

Zaru, Denise

Gli affreschi della cappella carrarese a Padova: le origini bizantine della narrazione visiva di Guariento

Opuscula historiae artium. 2013, vol. 62, iss. Supplementum, pp. 76-97

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129802>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Gli affreschi della cappella carrarese a Padova: le origini bizantine della narrazione visiva di Guariento

Denise Zaru

This article illustrates the contribution of Byzantine art in the Italian Trecento by analysing the different processes of storytelling in Guariento's frescoes, completed around 1354, and representing stories from the Old Testament in the Carrarese Chapel in Padua (today the Assembly Hall of the Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti). It focuses on some elements of the narrative, such as the peculiar use of rocky landscapes and continuous space. By comparing it with illustrated manuscripts, such as the Vienna Genesis, the Joshua Roll and other psalters of the Macedonian Renaissance, the aim is to demonstrate the Byzantine roots of these visual devices, and more specifically their links to these paleo-Byzantine and medio-Byzantine manuscripts. How these models were known to Guariento is nonetheless still unclear – only hypotheses can be made about the possible role of miniature, crusade manuscripts from Bologna as well as the presence of some Byzantine manuscripts in Venetian libraries. Here, I propose that the choice of a Byzantine narrative reflects the political intention of its commissioner, Francesco Il Vecchio, and conveys the imperial connotation attached to these Byzantine manuscripts and scenes of the Old Testament.

Keywords: Guariento, Old Testament, Narrative, Manuscript, Byzantine, Carrara.

Denise Zaru
Université de Lausanne
e-mail: Denise.Zaru@unil.ch

Nell'ambito della ricca storiografia sui rapporti tra Bisanzio e l'Occidente uno dei contributi più significativi è certamente rappresentato dal volume di Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, pubblicato nel 1970.¹ Il libro raccoglie i testi delle conferenze tenute dallo studioso nel 1966 presso il Metropolitan Museum of Art, nei quali lo sviluppo dell'arte occidentale viene indagato alla luce del ruolo 'guida' avuto dall'arte bizantina. Negli anni successivi, numerose mostre e ricerche hanno proseguito nella direzione indicata da Demus, inserendo la questione dell'apporto dell'arte bizantina a quella dell'Occidente nel quadro più ampio degli scambi attorno al Mediterraneo.² In questo saggio mi propongo di riflettere sulla questione concentrandomi su un esempio preciso: l'origine della narrazione continua³ usata negli affreschi della cappella carrarese a Padova, realizzati da Guariento di Arpo attorno al 1354.⁴ Attraverso la descrizione di alcune scene e l'analisi di alcuni elementi figurativi, cercherò di dimostrare che questa tecnica narrativa affonda le sue radici nella miniatura bizantina.

Per quanto riguarda gli affreschi della reggia carrarese, gli studi dedicati a Guariento hanno tentato di rintracciare la componente bizantina del suo linguaggio artistico soprattutto nel carattere ieratico delle gerarchie angeliche che probabilmente decoravano il soffitto della cappella e sono oggi quasi interamente conservate presso il Museo civico di Padova.⁵ Francesca Flores D'Arcais, per esempio, ha sottolineato come la cappella carrarese sia l'opera di Guariento nella quale si manifesta maggiormente il suo contatto con il mondo veneziano, non tanto sul piano stilistico, quanto su quello culturale e iconografico. Tuttavia la studiosa rifiuta la qualifica di "stile bizantino" e riconduce la scelta delle gerarchie angeliche alle raffigurazioni del tema nel battistero di San Marco a Venezia.⁶ Flores D'Arcais, inoltre, sottolinea il contrasto tra la ieraticità delle figure dei pannelli e la vivacità della narrazione, da lei qualificata come laica e cortese, senza alcun elemento bizantino, evidenziando piuttosto la componente gotica di queste storie e riconducendo la scelta della narrazione continua e del finto zoccolo architettonico



1 – Guariento, *Scene dell'Antico Testamento*, vista d'insieme, circa 1354. Cappella carrarese, Padova

