delle due opere: rispettivamente la teofania absidale e la Croce.

Quanto ai due Evangelieri di Monza e di Milano, Ariberto riprende una tradizione soprattutto imperiale: è infatti l'Imperatore che si fa costantemente rappresentare nei Codici di sua donazione; non ultimo il caso del Libro delle Pericopi, già nel Tesoro del Duomo di Bamberg, ove Cristo incorona Enrico II e la moglie Cunegonda, in uno schema iconografico molto simile a quello di una delle figurazioni dell'Evangelario del Duomo di Milano. Cioè Ariberto, nel momento stesso che coscientemente riprende lo schema iconografico della « incoronazione » imperiale, riafferma il suo diritto ad una analoga investitura, e quindi all'esercizio di un analogo potere. E va notato che Ari-



FIG. 69 - MILANO, TESORO DEL DUOMO - Evangelario di Ariberto.



berto si sentì sempre molto vicino a questo imperatore per cui provava una stima sincera.

È anche significativo il fatto che questo tema, del tutto assente negli scriptoria milanesi prima dell'XI secolo, compaia con una certa frequenza in codici eseguiti durante l'episcopato di Ariberto o dopo la sua morte.

È il caso del Messale di Lodrino della Biblioteca Ambrosiana (A. 24 inf.), un codice di origine probabilmente milanese, che nonostante il carattere arcaicizzante è da collocare nella prima metà dell'XI secolo. Nella consueta Crocefissione, all'inizio del Canone, sono state inserite le figure dei donatori presentati a Cristo dalla Vergine e da un santo, che Bognetti identifica con S. Stefano, patrono della chiesa committente (fig. 70).

Nella parte bassa della composizione una scritta indica il donatore: « EGO ERIPRANDUS PRO REME/DIO A/NI/ME MEE ET PARENTUM / MEORUM OPTULI OC / MUNUS / OMNIPOTENTI DEO ET SANCTI(PROTO)MARTIRIS STEPHANI »; sopra la parola « ERIPRANDUS » è aggiunto il nome della famiglia « DE ORREO », mentre accanto alla figura inginocchiata si legge « UUAZO PATER EIUS ».

L'inserzione della figura dell'offerente nella Crocefissione, ove si accetti l'ipotesi dell'origine milanese del codice <sup>3)</sup>, si può forse spiegare con l'influsso iconografico della croce di S. Dionigi in cui il donatore appare appunto ai piedi della croce.

Ariberto quindi è l'iniziatore di questa tradizione che avrà riflessi anche a Monza, con cui l'Arcivescovo ebbe rapporti molto stretti, soprattutto al termine della sua vita, quando, fuggito da Milano per il conflitto fra plebei e milites, vi trovò rifugio e pace. Qui provvide a rinnovare il suo testamento (1044) e prima di fare ritorno a Milano, poiché si sentiva prossimo alla morte, donò l'Evangelario già citato al Capitolo del Duomo.

Il manoscritto scomparve all'epoca delle requisizioni napoleoniche: ce ne tramandano il ricordo le incisioni del Frisi e del Giulini <sup>4)</sup>.

Sul piatto anteriore della coperta era rappresentata la Deposizione dalla Croce; su quello posteriore la scena della dedicazione, col Cristo in gloria all'interno della mandorla, circondato dai simboli degli Evangelisti, e adorato da Ariberto presentato da S. Ambrogio protettore della chiesa milanese, e da S. Giovanni Battista, patrono del Duomo di Monza. Nel fregio che inquadrava la composizione si leggeva in alto: « Hunc evangelium tibi dat pro munere textum presul Heribertus, Christe, tuus / famulus »; mentre in basso la scritta indicava a quale chiesa fosse destinato il manoscritto: « Fulget ecclesia Sancti sub / laude Johannis / tollere qui temptat perpetuo pereat ». Il piatto con la dedicatio (v. fig. 26) era stato rifatto in epoca molto posteriore, ma è del tutto probabile che lo schema iconografico sia stato rispettato, come avviene normalmente in casi del genere.

Per quanto è possibile giudicare dall'incisione, prescindendo quindi da ogni valutazione stilistica, esso suggerì il tema compositivo per un codice dello scriptorio monzese, e precisamente l'Antifonario segnato C. 13/76 (v. fig. 17). Anche a Monza come a

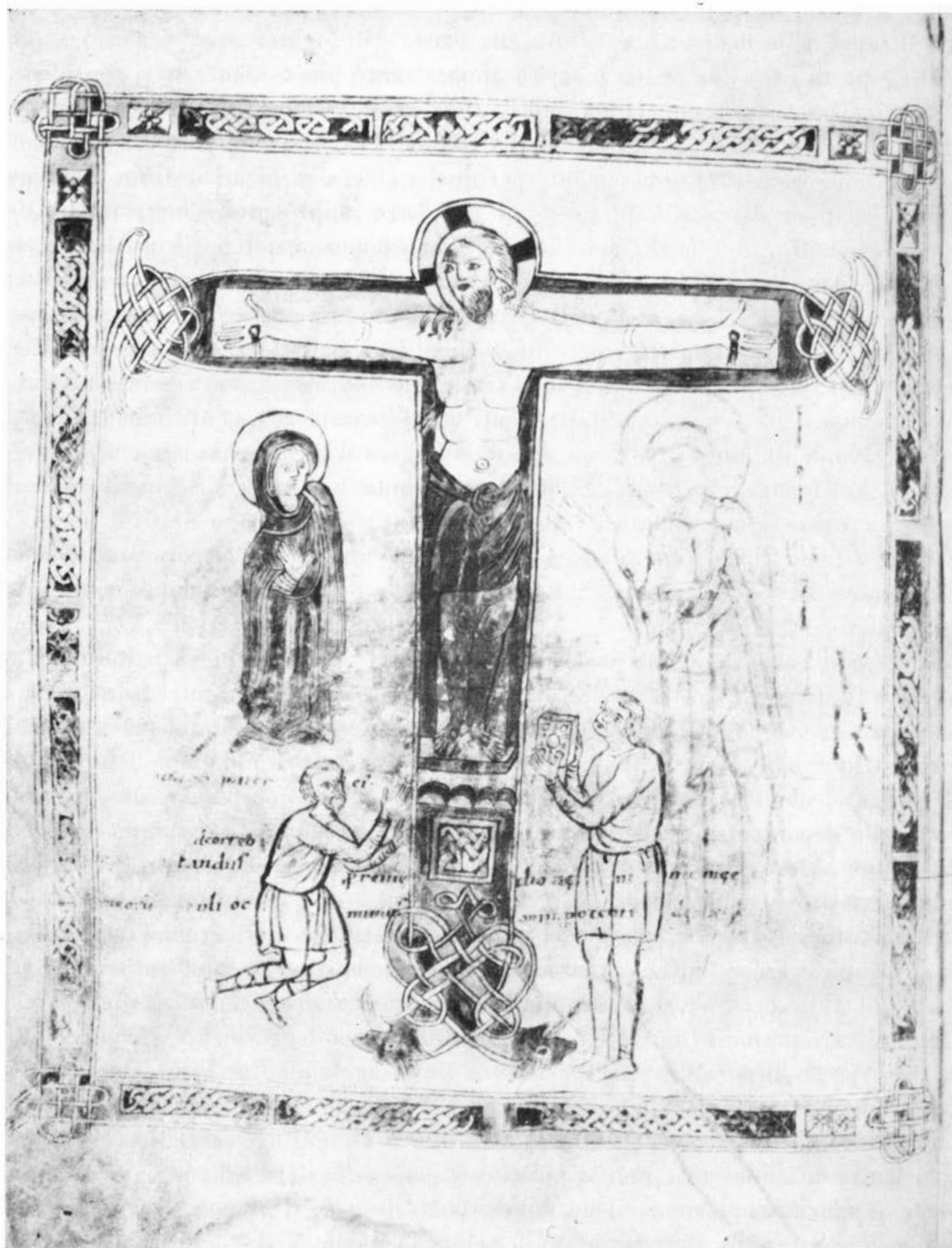


FIG. 70 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Messale di Lodrino (foto Scansani).

Milano, Ariberto inizia una tradizione completamente assente prima di lui, introducendo il tema della dedicatio associata alla figura del donatore.

Il rapporto fra i due codici monzesi appare tanto più evidente se si considera che nell'Antifonario Gregoriano, come nell'Evangeluario, la figura del Battista viene introdotta in quanto il santo è il patrono del Duomo di Monza; e questo prova anche che il codice venne eseguito espressamente per quella chiesa su incarico di un ecclesiastico che doveva appartenere al Capitolo e che si è fatto rappresentare nel riquadro del S. Gregorio. Ariberto, invece, nel manoscritto di sua donazione come in quello coevo del Duomo di Milano, è associato a S. Ambrogio, protettore della città di cui era arcivescovo. Le due pagine col S. Giovanni e col S. Gregorio fanno dunque parte di una sola composizione che iconograficamente ripete quella dell'Evangeluario di Ariberto che ne è il prototipo: del resto l'intima connessione tra le due figurazioni può essere estesa al motivo simbolico della redenzione dai peccati che le caratterizza entrambe<sup>5)</sup>.

È probabile dunque che l'Evangeluario stabilisca il termine post quem per l'esecuzione dell'Antifonario che, come sembrano confermare le caratteristiche stilistiche e paleografiche, venne eseguito intorno alla metà dell'XI secolo, dopo il 1044.

L'altro tema che compare con una certa frequenza nella decorazione dei codici miniati (Messali, Sacramentari, Salterii) è quello della Crocefissione, normalmente inserito all'inizio del Canone.

