PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

BOLOGNA E IL SECOLO XI. STORIA, CULTURA, ECONOMIA, ISTITUZIONI, DIRITTO

a cura di
Giovanni Feo e Francesca Roversi Monaco

Bononia University Press

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

Bononia University Press
Via Farini 37 – 40124 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

www.buponline.com
email: info@buponline.com

© 2011 Bononia University Press

ISBN: 978-88-7395-596-2

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Progetto grafico di copertina: Irene Sartini
Progetto grafico e impaginazione: Gianluca Bollina-DoppioClickArt
Stampa: Officine Grafiche Litosei (Rastignano – Bologna)

Prima edizione: giugno 2011

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Sommario

Presentazione 7
Francesca Roversi Monaco

Premessa 9
Giovanni Feo

Sigle e abbreviazioni 12

Storia
Docta sua secum duxit Bononia leges: l'immagine di Bologna nelle cronache cittadine bassomedievali 15
Francesca Roversi Monaco

Cultura
La chiesa di San Colombano tra archeologia e storia: dati preliminari 27
Renata Curina, Roberta Michelini

Pietre sacre di Bologna romanica: alcune considerazioni 41
Paola Porta

Il protoromanico a Bologna nel contesto padano: tra *Langobardia* e *Romània* 79
Laura Marchesini

La decorazione libraria 163
Silvia Battistini

Codice Angelica 123: iconografia 189
Laura Pasquini

Il codice Angelica 123. Musica e politica tra i secoli XI e XII 239
Cesarino Ruini

I tropi liturgici a Bologna nell'XI secolo 253
Massimiliano Locanto

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

La Chiesa di Bologna: i codici e la scuola 297
Maddalena Modesti

Uomini e cultura 347
Melania Mezzetti

Cultura grafica: i documenti notarili 357
Lorenza Iannacci

Cultura grafica: le sottoscrizioni autografe 393
Flavia Manservigi, Elisa Scarlatti

Liber Glossarum e altri frammenti: recenti scoperte 411
Annafelicia Zuffrano

Economia
La viabilità del territorio bolognese nelle carte del secolo XI 441
Pier Luigi Dall'Aglio, Carlotta Franceschelli

Aspetti dell'economia di Bologna tra l'VIII e l'XI secolo 485
Salvatore Cosentino

Istituzioni
Poteri pubblici e dinamiche sociali a Bologna nel secolo XI 551
Berardo Pio

La Chiesa di Bologna e i suoi documenti 573
Giovanni Feo

Chiesa e Diritto
Scuola canonicale e filologia liturgica 605
Chiara Aimi

Per una prospettiva di lavoro:
dalla storia della liturgia alla storia del diritto 615
Giovanni Feo

Bibliografia generale 623

Indici 697
a cura di Silvia Cagnazzo e Laura Ventura

Referenze fotografiche 743

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Codice Angelica 123: iconografia

Laura Pasquini

Lo straordinario repertorio iconografico espresso nel manoscritto Angelica 123 ha sovente determinato in coloro che se ne sono voluti occupare titubanza e indecisione, dovute all'eccezionalità dell'opera e all'incapacità di reperire modelli immediati di riferimento. Di fatto le ipotesi formulate sin dalla fine dell'Ottocento ci appaiono talvolta in netta opposizione: esse spaziano alla ricerca di un modello definito dal tardo antico al previligelmico, ma non sembrano riuscire a cogliere a pieno l'individualità di un'opera, che forse anche a causa di quanto è ormai irrimediabilmente perduto, continua ad apparirci come un *unicum* nel quadro della produzione miniata coeva.

L'analisi dei dati agiografici convinse il Mercati[1] a proporre l'Umbria come possibile patria del codice e tale ipotesi venne in seguito appoggiata dal Toesca anche in relazione al linguaggio ornamentale[2]. Esposto come codice umbro alla mostra di Parigi nel 1950[3], il manoscritto Angelica venne invece attribuito al cenobio nonantolano di San Silvestro nella mostra tenutasi a Roma nel 1953[4]. Mentre già il Bannister nel 1913 e poi il Vecchi avevano individuato nell'ambiente bolognese il luogo di produzione del codice[5], sarà il Gherardi a confermare, attraverso analisi puntuali e probanti, l'origine bolognese del manoscritto, dimostrando inoltre l'indubbia pertinenza alla liturgia episcopale. In relazione alla miniatura lo studioso sottolineava la sostanziale unità del linguaggio espressivo, dovuta all'opera di un'*équipe* non ignara della parlata carolingio-ottoniana e bizantina (mediata, quest'ultima, dall'influenza ravennate), la quale venne a codificare un linguaggio ornamentale definibile come "previligelmico"[6]. Alla stessa conclusione, ossia all'origine bolognese del codice, giunse anche il Garrison, il quale propose peraltro l'attribuzione all'ambito monastico e più pre-

[1] Mercati 1937, pp. 313-315.
[2] Toesca 1927, p. 1132, nota 8.
[3] Cfr.: *Trésor*, scheda 45. Contestualmente veniva esposto il Passionario ms. 1527 della Biblioteca Universitaria di Bologna con attribuzione allo *scriptorium* nonantolano.
[4] Per l'attribuzione a Nonantola, già in Suñol 1935, p. 115, cfr.: Muzzioli 1953, pp. 92 e 130.
[5] Cfr.: Bannister 1913, pp. 95-96; Vecchi 1953, pp. 330-332.
[6] Gherardi 1960, in particolare le pp. 66-72.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

cisamente allo *scriptorium* attivo in Santo Stefano. L'analisi approfondita delle miniature condusse lo studioso a individuare modelli diversificati, derivati da motivi classici e bizantineggianti impiegati unitamente ad elementi precarolingi, insulari e franco-insulari nelle iniziali fito-zoomorfe e invece tratti dal repertorio ottoniano nelle pagine figurate. Il graduale bolognese, espressione di una fase ancora aurorale dello stile romanico, parteciperebbe in definitiva a un fenomeno comune nell'Italia settentrionale durante la prima metà del secolo XI e riconoscibile nella "trasformazione ottoniana dello stile longobardo"[7]. Mentre Froger[8] si sofferma in special modo sulla caduta dei fascicoli relativi alla Pasqua, alla Pentecoste, al Santorale e all'inizio dei tropi, con l'eventuale perdita delle relative miniature, la Zanichelli ribadisce in più casi[9] l'eccezionalità dell'apparato illustrativo, senza confronti nella tradizione dei graduali superstiti, ricordando inoltre come il graduale, impiegato dal capo-coro e non dagli ordini maggiori delle gerarchie religiose e destinato quindi a un uso per lo più privato e non corale, non fosse di norma dotato di un apparato ornamentale significativo. Questo, nel caso bolognese, privilegiando modelli mutuati dal patrimonio carolingio (desunti direttamente dagli esemplari antigrafi), riproporrebbe il repertorio fogliaceo dei secoli VIII-IX e l'iniziale istoriata, poco diffusa in Italia settentrionale, i cui referenti immediati, anche per quanto concerne le scene narrative, sarebbero invece i codici miniati a Limoges e San Gallo tra il IX e il X secolo. Allestito, secondo il parere della studiosa, non tanto per *episcopus curialis*, quanto piuttosto per il colto quanto ignoto *presbiter cantor*, il C*omputator* raffigurato (nell'atto di contare con le dita della mano sinistra, appoggiato con la destra al *baculus*) nell'iniziale *Anni domini* del foglio 12v, il Codice Angelica esprimerebbe in sostanza, la cultura della scuola della cattedrale, riflettendo il latente contrasto della chiesa bolognese, contesa fra Roma e Ravenna in un "irripetibile equilibrio sincronico tra elementi carolingi, ancora vivi nei codici liturgici romani e iconografie bizantine parzialmente interpretate alla luce di un linguaggio aulico tramutato da Ravenna"[10].

Se da un lato pare oggi saldamente acquisita l'attribuzione del graduale alla scuola episcopale bolognese[11], si possono forse aggiungere alcune osservazioni in relazione al complesso e affascinante repertorio ornamentale del manoscritto. Al di là delle differenti soluzioni, andando oltre le conclusioni dei vari studiosi, o meglio, anticipandole, si nota, a nostro parere, un presupposto comune: il Codice Angelica rappresenta dal punto di vista dell'iconografia e dello stile un

[7] Vedi: Garrison 1960, pp. 93-110.

[8] Froger 1969, pp. 9-40.

[9] Zanichelli 2003[1], pp. 15-50 e in specie p. 37; Zanichelli 2003[2], pp.147-184, ma in particolare 147-165; Zanichelli 2003[3]; Zanichelli 2004.

[10] Zanichelli 2004, p. 323.

[11] Si vedano in proposito i contributi di: Ropa 1973[2], pp. 71-83; Ropa 1982, pp. 170-171; Ropa 1987, pp. 111-122; Ropa 1997, pp. 79-111, in specie le pp. 94-99. Per una esaustiva rassegna bibliografica, si veda inoltre: Ribaldi 1996, pp. 375-384; Bosi 2006, pp. 208-209. Per l'edizione in fac-simile, con ampia introduzione cfr. infine: *Codex 123*.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

ritorno (da stabilire se consapevole o meno) a una tradizione ornamentale precedente rispetto alla fase cronologica durante la quale viene concepito. Che lo sguardo sia rivolto allo stile longobardo, che si tratti di parlata carolingia o precarolingia o ancora di reminiscenze tardoantiche o bizantine, di certo il nostro codice denuncia modalità espressive difficilmente riconoscibili nei manoscritti liturgico-musicali del secolo XI giunti integri sino a noi. Se infatti la miniatura al f. 67v del ms. 1576 della Biblioteca Universitaria di Bologna[12] costituisce un'evidente ripresa, sia pur in chiave attenuata e oggettivamente sbiadita, dei moduli iconografico-stilistici del *Codex Angelicus*, è certamente vero che tale ricco e originale vocabolario espressivo non trova nel contesto della produzione miniata del secolo XI convincenti e probanti raffronti. Muovendosi nel *mare magnum* della produzione miniata coeva, si riscontrano invero alcune indubbie tangenze, ma queste non paiono reggere ad una analisi davvero approfondita dello stile e delle iconografie e rimangono in definitiva nei limiti di semplici suggestioni, attestazioni di un linguaggio superficiale certamente comune.

Non rimane allora che partire dai dati suggeriti come certi dalla critica, ovvero dalla città di Bologna nel secolo XI, dal suo episcopio e dalle vicende storico artistiche del centro cittadino riconducibili a tale problematico ambito cronologico.

Nella città partecipe, sulla scia di Ravenna e in linea con la politica ottoniana, del generale risveglio culturale ebbe inizio la ricostruzione o ristrutturazione della sede episcopale, da sempre collocata all'interno della muraglia di selenite[13], presso la porta indicata in un documento del 1091 come "porta sancti Petri"[14]. Sarebbe in effetti molto comodo poter considerare autentico un documento del 1019 che riferisce della donazione di due porzioni di terreno fatta da un certo canonico Oddone al vescovo Frogerio "ad honorem sancti Petri et pro laborerio et fundatione dicte ecclesie facte in dicto millesimo decimo nono in festivitate sancti Petri": esso potrebbe testimoniare senza ombra di dubbio come nell'anno indicato fosse istituito presso la cattedrale un vero e proprio cantiere per i lavori di ripristino dell'edificio. Non potendo[15], nonostante i tentativi di riabilitazione, quanto meno dei contenuti[16], dare per certe le notizie sulla pre-

[12] Cfr.: Zanichelli 2003[3].

[13] Mentre gli storici del secolo XVI collocavano la cattedrale nella zona cimiteriale cristiana dei Santi Nabore e Felice o presso la chiesa martiriale di Santo Stefano, attualmente gli studiosi propendono per porre la prima sede episcopale nel centro civico della città romana, nel medesimo luogo, quindi, in cui sorge l'edificio attuale. Sulle argomentazioni relative cfr.: Bergonzoni 1988, pp. 59-65; Benati 1991, pp. 97-105; Budriesi 1992; Porta 1992, pp. 621-665; Fanti-Degli Esposti 1995, pp. 7-11; Benati 1997, pp. 7-96, in specie sulla cattedrale le pp. 13-16; Budriesi 1997, pp. 20-29; Fanti 1997, pp. 30-43; Porta 1997[1], pp. 309-312 e 317-319; Hubert 2000[1], pp. 3-23; Porta 2001, pp. 117-166, in specie pp. 147-151; Bergonzoni, 2003, pp. 15-18; Budriesi 2003[1], pp. 49-69; Fanti 2003, pp. 19-48;

[14] Il documento è pubblicato in Rinaldi-Villani 1984, pp. 193-195 e in Feo 2001, n. 406.