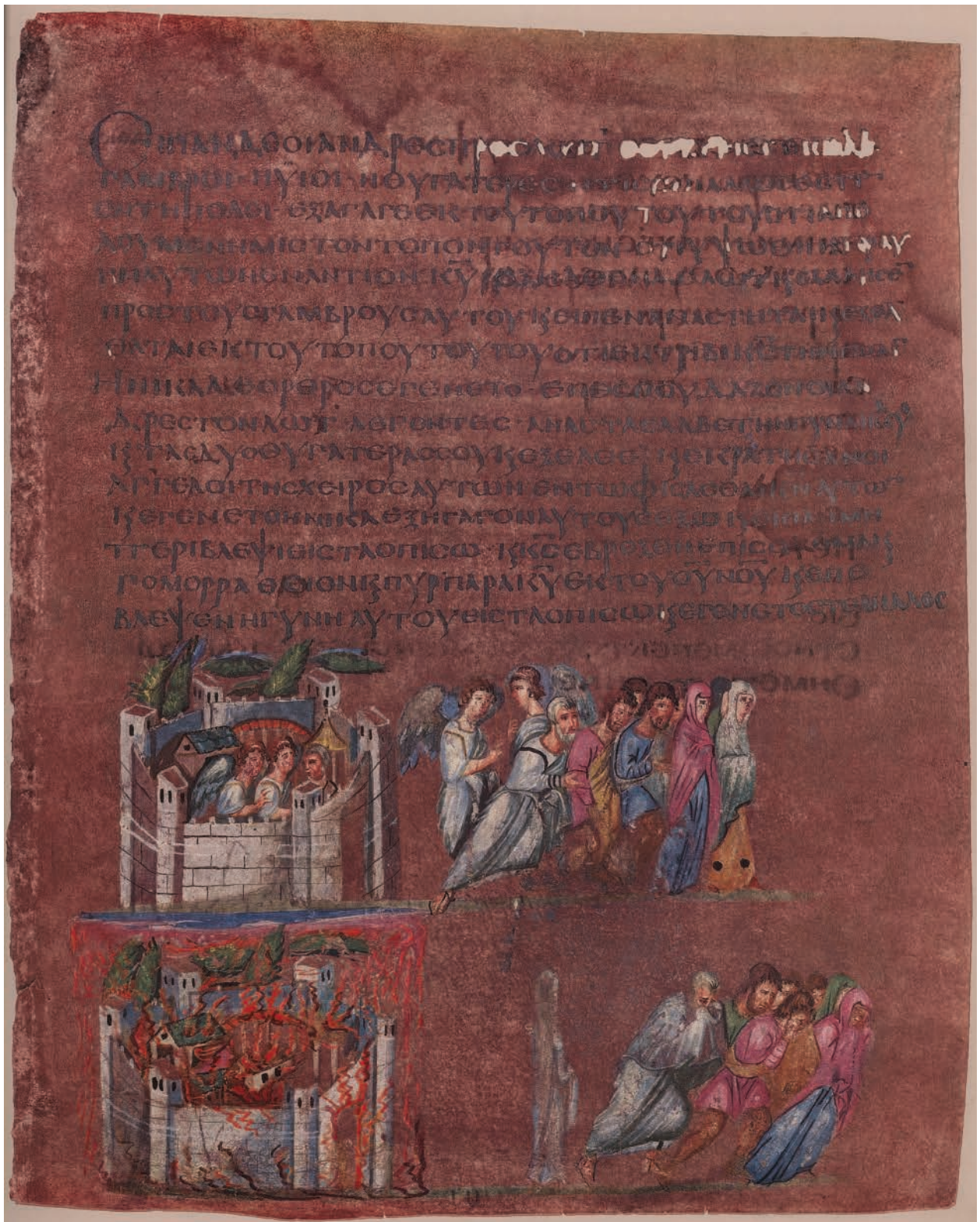
alla cultura avignonese testimoniata per esempio negli affreschi di Matteo Giovanetti o nelle miniature del codice di San Giorgio (Roma, BAV, Arch. S. Pietro, C. 129). Per quanto riguarda la narrazione continua, Flores D'Arcais fa infine riferimento anche al Camposanto di Pisa.⁷ A questo punto devo però discostarmi dalla sua analisi: ritengo infatti che, più che Avignone, sia stata la miniatura bolognese ad avere un ruolo chiave, ancora oggi sottovalutato, nella diffusione dell'uso della narrazione continua. D'altra parte, nel catalogo dell'ultima mostra su Guariento, la stessa Flores D'Arcais allarga i possibili riferimenti della narrazione nella cappella carrarese alla pittura bolognese, citando Vitale da Bologna o, ancora, ai mosaici veneziani della cappella di Sant'Isidoro, commissionati dal doge Andrea Dandolo (1343–1354) e completati nel dogado del suo successore Giovanni Gradenigo nel 1355.⁸ Se il confronto con questi ultimi si rivela particolarmente pertinente, mi sembra tuttavia che le similitudini risultino non tanto da una derivazione diretta, quanto piuttosto da una *koinè* culturale: essendo le due opere contemporanee, esse riprendono probabilmente gli stessi modelli. Enzo De Franceschi, dal canto suo, nell'analisi dei mosaici della cappella di Sant'Isidoro ne evoca giustamente una matrice paleologa e sottolinea l'origine bizantina della narrazione continua, citando come esempio la decorazione musiva trecentesca del monastero di S. Salvatore in Chora a Costantinopoli (poi Kahriye Cami) e notando come questo tipo di decorazione abbia origini tardo-antiche.⁹

Proprio l'uso della narrazione continua, poco frequente nei cicli affrescati del Trecento padovano, mi sembra possa

essere ravvisato come l'elemento "bizantino" del linguaggio di Guariento nella cappella carrarese. Questo fatto rimane d'altronde un *unicum* nell'opera del maestro e suggerisce l'idea che la scelta del tema iconografico – scene dell'Antico Testamento – abbia influito sul modo di raffigurarlo. Infatti, gli esempi da cui Guariento poteva trarre ispirazione sono costituiti soprattutto dai mosaici dell'atrio di San Marco a Venezia o dai manoscritti tardo-antichi o bizantini raffiguranti episodi veterotestamentari, in cui era usata, appunto, la narrazione continua. E mi sembra che Guariento, nel ciclo della cappella, abbia fatto riferimento proprio a questi manoscritti. Bisogna dunque chiedersi come essi abbiano potuto influenzare la cultura figurativa del Trecento.

1. Le scene dipinte

Quanto è ancora oggi visibile del ciclo di affreschi sulla parete destra dell'attuale sala dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti è ciò che rimane di una decorazione pittorica che ricopriva le quattro pareti dell'aula e fu distrutta dalle modifiche realizzate quando la cappella carrarese divenne sede dell'Accademia.¹⁰ Le scene sono disposte su due registri continui, alti circa 130cm ognuno, [fig. 1] sovrapposti a uno zoccolo a finte riquadri di marmo, quadrati e rettangolari, interrotti in corrispondenza dell'altezza delle antiche finestre da tre finte nicchie raffigurate in prospettiva. Sopra di essi è raffigurata, sempre in prospettiva, una serie di archetti gotici intrecciati, decorati da fiorami. Ogni registro è sormontato da una cornice nella quale sono inseriti dei *tituli*, oggi solo parzialmente conservati.