Nella miniatura milanese, esso compare per la prima volta in un Salterio ora nella Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 83) probabilmente eseguito alla fine del X secolo, all'epoca dell'Arcivescovo Arnolfo. Il Cristo vi è rappresentato isolato, nello schema del *Christus triumphans*, con un lungo colobio che non comparirà più nelle figurazioni successive. Ma è solo all'epoca di Ariberto che il tema della Crocefissione diventa una costante della decorazione dei Messali. Il prototipo va ricercato, nel campo della miniatura, nel cosiddetto Sacramentario di S. Satiro (o di Ariberto, che ne fu il probabile committente): ove si accetti l'ipotesi di Nordenfalk<sup>6)</sup>, ne fu autore Nivardo, un artista che lavorò a Fleury, al quale vengono attribuiti anche un Sacramentario della Collezione Dyson Perrins (Coll. 23) e un Evangeluario della Bibliothèque Nationale di Parigi (Lat. 1126). Il Crocefisso è ancora rappresentato isolato, come nel manoscritto di Arnolfo, ma non più *triumphans* (fig. 71); l'abbandono del corpo leggermente arcuato e la postura del capo reclinato sulla spalla denotano il passaggio alla interpretazione più drammatica del *Christus patiens*, che diverrà comune alla fine del secolo. Derivato dal Sacramentario di Ariberto è il coevo Crocefisso di S. Dionigi (circa 1037) (v. fig. 66), in assi rivestite di lamine di rame: la postura è già quella del *Christus patiens*, ma compare la significativa variante delle figure di Maria e S. Giovanni nei terminali della croce; nella parte alta figurano inoltre, in due medaglioni, il sole e la luna.

Sempre in epoca aribertina compare una seconda variante, in cui alla scena della Crocefissione viene associato il tema della dedicatio. Tale abbinamento si riscontra nel Messale di Lodrino (v. fig. 70), ove nella consueta Crocefissione sono inserite le figure

dei donatori presentati dalla Vergine e S. Stefano; e in precedenza nel Sacramentario di Ivrea, ove il donatore Warmondo compare più volte nella decorazione del manoscritto ed è anche associato alla Crocefissione.

Questa variante non sembra aver avuto seguito alcuno: e del resto la sporadicità dei casi non consente di inferirne alcuna conclusione di carattere generale. Nella generalità dei casi, dopo Ariberto il Crocefisso, collocato in modo che la croce venga a coincidere con la lettera « T » della formula « Te igitur » iniziale del Canone, non è accompagnato dalla figura dell'offerente, ma se mai da quelle dei personaggi connessi con la scena sacra (Maria, S. Giovanni, etc.). Si tratta di uno schema divenuto presto canonico, la cui fonte sono i due Crocefissi di epoca aribertina. Lo troviamo infatti in un Messale della Biblioteca Ambrosiana (T 120 Sup.) (fig. 72) e in uno dell'Archivio Capitolare di S. Ambrogio (M. 17) (fig. 73), oltre che in due codici di Novara (n. 54) (fig. 74) e Vercelli (Ms. 136) assai simili nella decorazione oltre che nell'iconografia, e quindi probabilmente derivati dai manoscritti ambrosiani. La figura del S. Giovanni è costantemente atteggiata col braccio alzato a coprirsi il volto, mentre varia l'interpretazione della Vergine: col capo reclinato nella dolorosa accettazione del supplizio del Figlio; o, come nel Messale di Novara, con le braccia allargate e protese in un gesto di profondo dolore.

Nell'immagine del Redentore si assiste ad una progressiva evoluzione verso il tipo del *Patiens*, verso cui si orientano già i Crocefissi aribertini; il capo reclinato suggerisce il tema del muto colloquio fra la madre e il figlio, mentre la curva sempre più marcata del corpo denota l'abbandono al progredire della morte. Dalla figura ancora rigida del Messale dell'Ambrosiana, si passa così a quella più bizantina della Basilica di S. Ambrogio, per giungere al Cristo morto del messale di Vercelli.

A Monza il tema della Crocefissione compare nella decorazione di un messale romano (F. 3/104) (v. fig. 28) databile al primo quarto del XII secolo.

L'iconografia del *Christus patiens*, in esso prescelta dall'anonimo miniatore, ha

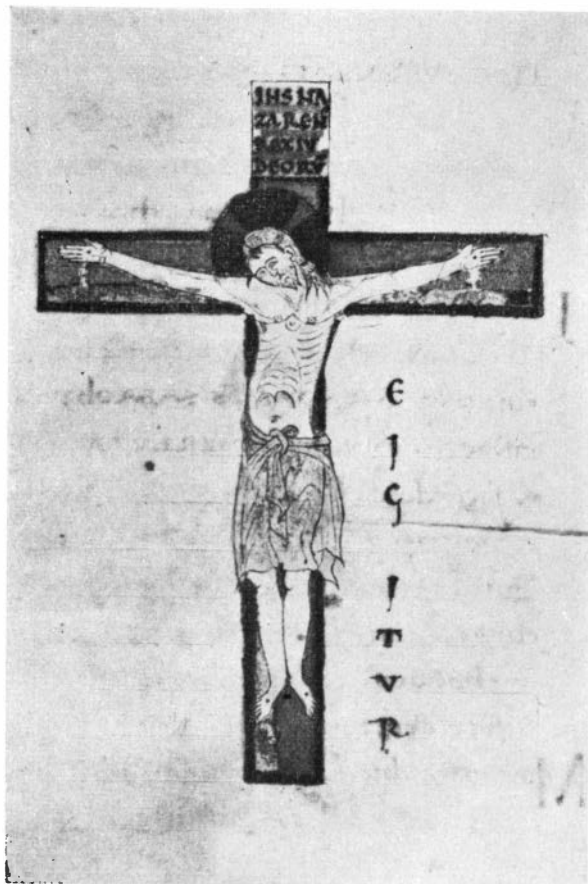


FIG. 71 - MILANO, BIBLIOTECA CAPITOLARE DEL DUOMO - Sacramentario di San Satiro (foto Perotti).



FIG. 72 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. T120 Sup. (foto Scansani).



FIG. 73 - MILANO, ARCHIVIO CAPITOLARE DI S. AMBROGIO - Cod. M17 (foto Parchitelli).

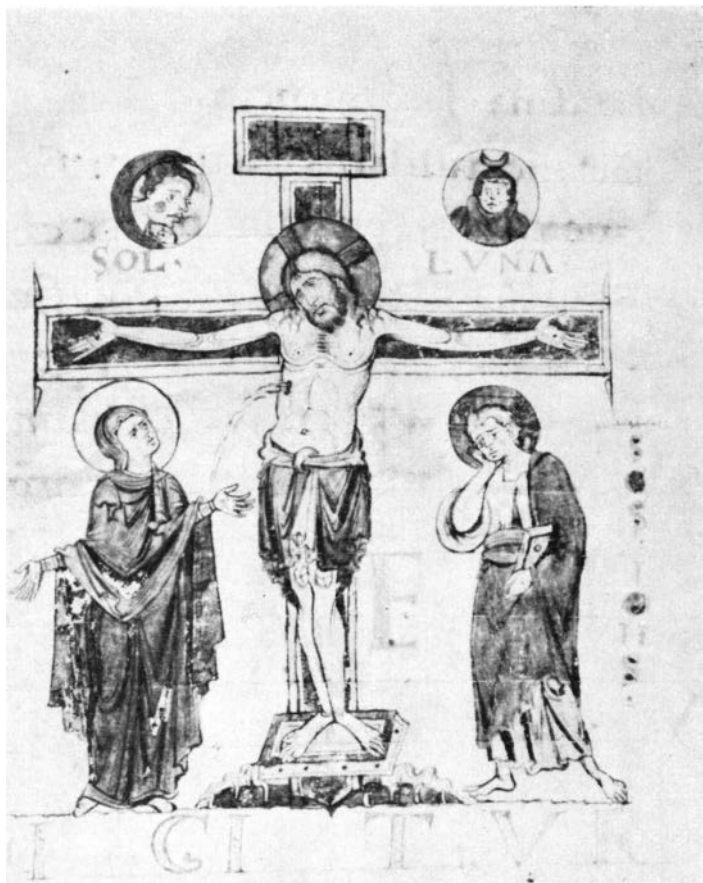


FIG. 74 - NOVARA, ARCHIVIO CAPITOLARE - Cod. 54 (foto Giobetti)

il compito di enfatizzare il tema proposto: la redenzione dei peccati che è stata resa possibile dalla morte del Redentore, rappresentato quindi morto, con gli occhi chiusi e il capo reclinato sulla spalla.

Lo stesso tema costituisce il filo conduttore della decorazione delle altre iniziali dove compare più volte il motivo della spiga, simbolo di Cristo, e quello del drago, simbolo del demonio. Queste due figurazioni sono spesso accostate nella stessa lettera, ripetendo quindi nel contenuto la composizione del monogramma, sia pure in forma più ermetica ed allegorica.

Il gusto per l'allegoria, per un discorso fatto

non in termini di racconto ma di simbolo, sembra caratteristico della produzione degli scriptoria lombardi intorno al Mille e perdura fino alla seconda metà del XII secolo.

Ne offrono ulteriore conferma due codici conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, databili entrambi alla prima metà del XII secolo.

Il primo contiene i « *Commenti a Giobbe* » di Gregorio Magno (B. 41. Inf.) ed è decorato da numerose iniziali miniate; la più interessante di esse, una Q, raffigura Giobbe adagiato su un giaciglio, con la destra alzata in atto di benedire, e tormentato dai demoni. Il trattino della Q è formato da una volpe che tiene in bocca una serpe; l'artista ha quindi raffigurato il demonio sia in forma esplicita, nella scena all'interno della lettera, sia in forma simbolica nella volpe e nel serpente (fig. 75).

Analogo contenuto denotano le altre iniziali del manoscritto, dove nella decorazione ad intrecci vengono spesso inseriti il drago, o il caprone allegoricamente allusivi del Maligno.