[15] Come suggeriscono Budriesi 1992, p. 44, nota 2; Porta 1992, p. 629; Fanti 2003, p. 20.

[16] In Bocchi 1996, pp. 49-114, in specie p. 78, nota 56.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

sunta donazione di Oddone, possiamo far riferimento a fonti, che testimoniano, comunque, un notevole movimento di idee e persone in relazione all'edificio episcopale nella fase cronologica di nostro interesse.

Certo è che nel 1045 il vescovo Adalfredo limitò a 50 il numero dei canonici e concesse loro tre quarti delle primizie che si raccoglievano nel territorio del "sancti Petri episcopatus"[17]. Nel 1054 lo stesso vescovo donò ai canonici una casa presso il palazzo episcopale e nelle vicinanze del battistero e un altro edificio identificabile con l'antico ospizio dei poveri posto presso la cattedrale: tale donazione venne confermata ai canonici il 14 giugno 1055 da papa Vittore II[18]. Della cattedrale bolognese scrisse in quegli stessi anni San Pier Damiani, morto nel 1072, affermando che la "sancta bononiensis ecclesia… beati Petri apostoli est insignita vocabulo"[19]. Vi è poi una donazione fatta al Capitolo nel 1062 redatta in "canonica sancte Bononiensi Ecclesie"[20], mentre in un documento del giugno 1065 il vescovo Lamberto riferisce di aver organizzato la convivenza del clero in forma canonica e di averne promosso, come già il suo predecessore, la formazione culturale e lo studio[21].

Nella cattedrale rinnovata e dotata di strutture idonee, il capitolo riformato, ora più che mai spronato dai suoi vescovi allo studio dei testi sacri, dovette sentire l'esigenza di un testo liturgico che desse voce a un contesto cittadino in fermento, il quale riscopriva orgoglioso le antiche radici liturgiche[22]. Forse non solo per un caso, dovuto cioè alla perdita di altri testimoni significativi, giunge sino a noi un graduale tropario, il testo per eccellenza, che meglio di altri poteva raccontare la storia liturgica di una diocesi, enfatizzando attraverso i tropi l'agiologia locale, nonché le differenti relazioni tra questa e altri contesti diocesani. Si trattò allora di una scelta consapevole che meritava un modello ispiratore illustre anche nella concezione del ricco repertorio figurato.

Vediamo allora di individuare le caratteristiche che rendono il manoscritto Angelica 123 unico e, probabilmente per tale motivo, sostanzialmente irripetibile. Di certo lo stile grave e solenne; le figure ieratiche e frontali, animate da gesti amplificati e fortemente simbolici, da sproporzioni studiate. Con la sostanziale fissità delle composizioni contrastano, e non certo per l'inesperienza del miniatore (improponibile, vista l'indiscutibile qualità del documento), i

---

[17] Cfr.: Savioli 1784, pp. 88-90; Lanzoni 1932, p. 68; Cencetti 1944, p. 180.

[18] Savioli, 1784, pp. 90-93; Lanzoni 1932, p. 69; Hessel 1975, p. 234, nota 70. Sul ruolo di Adalfredo in relazione al capitolo della cattedrale, cfr.: Fasoli 1962, II, pp. 192-198; Ropa 1997, p. 97.

[19] Petri Damiani, cap. XIII, col. 616; Lanzoni 1907, p. 282.

[20] Savioli 1784, pp. 105-106.

[21] Savioli 1784, pp. 110-113; Lanzoni 1932, p. 70; Cencetti 1944, pp. 161-162. Sui documenti citati, per ulteriori informazioni e una rassegna bibliografica esaustiva, cfr.: Fanti 2003, pp. 22-23.

[22] Sul felice momento di storia liturgica e di rapporti proficui tra le diocesi di Ravenna e Bologna, si veda: Ropa 1993[1], pp. 341-393 e in specie p. 349. In particolare, il nesso tra il capitolo riformato insediato nella cattedrale da poco ristrutturata e il manoscritto Angelica 123, già istituito nel lavoro monografico di Gherarardi, viene ribadito anche in Bocchi 1996, p. 80; Mioli 1997, pp. 433-456, in specie p. 436; Ropa 1997, p. 97.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

piedi enormi in eterno movimento o meglio simbolici del "movimento eterno" e ancora le mani, anch'esse sproporzionate, che adottano tutto il ricco repertorio gestuale quale si era fissato dalla tarda antichità e che nel Medioevo può già definirsi "grammatica dei gesti"[23]. Sono mani parlanti, che indicano, benedicono, promettono, argomentano, stabiliscono un contatto, esprimono timore, paura, ma rimangono incredibilmente immobili. Vi è poi un totale rifiuto di una resa plastica dei corpi e di una interpretazione realistica dello spazio che li circonda. I volumi, tracciati dalle pieghe dei panneggi, sono solamente fittizi e difficilmente i personaggi si dispongono nello spazio rispettando le più elementari regole della prospettiva: le braccia e gli arti inferiori si intrecciano e si confondono al punto che può essere talvolta difficile ricomporre figure complete e coerenti. I volti sono tondeggianti, stilizzate e compatte le chiome scure, gli occhi enormi e spalancati. Il naso è un cuneo e tra le sopracciglia si insinua un'improbabile piega espressiva dalla forma rotonda; agli angoli della bocca, due tratti perpendicolari sottolineano l'espressione assorta, pensierosa e lievemente imbronciata, che contrasta con le spensierate lumeggiature rossastre poste a ravvivare l'incarnato delle gote. In queste composizioni, lontane dallo spazio e dal tempo ma insieme vive e fortemente comunicative, il colore sottolinea i contorni, riempie le pieghe rigide, amplifica i contrasti chiaroscurali, propone accostamenti azzardati e vivaci che rifuggono da sfumature illusionistiche per una resa fortemente pittorica dell'immagine.

Dove possiamo reperire stilemi assimilabili a questi? Da dove proviene questo linguaggio che vuole essere a tutti i costi severo e ascetico, solenne e simbolico? Di certo, queste furono da sempre le peculiarità di quella corrente cosiddetta "popolare" dell'arte tardoantica, quale si sviluppò, nelle zone periferiche dell'impero, parallelamente alle manifestazioni dell'arte imperiale, di corte. In sostanza, mentre la scuola alessandrina esportava a Bisanzio e nell'Occidente cristiano le forme pure del sostrato greco riconoscibili nell'esattezza delle proporzioni, nella tipologia ancora classica dei volti, nei raffinati paesaggi idilliaci, nella resa dei panneggi ricadenti in pieghe morbide e armoniose, dall'Asia minore, e quindi dalla Mesopotamia, dalla Palestina, dalla Cappadocia e dalla Siria in particolare, gli avori, i tessuti e le piccole ampolle in metallo o terracotta diffondevano nell'ecumene cristiana le suggestioni di un'arte quasi sempre ostile all'ellenismo. Questa elaborava vasti cicli evangelici ponendo in primo piano l'espressività del racconto; reinterpretava i temi iconografici con freschezza di stile, accentuando le sproporzioni espressive; sottolineava la fissità dei volti e dei corpi con vivaci pennellate e precise linee di contorno; rifiutava, infine, gli sfondi prospettici e il sensuale modellato di tradizione ellenistica per privilegiare il gesto simbolico e la spiritualità dell'astrazione. Anche la produzione artistica dell'Oriente bizantino, quale si sviluppò dopo un secolo di condanna delle immagini sacre, ebbe manifestazioni estetiche di tal genere. L'appassionato recupero dell'antica tradizione

[23] Si veda in primo luogo sull'argomento: Schmitt 1995, pp. 588-598.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

ellenistica che nella prima fase post-iconoclastica aveva generato forme d'arte scarsamente originali, animate peraltro da un equilibrio solo apparente e da un naturalismo vuoto e formale, poté difatti evolvere, verso la fine del secolo X, verso una generale spiritualizzazione. Questa si attuò recuperando, ancora una volta, le modalità espressive derivate da quella corrente popolare mai del tutto sopita (anzi viva e vigorosa nelle regioni provinciali dell'impero) e caratterizzata sin dalla tarda antichità da proporzioni simboliche ardite e irregolari, da movimenti enfatizzati e impetuosi che in definitiva allontanavano l'immagine dall'idealismo formale dell'ambiente di corte e contestualizzavano liturgia e agiologia, immergendo figure e simboli nella spiritualità locale. Le figure divengono allora immateriali, i volti acquistano un'espressione severa e ascetica, si semplifica e si schematizza la concezione dello spazio, al pittoricismo subentra il linearismo, la gamma cromatica perde le sfumature impressionistiche, divenendo compatta e a colori staccati, in forte contrasto. Dal punto di vista della concezione ornamentale, il dogma dell'Incarnazione, da sempre al centro dell'ideologia religiosa bizantina, divenne ora più che mai il fulcro del progetto decorativo contribuendo all'elaborazione di modelli iconografici stabili[24].

In Occidente questo vocabolario espressivo che aveva trovato nella Ravenna tardoantica, capitale della porzione occidentale dell'impero, le sue più alte ed eclatanti realizzazioni[25], persiste nella città del secolo XI dove si innalzano ancora imponenti gli edifici di età placidiana, teodoriciana e giustinianea con i loro preziosi cicli musivi ancora pressoché intatti. E mentre la città adriatica, felice punto d'incontro tra Oriente e Occidente, tra Roma e i territori d'oltralpe, attraverso gli Ottoni, recupera l'antico prestigio politico[26], gli edifici di V-VI secolo vengono ristrutturati, ripristinati, dotati di nuovi organismi architettonici: le cripte e i maestosi campanili, alcuni dei quali realizzati nella tipica forma cilindrica[27]. Benché le testimonianze pittoriche di questa fase siano tutto sommato limitate, le poche tracce pervenuteci esprimono chiaramente la tendenza dell'arte ravennate verso un meditato recupero delle antiche forme del passato

[24] Per avere un quadro completo sui fondamenti dell'arte bizantina, anche in relazione alla persistenza delle modalità espressive della corrente "popolare" e del suo riemergere prepotentemente nella fase macedone, si veda innanzi tutto: Lazarev 1967, cfr. in particolare i capitoli dedicati all'"estetica bizantina", pp. 19-29, al "periodo iconoclastico", pp. 104-123 e alla "dinastia macedone", pp. 124-184. Fondamentale in proposito è anche il volume di Kitzinger 1989.

[25] La bibliografia su Ravenna tardoantica è sconfinata. Ci limitiamo pertanto a indicare i riferimenti bibliografici fondamentali, ovvero i volumi di Deichmann, 1969[1], 1974, 1976, 1989 e 1995: Si vedano inoltre i contributi di Farioli 1977; Farioli Campanati 1982, pp. 137-426, e in particolare su Ravenna le pp. 142-180; Farioli Campanati 1991, pp. 249-267; Farioli Campanati 1992, pp. 127-157. Sono inoltre da consultare i contributi Angiolini Martinelli 1992, pp. 159-176 e Andreescu Treadgold 1992, pp. 189-208. Si aggiungono infine per la produzione scultorea i tre volumi del *Corpus Ravenna*. Ai contributi citati si rimanda anche per un quadro esaustivo della bibliografia precedente e coeva.

[26] Sulla posizione di Ravenna rispetto agli Ottoni e in definitiva sul ruolo giocato dalla città adriatica nel conflitto tra Papato e Impero, cfr. in primo luogo: Capitani 1993, pp. 169-198.