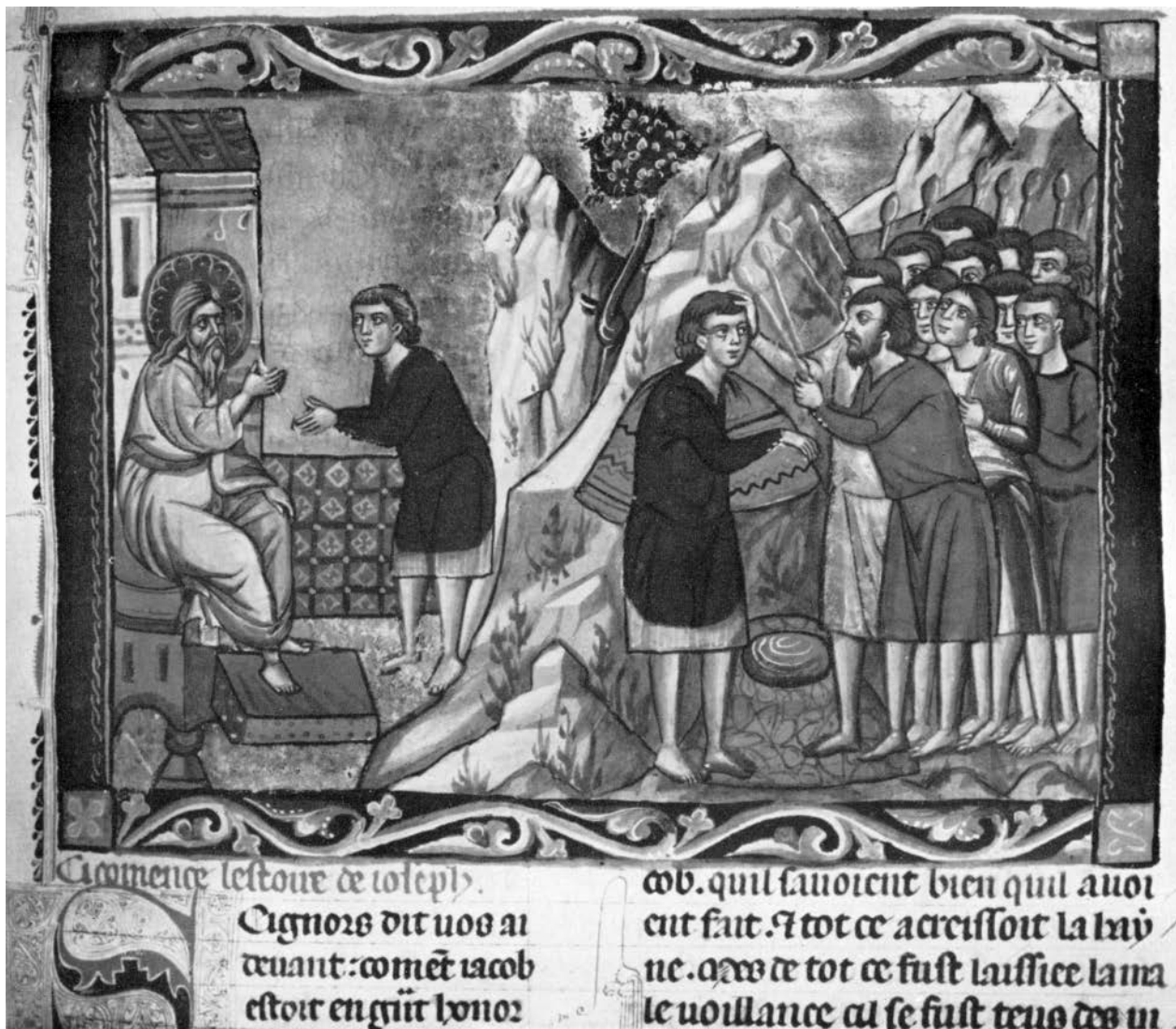


2 – La Distruzione di Sodoma e la Fuga di Lot, Genesi di Vienna, miniatura, VI secolo. Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, codex Theol. Gr. 31, fol. 3v.

La fascia superiore è dedicata a scene tratte dalla Genesi, mentre quelle del registro inferiore provengono dai libri dei Re, Daniele e Giuditta. Si riconosce anzitutto la *Benedizione di Noè* (Gen. 9, 1-11), che si trova nel registro superiore, seguita dall'*Ebrezza di Noè* (Gen. 9, 20-27), identificata anche grazie alla presenza di un *titulus*. Le scene successive, interrotte da una finestra aperta in epoca moderna, sono: il *Colloquio di Abramo con i tre Angeli* (Gen. 18, 1-33) e la *Distruzione di Sodoma* (Gen. 19, 24-25; 27-28), la cui lettura è confermata dai *tituli* che corrono sul fregio superiore. La scena posta subito dopo raffigura la *Fuga di Lot e della sua famiglia* (Gen. 19, 16-23; 26), identificata con *tituli* inseriti questa volta direttamente nella scena. L'uno corre lungo il contorno della roccia sottostante la moglie di Lot trasformata in statua di sale, mentre l'altro prende posto in un cartiglio al di sopra del gruppo in fuga.