Il secondo manoscritto (H. 95. Sup), un codice miscelaneo proveniente da Pavia,



FIG. 75 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. B41 Inf. (foto Scansani).

del Salvatore raffigurato, oltre che nell'iconografia tradizionale dell'agnello, dall'aquila e dal pavone; i gigli, simbolo della purezza, alludono invece alla Vergine, suggerendo nel loro comporsi con le altre figure il tema del battesimo o comunque della purificazione dai peccati. Va anche considerato che nel Medio Evo Gregorio Magno, autore della *Regula Pastoralis*, dovette molto della sua popolarità alla credenza diffusissima che la sua preghiera potesse alleviare le pene dei purganti; in ciò si verifica dunque il collegamento fra il testo e la simbologia dell'iniziale che allude chiaramente, come si è visto, al tema della redenzione. Tuttavia il carattere segnico del linguaggio figurativo di questi codici non deve far pensare che ciò costituisca la norma; infatti se in qualche caso la decorazione delle iniziali presenta elementi interpretabili in senso allegorico, più spesso essa ha valore puramente ornamentale. Predomina il gusto dell'intreccio, a girali vegetali stilizzati, o più semplicemente nastriforme, in cui vengono inseriti motivi animali e figure umane stilizzate.

Hanno questo carattere la maggior parte dei codici milanesi: a Monza ciò si osserva nell'Antifonario Gregoriano già citato, e in un codice contenente le opere di

contiene fra l'altro la « *Regula Pastoralis* » di Gregorio Magno. Il testo gregoriano è preceduto da una grande P a piena pagina che costituisce la sola decorazione del fascicolo. Nella parte tondeggiante della lettera è dipinto un agnello con la croce, mentre intorno sono disposte numerose figure di animali e fiori: sono riconoscibili l'aquila, il pavone, i gigli e la civetta (fig. 76). Anche qui si assiste alla contrapposizione del demonio, cui allude la civetta, e



FIG. 76 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. H95 Sup. (foto Scansani).



Isidoro di Siviglia, in cui la decorazione a girali nastriformi e protomi animali ripete, a distanza di un secolo, quella delle iniziali del Sacramentario di S. Satiro.

I motivi vegetali stilizzati dell'Antifonario Gregoriano richiamano nel gusto e negli schemi la decorazione di un Messale che si ritiene eseguito nel monastero di Civate. Questo Messale, oggi conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano, presenta decorazioni ad intreccio assai simili a quelle dei manoscritti eseguiti negli scriptoria milanesi, e in particolare, come si è detto, a quella del codice monzese; tanto da far pensare che il maestro cui se ne deve l'esecuzione conoscesse l'antifonario e ne abbia ripreso in forma più stilizzata gli schemi decorativi (v. fig. 25).

Il gusto per l'allegoria, per una decorazione ricca di forme strane e ambigue, differenzia nettamente le opere del periodo romanico da quelle ad esse precedenti; muta soprattutto l'idea sulle possibilità espressive del mezzo artistico.

I Libri Carolini, che costituiscono il testo base per l'interpretazione delle opere di età carolingia, propongono un'arte severamente icastica, da cui viene bandito ogni elemento fantastico.

È indicativo al riguardo questo brano, tratto dal terzo libro, che denota la propensione per una pittura che deve rappresentare solo le cose che « sono o furono o possono avvenire »:

« L'arte della pittura, mentre tenderebbe a presentare, a coloro che guardano, il ricordo delle cose compiute nella realtà, e a spingere le menti a ricoltivare la verità dopo la menzogna, talvolta con diverso proposito spinge i sensi a pensare menzogne invece di cose vere, e porta alla vista non solo le cose che sono o furono o possono avvenire, ma anche quelle che non sono, non furono, e non possono avvenire, sulle quali discutono in modo acuto e sottile i filosofi nei loro trattati, così che sarebbe troppo lungo riferirne per esteso. . . Infatti nelle Sacre Scritture non si trova mai nulla di vizioso, nulla di conforme, niente di falso, se non talvolta ciò che la Scrittura ricorda che fecero alcuni perversi: nelle pitture invece vengono dipinte dai pittori colti molte cose false, molte viziose, molte incoerenti, molte discordanti, e, per tacere i casi singoli, quasi ogni cosa, possibile o impossibile. . . I pittori sono dunque in grado di riportare in qualche modo alla memoria la conoscenza degli avvenimenti trascorsi, invece le cose che vengono percepite solo dai sensi e sono dette con le parole, non dai pittori ma dagli scrittori possono essere comprese, e tramite le esposizioni di altri fatte conoscere. . . »<sup>7)</sup>.

I Libri Carolini escludono quindi dalla pittura tutto ciò che può essere suggestivo, e che spinge la fantasia oltre i limiti del reale, contraddicendo in questo il gusto per il fantastico della corte papale di Adriano I, nei cui riguardi Carlo Magno sembra assumere una posizione autonoma.

Tuttavia anche se si propende per una pittura « mimetico-realistica », in cui l'apprezzamento è legato alla « venustas parietum » e alla « memoria rerum gestarum »,

la critica carolingia sembra ammettere anche l'uso delle figurazioni allegoriche; questo è l'orientamento che emerge, se non dai Libri Carolini, in cui predomina l'indirizzo polemico contro la chiesa di Roma, dagli scritti di Teodolfo di Orléans e di Turpino.

L'allegorismo, il gusto per le figurazioni teratologiche e per le decorazioni vegetali e zoomorfe è comunque tipico del periodo romanico. Esso è determinato da un diverso orientamento del pensiero estetico che si basa soprattutto sulle teorie filosofiche dello Pseudo-Dionigi Areopagita, e sugli sviluppi che esse dovevano avere nelle opere di Giovanni Scoto Eriugena.

Per costoro ogni apparenza del mondo, i colori, le pietre preziose, i metalli, come pure le figure degli animali e delle piante, ha un pregio « in quanto la sua bellezza riconduce alla bellezza dell'archetipo che è in Dio, essendo Dio bellezza assoluta »<sup>8)</sup>.

Questo neoplatonismo induce ad apprezzare l'opera d'arte non più in quanto significante altro, ma come immedesimante in sé la bellezza divina; ciò porta naturalmente a giustificare la rappresentazione dei mostri, e delle figurazioni a carattere fantastico, così estranee al gusto carolingio<sup>9)</sup>. Dice infatti lo Pseudo-Areopagita:

« Neppure i demoni sono malvagi per natura: infatti se fossero malvagi per natura non deriverebbero dal Bene (che è Dio), né sarebbero mutati da buoni a cattivi, ma sempre e per natura sarebbero malvagi »<sup>10)</sup>.

Compito dell'opera d'arte, e quindi della rappresentazione figurata, è di costringere il fedele non più a ricordare semplicemente i fatti della Bibbia, ma ad ammirare attraverso ciò che vede il Creatore nelle sue creature<sup>11)</sup>; lo spettatore viene reso partecipe della drammaticità del soggetto per mezzo di una accentuazione espressiva delle immagini, che non sono più semplice imitazione della realtà, come raccomandavano i Libri Carolini, ma in cui l'artista può giocare liberamente con la propria fantasia, deformando e accentuando certi dettagli per ottenere effetti di maggiore suggestione.

« Se uno vede quante sofferenze i Santi sopportarono sul proprio corpo, e vede quali sono i premi della vita eterna, cercherà di condurre una vita migliore, se comprende quali siano i godimenti celesti, e quali le pene nelle fiamme del Tartaro, sarà animato da speranza per le proprie buone azioni, e proverà terrore al pensiero dei propri peccati ».

Sono parole di Teofilo, un monaco vissuto nell'XI secolo, autore della « *Schedula diversarum artium* », e ricordano gli argomenti che Adriano I e Gregorio II avevano propugnato a difesa delle immagini, sostenendone l'efficacia se connessa alla commo- zione determinata dalla loro drammaticità<sup>12)</sup>.

In pittura e in scultura questi criteri portano alla comparsa del tema iconografico del Giudizio Finale, che è sempre collocato sulla parete d'ingresso della chiesa; all'interno nelle grandi composizioni parietali a fresco in Italia, all'esterno nelle decorazioni dei grandi portali scolpiti delle chiese provenzali. L'allegorismo, la rappresentazione dei mostri, di figure strane e deformi, si notano invece con particolare evidenza nella decorazione dei capitelli e delle iniziali miniate, e ne rimangono il carattere distintivo fino alla seconda metà del XII secolo.

A Monza questo gusto sopravvive ancora nella decorazione di un codice databile alla prima metà del duecento, e contenente i Libri dei profeti (B 4/50); il repertorio romanico fantastico che ancora vi compare ha perso tuttavia la primitiva violenza espressiva, e i motivi animalistici e fitomorfi assumono l'aspetto di elementi aggiuntivi, con carattere meramente decorativo (v. figg. 55 a 58).

Ciò risulta ancora più evidente osservando che l'iniziale è nella maggior parte dei casi perfettamente leggibile, e i motivi decorativi sono semplicemente inseriti negli spazi vuoti. Ora nei manoscritti dell'XI secolo la decorazione è parte integrante della lettera, è lettera stessa; la difficoltà di leggere la iniziale, costringe il fedele a soffermarsi sul brano che il miniatore ha voluto porre in evidenza: e al tempo stesso la qualità dell'immagine, il suo carattere spesso mostruoso, o il suo contenuto allegorico, creano nel lettore quell'effetto di suggestione, cui accenna Teofilo, inducendolo all'apprezzamento dell'immagine stessa.

Nel codice in esame ciò non si verifica, e le figurazioni, sempre ben riconoscibili, giungono ad assumere un carattere araldico, come nel caso dei leoni affrontati a c. 47v. (v. fig. 57). Ciò sembra indicare una datazione relativamente tarda, e riflette quel progressivo attenuarsi del significato allegorico della iniziale che si verifica sul finire del secolo XII. Nei codici duecenteschi infatti, e anche in alcuni della fine del 1100, la decorazione delle iniziali comprende la introduzione di temi a carattere narrativo, che commentano in termini di immagini il contenuto del testo; ciò si verifica ad esempio nei codici B. 28 Inf., B 29 Inf. e B 39 Inf. della Biblioteca Ambrosiana.

Inoltre si nota spesso l'aggiunta di composizioni figurate, con lo stesso carattere e spesso a piena pagina.