[27] Sul rinnovamento edilizio religioso di Ravenna tra X e XII secolo, cfr.: Rizzardi 1993[2], pp. 447-480.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

glorioso in linea con quella autonomia espressiva che aveva caratterizzato sin dal V secolo le manifestazioni artistiche del centro adriatico e di cui ora gli arcivescovi si facevano orgogliosi alfieri. Ecco quindi, in una sorta di compiaciuta anche se statica autocitazione, la fissità di imponenti immagini oranti, i clipei animati come in antico dai volti degli apostoli e dei santi locali, resi con rinnovata intensità, i grandi occhi sgranati e assorti, le guance evidenziate da vivaci lumeggiature rossastre, le pesanti linee di contorno che mutano gesti e movimenti in fissità ieratica[28]; e ancora i racemi stilizzati, gli elementi geometrici disposti in rigide simmetrie, gli animali in posa araldica dalla plasticità fortemente attenuata. Immagini concise e fortemente simboliche, non interessate all'ambientazione prospettica o alla valenza plastica del soggetto e viceversa attente a rendere l'intensità e la ricchezza del patrimonio liturgico e agiografico locale in una costante mediazione tra Occidente didattico e Oriente contemplativo. Queste iconografie e lo stile tipicamente ravennate di alcune composizioni varcarono sin dalla Tarda Antichità i limiti del territorio cittadino, diffondendo peculiari forme d'arte ben oltre gli angusti confini delle diocesi suffraganee, tra cui, come è noto, va annoverata anche Bologna.

Come accadeva per la coeva cattedrale dove l'arte di Ravenna dovette determinare la concezione generale dell'edificio, con il significativo innesto del campanile cilindrico e un'ornamentazione interna che negli elementi di arredo liturgico riproponeva in forma attenuata iconografie e simboli tratti dal repertorio ravennate[29], così anche nel manoscritto A 123 il vocabolario iconografico e stilistico bizantino, percepito attraverso l'esperienza artistica di Ravenna, penetrò prepotentemente nelle composizioni figurate, divenendone lo spunto primario. Se anche la tradizione manoscritta di Ravenna non ci aiuta ad individuare precisi modelli[30], questi rimanevano di fatto scolpiti nelle pietre della città

[28] Si può citare il busto di Cristo (XI sec.), affiancato dall'apostolo-testimone, che ornava l'arco trionfale della Pieve di S. Martino a Barisano, reso attraverso un incisivo linearismo e forti contrasti cromatici. Esso richiama evidentemente alla memoria i riquadri cristologici con miracoli e parabole del ciclo teodoriciano di Sant'Apollinare Nuovo. Così pure l'angelo ad affresco oggi murato a ridosso del campanile all'interno della chiesa di San Francesco (sec. XI), il quale documenta ancora, come afferma Patrizia Angiolini Martinelli: "questa prassi comprensibile ma limitativa della citazione interna, una sorta di reimpiego formale, il cui più immediato riferimento è certamente l'arcangelo stante del VI secolo all'imposta del catino absidale di Sant'Apollinare in Classe, di cui ripropone anche lo schema gestuale e la connotazione imperiale". Lo stesso compiacimento per l'autocitazione si rileva inoltre nel lacerto musivo con la cosiddetta missione petrina, (già nel *Sancta Sanctorum* di San Vitale, oggi al Museo nazionale) e in numerosi sarcofagi tardi i cui prototipi vanno cercati negli esempi più sobri relativi ai secoli V e VI. Cfr. Angiolini Martinelli 1992, pp. 159-176, e in specie per il brano riportato e il concetto di autocitazione dell'arte ravennate, le pp. 161-162. Cfr. anche Angiolini Martinelli 1986, pp. 189-199 e Rizzardi 1993², pp. 462-476.

[29] Si veda il contributo di Paola Porta in questo stesso volume.

[30] Sulla scarsità e dispersione delle fonti scritte sicuramente riferibili a *scriptoria* ravennati, si veda: Campana 1958, pp. 15-68, e in specie p. 15. Cfr. inoltre: Cavallo 1987, pp. 331-422, in specie sull'impossibilita di attribuire su fondamenti di qualche consistenza un manoscritto a un preciso monastero ravennate, p. 361; Cavallo 1992, pp. 79-125 e bibliografia. Le affinità iconografiche istituibili con i manoscritti di area ravennate, in particolare con l'immagine di un angelo al f. 141v del breviario-messale (XI sec.), ms. Udine, Biblioteca Arcivescovile 79, e le due scene di crofissione nel messale plenario (XI sec.), ms. Baltimora, Walters Art Gallery 11, ff. 7r e 9r, non consentono difatti

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

adriatica, nei sarcofagi, nei plutei, nei mosaici che ancora intatti riflettevano immagini e simboli, oltre che negli avori locali o di produzione costantinopolitana, noti veicoli di messaggi iconografici.

Se dunque non siamo in grado di reperire modelli diretti e coevi per quanto concerne le miniature del Codice Angelica, non possiamo d'altra parte non notare le tangenze evidenti tra queste e alcune note immagini di arte ravennate. Tangenze che non riguardano esclusivamente le singole iconografie, ma che investono l'intero apparato decorativo di A 123, rivolto ad esaltare, come accadeva nelle immagini liturgiche di Ravenna, la centralità del Cristo incarnato, rispetto a un Occidente cristiano in cui la Divina Triade rappresentava il fulcro del codice cultuale[31]. Come nel repertorio iconografico ravennate, la *forma Christi* del *Logos* incarnato diviene centrale nel vocabolario ornamentale del graduale bolognese, annunciandosi già nella scena di Visitazione, intenso antefatto simbolico, e riproponendosi in forme concise e connotate da significative astrazioni nel ciclo del Natale, nell'Epifania, ma soprattutto nella Pasqua di passione, morte, resurrezione e trionfo glorioso. Sul *Christus Victor*, cui si affiancano gli angeli inneggianti, gli apostoli fedeli raccoglitori della parola divina, Maria Vergine e *Mater Domini*, i Santi, i Profeti e i Martiri, si concentra tutta l'attenzione di chi compone le immagini e tutta la tensione mistica del riguardante.

La scena della Visitazione al f. 17r (fig. 1), sconosciuta ai testi liturgici occidentali sino al 1263, e diffusa invece nei cicli decorativi orientali-gerosolimitani, giunse in Occidente attraverso l'ampia circolazione di piccole ampolle istoriate, di metallo o terracotta (fig. 2), provenienti dalla Terra Santa, le cosiddette *eulogìai* (benedizioni)[32], e tramite avori e manoscritti di fabbricazione orientale[33]. Presente, tra l'altro, a Ravenna tra i rilievi della cattedra massimianea e in un avorio riferibile al secolo XI conservato presso il Museo civico medievale di Bologna[34] (fig. 3), essa nel graduale bolognese apre il ciclo figurato,

raffronti puntuali. Sui manoscritti di cui sopra, sulla loro attribuzione all'area ravennate-pomposiana e più in generale sulla produzione di libri liturgici riferibili al medesimo contesto nella fase cronologica di nostro interesse, cfr.: Scalon 1979, pp. 148-150, tav. XVIII; Turri 1980, pp. 25-72; Ropa 1983[2], pp. 187-200; Ropa 1986, pp. 561-606; Montanari 1991[1], pp. 27-31; Montanari 1991[2], pp. 309-327; Montanari 1992, pp. 241-281; Ropa 1993[1], in particolare pp. 354-358; Branchi 2003[4], pp. 159-160.

[31] Si veda in primo luogo sull'argomento: Montanari 1992, pp. 241-281.

[32] Sulla superficie di tali oggetti contenenti, si pensa, l'olio delle lampade del Santo Sepolcro o l'acqua di sorgente dei luoghi santi, erano difatti riprodotte, talvolta con ricchezza di dettagli, talvolta con goffa ma immediata semplicità, le raffigurazioni che i pellegrini avevano potuto ammirare nelle antiche basiliche e di cui oggi, queste, rimangono le sole testimonianze. Sulle ampolle di Terra Santa, veicoli di modelli iconografici, cfr. in primo luogo Grabar 1958. Vedi inoltre sulla circolazione di iconografie anche attraverso formelle fittili, avori e ampolle argentee: Neri 1971, in specie le pp. 12-14; Cardini 1987, pp. 19-49; Van Laarhoven 1999, pp. 47-48.

[33] Sull'iconografia della Visitazione, di cui l'Oriente possiede veri e propri cicli figurati, si veda innanzi tutto: Soranzo 1997, pp. 213-241. Già in Zanichelli 2004, pp. 315-316 e in Zanichelli 2003[2], p. 150, si segnalava la rilevanza di tale iconografia nel graduale bolognese: anche per la studiosa essa si ricollegava senza dubbio alla liturgia orientale e in particolare a quella gerosolimitana.

[34] Variamente interpretato dalla critica è attribuito ai secoli VII o VIII da alcuni e all'XI da altri; discussa è pure la provenienza: si va dall'Italia longobarda al Mediterraneo orientale. Cfr. in proposito: Nikolajević 1991, scheda 6, pp. 63-65.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

annunciando il tema centrale del Cristo incarnato, proposto qui al momento della sua prima e commossa rivelazione, tradotta in gesti e atteggiamenti delicati e partecipi. Nel f. 18r la grande lettera A (fig. 4), *incipit* dell'Avvento e dell'intero graduale, si compone di due angeli sontuosamente paludati, sostenenti un clipeo con il Cristo, giovane e imberbe, benedicente. Pur potendo individuare alcune valide corrispondenze, in relazione allo schema generale della pagina miniata, in manoscritti di area franca[35], bisogna comunque considerare come l'angelo cariatide e il clipeo riflettente l'immagine di Cristo siano di fatto temi cari all'arte bizantina: ampiamente attestati tra i decori delle *eulogìai*, questi trovarono ampia diffusione nel repertorio iconografico ravennate sin dai secoli V e VI (figg. 5-6) e nuovo sviluppo nell'arte bizantina del secolo XI[36]. Essi vengono riproposti nel graduale bolognese enfatizzando le sproporzioni in funzione del messaggio simbolico e adottando quindi uno stratagemma ben noto all'arte tardoantica di Ravenna: basti pensare al sarcofago di Esuperanzio e Massimiano o di Barbaziano, agli stucchi del battistero o ad avori dello stesso ambito cronologico e seriori (figg. 7-8). Così nella miniatura che al f. 125v raffigura l'Ascensione, l'immagine di Cristo imberbe, vestito di porpora e benedicente, si erge maestosa, oltrepassando i margini della grande rota a più cerchi concentrici che dovrebbe contenerne l'effige (fig. 9). L'antica iconografia formatasi di certo in Palestina[37], sovente recuperata nei cicli bizantini di epoca macedone e trasportata nell'Occidente cristiano attraverso la circolazione di ampolle fittili o argentee e reliquiari eburnei, trova nel graduale bolognese, come accadeva nei cicli bizantini riconducibili alla fase macedone[38], nuova enfasi: essa si traduce nel risalto concesso ai gesti[39] e nella resa stessa dell'immagine di Cristo, quasi assiso sul grande clipeo che lo dovrebbe contenere; forse a richiamare la nota teofania effigiata nel catino absidale di San Vitale a Ravenna (fig. 10), ma di certo a ribadire il valore della forma simbolica già insito nella corrente popolare dell'arte bizantina, di cui Ravenna si fece tramite. Il rifiuto di una sensualità tipicamente ellenistica a favore di una rappresentazione simbolica che, attraverso studiate sproporzioni nelle forme e nei gesti, ponesse al centro l'immagine del Verbo, caratterizza ancora le miniature della *Missio Apostolorum* al f. 115r e quella a commento del versetto "Et insufflauit in eis et dixit accipite spiritum sanctum" (C*ommunio* del sabato, vigilia di Pentecoste, f. 128v). Le scene si semplificano, gli elementi spaziali vengono ridotti al minimo, se non del tutto eliminati: l'attenzione si concentra

[35] Ove potrebbe essersi formata questa particolare struttura illustrativa degli Antifonari e Graduali: cfr. Zanichelli 2004, p. 317.

[36] Si può fare riferimento ai cicli affrescati di Salonicco, Kiev e Ohrida per i quali cfr. Lazarev 1967, pp. 152-160 e Grabar 1988, fig. 90.