Franco Benucci, dopo aver sottolineato la corrispondenza tra *titulus* e immagine, rileva la discrepanza della scena – in cui Lot è rappresentato insieme alle figlie e ai rispettivi mariti – con il testo biblico nel quale, invece, vengono menzionati solo Lot e le figlie. Benucci spiega questa anomalia come risultato di un intento moralizzatore: evitare l'allusione all'incesto.¹¹ Più interessante è però il collegamento di questa particolarità iconografica del ciclo di Guariento, che non trova riscontri in opere coeve, con manoscritti di origine bizantina quali la celebre *Genesi di Vienna* (Vienna, Öst. Nat. Bibl. Cod. Theol. Gr. 31)¹² [fig. 2] e alcuni ottateuchi.¹³ L'episodio adiacente è il *Sacrificio di Isacco* (Gen. 22, 1-14). Oltre la finestra, si conserva ancora un frammento di un episodio tratto dalle storie di Giuseppe, identificato da Benucci, attraverso ciò che si scorge del *titulus*, come *Giuseppe che racconta i propri sogni a suo*

3 – **Giacobbe manda Giuseppe presso i suoi fratelli; Giuseppe attaccato dai suoi fratelli.** *Histoire universelle*, miniatura, penultimo decennio del XIII secolo. British Museum, Londra, Ms. Add. 15268, fol. 48r.



padre e ai suoi fratelli (Gen. 37, 5; 10–11). La scena potrebbe invece più semplicemente raffigurare Giacobbe che manda Giuseppe presso i suoi fratelli, come risulta dal confronto con lo stesso episodio illustrato negli ottateuchi (per esempio nel perduto codice di Smirne, Sm, f. 50r)¹⁴ e soprattutto nell'*Histoire Universelle* (London, British Museum, Ms. Add. 15268, f. 48r).¹⁵ [fig. 3] Subito accanto appare l'illustrazione di *Giuseppe venduto dai fratelli* (Gen. 37, 28). Il ciclo probabilmente continuava sull'altra parete della cappella, come testimonia il frammento staccato che raffigura *Giuseppe davanti al Faraone*.

Nel registro inferiore, il *titulus* permette di designare con sicurezza il primo episodio come *Golia abbattuto da Davide* (I Reg. 17, 4–7), mentre in quello che segue compare il *Giudizio di Salomone* (III Reg. 3, 16–28), come conferma l'iscrizione nella cornice. Subito dopo la finestra, appaiono due angeli che sollevano un carro rosso in cielo. L'episodio è stato letto da alcuni come *Elia rapito in cielo* (IV Reg. 2, 1; 11–12), ma più convincentemente da Benucci come *Eliseo difeso dall'armata celeste* (IV Reg. 6, 17).¹⁶ Lo studioso ha giustamente notato come

la rappresentazione del carro sia un'allusione araldica alle armi della famiglia Carrara.¹⁷ Le tre scene successive sono tratte dal Libro di Daniele. La prima raffigura *I compagni di Daniele che rifiutano di adorare la statua d'oro eretta da Nabucodonosor* (Dan. 3, 1–18), alla quale fanno seguito *l'Angelo che salva dalla fornace i tre compagni (Sidrac, Misac e Abdenago) di Daniele* (Dan. 3, 19–24; 46–50, 91–97) e, infine, *Daniele nella fossa dei leoni* (Dan. 14, 27–42). L'ultima scena conservata è quella di *Giuditta che taglia il capo a Oloferne* (Iudt. 13, 1–12). Un altro affresco staccato, che faceva parte del ciclo primitivo ma la cui posizione originaria rimane dubbia, rappresenta *Adamo e Eva cacciati dal Paradiso* (Gen. 3, 22–24).

Da questa descrizione iconografica – malgrado la perdita di diversi episodi e con tutta la prudenza richiesta dunque nel trarre conclusioni – si deduce chiaramente l'intento di non proporre una narrazione completa delle storie dell'Antico Testamento, ma di sceglierne solo alcune in funzione del messaggio che si voleva trasmettere ai visitatori che assistevano ai servizi religiosi svolti nella cappella.¹⁸

4 – Buffalmacco, **Trionfo della morte** – dettaglio, affresco, circa 1330. Camposanto, Pisa





5 – Cupola con le storie di Mosè, mosaici, XIII secolo. San Marco (atrio), Venezia

Esaminare le ragioni di questa selezione – ragioni che sono sicuramente da mettere in relazione con il loro committente, Francesco da Carrara Il Vecchio (1325–1393), la sua vita e le sue ambizioni politiche¹⁹ – e proporre una nuova analisi iconografica non sono il fine di questo contributo. Vorrei tuttavia sottolineare come in questo contesto l'adozione della narrazione continua risulti ancora più insolita: le scene raffigurate, infatti, non appartengono ad un unico racconto e sarebbe stato più logico ricorrere a un'organizzazione delle scene in riquadri. Ciò sarebbe stato anche più consona all'intento politico e moralizzatore del ciclo, deducibile dalla presenza dei *tituli* e da scene come il *Giudizio di Salomone* e l'*Ebbrezza di Noè* ugualmente presenti nella decorazione scultorea del Palazzo ducale a Venezia.²⁰

2. La narrazione continua

2.1 Una sintassi 'rocciosa'

Uno sguardo attento rivela che nella prima scena delle storie di Noè il paesaggio roccioso doveva continuare sull'altra parete senza interruzione, indizio del fatto che gli angoli tra una parete e l'altra dovevano essere 'negati' dalla continuità del paesaggio che si dispiegava attorno all'ambiente, unificando l'interno della cappella e immergendo gli spettatori in uno spazio figurativo fittizio. Malgrado l'uso di uno spazio narrativo continuo, viene però da chiedersi se e come il pittore abbia indicato le divisioni non tanto tra scene che raffigurano momenti diversi di una stessa storia, ma tra scene tratte da