Le cause del fenomeno vanno individuate, parzialmente nell'influenza dei codici d'oltralpe, ma soprattutto nel mutamento di sensibilità che mostra non solo la pittura ma anche la scultura di questo periodo. Quanto il fedele osserva nella decorazione dei codici, sulle pareti delle chiese, o nelle decorazioni scolpite, cessa di essere una formula astratta, simbolica, che gli viene trasmessa e ricordata mediante suggestione, con un linguaggio cifrato di cui si è persa talvolta la chiave, e diventa invece un fatto riconoscibile mediante il riscontro con la propria esperienza.

Da un punto di vista stilistico i manoscritti monzesi e milanesi denotano la compresenza di culture di diversa estrazione, talvolta persistenze arcaicizzanti di linguaggi decorativi ormai lontani nel tempo, eppure ancora vivi in terra lombarda.

È il caso degli elementi irlandesi che si riscontrano negli ornati di alcuni manoscritti della Capitolare di Monza, i codici B2/4 e F1/101: le poche iniziali che vi compaiono riflettono tuttavia una cultura infiacchita e ridotta a stilema privo di vigore.

Ben altra qualità hanno i due Salteri conservati a Monaco nella Staatsbibliothek e a Roma nella Biblioteca Vaticana.

Il primo proviene sicuramente dalla Lombardia, per le annotazioni sul foglio di

guardia riguardanti redditi riscossi da centri del circondario di Milano o Monza; quello di Roma gli è strettamente connesso per il rapporto iconografico della composizione a piena pagina, rappresentante Davide e i salmisti Asaph, Eman, Ethan e Idithun.

Il carattere irlandese degli ornati, comune ad entrambi i manoscritti, indica chiaramente l'influenza di Bobbio, lo scriptorio lombardo in cui sopravviveva una decorazione che aveva avuto i suoi prototipi nella miniatura irlandese. Tale carattere risulta ancora più evidente osservando la figurazione con Davide e i Salmisti del codice della Vaticana (fig. 77), dove la stilizzazione dei tratti fisionomici, gli occhi sbarrati e i visi triangolari, richiamano esempi ormai lontani nel tempo, come quelli di Naturno.

Accanto agli elementi irlandesi già rilevati, si nota la compresenza di formule bizantineggianti, sia pure tradotte in un linguaggio fortemente occidentale, particolarmente marcato nel Salterio di Monaco. Accettando l'ipotesi di una attribuzione ai tempi dell'arcivescovo Arnolfo, si può individuare l'origine di questo orientamento stilistico, che non avrà esiti immediati, nel viaggio a Costantinopoli fatto dal presule milanese per conto dell'Imperatore Ottone II: è probabile che fra i doni che Arnolfo portò a Milano ci fossero anche dei manoscritti miniati, cui poté guardare l'ignoto artista lombardo<sup>13</sup>). Ciò spiegherebbe anche il lungo colobio orientale indossato dal Cristo crocifisso del Salterio della Vaticana, così estraneo all'iconografia aribertina e a quella successiva.

Accanto alla cultura irlandese, di cui abbiamo già rilevato gli esiti, negli scriptoria di Monza e di Milano sopravvivono formule carolingie che perdurano fino alla metà dell'XI secolo.

L'origine di questo linguaggio è individuabile a Ivrea, ancora una volta uno scriptorio fuori di Milano, cui va ascritto un Sacramentario che influirà non solo sulla miniatura ma anche sulla pittura a fresco successiva. Il codice è databile intorno al Mille, per il riferimento al donatore, l'abate Warmondo, e per l'allusione a Ottone III contenuta nei versi che commentano la Missa pro Regibus.

Le immagini, schizzate con un tratto rapido e nervoso, violentemente illustrativo,



FIG. 77 - ROMA, BIBLIOTECA VATICANA - Cod. Vat. Lat. 83.

il colore dato a guazzo per stagliare la figurazione sul fondo neutro, la composizione disposta dinamicamente in diagonale (fig. 78), collegano stilisticamente questo manoscritto all'Antifonario Gregoriano della Capitolare di Monza (v. fig. 19): analogo è il modo di chiudere la scena in una cornice intrecciata agli angoli, o il gusto per il movimento, particolarmente evidente nel S. Gregorio, in cui il capo violentemente reclinato sulla spalla crea compositivamente il tramite tra la figura del donatore, in basso, e quella della colomba simbolo dello Spirito Santo, in alto.



FIG. 78 - IVREA. BIBLIOTECA CAPITOLARE - Cod. LXXXVI

la miniatura ottoniana, propenderei piuttosto per l'esistenza di un rapporto più diretto. Bizantino è il modo di comporre l'immagine, perfettamente frontale con lo scorcio appiattito del braccio alzato ad ammonire; bizantino il sistema di proporzionamento: la grandezza della testa, contenuta nove volte nella lunghezza del corpo, e il sistema a tre cerchi con cui è costruito il capo aureolato<sup>14)</sup>; bizantina è la stilizzazione dei tratti del volto, di un espressionismo visionario che trova riscontro nella tipologia fisionomica coeva dei Santi orientali<sup>15)</sup>.

Non è bizantino invece l'uso del colore; dato a guazzo, appena una velatura per staccare l'immagine dal fondo, con toni bassi e smorzati, limitati nella gamma, trova riscontro nella precedente cultura tardo-carolingia o ottoniana.

Che si tratti dello stesso artista della figurazione di S. Gregorio, è indubbio: troppe sono le analogie di colore e di segno; si tratta piuttosto di un miniatore che guarda a modelli differenti nell'una e nell'altra composizione.

Sempre restando al codice monzese, un interessante approfondimento dell'esame della situazione stilistica è consentito dalla osservazione della pagina successiva a quella di S. Gregorio, rappresentante S. Giovanni Battista (v. fig. 22). Si è già detto della datazione, collocabile, per il rapporto iconografico-compositivo con l'Evangelario di Ariberto, intorno al 1050. Ora, questa seconda figurazione ha caratteri marcatamente bizantineggianti, contrariamente a ciò che accade per la scena precedente.

L'immagine campeggia in uno spazio indefinito, severa in volto e nel gesto, con l'imponenza di una composizione parietale. L'aspetto ieratico e insieme monumentale del Battista rivela chiaramente l'influenza di prototipi bizantini: pur non potendo escludere che essi siano filtrati attraverso

Nella prima, con S. Gregorio e il donatore, il modello è ancora carolingio, soprattutto nel modulo compositivo che richiama analoghe figurazioni assai anteriori; nel Battista, invece, il prototipo è bizantino.

La freschezza dell'immagine, più invenzione che copia, denuncia una derivazione diretta e non mediata, e conferisce a questa miniatura un carattere di prototipo nei confronti dei più tardi cicli affrescati di Oleggio e Civate, della seconda metà dell'XI secolo. Soprattutto ad Oleggio le immagini dei Patriarchi (v. fig. 23), dipinte nella parte inferiore del Giudizio Finale della controfacciata, appaiono vicine a quella del Battista dell'Antifonario monzese: ma la fattura è più stanca, i tratti fisionomici appesantiti, il segno meno rapido e schizzato. Manca soprattutto l'immediatezza di presentazione del codice monzese, il quale assume quindi singolare importanza, in quanto documenta il momento di slittamento verso quella cultura bizantineggiante che caratterizzerà la seconda metà dell'XI secolo e successivamente il XII.

A tale cultura si ricollega un gruppo di manoscritti situabili tra la fine dell'XI secolo e la prima metà del successivo. Si tratta di una Bibbia conservata alla Biblioteca Ambrosiana (B 48 Inf.), e di due Messali, di cui uno nell'Archivio della Basilica di S. Ambrogio (M 17) (v. fig. 73) e uno, evidentemente derivato dal primo, nella Capitolare di Novara (LIV) (v. fig. 74). A questi può essere aggiunto il Messale monzese F 3/104 (v. fig. 28), di cui già si è fatto cenno: nella tipologia fisionomica del Cristo esso ricorda quello del codice della Basilica di S. Ambrogio, mentre la figura un po' tozza e attenta alle notazioni anatomiche deriva dal prototipo comune di queste figurazioni, il Sacramentario di S. Satiro.

Il carattere bizantineggiante di questi codici risulta evidente nella calcolata simmetria della composizione, nel gusto cromatico ormai del tutto svincolato dalla tradizione precedente e assai più ricco e vario. A ciò si aggiunga una interpretazione progressivamente più drammatica, denotata dal patetismo dei personaggi e dalla curva dolente del corpo del Cristo.

Quanto alla Bibbia (ca. metà sec. XII), essa è decorata da una grande miniatura a piena pagina, rappresentante Cristo in maestà con i simboli del Tetramorfo, mentre nella zona inferiore, inquadrati da due arcate, i due donatori sono presentati da S. Giovanni e la Vergine (fig. 79).

La composizione, che sembra desunta da una grande figurazione absidale, presenta lo stesso gusto per la simmetria già rilevato nei Messali, e da quello di S. Ambrogio deriva probabilmente il tipo fisionomico del Cristo pantocratore: la cosa non sorprende, in quanto il codice venne certamente scritto e decorato per una chiesa milanese (è anzi possibile che tale chiesa sia individuabile nella Basilica ambrosiana, che possedeva uno scriptorio particolarmente attivo nella prima metà del XII secolo).

Va tuttavia rilevato come il bizantinismo di questa miniatura, come pure quello del manoscritto monzese, sia assai superficiale, e si riduca a semplici moduli compositivi e decorativi: la parte superiore, con i simboli degli Evangelisti fuoriuscenti dalla man-



FIG. 79 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. B 48 Inf. (foto Scansani).

dorla, deriva da schemi che hanno il loro lontano prototipo nella figurazione absidale dell'Osios David a Salonicco (v secolo); il trono privo di schienale, come pure la decorazione delle arcate e le colonnette tortili di sostegno, sono assai lontane dal gusto occidentale: così pure il colore, a forti contrasti, limitato nella gamma al bruno e all'azzurro.

Al di sotto di questa tipologia, certamente di derivazione bizantina, un robusto spirito popolare affiora nelle figure dei donatori, dalle grandi mani sproporzionate al resto del corpo, o nel muso bonario del toro, simbolo di S. Luca.