[37] Non a caso la si incontra tanto di frequente sulle ampolle palestinesi. Cfr.: Grabar 1958, pp. 17, 26-27, 29-30, 38-40, 58-59 e tavv. III, VII, XVII, XIX, XXVII, XXIX, L, LIII.

[38] Sull'iconografia dell'Ascensione e sulla reinterpretazione del tema in età macedone, cfr. in primo luogo Lazarev 1967, pp. 128-130.

[39] In particolare, il gesto enfatico del braccio del primo apostolo sulla sinistra ricorre frequentemente nelle ascensioni dell'Oriente bizantino: si veda in proposito la fig. 31.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

sulla spiritualità dei volti severi e assorti, sulla simbologia di gesti amplificati e parlanti (figg. 11-12)[40].

Alla centralità di Cristo nel manoscritto Angelica 123 corrisponde, come accade nel repertorio monumentale ravennate, la figura di Maria, Madre di Dio nelle tre forme della maternità reale, che mostra la madre partoriente, della maternità regale, con il Cristo non più infante ma reggente, e della maternità ideale[41]. In particolare la scene della Natività (fig. 13), e quelle in cui la Vergine in trono sostiene il Bambino benedicente (nell'iniziale P al f. 31r e nell'Adorazione dei Magi al f. 40r – figg. 14-15) trovano correlati diretti in àmbito ravennate nel rilievo eburneo della cattedra massimianea, nel mosaico teodoriciano di Sant'Apollinare Nuovo (fig. 16) e in quello absidale di Santa Maria Maggiore (il tempio ravennate del vescovo Ecclesio, secolo VI), oggi scomparso, ma descritto con dovizia di particolari nel *Liber Pontificalis* di Agnello e in *situ* sino al 1550.

Il contenuto mariano e quello soteriologico si fondono significativamente nella miniatura che al f. 51v rappresenta la *Purificatio sanctae Mariae*[42] (fig. 17), solennità di origine orientale che nel giorno 2 febbraio concelebra la *Presentazione di Cristo al Tempio* e dunque il Suo incontro con Simeone: l'*Occursus Domini*, il greco *Hypapante*, cui Ravenna dedicava già nel VI secolo una cappella sita, come a Costantinopoli, presso la cattedrale[43]. Lo sviluppo dinamico dell'azione che nella più antica testimonianza iconografica, quella relativa al mosaico della basilica romana di Santa Maria Maggiore (V sec.) poneva in primo piano il tema dell'incontro tra il vecchio Simeone e Cristo, ovvero tra il tempo dell'Antica Alleanza e il tempo nuovo della Chiesa dei popoli, relegando a un ruolo subalterno il motivo della *Purificatio*, si risolve, come sovente accade nel manoscritto Angelica 123, in una potente e significativa fusione dei due eventi, motivati e congiunti dalla figura cruciale del Bambino. Una precisa volontà espressiva, ben rilevabile nella rappresentazione figurata, associa in sostanza l'*Occursus Domini*, titolo che secondo la tradizione gregoriana privilegia l'interpretazione in chiave cristologica dell'evento, alle antifone (O *quam casta*) che al f. 51r esplicitano il contenuto mariano della solennità "in armonia con la denominazione scelta per la festa, *Purificatio sanctae Marie*, titolo di tradizione gelasiana e ambrosiana apparentemente in disaccordo con l'idea di purezza verginale e bisognoso di impegnare dichiarazioni in questa direzione"[44]. Alla sintesi iconica, che sottolinea con enfasi la simbolica coincidenza dei contenuti, si contrappone invece l'inusitata ridondanza dell'elemento rituale: come peraltro accadeva già

[40] "Videte manus meas, et pedes, quia ego ipse sum": *Gv*. 24, 39.

[41] Non'è di questo parere G.Z. Zanichelli (2003², pp. 150-151), la quale riferisce invece del "limitato ruolo che viene assegnato alla Vergine in tutta questa sequenza, dato che compare solo nella Crocefissione, a lato della croce insieme a Giovanni, ma è assente in altri episodi; proprio l'elemento mariano costituisce una evidente discrepanza tra testo e immagine nel ms. Angelica 123, dato che mentre la liturgia mariana appare molto sviluppata nel primo, a livello figurativo è quasi completamente limitata al ciclo del Natale".

[42] Deug-Su 1974, pp. 143-216.

[43] Cfr.: Farioli Campanati 1992, pp. 127-157, in specie p. 135.

[44] Ropa 1996, pp. 3- 31, in specie pp. 15-16.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

nel mosaico romano e dunque recuperando la particolare anomalia dell'illustre precedente, l'accenno al rito della Purificazione, che prevede il sacrificio di una coppia di tortore o di colombe, risolve l'ambiguità del "par turtur, vel duos pullos columbarum"[45] con la raffigurazione di entrambe le coppie di volatili tra cui andrebbe esercitata la scelta del sacrificante.

Le immagini della Vergine, indissolubilmente legate al dogma dell'Incarnazione, ebbero un rilievo eccezionale nell'iconografia bizantina che, attraverso la Madre, giustificava la natura umana del Figlio e che tra X e XI secolo, parallelamente alla graduale spiritualizzazione delle forme, codificò un nuovo e rigido sistema decorativo, corroborato anche da istanze di ordine liturgico, in cui Maria diviene Chiesa terrena e tramite spirituale tra il fedele e il Cristo pantocratore effigiato entro i grandi medaglioni delle basiliche a cupola[46]. Furono tali composizioni, cristallizzate nei rilievi eburnei, nei tessuti e nei preziosi reliquiari che dall'Oriente bizantino giungevano nell'Occidente cristiano, a rinnovare, attraverso la tensione spirituale delle immagini, una devozione mariana già radicata nella Ravenna imperiale ed esarcale, i cui esiti furono rilevanti nella liturgia e significativi nelle espressioni monumentali, testimoniate dalle numerose intitolazioni (oltre alle già citate Santa Maria Maggiore e Santa Maria Hypapanti, anche Santa Maria ad Blachernas, Santa Maria ad Pharum, Santa Maria in Cosmedin, Santa Maria in Callopes e Santa Maria in Porto[47]). Il risalto e la funzione dell'immagine della Vergine nel nostro manoscritto vanno dunque posti in relazione con questa devozione desunta dalla capitale d'Oriente e irradiata da Ravenna, che ebbe anche a Bologna esiti monumentali significativi, da Santa Maria Maggiore[48], a Santa Maria del Torleone, nota solo attraverso il toponimo (e il cui etimo *turlon*, grecismo che sta per cupola, indurrebbe a presupporre l'esistenza di una chiesa bizantina a cupola sorta in età altomedievale[49]), sino alla rotonda della Madonna del Monte, che ancora nel XII secolo si rivela debitrice di Ravenna nei modelli iconografici e nella concezione strutturale[50].

Il testo liturgico viene in qualche modo concepito come un grande edificio di culto nel quale, come già accadeva nei cicli musivi delle basiliche ravennati, dalle scene di vita e passione in Sant'Apollinare Nuovo sino alle decorazio-

---

[45] *Lc* 2, 24. Anche in *Num* 6, 10: "offeret duos turtures, vel duos pullos columbae" e in *Lv* 5, 7 "offerat duos turtures aut duos pullos columbarum".

[46] Si vedano ancora Lazarev 1967, in specie le pp. 126-129; Grabar 1988, pp. 197-198 e figg. 97-103; Van Laarhoven 1999, pp. 65-67 e relative immagini.

[47] Sulle fondazioni religiose di Ravenna intitolate alla Vergine, cfr. in primo luogo: Farioli Campanati 1992, pp. 127-157, e in particolare p. 135.

[48] Su Santa Maria Maggiore, la cui fondazione risale forse già al secolo VI, e sulla dipendenza di tale intitolazione e della relativa concezione architettonica da prototipi ravennati, cfr.: Russo 1972-73, pp. 21-123; Russo 1992, pp. 143-263, in specie le pp. 260-263; Porta 2001, p. 119; Porta 2004, pp. 185-235, in specie p. 199.

[49] Pini 1977, p. 25; Id 1993, pp. 203-216, in specie p. 205.

[50] Sulla chiesa della Madonna del Monte si veda: Nikolajević 1973², pp. 57-111; Porta 2001, pp. 145-146. Si veda inoltre Ropa 1996, pp. 3-31.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

ni musive già ascrivibili all'inizio del secolo XII nella basilica Ursiana, il *Christus*, il *Logos* incarnato, costituisce il fulcro della narrazione. Nel racconto, ora più che mai scandito dal tempo liturgico, la Vergine, Madre in preghiera con le mani protese verso il Redentore, assisa in trono con il Figlio in grembo, testimone commossa davanti alla croce, funge da tramite tra la Chiesa celeste e il fedele in preghiera. È la Chiesa terrena, che con gli apostoli inneggia al Redentore, la Chiesa dei profeti, dei martiri e dei santi, di coloro che ne hanno annunciato il trionfo, che hanno combattuto per essa, che hanno contribuito in ogni luogo al suo consolidamento.

I profeti del Battistero degli Ortodossi a Ravenna (fig. 18), quelli del Mausoleo di Galla Placidia, quelli effigiati sulle pareti di Sant'Apollinare Nuovo e i profeti Isaia e Geremia in San Vitale (fig. 19) sono i simboli della cultura e della civiltà biblica che il cristianesimo storico e la Chiesa cristiana devono contrapporre ai sapienti e ai filosofi, superati fondatori della civiltà imperiale pagana. Collocati, anche all'interno dei progetti ornamentali degli edifici nella fascia decorativa che precede e annuncia l'Epifania, indicano e sostengono la verità, preparano il cammino e accompagnano il fedele alla Rivelazione. Nel manoscritto A. 123 al f. 93r la figura di un profeta (fig. 20) diviene l'asta, dunque, anche concettualmente, il sostegno della grande lettera D nel cui occhiello Cristo trionfante, armato di croce astìle, siede su uno stilizzato trono gemmato. Le braccia, simboli dell'azione umana, veicoli della grazia divina e prolungamenti dello spirito, appaiono legate ad indicare, forse, il senso stesso dell'annuncio profetico che libera l'uomo dai lacci opprimenti dell'ignoranza, squarcia le tenebre, annuncia la luce[51] e prepara alla conoscenza del Verbo incarnato, trionfante. È interessante, a proposito dei profeti, notare le tangenze iconografiche e stilistiche presenti, nonostante l'ampio divario cronologico, tra quelli a stucco effigiati sotto arcate simboliche nel Battistero Neoniano di Ravenna (figg. 8 e 18) e la figura di profeta presente al f. 93r (fig. 20) del nostro manoscritto, ma in generale tra quelli e il trattamento della figura umana nel graduale bolognese. Le similitudini riguardano la resa dei volti rotondeggianti, incorniciati come da una corona fissa e statica di capelli stilisticamente delineati; riguardano inoltre la resa dei panneggi dai movimenti fittizi che, mitigando il plasticismo dei corpi sottostanti, si arricciano piuttosto in pieghe

[51] Cfr. in proposito *Geremia* 8, 8: "I saggi saranno confusi, sconcertati e presi come in un laccio. Essi hanno rigettato la parola del Signore, quale sapienza possono avere?"; *Isaia* 24, 17: "Terrore, fossa e laccio ti sovrastano, o abitante della terra"; *Ezechiele* 21, 29: "Perciò dice il Signore: 'Poiché voi avete fatto ricordare le vostre iniquità, rendendo manifeste le vostre trasgressioni e palesi i vostri peccati in tutto il vostro modo di agire, poiché ve ne vantate, voi resterete presi al laccio'". In particolare, le Tenebre possono essere rappresentate attraverso personificazioni umane caratterizzate proprio dalle braccia legate. Ne è un esempio l'affresco della cripta del peccato Originale presso Matera dove viene descritta la creazione della Luce e delle Tenebre, metaforicamente rappresentati da una coppia di opposti: una donna, dalla tunica decorata con perline e dai capelli spartiti sulla fronte, che alza in alto le braccia, simboleggiante la Luce, e un uomo dalle braccia legate e incrociate sul grembo, che allude al Buio. Per gli affreschi in questione, databili forse al secolo IX, si vedano: Lavermicocca 1981, pp. 403-420; Pace 1994, pp. 270-288, in specie le pp. 275-279.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

innaturali e, infine, la disarticolazione dei corpi medesimi e i gesti enfatizzati delle grandi mani, il cui movimento rimane solo apparente. Se anche il divario cronologico non ci aiuta ad identificare nei profeti del Battistero i correlati diretti delle miniature bolognesi, ci conforta il fatto che queste erano comunque le peculiarità di quell'arte che Ravenna attinse dall'Oriente cristiano e rielaborò localmente, riproponendone le modalità, stando ai limitati quanto significativi esempi tardi, almeno sino al secolo XII quando si datano i frammenti musivi dell'Ursiana.