6 – Schema della divisione delle scene dell'Antico Testamento

libri diversi. Per quanto si può giudicare da ciò che rimane, le rocce frastagliate svolgono spesso un ruolo meramente divisorio tra scene tratte da libri diversi, evidente tra la *Fuga di Lot* e il *Sacrificio di Isacco*, o ancora tra *Davide e Golia* e il *Giudizio di Salomone*, ma anche dopo la scena di *Eliseo difeso dall'armata celeste* e quella di *Davide nella fossa dei leoni*. Nel primo esempio, la funzione divisoria della roccia è in netto contrasto con la raffigurazione dei personaggi del gruppo di Lot in fuga, i quali hanno infatti lo sguardo rivolto alla scena seguente, il *Sacrificio di Isacco*, alla quale sembrano assistere. La funzione di queste rocce è prettamente narrativa ed evoca quella che svolgono le quinte rocciose negli affreschi di Bufalmacco al Camposanto di Pisa.²¹ [fig. 4] Esse creano degli 'spazi narrativi'. Se una tale funzione trova dei precedenti nella miniatura bolognese del primo Trecento²², le sue radici sono in realtà bizantine. In ambito monumentale, gli esempi più vicini sono i mosaici del XIII secolo della cupola delle storie di Mosè nell'atrio di San Marco a Venezia,²³ [fig. 5] che condividono con gli affreschi di Guariento altre particolarità sulle quali si tornerà in seguito.

L'organizzazione delle parti è però, con ogni evidenza, pensata e razionale: la divisione delle scene, anche in assenza di inquadrature visibili, trova una corrispondenza precisa tra i due registri. [fig. 6] Tra le storie tratte da uno stesso libro, la separazione tra due episodi è invece spesso indicata da un'architettura e dalla figura del protagonista raffigurato più volte. Questo procedimento è usato da Guariento nelle due scene tratte dalla vicenda di Noè, [fig. 7] così come in quelle relative a Giuseppe e ai tre fanciulli salvati dalla fornace. Nei primi due casi, l'architettura funge anche da nesso temporale, tramite la presenza di un personaggio che entra (il figlio di Noè) o che esce (Giuseppe). Queste ar-

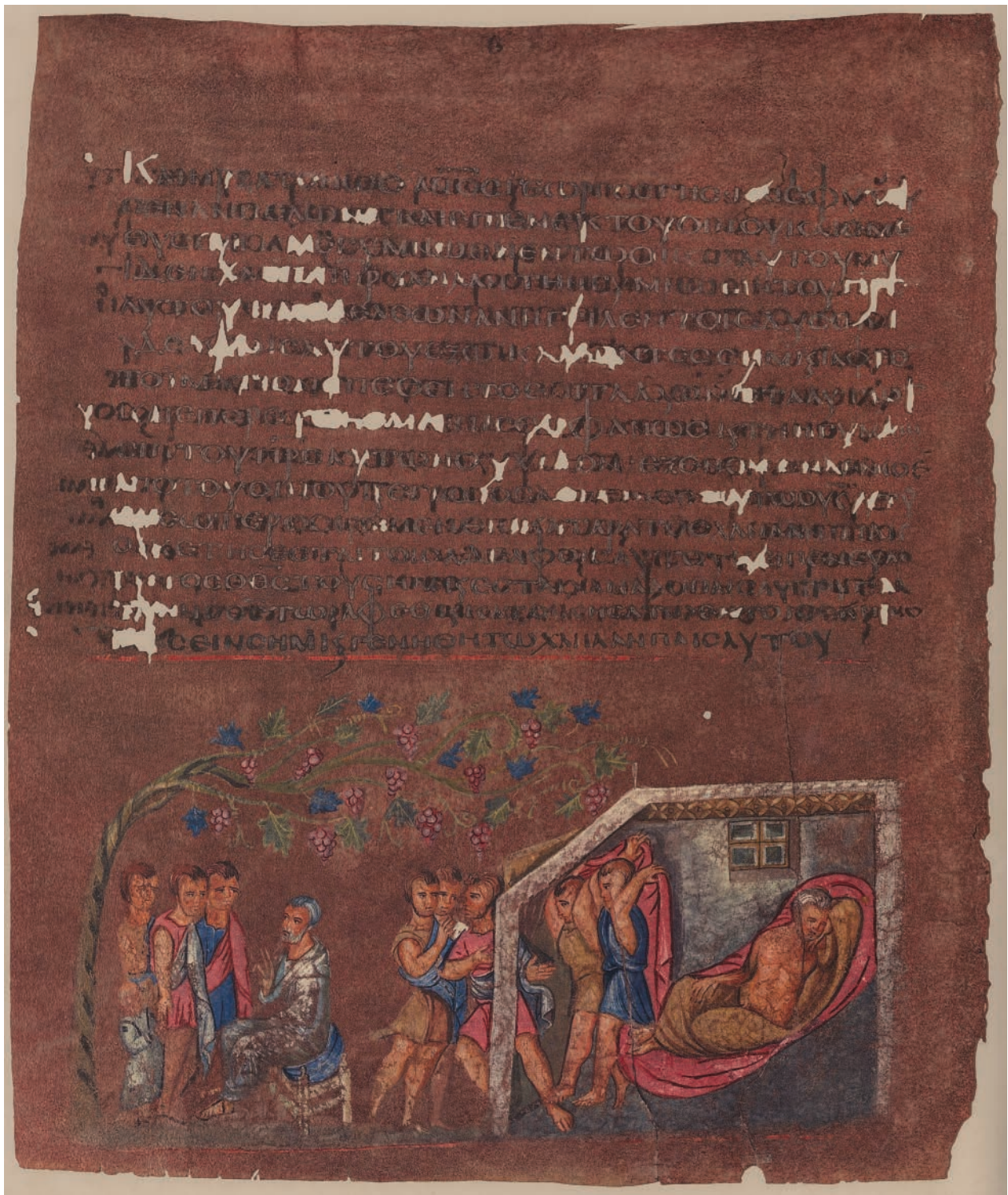
chitetture ricordano 'le case di bambole' giottesche presenti a Padova nella cappella degli Scrovegni, ma l'impiego specifico che ne fa Guariento richiama in modo evidente gli affreschi assisiati del cosiddetto Maestro d'Isacco.²⁴