Si tratta insomma di una cultura non più diretta, come nell'Antifonario monzese, dove il miniatore si rifà a modelli conosciuti direttamente e liberamente interpretati: ma di una cultura mediata, nel senso che il ricordo è ormai lontano nel tempo, è diventato tradizione, e a questa l'artista si ispira traducendola in un linguaggio sostanzialmente dialettale, a stento trattenuto entro formule colte.

Questa componente si fa assai più evidente nei personaggi di un codice monzese (G 6/60) (v. figg. 50-54) leggermente più tardo, dove la tradizione bizantina, che si intravede ancora nella presentazione della immagine e nella tipologia del gestire, viene superata attraverso una caratterizzazione fisionomica che sfugge a schemi preconcepiuti; le grandi mani, atteggiata nella posa dell'orante, ricordano quelle degli offerenti della Bibbia milanese; ma mentre in quest'ultima il tono è ancora velatamente colto, nel codice monzese esse sono inserite nella figurazione con una libertà compositiva che è testimone del linguaggio dialettale, ormai nettamente prevalente.

Il manoscritto può quindi essere incluso in quel filone popolare che ha origine in Lombardia intorno al Mille, e il cui sviluppo è parallelo a quello della pittura di estrazione colta; a tale indirizzo appartengono il Messale di Lodrino (degli inizi dell'XI secolo) (v. fig. 70), il Boezio C 128 Inf. della Biblioteca Ambrosiana (fig. 60), e quello B 24/163 della Capitolare di Monza (v. fig. 33) (entrambi della prima metà del XII).

Il prototipo è individuabile ancora una volta nel Sacramentario di Ivrea, di cui già si è fatto cenno a proposito della componente tardo-carolingia che ne impronta



FIG. 80 - MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA - Cod. C 128 Inf. (foto Scansani).



fortemente le immagini: ma accanto a questa, che ne costituisce la nota stilistica fondamentale, si nota in alcune figurazioni uno spirito descrittivo, un amore per il racconto e l'individuazione di tipi particolari, che va al di là di ogni schema tradizionale. Ad esempio, nella miniatura con S. Martino che dona il proprio mantello al povero (fig. 81), la figurazione, disegnata a seppia e tingeggiata a guazzo con poco colore, campisce in uno spazio indefinito, privo di elementi di ambientazione; l'attenzione del riguardante viene concentrata sui personaggi, così che è il gesto a creare ad un tempo il rapporto tra gli « attori » e lo spazio dell'azione. Descritti minuziosamente nei particolari dell'abbigliamento, il Santo e lo straccione sono perfettamente individuati nella loro condizione sociale, e quindi umana, che li contrappone; e tale umanizzazione del personaggio è ancor più accentuata dal fatto che S. Martino è privo di aureola, cioè è visto semplicemente come cavaliere, e non nella formulazione atemporale, astratta, del Santo.

Riflessi di questo linguaggio si avranno nell'XI secolo sia nella miniatura che nella pittura parietale: nel Messale di Lodrino, dove le figure dei donatori, e soprattutto l'immagine un po' rozza del Cristo, denunciano una cultura di analoga estrazione; a Carugo, negli affreschi della chiesetta di S. Martino, uno dei pochi cicli superstiti della prima

metà dell'XI secolo, dove le figurazioni di martirio si ricollegano ad analoghe scene del codice di Ivrea (fig. 82).

Nel più tardo Boezio dell'Ambrosiana scompare ogni ascendenza colta, che ancora persisteva nei manoscritti precedenti, e i personaggi musicanti rivelano un gusto del tutto autonomo, vigorosamente popolare nella stilizzazione; pittura di persone, in cui l'immagine si staglia isolata contro il fondo neutro, perfettamente descritta nei dettagli del costume e degli strumenti, ha qualità di « volgare » in contrapposizione ai linguaggi di più nobile estrazione.

L'individuazione della esistenza di una forma di dialetto figurativo locale, in certo senso autarchico ed esente da recenti apporti culturali estranei all'ambiente, non deve però portare alla conclusione che l'arte miniaturistica lombarda svolga in questo momento un suo discorso indifferente alle nuove correnti del tempo: esiste al



FIG. 81 - IVREA, BIBLIOTECA CAPITOLARE - Cod. LXXXVI

contrario un gruppo di codici che dimostra una viva apertura per la produzione extra-italiana.

A questo proposito, oltre agli elementi bizantineggianti già rilevati, vanno citati i contatti sempre più determinanti con gli scriptoria d'oltralpe.

Alla miniatura francese si ispira un codice contenente le Epistole di S. Paolo, una volta appartenuto al convento dell'Incoronata a Milano e oggi alla Biblioteca Ambrosiana (R 70 Sup.) (v. figg. 36, 39, 41). Databile agli inizi del XII secolo, presenta un repertorio animalistico e una gamma cromatica estranea al gusto milanese o lombardo; il miniatore sembra invece aver guardato ad esempi vicini all'ambiente di Moissac, da cui derivano anche la stilizzazione del panneggio e la presentazione rigidamente frontale del S. Paolo a c. 3v.

Riflessi di questa cultura si hanno anche a Monza, in un codice (A. 27/39) di analogo contenuto, databile con sicurezza intorno al 1182 in quanto proveniente dalla donazione dell'Arciprete Guidotto (v. figg. 34, 35, 37, 38, 40). I temi di alcune iniziali sono chiaramente desunti da quelli del manoscritto milanese, come pure la tecnica a trat-



FIG. 82 - CARUGO, CHIESA DI S. MARTINO - Affresco con scene di martirio (foto Perotti).

teggio con cui è dato il colore; tuttavia l'interpretazione è più delicata e finemente decorativa, e nell'unica figura umana che vi compare, l'allungarsi sinuoso dell'immagine sembra preludere a soluzioni goticheggianti.

Ad una cultura più dichiaratamente nordica si collega invece un codice dell'Exameron di S. Ambrogio, eseguito per la Basilica Ambrosiana (M 31 della Biblioteca Capitolare) nel secondo quarto del XII secolo; così pure una Bibbia (B 27 Inf.) della Biblioteca Ambrosiana (v. fig. 64), ed un Salterio della Capitolare di Monza (E 7/26) (v. fig. 63), entrambi databili agli inizi del XII secolo.

Il più interessante è indubbiamente il volume della Basilica di S. Ambrogio. Sulla datazione non vi sono dubbi, in quanto nella grande miniatura a piena pagina che decora il primo foglio, accanto a S. Ambrogio ispirato dall'angelo, compare l'offerente, Martinus presbyter che fu prevosto della Basilica dal 1135 al 1150 (fig. 83).

La composizione, che può essere considerata il capolavoro di questo scorcio di tempo, deriva nello schema in diagonale dall'Antifonario Monzese, con la variante dell'angelo fuoriuscente dalla nuvola; la tipologia dei personaggi, e in particolare l'immagine piena di movimento dell'angelo, come pure il frastagliarsi convulso del panneggio denunciano un linguaggio assai lontano da quello bizantino, e legato piuttosto alla miniatura tedesca di ambiente salisburghese. La figurazione ha due caratteristiche, strettamente connesse tra di loro, che la staccano nettamente dalla produzione precedente e sono indizio della evoluzione che subiranno i criteri pittorici nel '200: il gusto del colore modellante e l'ambientazione spaziale quasi tridimensionale.

Nella miniatura dell'XI secolo, il colore è usato semplicemente come mezzo per sottolineare il contorno: dato a piatto, con poche variazioni di tono, contribuisce a stagliare nitidamente la sagoma delle immagini sul fondo neutro, indefinito, della pergamena. La composizione è ribaltata, appiattita sul piano, e il colore contribuisce a togliere ogni illusione prospettica che il disegno potrebbe suggerire; l'attenzione del riguardante è quindi concentrata sull'oggetto rappresentato, il cui carattere di simbolo atto a ricordare qualche cosa viene enfatizzato al massimo dall'isolamento. Nella miniatura in esame, al contrario, l'artista ha cercato di stabilire un rapporto tonale tra immagine e fondo; la figura del Santo è collocata su una specie di tappeto formato da una serie di rettangoli sovrapposti, decrescenti nelle dimensioni andando verso il centro; in alto una fascia blu allude alla presenza della volta celeste, e questo colore, per la qualità che gli è propria di contrarsi, suggerisce un effetto di allontanamento.

Sebbene il rapporto proporzionale non sia corretto, e fondo ed immagine siano visti da punti differenti, la composizione ha un impianto nettamente tridimensionale: S. Ambrogio costituisce infatti il punto di convergenza delle due diagonali create dal gesto dell'angelo e da quello dell'offerente, posti in primo piano e quindi sporgenti fuori dalla cornice.

Questa ricerca è evidente anche nei dettagli dei singoli personaggi, e in particolare nell'immagine del prevosto Martino, visto di scorcio per accentuarne la proiezione verso



FIG. 83 - MILANO, ARCHIVIO CAPITOLARE DI SANT'AMBROGIO - Cod. M 31 (foto Parchitelli).

il centro compositivo. Lo stesso effetto si riscontra anche nella iniziale a c. 4v., dove il personaggio virile con lo scettro in mano è collocato di tre quarti contro un piano di fondo in diagonale (fig. 84).

Lo squilibrio che la composizione a piena pagina denota nel rapporto delle parti è probabilmente da attribuire al contrasto tra una concezione del tutto nuova dello spazio, più articolato e dinamico di quello bizantino, e l'iconografia tradizionale dei personaggi, in base alla quale l'offerente ha sempre dimensioni minori del Santo, per sottolinearne la diversa natura, celeste e umana.