Alcune puntualizzazioni di iconografia e stile riguardano composizioni di chiara origine orientale, assimilate nel repertorio artistico della città adriatica e diffuse anche attraverso la circolazione di modelli di cui in primo luogo gli avori istoriati furono i naturali vettori. Di chiara ascendenza orientale, già presente tra i rilievi eburnei della cattedra di Massimiano e in un avorio databile al secolo XI (fig. 21) conservato presso il Museo civico bolognese[52], è la composizione della Natività al f. 29v (fig. 13), con la caratteristica posa di Giuseppe, seduto, con il volto appoggiato al palmo della mano, Maria distesa sul letto e le due levatrici, la cui presenza si deve al protovangelo di Giacomo.

Nella scena dell'Adorazione dei Magi (fig. 15) si ripropone un'iconografia di antica tradizione, attestata per la prima volta nella Cappella Greca delle catacombe di Priscilla a Roma (II sec.) e costituita per lo più da tre personaggi abbigliati all'orientale, con mantello, corta tunica, calzoni aderenti, stivali e, innanzi tutto, il tipico berretto frigio, da sempre simbolo di orientalità. Il tema, sostanzialmente invariato per secoli, dai primi sarcofagi paleocristiani, ai mosaici di Roma (Santa Maria Maggiore) e Ravenna (Sant'Apollinare Nuovo) (fig. 22), sino al bassorilievo del cividalese altare di Ratchis (VIII sec.) e agli affreschi di Castelseprio (VIII sec.), mutò solamente intorno al X secolo quando, privilegiando il racconto del *Salmo* 72[53], i magi vennero descritti come sovrani e rappresentati con corone regali. Anche in tal caso si trattava di operare una scelta tra un'iconografia già paleocristiana e ben attestata nel repertorio ornamentale di Ravenna e il medesimo tema evolutosi dal X secolo nel senso di una decisa adesione alla tradizione apocrifa, ribadita dal *Salmo* 72, che prediligeva in definitiva l'immagine del sovrano rispetto a quella più vaga del sacerdote venuto dall'Oriente. La tipologia scelta dal miniatore del graduale bolognese e riproposta anche nella scena dell'Annuncio ai pastori (fig. 23), forse a ribadire l'universalità del messaggio di pace (di cui alla didascalia), indica ancora una volta

[52] Per gli avori conservati nei musei civici bolognesi, cfr ancora.: Nikolajević 1991, e in specie, per l'avorio segnalato, la scheda 6 a pp. 63-65, e relative illustrazioni. Vanno inoltre citate come possibili raffronti la formella con il tema della Natività conservata presso il Museo Nazionale di Ravenna e una analoga presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Per queste ultime, per ulteriori confronti e ampia documentazione bibliografica cfr.: Rizzardi 1984, pp. 407-440, in specie, pp. 408-415, fig. 1; Martini-Rizzardi 1990, tav. IV, p. 20, fig. 13, p. 39 e scheda 5, pp. 67-69.

[53] "I re degli arabi e di Saba offriranno tributi, a lui tutti i re si prostreranno". Si veda in primo luogo sull'argomento: Panaino 2004, cui si rimanda anche per la nutrita rassegna bibliografica e per l'apparato iconografico curato da chi scrive.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

la predilezione per modelli antichi, addirittura paleocristiani, i quali furono recepiti e poi irradiati dalla vicina Ravenna. Da qui deriva pure la compiaciuta disarticolazione dei corpi, degli arti inferiori in particolare, per cui esistono raffronti stringenti con alcuni brani musivi di Ravenna teodoriciana: ci si riferisce ai pannelli del ciclo cristologico in Sant'Apollinare Nuovo, in specie quelli relativi alle scene del bacio di Giuda e della salita al Calvario (figg. 24, 25, 25part). La citazione che si vuole ipotizzare riguarda non solo l'innaturale incrocio delle gambe, con esiti del tutto incoerenti, bensì anche la particolare tipologia delle calzature, riproposte simili, nelle due forme del sandalo e del calzare, in tutte le miniature figurate dell'Angelica.

Di derivazione orientale è pure la scena dell'entrata di Cristo a Gerusalemme (fig. 26), descritta istoriando l'iniziale P al f. 90v. I fanciulli che nel rilievo eburneo della cattedra massimianea o nel *Codex Purpureus Rossaniensis* salutavano tra gli alberi di ulivo, sventolando rami di palma, l'arrivo del Redentore (fig. 27), sono ora riproposti in chiave stilizzata e concisa, issati su di una sorta di piedistallo-colonna e fusi nei corpi totalmente disarticolati. Interessante è a tale proposito il raffronto con la scena dell'entrata in Gerusalemme affrescata nella chiesa rupestre di San Biagio presso San Vito dei Normanni in Puglia, dove ritroviamo il motivo del palmizio fortemente stilizzato e sostanzialmente mutato nella colonna su cui, tra simmetriche frasche di palma e ulivo, è issato il personaggio osannante; l'affresco pugliese (fig. 28), opera di un artista locale e ascrivibile al secolo XII, viene ritenuto senza dubbio debitore della cultura artistica bizantina[54] e trova numerosi raffronti, anche nella significativa stilizzazione dell'arbusto che sempre precede la rappresentazione delle mura di Gerusalemme, in numerose opere pittoriche dell'Oriente bizantino (figg. 29 30)[55]. L'unione delle due figure, che nel Codice Angelica produce l'improbabile disposizione delle gambe, si ripercuote nei noti simboli di vittoria e trionfo, ancora la palma e l'ulivo, uniti anch'essi concettualmente e visivamente in un tutt'uno. La composizione, che ripropone di fatto tutti gli elementi del racconto evangelico, senza fare eccezione per gli indumenti stesi sotto la cavalcatura di Cristo trionfante, e in cui si inserisce il motivo di derivazione orientale (Ocrida 1040, fig. 31) della veste sollevata da una mano (ad indicare, presumibilmente, il peso dei panni sostenuto dall'uomo a causa del peccato dei primordi), si risolve in stilizzazioni esasperate quali solo l'arte esportata dall'Oriente bizantino era in grado di produrre, finalizzando il racconto visivo ad una profonda reinterpretazione spirituale.

Il risalto attribuito al dogma dell'Incarnazione, ovvero alla vicenda umana di Cristo, giustifica la rilevanza concessa nel graduale bolognese al ciclo della

[54] Cfr.: Pace 1980, pp. 317-400; Pace 1982, pp. 458-459, fig. 412. Ma si veda soprattutto Falla Castelfranchi 1991, pp. 111-113.

[55] Tra i tanti che si potrebbero istituire, proponiamo due confronti dalla Cappadocia: Tokali Kilise 1 (Antica chiesa) e Tokali Kilise 2, ascrivibili al secolo X, per cui cfr.: Jolivet Lévy 2001, pp. 33, 71 e tavv. 23 e 27.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Passione. La *Cena Domini* (f. 98r) che, come accade nel ciclo musivo della basilica di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, segna l'inizio della sequenza, appare qui sapientemente contaminata col rito del *Mandatum seu lotio pedum* (che già nel *Codex Rossaniensis* si accostava al banchetto eucaristico) nonché con l'episodio della *Cena a casa di Simone*, riportato non senza significative varianti, che riguardano in specie la figura femminile, nei quattro Vangeli (*Mt*. 26, 6-12; *Mc* 14, 3-9; *Lc* 7, 36-50; *Gv* 12, 1-8). La scena principale ripropone fedelmente l'episodio narrato nel Vangelo di Giovanni, laddove durante la cena del giovedì santo viene svelato il tradimento di Giuda attraverso una serie di particolari, anche di tenore affettivo-psicologico, del tutto assenti nei tre sinottici[56] e invece sottolineati nella miniatura dell'Angelica (fig. 32) attraverso quell'enfasi espressiva che, come si è già detto, amplifica simbolicamente i gesti: "Unus ex vobis tradet me […] Erat recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus. […] Cum ergo recumberet ille ita supra pectus Iesu, dicit ei: 'Domine, quis est?'. Respondet Iesus: 'Ille est, cui ego ontinctam buccellam porrexero'. Cum ergo intinxisset buccellam, dat Iudae Simonis Iscariotis. Et post buccellam tunc introivit in illum Satanas". Il discepolo prediletto poggia il capo sul petto del Signore con una flessione volutamente accentuata e del tutto innaturale, nonché finalizzata a distinguere immediatamente colui "quem diligebat Iesus[57]". Sempre nel segno di una percezione immediata del concetto descritto si colloca la posa apparentemente incongrua di Giuda Iscariota, quasi disteso dinanzi al desco, in posizione isolata e contrapposta rispetto agli Undici seduti, intento a ricevere dalle mani di Gesù quel boccone di certo sproporzionato anch'esso, ma concettualmente, e dunque anche visivamente, adeguato all'entità del tradimento[58]. La collocazione e il gesto dell'apostolo traditore trovano d'altra parte un correlato diretto nel medesimo tema svolto ad affresco nella chiesa di San Pietro a Otranto (X sec., fig. 33): si tratterebbe in sostanza di una variante iconografica del tipico schema bizantino, invalsa nelle province orientali dell'impero e soprattutto in Cappadocia (fig. 34)[59], da ricondurre stilisticamente, pur nell'espressione riduttiva delle forme, all'arte della capitale fiorita nei primi anni della dinastia macedone e semmai da Costantinopoli diffusa in forme semplificate nelle province dell'Impero[60]. Nel manoscritto Angelica la contaminazione principale, già rilevata dal Gherardi[61] riguarda il pas-

[56] Cfr. *Mt* 26, 20-25; *Mc* 14, 18-21; *Lc* 22, 21-23.

[57] Gv 13, 21; 23; 25-27.

[58] Il personaggio in questione viene già identificato con Giuda Iscariota in Garrison 1960, pp. 93-110. Viene invece interpretato come raffigurazione di Maria Maddalena in Gherardi 1960, p. 70 e in Ropa 1987, pp. 110-122, nella didascalia a p. 116.

[59] Si propone come confronto l'affresco proveniente dalla Karanlik Kilise (XI sec.) per cui cfr.: Jolivet Lévy 2001, pp. 33, 75, tav. 87.

[60] Cfr. sul San Pietro di Otranto: Pace 1980, pp. 323-324, fig. 431; Farioli Campanati 1982, pp. 250-251; Falla Castelfranchi 1990, p. 133; Falla Castelfranchi 1991, pp. 45-53, fig. 25; Falla Castelfranchi 2007, pp. 294-309 e relative immagini.

[61] Ma da questi riferita all'immagine soprastante, riversa ai piedi di Cristo, da leggere invece come raffigurazione di Giuda Iscariota.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

so evangelico della peccatrice, identificata sovente con Maria Maddalena[62] che durante la cena a casa di Simone cosparse d'olio i piedi del Signore. L'interpolazione, cui si riferisce peraltro il passo riportato immediatamente sotto la miniatura narrativa della *Cena Domini* e che pare coinvolgere pure quest'ultima per la presenza di un catino ai piedi di Cristo, si riferisce verosimilmente alla figura femminile collocata sotto la composizione principale, in posa orante e iniziale del brano evangelico che la riguarda. È ancora quel catino su cui poggiano i piedi di Cristo a suggerire un esplicito rimando alla *lotio pedum*, narrata anch'essa solamente nel Vangelo giovanneo e qui forse concisamente connessa alla sinassi eucaristica.