Meno giotteschi e più bizantini appaiono invece l'uso delle quinte rocciose e il ricorso alla raffigurazione ripetuta di uno stesso personaggio per indicare la successione temporale. Essi affondano, in effetti, le loro radici nei manoscritti tardo-antichi illustranti i libri dell'Antico Testamento, come la *Genesi di Vienna* (Vienna, Öst. Nat. Bibl., cod. Theolo. Gr. 31)²⁵, ma anche in codici bizantini più tardi, i cosiddetti *Ottateuchi*²⁶, tra cui il famoso *Rotolo di Giosuè* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Gr. 431)²⁷, che rielaborano e diffondono questi modelli.

Ad esempio, il confronto tra la scena dell'*Ebbrezza di Noè* della cappella carrarese con quella della *Genesi di Vienna* [fig. 8] sembra confermare una conoscenza diretta o indiretta da parte di Guariento del codice viennese, la cui presenza pare attestata a Venezia nel Trecento, o di un manoscritto molto simile.²⁸ Le due opere condividono alcuni tratti del sistema narrativo – l'uso di due registri sovrapposti, delle rocce e dell'architettura – anche se nella *Genesi di Vienna* la narrazione rimane comunque più analitica per via della ripetizione dei protagonisti. L'episodio è in effetti ricondotto a due scene principali connesse tra loro tramite un personaggio. Esse si discostano così dai mosaici veneziani rappresentanti le stesse scene in modo più dettagliato. [fig. 9] Sia nel manoscritto che nell'affresco, la pianta di vite appare come un elemento visivo che articola momenti narrativi diversi, alludendo nel contempo, in modo concettuale, alla causa dell'*Ebbrezza di Noè*. Nei mosaici marciari, al contrario, la scena è esplicitamente raffigurata. Questo aspetto è particolarmente chiaro nell'affresco padovano.



7 - Guariento, *Ebbrezza di Noè*, affresco, circa 1354. Cappella carrarese, Padova



8 – *Ebrezza di Noè*, Genesi di Vienna, miniatura, VI secolo. Österreichische National Bibliothek, Vienna, codex Theol. Gr. 31, fol. 5r.

La posizione della vite a ridosso della casa non solo funge da nesso formale tra i due episodi ma anche da nesso tematico, in quanto costituisce la causa della scena successiva. Inoltre, sia a Padova che nel manoscritto viennese, l'*Ebrezza di Noè*

si svolge in un ambiente similmente chiuso (una casetta con una finestra). Nei mosaici marciاني, l'architettura, più aperta, è invece ridotta a sole colonne. In entrambi gli esempi, il codice viennese e l'affresco, è usato lo stratagemma narrativo della



9 – Ebrezza di Noè, mosaico, cupola della Genesi (atrio), XIII secolo. San Marco, Venezia

figura che entra nella casa per collegare i due episodi. Molto simile è anche il gesto dei due fratelli che nascondono il padre, anche se nel manoscritto la scena è vista da un'angolazione diversa. Nell'affresco, l'impostazione dell'episodio considera lo spettatore al quale è indirizzato il discorso visuale: lo rende partecipe, mostrandogli in modo chiaro la nudità di Noè, nascosta invece ai protagonisti dell'episodio miniato. La stessa volontà di rivolgersi in modo diretto allo spettatore si ritrova ancora una volta nell'illustrazione di Giuditta che taglia il capo di Oloferne: l'uso della tenda aperta di fronte allo spettatore lo fa complice della scena. [fig. 10]

Un'altra particolarità degli affreschi guarienteschi è la spazialità delle scene che, pur essendo ovviamente aggiornata, trova anch'essa un importante termine di confronto nei manoscritti bizantini della cosiddetta rinascenza macedone del X secolo,²⁹ quale per esempio il *Salterio di Parigi* (Paris, BNF, Ms gr. 139)³⁰ [fig. 11] o, ancora una volta,

il *Rotolo di Giosuè*. [fig. 12] È già stato ampiamente notato come essi rielaborino dei motivi e un trattamento dello spazio antichi, il che ha talvolta spinto gli studiosi a proporre datazioni molto alte.³¹

Il legame che gli affreschi di Guariento mostrano con questi manoscritti ci invita a riflettere sul possibile ruolo dell'arte bizantina come riserva e strumento di diffusione dell'arte antica nel Trecento padovano.³² Se ci si concentra sui procedimenti narrativi,³³ che qui interessano più particolarmente, stringente è il confronto con la profondità spaziale articolata dalle quinte rocciose, adoperate per costruire i diversi piani di quella, come avviene nella raffigurazione della fuga di Lot e in quella dei tre compagni di Daniele salvati dall'angelo. Il gruppo di Lot imprigionato tra due monti che formano una gola stretta è un procedimento che appare spesso nel *Rotolo di Giosuè* per indicare l'arrivo di eserciti. [fig. 12] D'altro canto, il rapporto proporzionale