Alla luce di questa serie di osservazioni particolari, sembra ora possibile avanzare



FIG. 84 - MILANO, ARCHIVIO CAPITOLARE DI SANT'AMBROGIO - Cod. M31 (foto Parchitelli).

alcune conclusioni di carattere generale in merito alla miniatura milanese e monzese dei secoli XI e XII. Dopo un lungo periodo di quasi totale assenza di ogni forma di decorazione, gli scriptoria conoscono una vera e propria fioritura all'inizio dell'XI secolo, durante l'episcopato di Arnolfo e poi di Ariberto: in particolare quest'ultimo arricchisce la decorazione dei manoscritti con l'introduzione di una miniatura a piena pagina, il cui tema è costantemente la dedicatio o, nel caso dei Messali, la Crocifissione. Oltre a questa composizione principale, i codici presentano miniature alle iniziali dei capoversi: in un primo tempo tali miniature si limitano a girali ed intrecci fitomorfi, ma più tardi, verso la fine del secolo, vengono introdotte figurazioni zoomorfe e antropomorfe (parallelamente a ciò che accade per i capitelli scolpiti, il cui repertorio ornamentale è appunto derivato dalle iniziali miniate). Il carattere prevalentemente ornamentale dei motivi suggerisce talvolta un contenuto allegorico, moraleggiante, che riprende il tema della miniatura principale: solo nel '200, per influenza degli scriptoria d'oltralpe, i manoscritti saranno arricchiti da composizioni di tipo narrativo e non semplicemente simbolico.

Da un punto di vista stilistico, questo impianto, che rimane costante fino alla fine del XII secolo, viene interpretato secondo modi riferibili di volta in volta a culture di diversissima estrazione. Inizialmente legata a Bobbio e ad Ivrea, gli scriptoria geograficamente più prossimi, la miniatura milanese e monzese non tarda a risentire gli echi del mondo bizantino, forse in conseguenza del viaggio costantinopolitano del vescovo Arnolfo. Nel XII secolo si aggiungono poi gli apporti delle scuole miniaturistiche d'oltralpe, francese e tedesca; e di particolare importanza si rivela l'esistenza di un influsso francese, fatto che dimostra come una corrente di cultura dalla Francia in Italia, già dimostrata a Modena con Wiligelmo, si sia verificata anche a Milano, sia pure senza riflessi noti sulla scultura.

Va inoltre rilevato come gli apporti delle correnti extra-italiche subiscano spesso – e particolarmente fino alla metà del XII secolo – una interpretazione dialettale, fino a presentarsi come linguaggio autonomo anche quando assume schemi e modi decorativi della pittura culta.

La varietà di stili che si riscontra in questo periodo indica come non esista – e lo aveva rilevato il Toesca<sup>16)</sup> – un orientamento preciso ed autonomo, mentre esiste una piena apertura ai suggerimenti d'oltralpe come a quelli del mondo orientale. Tuttavia, la stessa molteplicità degli orientamenti dimostra come i miniatori cerchino in questo momento un linguaggio autonomo, dopo il lungo vuoto del periodo carolingio: e una scuola di formazione locale può essere individuata in quel gruppo di manoscritti di sapore vivacemente popolare, fortemente espressivi nella notazione delle immagini, che fanno capo al Sacramentario di Ivrea e costituiscono una sorta di « volgare » contrapposto ai linguaggi colti coevi.

Analogamente, gli schemi iconografici, pur desunti dalla miniatura bizantina e d'oltralpe, vengono inseriti in un contesto decorativo del tutto autonomo ed autoctono: è questa la ragione per cui Milano, che inizialmente aveva mutuato i propri modi dagli scriptoria lombardi circoscrizioni, influisce successivamente su quelli di Novara e Vercelli, che dai Messali ambrosiani desumono ad esempio la iconografia della Crocifissione. Milano cioè – e Monza, che dai tempi di Ariberto segue un cammino parallelo, sia sul piano politico che in quello artistico – viene a costituire il centro culturalmente più attivo, da cui partono le indicazioni generali, iconografiche, compositive e decorative, che vengono assunte dagli altri scriptoria lombardi.

Quanto al rapporto con la pittura a fresco, appare chiaro che la miniatura assunse un ruolo di informazione che, per la molteplicità degli interessi culturali cui prima si accennava, dovette essere complesso e in certi casi determinante. Non si comprenderebbe in alcun modo il problema dei frescantini di Civate ove non esistesse il riscontro con codici miniati: come infatti nell'antifonario della Capitolare di Monza il miniatore ha guardato a modelli diversi (probabilmente per ragioni iconografiche), così a Civate si verifica la compresenza di due culture profondamente diverse eppure coeve, l'una ancora ottoniana, l'altra già bizantina nei modelli e nella scelta cromatica. E un caso ana-

logo sembra verificarsi a Carugo, ove le Storie di S. Martino si ricollegano alla tradizione tardo-ottoniana di Galliano, mentre le scene di martirio derivano certamente, nella loro narratività popolare, dal Sacramentario di Ivrea.

La concomitanza dei fenomeni, e il fatto che in alcuni casi (ad esempio ad Oleggio, ove è palese la derivazione dal Battista dell'Antifonario di Monza) il prototipo sia certamente rintracciabile nella miniatura, depone a favore dell'ipotesi di un ruolo determinante svolto dagli scriptoria nella determinazione del gusto: la cronologia delle opere dimostra ad evidentiam, ad esempio, che dalla miniatura, e non per influsso diretto, la pittura monumentale trae lo spunto iniziale per evolversi verso quelle forme bizantineggianti che la caratterizzeranno fino al Duecento. Non differenziate nella concezione, pittura e miniatura svolgono un discorso parallelo, sono un tutto unico di cui non è lecito trascurare uno dei fattori: ed è la miniatura che assume subito, per la sua facilità di apertura verso le culture più varie e di diffusione tra i vari centri produttivi, il ruolo di guida.

FABRIZIO MANCINELLI

<sup>1)</sup> Un caso a parte rappresenta Brescia e in particolare il Convento di S. Giulia che ebbe stretti rapporti con i monasteri carolingi d'oltralpe. Mentre infatti il fenomeno dell'altare d'oro di Vuolvino rimane un fatto culturalmente isolato, i frescanti e gli stuccatori di S. Salvatore denotano stretti rapporti con quelli di Cividale, Malles e Münster, che sembrano aver mutuato da essi e non da oltralpe modi stilistici e criteri decorativi. Brescia quindi, che sul piano politico è in posizione di sottordine rispetto alla Milano di Angilberto, ha un'importanza nettamente superiore sul piano culturale per gli esiti cui si è accennato. Sull'argomento v.: G. PANAZZA, *La basilica di S. Salvatore in Brescia*, in *Arte Lombarda*, V, 1960, n. 2, p. 161 e sgg. e a. VI, 1961, p. 165 e sgg.; ID., *L'arte dal secolo VII al secolo XI*, in *Storia di Brescia*, Brescia 1963, I; N. RASMO, *Note preliminari su S. Benedetto di Malles*, in *Atti dell'VIII Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, Milano 1962, I, p. 86; G. DE FRANCOVICH, *Il ciclo pittorico della chiesa di S. Giovanni a Münster nei Grigioni*, in *Arte Lombarda*, 1956, I, n. 2.

<sup>2)</sup> Il Salterio contiene sul primo foglio l'indicazione di una serie di redditi riscossi dai centri di Operno, Zemi, Bernadoglio (Bernareggio), Bugeriaco (Bulciago?), Calugato (Carugate), Uximate (Usmate), Ambezago, Capomaco (Caponago), Concorezo (Concorezzo), Belusco (Bellusco), ecc... Tutti paesi prevalentemente vicini a Monza o in qualche caso a Milano; il manoscritto dovette quindi appartenere alla Cattedrale di Monza o a qualche chiesa milanese. L'indicazione non è tuttavia sufficiente a propendere per l'una o per l'altra ipotesi, e anche l'esame stilistico non contribuisce a chiarire il problema; il carattere fortemente irlandese degli ornati del codice monacense trova infatti riscontro soprattutto a Monza, nei codici A 2/4 e C 12/75; mentre, come ha rilevato il Paredi, milanese appare l'iconografia dell'iniziale a c. 154v. con l'ecclesiastico che porge il libro a Cristo: è chiara la derivazione dalla scena analoga dell'altare di Vuolvino (cfr. BONVESIN DE LA RIVA, *Grandezze di Milano*, a cura di A. Paredi, Milano 1967, pp. 21-22, tav. III).

<sup>3)</sup> Cfr. G. P. BOGNETTI, *Il messale e il manuale ambrosiano di Lodrino e la loro origine ambrosiana*, in *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 1949, pp. 1 e sgg.

<sup>4)</sup> Cfr. A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e la sua Corte*, Milano 1794; G. GIULINI, *Memorie spettanti al governo e alla descrizione della città e della campagna di Milano nei secoli bassi*, Milano 1760.

<sup>5)</sup> Sotto al riquadro con S. Gregorio è rappresentato un elefante che nell'aspetto denota la scarsa dimestichezza dell'artista con questi animali esotici, conosciuti solo attraverso disegni (v. fig. 20). Dietro l'animale, in asse con la bardatura che gli stringe il corpo, si scorge un albero i cui rami si aprono a raggiera e sul cui tronco striscia un serpente.

Iconograficamente l'elefante rappresenta il Battesimo, in quanto, secondo gli antichi Bestiari, la femmina partorisce super aquam, mentre il maschio monta la guardia contro il dragone, simbolo del Maligno. Analogamente l'uomo rinasce a nuova vita, mondo da ogni peccato, dopo l'immersione nell'acqua del Battesimo.

Nella miniatura in esame il tema della redenzione dal peccato è espresso in modo assai esplicito, in quanto troviamo sia l'elefante, simbolo di purificazione, sia l'albero su cui striscia il serpente, simboli rispettivamente del peccato e del demonio tentatore. E doveva avere ben presente questo significato l'anonimo postillatore che aggiunse più tardi la parola « unicornis », accennando implicitamente al noto simbolo della purezza e di Cristo.

Questo motivo – non molto frequente, ma compare anche in un tessuto spagnolo del Museo del Bargello a Firenze (v. fig. 21) – deriva probabilmente dal disegno di una stoffa di importazione bizantina, che fu posta nella tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana da Ottone III, quando la fece aprire intorno al Mille. La stoffa fu probabilmente scelta con il motivo degli elefanti sullo sfondo di un albero stilizzato, l'albero della Vita, proprio per l'idea di purificazione e di redenzione dai peccati cui erano legate figurazioni di questo genere.