Il ciclo narrativo procede con la miniatura a schema libero che al f. 99r riunisce su registri sovrapposti, secondo una modalità compositiva ancora tardoantica, le scene del processo dinanzi a Pilato, assiso su un seggio con scettro e corona, e della salita al Calvario, in cui Cristo con le mani legate e spogliato delle vesti viene scortato dai soldati e preceduto da Simone di Cirene che sostiene la croce (fig. 35). La studiata pacatezza espressiva, che evita consapevolmente di esprimere l'aspetto tragico dell'evento descritto e che semmai si sofferma sulla solennità di gesti parlanti, pare accomunare i due episodi agli analoghi descritti nel ciclo musivo di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (fig. 25). Pur tenendo conto del notevole divario cronologico, sono comunque da considerare le analogie compositive e di stile in scene più evocative che narrative, in cui i dettagli descrittivi vengono ridotti al minimo concentrando l'attenzione sul soggetto principale. La medesima compostezza è rilevabile peraltro in alcuni avori con scene cristologiche conservati presso il Museo nazionale di Ravenna e riferibili alla fase medio-bizantina[63]. Questi rilievi eburnei provenienti dall'oriente o prodotti localmente su modelli di origine orientale trovano inoltre oggettivi riscontri nella produzione artistica della Bisanzio macedone, che reagiva alla condanna delle immagini e rivalutava il tema del Cristo morto crocifisso esaltandone la dignità umana, evitando di porre l'accento sugli esiti tragici delle torture e, dunque, attenuando intenzionalmente le tensioni patetiche[64].

Se dunque l'immagine di Cristo crocifisso trovò nell'Occidente cristiano grande diffusione nelle differenti tipologie del Cristo coronato a occhi aperti o chiusi, vestito di *colobium* o coperto da un semplice perizoma con evidenti i segni della sofferenza sul corpo, l'arte medio-bizantina preferì immagini più composte, stilizzate e distanti, che trasmettessero in primo luogo un senso di maestosa serenità e di trionfo. Questo senso di pacata compostezza, che elimina ogni forma di tensione patetica tra i personaggi rappresentati, qualifica anche

[62] Sull'identificazione di Maria Maddalena con la peccatrice anonima di *Lc* 7, 36-50 e con Maria di Betania di *Mt* 26, 6-12, *Mc* 14, 3-9, *Io* 12, 1-8 cfr.: Saxer 1967, coll. 1078-1104.

[63] Per i quali cfr.: Rizzardi 1984, pp. 407-440 e Martini-Rizzardi 1990.

[64] Sull'accresciuto interesse dell'arte bizantina di epoca macedone per il ciclo della passione si veda innanzi tutto: Lazarev 1967, p. 126. Vedi inoltre Martin 1955, pp. 189-196.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

le miniature del Codex Angelicus ai ff. 99r, 101r e 105v (figg. 35-37). Le scene sono rese con attente simmetrie; il corpo di Cristo, ancora paludato dinanzi a Pilato e invece coperto del solo perizoma negli altri casi, rimane immobile e sereno, privo, anche sulla croce, di qualunque tensione drammatica che possa in qualche modo alludere alla sofferenza. Come già osservava il Garrison[65] la scena di Deposizione e Seppellimento del Cristo morto (fig. 37) fonde nella medesima composizione due fasi distinte del racconto biblico, di norma associate su registri sovrapposti nelle miniature e negli avori bizantini, ma già unite in simili composizioni unitarie in alcuni noti codici miniati di epoca ottoniana[66]. Rispetto alle illustrazioni ottoniane, effettivamente coincidenti da un punto di vista iconografico, il graduale bolognese sembra d'altra parte distanziarsi notevolmente in ordine allo stile. La deposizione raffigurata nel Codice Angelica rimane difatti un'icona ieratica e distante, la cui rigida simmetria, infranta solo apparentemente dal colore azzurro cenere del corpo del Signore, non vuole lasciarsi tentare non solo dal coinvolgimento emotivo, che già in alcuni avori mediobizantini sfociava nell'iconografia del Compianto, ma neppure da quella coerenza spaziale che nei precedenti ottoniani ancora situava corpi plasticamente delineati in uno spazio vagamente credibile. In sostanza, anche in queste composizioni, dove più forte poteva esercitarsi l'influenza di iconografie e soluzioni stilistiche di derivazione occidentale, il graduale bolognese continua a prediligere formule e stilizzazioni di chiara ascendenza bizantina, giunte attraverso la diffusione delle arti suntuarie e reinterpretate sulla base di schemi e modalità ancora tardoantichi.

Alla *Visitatio sepulchri* e dunque all'antifona *Vespere autem sabbati* il manoscritto Angelica dedica la miniatura al f. 112v in cui figurano le due Marie dinanzi al sepolcro vuoto (fig. 38). L'angelo, che di norma completerebbe lo schema iconografico della scena, si trova invece al f. 212r costituendo l'iniziale del tropo della Pasqua, *Quem quaeritis*. Come giustamente ha osservato la Zanichelli[67], la separazione dei protagonisti del dramma rifletterebbe il movimento degli officianti durante l'azione liturgica che doveva ambientarsi presso la bolognese *Jerusalem*, complessa replica medievale del Santo Sepolcro di Gerusalemme racchiusa nel complesso stefaniano[68]. Essa è traccia sostanziale e significativa di quel sistema di citazioni architettoniche dei luoghi santi – che comprendeva pure il *locus Golgotha*, la chiesa dedicata a San Giovanni in Monte Oliveti (l'attuale San Giovanni in Monte), la chiesa di Santa Tecla nella Valle di Josaphat, la piscina di Siloam – che dovette ricoprire un ruolo fondamentale nelle cele-

[65] Garrison 1960, p. 107 e note 84-88.

[66] Primo fra tutti il Codex Egberti (977-993) conservato presso la Stadtbibliothek di Trier.

[67] Zanichelli 2004, pp. 318, 321.

[68] Per cui cfr: Cecchi Gattolin 1976; Fanti 1987, pp. 125-140 (che individua negli edifici costantiniani ricostruiti dall'imperatore Costantino Monòmaco fra 1042 e 1048 i modelli di riferimento per l'esemplare bolognese); Fasoli 1987[1], pp. 11-18; Serchia 1987[1]. Cfr. inoltre sul tema delle "copie" del Santo Sepolcro anche in relazione all'edificio bolognese: Cardini 1987, pp. 19-49 e Cardini 2000, pp. 281-296.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

brazioni episcopali della Settimana Santa e della Pasqua oltre che nella relativa liturgia processionale fortemente legata a quella gerosolimitana[69].

Il dogma del Cristo incarnato viene ancora richiamato tra i fogli (44r, 88r, 212r, 254v) del manoscritto bolognese (figg. 39-42) attraverso il suo palesarsi come concisa immagine a mezzo busto dalle connotazioni fortemente evocative[70]. Il tipo è quello dell'icona, manifestazione del *Logos* divenuto uomo e rivelatosi nel Figlio, quale si diffuse sin dall'epoca paleocristiana nei tratti dell'uomo maturo con capelli castani, la scriminatura nel mezzo, lisci fino alle orecchie, poi leggermente ondulati e ricadenti sulle spalle in grosse ciocche; la fronte è ampia, la barba corta e folta, grandi e assorti gli occhi castani. Questa, che sarà anche la fisionomia del Cristo pantocratore delle basiliche medio-bizantine a pianta centrica, trova nuovamente immediati e puntuali riscontri nel repertorio iconografico di Ravenna tardoantica. Ci si riferisce ai numerosi clipei nei quali riluce l'immagine di Cristo, situati tra gli ornati musivi della Cappella arcivescovile (fig. 43), di San Vitale (fig. 44) e Sant'Apollinare in Classe (fig. 45) i quali, pur considerando sempre l'ampia cesura cronologica, appaiono i più immediati riferimenti per il graduale bolognese. Il miniatore del manoscritto Angelica 123 associa inoltre l'immagine di Cristo nelle fattezze dell'uomo adulto a quella del giovane imberbe, apollineo, di ascendenza ellenistica[71]. Tale convivenza, che non trova, a nostro parere, probanti riscontri nei modelli carolingi[72] e ottoniani, si giustifica ancora una volta con il riferimento alla tradizione ornamentale di Ravenna, nei cui mosaici, come accade ad esempio in San Vitale, le due tipologie coesistono anche all'interno del medesimo progetto decorativo.

E mentre acquista un rilievo speciale l'immagine dell'agnello sacrificale nimbato (fig. 46) al f. 111v, come già accadeva nella volta del presbiterio di San Vitale a Ravenna (fig. 47), numerosi sono i simboli zoomorfi, in specie colombe, pavoni e quadrupedi (per lo più felini), effigiati nel graduale. L'estrema fissità di tali immagini, la corporeità fortemente attenuata, le forme rigide e stilizzate,

---

[69] Sul complesso stefaniano con particolare attenzione alle implicazioni liturgiche ad esso legate cfr. anche: Ousterhout 1981; Ousterhout 1985[1], pp. 131-158.

[70] In realtà l'aspetto del Cristo è chiaramente identificabile solo nell'iniziale figurata del f. 88v. Solo questa presenta infatti l'aureola crucisegnata, tratto distintivo del Logos incarnato. L'assenza di tale elemento caratterizzante nell'iniziale O al f. 44r del *Proprium de tempore* "Omnis terra adorat te" (che segnala la II domenica dopo l'Epifania), il cui testo rimanda chiaramente alla figura di Cristo, potrebbe forse essere imputata a una dimenticanza del miniatore in un luogo in cui il riferimento al Salvatore appariva evidentemente scontato. Per quanto concerne l'iniziale figurata D (*Domine deus omnipotens patrum nostrorum*.) al f. 212r, nella prece litanica della II domenica di Quaresima, essa potrebbe anche rappresentare l'allegoria della comunità cattolica per la quale si invoca la protezione di Dio, colta in tal caso nell'atto supplice di sollevare entrambe le mani al cielo in preghiera. L'immagine al f. 254v, iniziale della sequenza O*mnes sancti*, viene letta da Angelone (2004-2005, p. 97) come "l'allegoria di tutti i Santi", come invece figura di Cristo, anche in mancanza dell'aureola crucisegnata, in Zanichelli 2003[2], p. 150.

[71] Cfr. in proposito: Grabar 1988, pp. 95-98; Van Laarhoven 1999, pp. 33-34.

[72] La Zanichelli in 2003[2], p. 153, riferisce invece "la tipologia del giovane imberbe, di derivazione paleocristiana a una probabile mediazione di modelli carolingi".

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

che poco sembrano avere in comune con le rare composizioni a tema animalistico coeve, richiamano soluzioni ornamentali già impiegate nelle sculture provenienti dalla cattedrale bolognese[73] e denunciano in definitiva la presenza di un linguaggio ornamentale unitario, ovvero di un progetto comune, che identifica nel vocabolario decorativo di ascendenza ravennate il referente più immediato e illustre.

In conclusione, mentre appaiono evidenti i riferimenti a modelli desunti dall'area bizantino-siriaca, rielaborati nell'àmbito della tradizione paleocristiano-ravennate, più labili sono le tracce di stilemi attinti dagli *scriptoria* italo-settentrionali e oltralpe. I raffronti istituibili riguardano comunque esempi di miniatura provinciale, le cui caratteristiche possono essere simili, sia che si tratti di prodotti di età (non arte) carolingia, che della successiva fase ottoniana. Sono opere disparate, anarchiche, divise in gruppi isolati la cui esistenza dipende da un abate, dalle circostanze locali e dai rapporti spesso discontinui con regioni vicine e lontane, nelle quali, come nel caso delle Epistole paoline di San Gallo (fine IX-inizio X sec.)[74] riemergono correnti eterogenee, antiche mediterranee, insulari e barbariche (fig. 48). Caratteri comuni al nostro graduale si possono individuare nelle iniziali istoriate del Salterio di Corbie, nel senso di un'analoga e poco diffusa ricerca della lettera iniziale come spazio-struttura: le soluzioni francesi appaiono, d'altra parte, più elaborate e in esse si insinuano copiose forme ornamentali tratte dal repertorio insulare. Comune al graduale bolognese è una certa *rusticitas*, riconoscibile nell'appiattimento dei valori plastici e nel recupero di forme precarolinge, individuabile nelle opere miniate della regione occidentale della Francia intorno al Mille. Nella stessa fase cronologica, il celebre monastero di Saint Martial a Limoges, nel sud-ovest del paese, produce alcune opere di notevole interesse, in particolare un Lezionario[75] (fig. 49) , in cui ai tipici motivi animalistici e fitomorfi, inseriti fantasiosamente nelle iniziali, si associano figure umane delicatamente colorate ma caratterizzate, rispetto a quelle presenti nel manoscritto A 123, da uno sviluppato senso della plasticità.