10 – Guariento, *Storie di Giosuè, Giuditta che taglia la testa di Oloferne*, affresco – dettaglio, circa 1354. Cappella carrarese, Padova

delle figure con queste quinte rocciose evoca quello delle miniature bizantine, come quelle del *Menologio di Basilio II* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Vat. Gr. 1613) datato al X secolo,³⁴ [fig. 13] ma anche quelle dei salteri, come per esempio il cod. Pal. Gr. 381 realizzato alla fine del XIII secolo (Roma, Bibl. Apost. Vat., cod. Pal. Gr. 381, f. 169 v).³⁵ [fig. 14] In quest'ultimo appare l'uso della roccia bicolore sdoppiata che si ritrova accanto al gigante Golia nell'affresco padovano. Se da un lato questa roccia ha una funzione temporale – poiché separa episodi tratti da storie diverse –, dall'altro, echeggiando la posizione del corpo di Golia, essa crea un legame visivo tra questa scena e la seguente. Questa funzione di sdoppiamento della figura è già presente, anche se in modo diverso, nel salterio citato, dove la figura di Mosè è raffigurata due volte sempre davanti a doppie rocce.³⁶ Negli episodi tratti dal libro di Daniele, [fig. 15] la figura di Nabucodonosor, piegato dietro una roccia e con dimensioni molto superiori a essa, trasforma il paesaggio roccioso in

una quinta, ancora una volta in maniera singolarmente simile alle illustrazioni orientali, quali quelle del *Menologio di Basilio II*. La stessa posizione chinata del re, così come quella di altre figure, evoca palesemente modelli costantinopolitani. Benché aggiornata e resa con una grande maestria prospettica, anche l'architettura ha un sapore bizantino ed evoca alcuni elementi architettonici raffigurati nel *Salterio di Parigi*. [fig. 16] In particolare, la parte inferiore dello strano edificio dove si nascondono i compagni di Daniele trova confronti interessanti con le bizzarre costruzioni del *Censimento di Maria e Giuseppe* nei mosaici della chiesa di S. Salvatore in Chora a Costantinopoli. [fig. 17] E questo malgrado il fatto che le architetture rappresentate nel mosaico sembrino costruzioni eteroclitiche, composte da parti diverse, messe insieme in modo irrazionale, come se l'artista avesse voluto combinare diversi modelli senza capirli veramente: la parte superiore dell'edificio situato dietro la Vergine sembra infatti esserne piuttosto la parte inferiore.

2.2 I tituli

Oltre alle quinte rocciose, anche l'uso dei *tituli* trova riscontri nei manoscritti bizantini. Nell'episodio della fuga di Lot sono i *tituli* a segnare la fine di un'unità narrativa. [fig. 18] Essi appaiono in modo insolito, inseriti sul bordo della roccia e in un cartiglio al di sopra delle teste di Lot e dei suoi

generi: è l'unico esempio conservato nel ciclo padovano dove i *tituli* appaiono all'interno di una scena.

La loro presenza sottolinea l'importanza dell'episodio e ne segnala il suo valore speciale all'interno del ciclo. La posizione dei *tituli* e, in modo più generico, l'inserimento di un'iscrizione in una scena narrativa trovano di nuovo un riscontro nell'affresco del *Trionfo della morte* di Buffal-

11 – Mosè che riceve le tavole della Legge, Salterio, miniatura, X secolo. La Bibliothèque nationale de France, Parigi, ms. Gr. 139, fol. 422





12 – **Rotolo di Giosuè**, miniatura, X secolo. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Gr. 431, fol. XII., Roma

macco al Camposanto di Pisa. Ma anche in questo esempio mi pare che la fonte di tale uso, come per Guariento, sia da rintracciare in manoscritti bizantini quali il *Rotolo di*

Giosuè, in cui le scritte appaiono a volte nelle illustrazioni. [fig.12] Questo procedimento è applicato in chiave monumentale nei mosaici della cupola di Mosè a Venezia dove, al

13 – **Natività**, Menologio di Basile II, miniatura, entro 974–986, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Gr. 1613, fol. 359, Roma,





14 – Mosè che riceve le tavole della Legge, Salterio, miniatura, fine XIII secolo. Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma Cod. Pal. Gr. 381, fol. 169v.



15 – Guariento, *I compagni di Daniele che rifiutano di adorare l'idolo*, affresco – dettaglio, circa 1354. Cappella carrarese, Padova

contrario delle altre cupole dell'atrio, le scritte non seguono in modo regolare l'andamento circolare della cupola ma formano piccole unità sopra le scene. La posizione verticale di una di esse segna l'inizio del racconto e precisa il senso della scena raffigurata, [fig. 5] assumendo così una funzione simile a quelle nella *Fuga di Lot*, mentre un'altra appare direttamente nel pozzo per chiarire, secondo Demus, il significato della scena. Un altro elemento comune ai *tituli* degli affreschi di Guariento e a quelli dei mosaici di San Marco è l'uso del deittico "hic" che si rivolge allo spettatore con un intento didattico. I mosaici della cupola di Mosè condividono infine con gli affreschi di Guariento anche simili strategie narrative. Anche in essi le unità del racconto sono segnate e scandite da grandi rocce doppie bicolori e talvolta da edifici posti in corrispondenza con l'inizio dei *tituli*. Demus notava nella sua analisi la loro vicinanza agli ottateuchi bizantini.³⁷ Non a caso la presenza di iscrizioni e soprattutto l'uso del deittico "hic" sono di solito elementi propri dei manoscritti e sembrano così confermare che i modelli ai quali Guariento dovette rifarsi siano stati questi ultimi, più che opere monumentali.