Questo tema è perfettamente collegato alla sovrapposta figurazione di S. Gregorio col donatore; il Santo infatti deve molto della sua popolarità alla credenza, assai diffusa nel Medioevo, che la sua preghiera potesse alleviare le pene delle anime purganti. Tale culto si basava sulla leggenda dell'Imperatore Traiano, che sarebbe stato salvato dalla preghiera del Santo commosso dalla sua fama di uomo pio e giusto. La leggenda venne diffusa nel IX secolo per opera del Diacono Giovanni, autore di una « Vita Sancti Gregorii », e doveva quindi essere ben nota nell'XI secolo, allorché venne compilato l'Antifonario Monzese.

Esiste dunque un legame molto stretto fra i vari elementi che compongono la decorazione di questa pagina del codice: l'idea sviluppata dal miniatore è quella della preghiera che, per la mediazione di Gregorio Magno autore dell'Antifonario, redime dal peccato; ed è per evidenziare questo tema che nella composizione è stato inserito il motivo dell'elefante.

Questo tema, anche se pienamente espresso nel foglio 5v., viene ribadito dalla figurazione della pagina successiva: S. Giovanni Battista non è solo il santo patrono della chiesa monzese, ma anche il precursore di Cristo, cioè di colui che « tollit peccata mundi », come indica esplicitamente la scritta del rotolo che il Santo tiene con la sinistra. La frase « Ecce Agnus Dei ecce qui tollit peccata mundi Miserere nobis » compare spesso, in forma più o meno completa, nelle rappresentazioni col Battista: ma qui è per esteso, come se il miniatore avesse voluto sottolineare con la frase « Miserere nobis » il concetto simbolico già espresso per immagini.

<sup>6)</sup> Cfr. N. NORDENFALK, *A milanese travelling artist at the beginning of the XI century*, in *Arte del Primo Millennio*, Pavia 1950, p. 374-380.

<sup>7)</sup> Cfr. MIGNÉ, *Patrologia Latina*, Parigi 1878, t. 98, Coll. 1161-1164: « Picturae interea ars cum ob hoc inoleverit, ut rerum in veritate gestarum memoriam aspicientibus deferret, et ex mendacio ad veritatem recolendam mentes promoveret, versa vice interdum pro veritate ad mendacia cogitanda sensus promovet, et non solum illa quae aut sunt aut fuerunt aut fieri possunt, sed etiam ea quae nec sunt, nec fuerunt nec fieri possunt visibus defert. Mendacium enim aut de his quae nec sunt nec fieri possunt, de quibus in perihermenias a philosophis acutissima sive subtilissima disputatio est, quam huic operi interponere longissimum est... In sacris etenim litteris, nihil vitiosum,



nihil inconueniens, nihil impurum, nihil falsum, nisi forte id quod perversos quosque dixisse vel fecisse sancta scriptura commemorat penitus inuenitur; in picturis autem plura falsa, plura vitiosa, plura inconsequentia, plura inconuenientia, et, ut singula taceam, pene omnia sive possibilia sive impossibilia, ab eruditis pictoribus depinguntur... Pictores igitur rerum gestarum historias ad memoriam quodammodo valent, res autem quae sensibus tantummodo percipiuntur et verbis proferuntur, non a pictoribus sed a scriptoribus comprehendi et aliorum relatibus demonstrari valent ».

<sup>8)</sup> Cfr. R. ASSUNTO, *La critica d'arte nel pensiero medioevale*, Milano 1961, p. 74.

<sup>9)</sup> Cfr. R. ASSUNTO, *op. cit.* p. 75.

<sup>10)</sup> Cfr. MIGNE, *op. cit.* 1878, t. 122, col. 1142: « Sed neque demones natura mali. Etenim si natura mali, neque ex bono, neque in existentibus, neque ex bonis conversum, natura et semper mali existunt, sequitur ».

<sup>11)</sup> Cfr. R. ASSUNTO, *op. cit.* p. 85.

<sup>12)</sup> Cfr. R. ASSUNTO, *op. cit.* p. 85; e THEOPHILUS, ed. 1961, p. 206.

<sup>13)</sup> Dovendo individuare le origini del linguaggio bizantineggiante dei due Salteri di Monaco e della Vaticana, si può forse pensare a prototipi della miniatura macedone coeva; in via puramente ipotetica possiamo supporre che i miniatori cui se ne deve l'esecuzione abbiano guardato alle figure un po' tozze di modelli come il Salterio (Gr. 139) della Bibliothèque Nationale di Parigi. L'aspetto è assai diverso: tuttavia è abbastanza simile il modo di proporzionare l'immagine, la stilizzazione del panneggio, come pure le dimensioni dell'aureola rispetto alla testa. Accettando questa ipotesi bisogna però concludere che se alla base ci può essere l'esperienza della cultura macedone, il repertorio neoclassico e naturalistico di tale linguaggio è stato tradotto in termini vigorosamente occidentali, stilizzando fortemente l'immagine e irrigidendone i tratti e la gamma cromatica: con un gusto prettamente locale che forse trova maggiore rispondenza in talune immagini di sapore bizantineggiante del Sacramentario di Ivrea.

<sup>14)</sup> Secondo il Panofsky nel sistema a tre cerchi l'ampiezza del terzo dovrebbe essere di tre nasi, mentre qui sono quattro; va tuttavia rilevato che lo studioso basa le proprie conclusioni su esempi del XII secolo che corrisponderebbero alle indicazioni del manuale del Monte Athos. Ora il manuale è molto tardo, e anche se l'origine dei precetti è più antica ed è certamente collegabile alla tradizione bizantina, si può ritenere che esso si riferisca a una tradizione più recente del codice monzese: infatti se si considera la miniatura bizantina dell'XI secolo il rapporto proporzionale testa-aureola è del tutto simile a quello dell'Antifonario. Del resto non dovette mai esistere un criterio preciso, in quanto tale rapporto varia da secolo a secolo e soprattutto da luogo a luogo. Cfr. E. PANOFSKY, *Storia della Teoria delle proporzioni*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, p. 83.

<sup>15)</sup> Il tipo fisionomico del Battista trova riscontro in numerosi manoscritti bizantini della prima metà dell'XI secolo; cfr. ad esempio: Salterio di Basilio II (1013 ca.), Venezia, Biblioteca Marciana, gr. 17; Vangelo, Parigi, Bibliothèque Nationale, gr. 64.

<sup>16)</sup> Cfr. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano 1912, pp. 42, 43.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

882.

In Nomine Sactae & Individuae Trinitatis Karolus Diuina fauente clementia Imperator Augustus.

Nouerit igitur omnium fidelium nostrorum praesentium scilicet & futurorum industria quia quoddam auctoritatis praeceptum gloriosi imperatoris Hludouici nepotis nostri... ae ostensum est in quo... er supranominatus gloriosus princeps quo... nam suorum rogatu pro remedio animarum parentum suorum... elemosina facienda quandam cortam quae dicitur leucades cum omnibus circumquaque aspicientibus ad supplementum stipendarum... in monasterio moedicia sancto iohanni baptista canonicae famulantibus ad proprietatem contulerit. Nos quoque rogatu ringurdae dilectae coniugis nostrae atque liutuardi episcopi hoc idem donatium auctoritatis nostrae concessus firmauimus. et iussimus inde fieri hoc nostrae auctoritatis praeceptum per quod decernimus atque iubemur ut sicuti beatae memoriae nepotis atque antecessoris nostri hludouici gloriosi imperatoris largitate concessum est firmum et stabile permaneat nostra firmissima auctoritate roboratum absque ulla diminutione stipendarum de praedictis canonicis quod habere antea uisi fuerunt, nullusque habeat potestatem aliquid inde auferendi quod nostra munificentia supradictis fratribus constat esse delegatum. Si quis autem hanc nostram iussionem infringere temptauerit X. libras auri optimi componat. medietatem palatio nostro. et medietatem supradictis fratribus. et ut firmum et stabile maneat hoc idem praeceptum propria manu firmauimus et anulo nostro iussimus sigillari.

Domni Karoli Serenissimi  
Imperatoris Augusti.

Inquirinus notarius ad uicem Liutuardi Archicancellarii recognouit.

Data III. Kal. ienuarii anno incarnationis Domini DCCCLXXXII.

Indictione XV. anno uero imperii Domini Karoli primo.

Actum Mediolanium civitatem in Dei nomine feliciter. Amen.

Sec. x.

Sacramentario di Berengario.

c. 116v.

Capitulatio ecclesiasticae rei de capella serenissimi regis berengarii quando adelberto subdiacono commendauit ego adelbertus omnia cum distinctione numeri expono. in primis capsula aurea I. cruces II. de cristallo auro insertas. et alijs cruces II. una ex illis ex auro. alia ex auro et gemmis. crux I. quam dominus rex solitus est super pectus suum portare. crux I. de auro. et sunt cristalli implicati. et VII. crux argentea et deaurata. cristallo III. circumamictos auro. et unus cristallus et una altera petra in unum coniuncti et circumamicti cum auro. et. II. cristalli in unum coniuncti et de argento circumcincti. imago una leonis de cristallo cum alijs duobus cristallis qui in ipso filacterio positi sunt. buxa una eburnea cum reliquijs. et altera lignea cum reliquijs. et capsula I. lignea cum reliquijs. altaria II. de cristallo. calix I. aureus cum sua patena. alter argenteus sine patena. coronas aureas II. liber sacramentorum I. ebure et argento circumdatus tabulas eburneas II. in unum coniunctas. pallia tria de auro et margaritis ornata. et alia II. pallia nil parata. casucula I. dioc... auro et margaritis ornata. et alias III. casuculas nihil paratas. Manicas I. paratas. dalmatica I. diacono induere. altera subdiacono. stola I. mapulas II. infula I. cingulum I. alueola I. eburnea in qua thus continetur.

c. 124v.