Volgendoci ora alla produzione manoscritta nord-italica, è a Milano che possiamo reperire interessanti punti di contatto con le iconografie e lo stile del nostro graduale. La rinascenza milanese del secolo IX aveva già prodotto alcuni meravigliosi codici tipicamente liturgici (Vat. Lat. 82 e 83, Monaco di Baviera Clm. 343, fig. 50)[76], le cui miniature, disegnate a penna con tinte trasparenti e

[73] Ma potremmo aggiungere anche il raffronto con gli animali raffigurati nei capitelli a stampella nella galleria del Santo Sepolcro stefaniano e in altri corinzieschi nella cripta della chiesa del Crocifisso riferibili al secolo XI inoltrato, per cui vedi: Grandi 1987, p. 145 e relative immagini (l'autore parla di marginalità rispetto alla coeva scultura padana, di posizione periferica e collaterale, di un comporre assai più schematico e di modelli compositivi che richiamano in alcuni casi l'antica cultura artistica di Ravenna).

[74] San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 64.

[75] Parigi, Bibliothèque Nazionale, ms. Lat. 5301, fine X secolo.

[76] Per i quali cfr.: Ghiglione 1997, pp. 239-245 e relative immagini. Si vedano anche nello stesso volume le schede a pp. 268-269.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

stridenti, pur avendo in comune con il manoscritto bolognese la struttura narrativa dell'iniziale e l'evidente recupero di modelli bizantini, si distanziano da quello per il notevole apporto di intrecci e forme di ascendenza insulare. Nel secolo XI i contatti con i centri nevralgici dell'impero, ma anche il rinnovato interesse nei confronti della cultura bizantina coeva, che rifioriva sotto la dinastia macedone, determinarono una produzione manoscritta originale, le cui miniature si caratterizzano per l'accentuata linearità, per gli sfondi neutri e l'uso contrastato dei colori ad acquarello leggero che evitano la sfumatura e il contrasto chiaroscurale[77]. Si possono effettivamente reperire interessanti tangenze con le immagini miniate nel libro delle preghiere dell'arcivescovo Arnolfo II (fig. 51): queste riguardano in generale il trattamento dei panneggi, a pieghe sottili riunite a due e a tre, con bordi dentellati che si increspano in forme innaturali e nei volti, piuttosto convenzionali, con le sopracciglia e le palpebre disegnate con una linea dritta a cui l'iride pare appesa. Sono le stesse modalità che ritroviamo in numerose miniature del *Sacramentarlo di Warmondo* di Ivrea, databile intorno al Mille, nel *Missale Ambrosianum* (fig. 52), nel *Sacramentario di Ariberto* o *S. Satiro* (fig. 53) e in un sacramentario conservato nella Biblioteca Capitolare di Vercelli, tutti del secolo XI e forse provenienti dal medesimo *scriptorium*[78]. Rispetto al manoscritto Angelica 123, questi codici, che trovano raffronti diretti con pitture coeve dell'Italia settentrionale[79] e nei quali l'attenzione del miniatore si concentra in primo luogo sulle sezioni principali del Canone (ovvero nella Maestà di "Vere dignum" e nella crocifissione di "Te igitur"), esprimono ancora un certo interesse per le valenze pittoriche e per la resa plastica delle forme, totalmente assente nel graduale bolognese. Vi è ancora in essi evidente l'intento di creare composizioni e figure singole credibili, situate coerentemente in uno spazio vagamente prospettico; mancano inoltre la fissità ieratica dei gesti, le sproporzioni intenzionali e simboliche, le simmetrie e le incoerenze formali che costituiscono gli elementi distintivi del graduale bolognese.

Si può allora in generale recuperare il concetto di *Italienische Frage*, già espresso dal Belting[80], nel senso di un linguaggio superficialmente comune nel quale confluirono modalità e suggestioni tratte dall'esperienza artistica dell'Italia precarolingia, ovvero la tradizione romano-classica, quella longobarda e quella bizantina, filtrata da Ravenna. In seno a questa grande famiglia semantica, il manoscritto Angelica 123 costituisce comunque un *unicum*, vol-

[77] Si veda in proposito: Brenk 1988, pp. 124-155, e in specie p. 147.

[78] Per i manoscritti di cui sopra e per il panorama artistico in cui essi si iscrivono, vedi ancora: Brenk 1988, pp. 146-150 e relative immagini; Ghiglione 1997, pp. 239-245 e le schede 55-56, pp. 274-275.

[79] Ci si riferisce in particolare agli affreschi absidali di San Vincenzo a Galliano, a quelli del battistero di Riva San Vitale e ancora alle decorazioni affrescate nella cappella di San Fedelino presso Novate, per i quali cfr.: Reggiori 1955; Zastrow 1982: alle tavv. 163-168 per gli affreschi di Novate; Brenk 1988, pp. 137-146 per un discorso generale sul tema e numerose riproduzioni.

[80] Belting 1968. Ma si veda anche: Hamann 1923, pp. 24-80.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

gendosi decisamente verso l'arte di Ravenna, quale si era costituita sin dai secoli V e VI e che nel secolo XI viveva di compiaciute autocitazioni. Una scelta, giustificata dalla dipendenza secolare di Bologna dalla metropoli adriatica, che nel secolo XI si muta in progetto comune finalizzato alla crescita culturale e politica delle rispettive diocesi, sotto l'ala protettiva degli Ottoni, cui forse il miniatore dell'Angelica dedica l'unica fugace icona del potere temporale[81] (figg. 35 e 54).

BUP

[81] Ci si riferisce all'immagine di Pilato al f. 99r, a proposito della quale già il Gherardi parlava di "affinità con l'iconografia degli imperatori germanici" e che, sia pur nell'accentuata resa stilistica del soggetto, sembra avere realmente a modello note immagini imperiali, quali si codificarono nelle miniature, prima carolingie, quindi ottoniane. Gli esempi sono numerosissimi, ne citiamo alcuni. L'immagine del sovrano al f. 41v del salterio di Hautvillers (Troyes, cattedrale, ms. 12, sec. IX), quella al f. 423r nella *Bibbia* detta *Prima Bibbia di Carlo il Calvo*, composta intorno all'846 (Parigi, Bibliothèque Nazionale, Lat.1), la figura di Carlo il Calvo assiso in trono al f. 1 della *Bibbia detta di S. Paolo fuori le mura* (Roma, Basilica patriarcale di San Paolo, il manoscritto non è numerato), l'immagine di Lotario al f. 1v degli *Evangeli di Lotario* (Parigi, Bibliothèque Nazionale, ms. Lat. 266), il ritratto di Carlo il Calvo al f. 3v dell'omonimo *Salterio* (Parigi, Bibliothèque Nazionale, ms. Lat. 1152) e lo stesso sovrano al f. 5v degli *Evangeli di Saint-Emmeram* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14000). Per l'età ottoniana, l'immagine di Ottone II nel *Registrum Gregorii* (Chantilly, Musée Condé, foglio separato relativo al manoscritto conservato a Treviri, Staadtbibliothek, cod. 171/1626), quella di Ottone III, circondato dai grandi dell'Impero nei *Vangeli di Ottone III* (fine X sec., Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, f. 24r), la scena di apoteosi di Ottone III nei *Vangeli di Liuthar* (intorno al 990, Aquisgrana, cattedrale, f. 16r), Enrico II in trono nel *Sacramentarlo di Enrico II* (1002-1014, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4456, f. 11v).

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 1. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 17r.

Fig. 2. Monza, Tesoro del Duomo: ampolla metallica della Terra Santa (VI sec.).

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

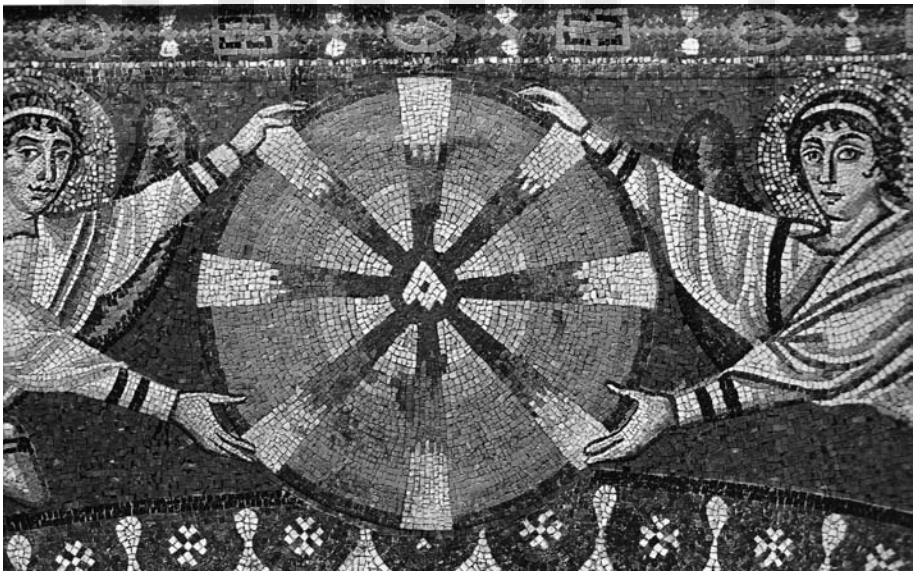
Fig. 3. Bologna, Museo Civico Medievale: avorio dell'XI secolo.

Fig. 4. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 18r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 5. Ravenna, Cappella arcivescovile, la volta a vela.

Fig. 6. Ravenna, San Vitale, decorazione musiva dell'arco trionfale.



PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

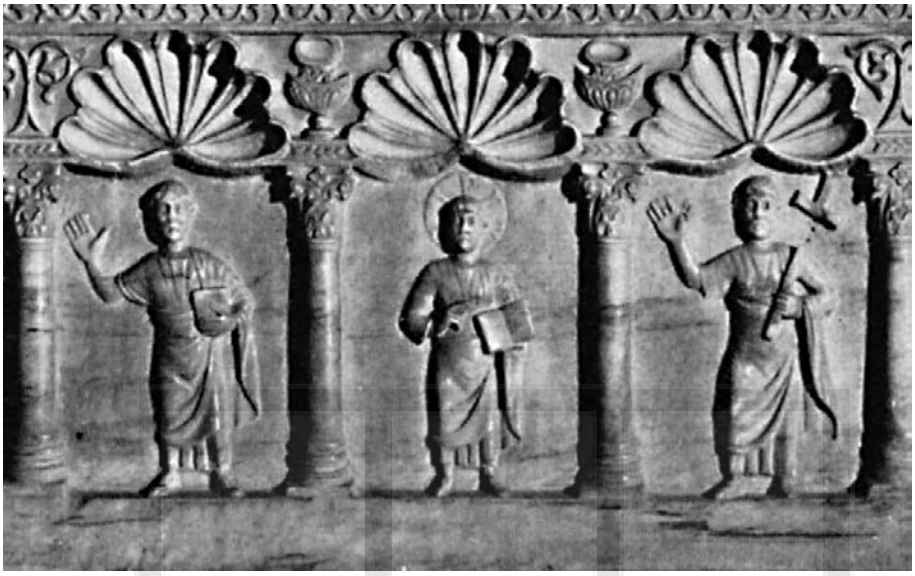


Fig. 7. Ravenna, Cattedrale, sarcofago detto di Barbaziano.

Fig. 8. Ravenna, Battistero cattolico, profeta.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 9. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 125v.

Fig. 10. Ravenna, San Vitale, Cristo trionfante nel catino absidale.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 11. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 115r.