De capella domni perengarii regis quando ego adalbertus magistro meo egilolfo presentauit. cruces II. coronam I. calices II. aureos cum patenis. calices II. argenteos cum patenis. cristallo V. cum auro circumclusos. et unum cum argento. capsula aurea et uasculum aureum I. ad aromata. et

alterum eburneum. casulas V. turibulum I. candelabrum I. talmaticas III. subtiles II. manicas II. stolas II. mapulas III. cingulos II. humerale I. camisas II. reliquias sanctae margaretae diligenter sigillate in panno castineo. pallia III. tintinnabulum I. altaria II. leunculum I. sculptum de crystallo cum suo filacterio. tabulae II. eburneae inscripte de . . . . et altere II. eburneae inscriptae de euangelio et ALTERAE lignae II. inscriptae de libro sacramentorum. missale I. paratum. . . . eburneo maior codex. I. buxa eburnea I. dicunt cum reliquiis et inde dubitamus X.

1275.

In nomine Domini Anno MCCLXXV. die martis. primo mensis iulii. indictione tertia. Presentibus Dominis Canonicis Uentura de Niguarda. Bono Porenzono. Busco de Tertiago. Magistro Bartholomeo de Massalia. Petro de Parma. Uberto de Pirouano. Paulo de Ungaria. Andrea de Agnanio. Pagano de Lampugnano. Leone de Bulgiri. Guillielmo de Malzate. Fulcho Porenzono.

Hec est recordatio illarum rerum que sunt in thesaurario Ecclesie Modociensis. . . .

Isti sunt libri Ecclesie Modociensis. Biblia in uno uolumine. / Item in alio uolumine genesis. exodus. duo libri regum. Iob. – tobias iudith. hester. ruth. & duo libri machabeorum. / Item in alio uolumine uita sancti britij. ysaia. ieremia. ezechiel. daniel. osse prophete. ioel. amos. abdias. ionas. michea. naum. abachuc. sofonia. aggeus. zacharias. / Item in alio uolumine sunt omelie & sermones a pascha usque ad natiuitatem & quedam alie omelie. / Item in alio uolumine moralium yob. Item in alio uolumine actus apostolorum. epistole pauli. ecclesiastes. & parabolle salamonis. / Item in alio uolumine canones apostolorum de ordine episcopi. / Item in alio uolumine passiones sanctorum. / Item in alio uolumine de diuinis offitiis per circulum anni celebrandis. Item in alio uolumine tractatus apostolorum beati pauli. / Item in alio uolumine psalterium expositum. / Item in alio uolumine omelie a septuagesima usque ad pascham & quedam passiones. / Item in alio uolumine omelie & sermones qui leguntur a natiuitate usque a septuagesimam. / Item in alio uolumine pastoralis beati gregorii. / Item in alio uolumine utilitas extracta de corpore canonum. / Item in alio uolumine sunt IIII. or libri regum & uita s. te marene & sancti britii. / Item in alio uolumine expositio moralis iob. / Item in alio uolumine epistole ieronimi. / Item in alio uolumine genesis. exodus. leuiticus. numerus. deuteronomius. iosue. & liber iudicum. / Item in alio uolumine tractatus ieronimi super ezechielem & plura alia. / Item in alio uolumine liber bede super euangelia & super epistolas dominicales secundum cursum anni & quarundam festiuitatum. / Item in alio uolumine ieronimus super matheum. / Item in alio uolumine omelie sancti augustini. / Item in alio uolumine de institutione canonica. / Item in alio uolumine comenta boetii super philosophum & librum aristotelis de predicamentis. / Item in alio uolumine liber iosephi de antiquis ystoriis. / Item in alio uolumine sunt ordinamenta lodoici imperatoris & martilorium bedde. / Item in alio uolumine de utilitate penitentis & de libris augustini & gregorii & prosperi. / Item in alio uolumine de uitiiis & profectu tribulationum. & circha finem uita sancte ferbonie & sancte columbe & sancte iuliane & sancti seuerini. / Item in alio uolumine expositio super matheum. / Item in alio uolumine omelie. / Item in alio uolumine liber exameron beati ambroxi. / Item in alio uolumine quidam quaternus in quo legitur in cadera sancti petri & sancte marie. / Item in alio uolumine IIII. or sunt libri salamonis & quedam alia. / Item in alio uolumine liber de musicha. / Item duo libri de orationibus. / Item boetius super topicam ciceronis. / Item in alio uolumine epistole pauli & senece & liber de clementia senece. / Item liber ysidori episcopi. / Item liber unus rubeus in quo sunt sermones & omelie sancte marie. / Item quidam liber operis magistri allani contra hereticos & paganos. / Item missales XIII. / Item IIII. or antifonari diuturni. / Item IIII. or antifonari diucturni inter bonos & malos. / Item tres antifonari nocturni. / Item tria psalteria. / Item papias magnus. / Item beroldus unus. / Item unum euangelium & unum epistolarium. / Item epistole pauli & prophete minores interrupti qui sunt penes dominum guidonem de tertiago. / Item quidam liber cum asidibus albis qui dicitur per quemdam

rubrica esse accliesie de uicomercato./ Item ysidorus de astris celi./ Item quidam liber super decretales./ Item gosule super psalterium./ Item quidam libellus de regulis magistri uenini super partes orationis./ Item quidam liber grosularum super genesis./ Item genesis grosulatus./ Item quidam liber de sermonibus ad letanias./ Item quidam liber de epistolis episcoporum & aliorum./ Item augustinus super psalterium in duobus uoluminibus magnis./ Item in alio uolumine/ augustinus super epistolas pauli./ Item iohannes euangelista intercissus./ Item matheus intercissus./ Item marchus euangelista intercissus./ Item lucas euangelista intercissus./ Item iohannes alius intercissus./ Item alius matheus intercissus./ Item paulus intercissus./ Item ylarius de sinodis./ Item psalterium intercissus./ Item quidam quaternus de profetiis./ Item quidam liber de ordine pontificalis offitii./ Item liber expositionis remigii super apocalipsim./ Item epistole pauli intercisse que fuerunt domini obizionis de ossa./ Item psalterium diuturnum./ Item liber iudicum intercissus./ Item duo psalteria intercissa complecta & unum non complectum./ Item liber deuteronomiis intercissus./ Item daniel intercissus./ Item iohannes intercissus./ Item act. apostolorum intercissus./ Item duo epistole canoniche intercisse./ Item duo libelli de cantico canticorum intercissi./ Item marchus intercissus./ Item liber regum intercissus./ Item quidam quaternus de sermonibus./ Item alius quaternus de sermonibus./ Item liber lectionum de sanctis./ Item liber numeri intercissus./ Item liber XII. prophetarum intercissus./ Item summa sententiarum./ Item liber de potestate & primatu apostolice sedis./ Item liber ysaie intercissus./ Item psalterium intercissum./ Item liber expositionis catholice fidei./ Item DUO EPISTOLE UNA ROMANA altera lombarda./ Item rationes super decretorum./ Item quidam alius liber qui incipit de fide & spe./ Item missale unum cum tabulis heburneis ornatis de argento./ Ego iacobus pazus notarius de modoetia iussu domini omneboni de rauena uicarii domni archiepiscopi mediolani & domni manfredi archipresbiteri scripsi ut supra.

#### APPENDICE BIBLIOGRAFICA

- M. AVERY, *The exultet rolls of South Italy*, Princeton 1936.  
 G. P. BOGNETTI, M. MARCORA, *L'abbazia benedettina di Civate*, Civate 1957.  
 A. M. BRIZIO, *Vercelli (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia)*, Roma 1935.  
 C. M. CAMPINI, *Due opere manoscritte in quattro volumi su Monza, 1776 ca.*, nella Bibl. Cap. di Monza.  
 L. CASSANI, *Di una scuola scrittoria per codici nel Novarese*, in *Bollettino Storico per la provincia di Novara*, 1947, p. 144.  
 R. CIPRIANI, *Codici miniati della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1968.  
 X. BARBIER DE MONTAULT, *Inventaires de la Basilique royale de Monza*, Tours 1880.  
 G. A. DELL'ACQUA, *Affreschi inediti del medioevo lombardo*, in *Bollettino d'Arte* 1955.  
 F. DELL'ORO, *Il Sacramentario di Ariberto*, in *Ephemerides Liturgicae*, 1960, p. 3.  
 N. GABRIELLI, *Le pitture romaniche*, in *Repertorio delle cose d'arte del Piemonte*, I, Torino 1944.  
 E. B. GARRISON, *Studies in the history of medieval italian painting*, Firenze 1953-63.  
 M. L. GENGARO, C. VILLA GUGLIEMMETTI, *Inventario dei codici decorati e miniati della Biblioteca Ambrosiana (sec. VII-XIII)*, Firenze 1968.  
 G. MARCORA, *Il Messale di Civate*, Civate 1958.  
 G. NICCODEMI, *I codici miniati nell'archivio della Basilica Ambrosiana*, in *Rassegna d'Arte*, Novembre 1913, p. 191, e Aprile 1914, p. 91.  
 A. PAREDI, *Il tesoro del Duomo di Monza*, Milano 1966.  
 A. PAREDI, *Le miniature del Sacramentario di Ariberto*, in *Studi in onore di C. Castiglioni*, Milano 1957.

- L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Parigi 1955.
- C. SANTORO, *I codici miniati della Trivulziana*, Milano 1958.
- F. SAXL, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, Heidelberg 1915.
- Storia di Milano*, Fondazione Treccani, vol. III, Milano 1954.
- THEOPHILUS, *De diversis artibus*, Translated by latin with introduction and notes by C. R. DODWELL, Edimburgo 1961.
- P. TOESCA, *Il Medioevo*, Torino 1927.
- D. H. TURNER, *The praier-book of Archbishop Arnulph II of Milan*, in *Revue Bénédictine*, 1960, p. 360.
- A. VAN SCHENDEL, *Le dessin en Lombardie jusq'à la fn du XV siècle*, Bruxelles 1938.