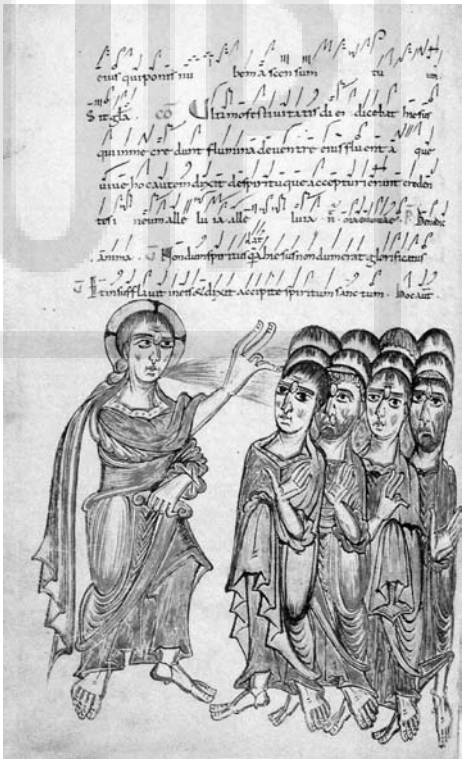


Fig. 12. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 128v.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

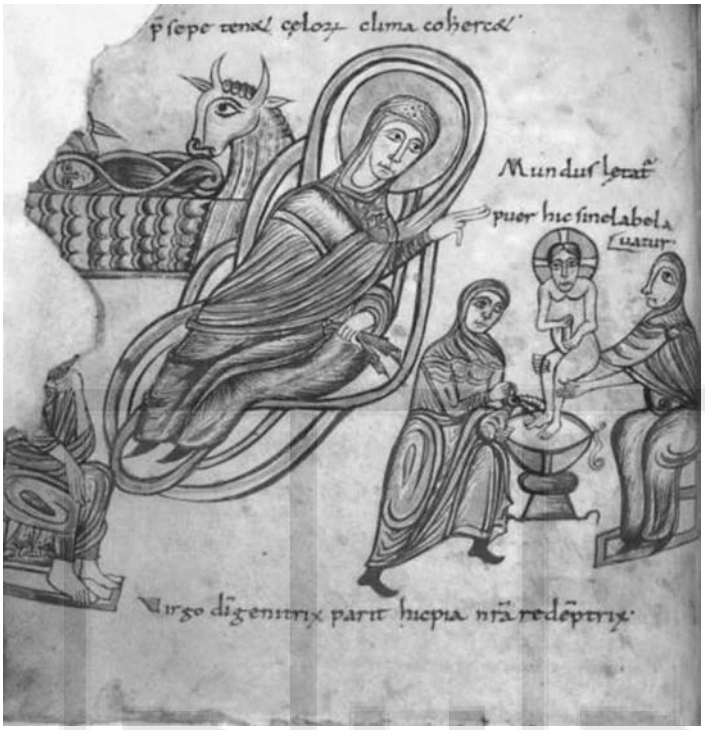


Fig. 13. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 29v.

Fig. 14. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 31r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

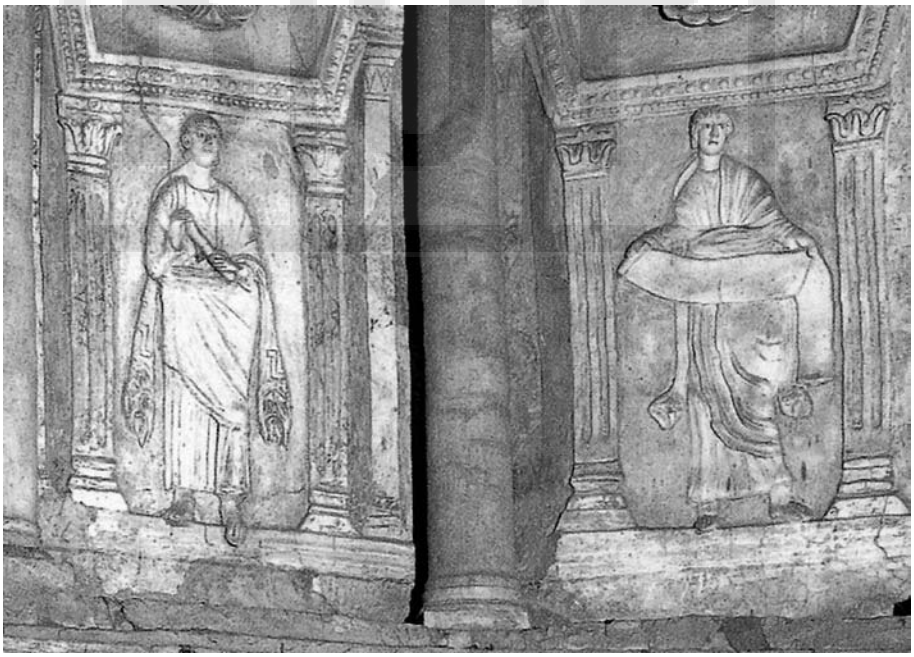
Fig. 15. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 40r.

Fig. 16. Ravenna Sant'Apollinare Nuovo, la Vergine in trono.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 17. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 98r.

Fig. 18. Ravenna, Battistero cattolico, profeti.



PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 19. Ravenna, San Vitale, il profeta Geremia.

Fig. 20. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 93r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 21. Bologna, Museo Civico Medievale: avorio (XI sec.).

Fig. 22. Ravenna S. Apollinare Nuovo, i Magi.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

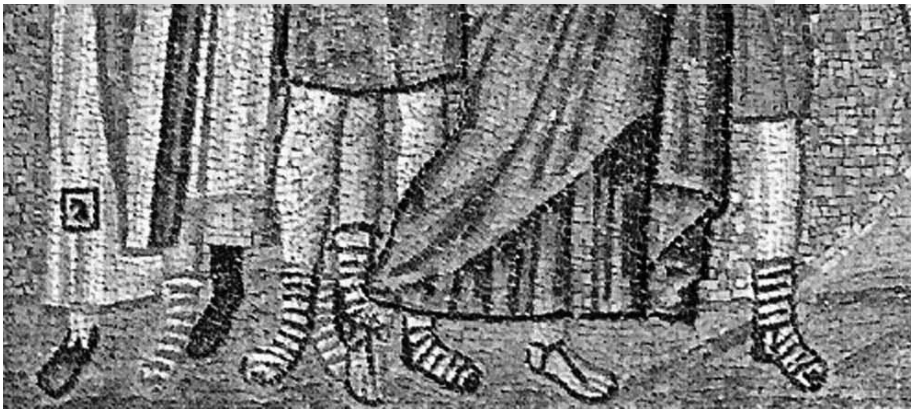
Fig. 23. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 30r.

Fig. 24. Ravenna Sant'Apollinare Nuovo, il bacio di Giuda.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 25. Ravenna Sant'Apollinare Nuovo, la salita al calvario.

Fig. 25 part. Ravenna Sant'Apollinare Nuovo, la salita al calvario, part.



PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

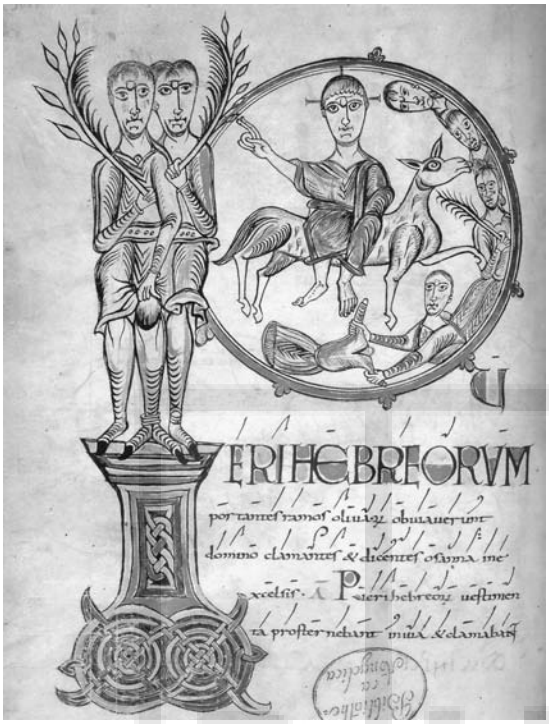


Fig. 26. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 90v.

Fig. 27. Ravenna, Museo arcivescovile, particolare dalla cattedra eburnea di Massimiano.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

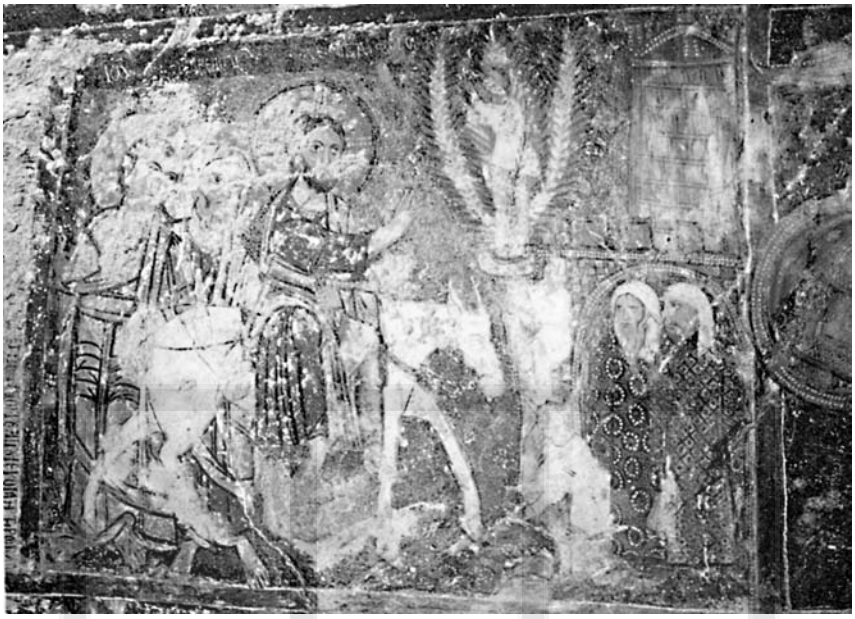


Fig. 28. S. Vito dei Normanni (BR), chiesa di San Biagio, affresco XII secolo.

Fig. 29. Göreme, Tokali Kilise 1 (Antica Chiesa), volta della navata, registro inferiore: l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 30. Göreme, Tokali Kilise 2 (Nuova Chiesa), timpano meridionale, registro inferiore: l'Ingresso di Cristo a Gerusalemme.

Fig. 31. Ohrida, Santa Sofia, paricolare dell'Ascensione.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 32. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 98r.

Fig. 33. Otranto, San Pietro: l'Ultima Cena.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 34. Göreme, Karanlik Kilise, muro orientale, campata sud-orientale: l'Ultima Cena.

Fig. 35. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 99r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 36. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 101r.

Fig. 37. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 105v.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 38. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 112v.

Fig. 39. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 44r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 40. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 88r.

Fig. 41. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 212r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 42. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 254v.

Fig. 43. Ravenna, Cappella arcivescovile, particolare del sottarco absidale.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 44. Ravenna, San Vitale, decorazione musiva del sottarco che immette al presbiterio.

Fig. 45. Ravenna, Sant'Apollinare in Classe, particolare della decorazione musiva absidale.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 46. Roma, Biblioteca Angelica, Ms. Angelica 123, c. 111v.

Fig. 47. Ravenna, San Vitale, l'agnello sacrificale nella volta del presbiterio.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 48. San Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 64, c. 12r.

Fig. 49. Parigi, Biblioteca Nazionale, Lezionario di Saint Martial, Ms. Lat. 5301, c. 279v.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 50. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, Codice Clm. 343, c. 154v.

Fig. 51. Londra, British Library, Libro delle preghiere dell'arcivescovo Arnolfo II, Ms. Egerton 3763, c. 117v.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 52. Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Missale Ambrosianum*, Ms. T 120 sup, c. 74r.

Fig. 53. Milano, Biblioteca Capitolare, *Sacramentario detto di Ariberto*, Ms. II. D. 3. 2, c. 10r.

PDF concesso da Bononia University Press S.p.A. all'autore per l'espletamento di procedure di valutazione e selezione.

Fig. 54. Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, c. 24r, Reichenau, *Vangeli di Ottone III*: l'imperatore Ottone III circondato dai grandi dell'Impero.