Attraverso questi esempi si è cercato di mettere in luce le radici paleo-bizantine della narrazione guarientesca, benché, ovviamente, filtrata da altre esperienze visive, e soprattutto dai manoscritti della cosiddetta rinascenza macedone. Rimane però da chiedersi come Guariento sia venuto a conoscenza di questi esempi. In modo diretto tramite manoscritti bizantini presenti a Padova nella biblioteca del signore Carrarese? O tramite manoscritti francesi prodot-

ti nel Regno Latino di Gerusalemme?³⁸ Purtroppo non ci è dato oggi conoscere quale fossero i libri posseduti da Francesco II Vecchio nella sua biblioteca passata nelle mani dei Visconti nel 1388. Senza ulteriori ricerche è difficile emettere più di una semplice ipotesi. Manoscritti greci dovevano circolare in Veneto anche se di essi non rimane traccia oggi, come osserva Giordana Mariani Canova.³⁹ Un esempio è costituito dal salterio realizzato per Basilio II (Venezia, Biblioteca Marciana, cod. Gr. Z 17) in cui si trovano scene tratte dalla storia di Davide. Al f. 4v, Davide e Golia sono raffigurati separatamente, con Golia in piedi rivestito da una corazza antica con in mano una lancia, di fronte a una montagna rocciosa. Questi particolari si ritrovano nell'affresco di Guariento.⁴⁰ Certamente la miniatura bolognese può essere stata un mezzo di trasmissione di certi elementi bizantini.⁴¹ Non a caso le figure incurvate di Guariento trovano confronti convincenti con le figure della *Bibbia di Gerona* (Gerona, Archivio Capitolare, C. 52), opera di artisti bolognesi, che testimonia l'impatto dell'arte paleologa sulla miniatura bolognese. Allo stesso modo la vivacità dei gesti, particolarmente evidente nella figura di Abramo, affonda le sue radici in modelli paleologi. A Venezia, un confronto pertinente è costituito ancora una volta dai mosaici della cupola di Mosè, e più in particolare dalla figura di Mosè che batte un Egiziano. [fig. 5] La posizione di Nabucodonosor piegato dietro la roccia nella scena del rogo, infine, evoca quella occupata dall'angelo nelle scene della Natività come si può vedere nel *Menologio di Basilio II* e nei mosaici della chiesa di S. Salvatore in Chora a Costantinopoli.

Sul versante crociato, invece, si potrebbe pensare ai manoscritti francesi prodotti nel regno latino, ad Acri, come quello dell'*Histoire universelle* (London, British Museum, Ms. Add. 15268), in cui molte illustrazione sono accompagnate da un *titulus* in francese che descrive la scena e comincia con "ci commence", [fig. 3] equivalente all'"hic" negli affreschi.⁴² Come ho già detto, questo elemento raf-

forza l'ipotesi che i modelli usati da Guariento fossero miniature. La presenza dei *tituli* mostra che la lettura degli affreschi è stata concepita, come in questi manoscritti, per un pubblico laico e con un chiaro intento didattico e moralizzatore.⁴³ Si tratta di un fatto confermato anche dall'ultima scena raffigurante Giuditta che taglia la testa di Oloferne in una tenda aperta, sullo sfondo di un campo di battaglia

16 – Il re Ezechia ammalato, miniatura, X secolo. La Bibliothèque nationale de France, Parigi, ms. Gr. 139, fol. 446v.





17 – Il censimento di Maria e Giuseppe, mosaico, circa 1320–1330. S. Salvatore in Chora, Istanbul

e che richiama alcune soluzioni visuali adoperate nelle numerose scene di battaglia, raffigurate appunto in questi manoscritti.⁴⁴ [fig. 19]

Considerate però le forti affinità con la miniatura bizantina, il legame tra il ciclo di Guariento e quest'ultima appare molto più solido rispetto a quello con le miniature crociate che, con ogni probabilità, dovettero attingere allo stesso repertorio.

Tuttavia rimane aperta la questione dei filtri visuali di cui Guariento dovette servirsi in quanto rimane purtroppo impossibile stabilire con certezza se egli vide direttamente delle miniature bizantine e quali esse fossero. I mosaici della cupola di Mosè nella basilica di S. Marco a Venezia potrebbero essere stati uno di questi filtri. D'altra parte, le affinità notate dalla critica con i mosaici della cappella di Sant'Isidoro contemporanei al ciclo di Guariento invitano a ipotizzare la presenza di libri di modelli bizantini.⁴⁵

Al termine di queste brevi riflessioni, rimane un'ultima e fondamentale domanda: perché scegliere modelli manoscritti bizantini per realizzare gli affreschi della cappella carrarese? Una prima risposta, di natura pratica, potrebbe essere che i modelli per i cicli dell'Antico Testamento, eccetto i mosaici marziani, si trovavano soprattutto in questi manoscritti, e non in affreschi coevi. Questa opzione, tut-

tavia, più che attribuibile a Guariento, è certamente da collegare con il committente dell'opera e ai frequentatori della cappella la cui cultura rendeva possibile la percezione delle risonanze specifiche della in prese di tali modelli.

Una seconda risposta potrebbe in effetti essere legata al prestigio dei manoscritti bizantini, spesso commissioni imperiali o dell'alta aristocrazia. Riferirsi ad essi testimonierebbe di una ricerca di un 'pedigree' imperiale e di autenticità per la signoria carrarese, in modo simile ai meccanismi identificati dietro la ripresa di modelli paleocristiani a Venezia nel corso del XIII secolo, nei mosaici dell'atrio di San Marco e nelle opere scolpite.⁴⁶ Gli esempi bizantini hanno costituito dei modelli per l'Impero carolingio e il Sacro Romano Impero Germanico. In maniera analoga, la loro ripresa in un luogo così carico di significato per la signoria carrarese, così come la scelta di raffigurare scene dell'Antico Testamento, assumerebbero allora una chiara valenza politica. L'allusione del carro alle armi carraresi nella storia di Eliseo, già notata da Hueck, e confermata da Benucci che la legge come un chiaro riferimento all'aspirazione di Francesco II Vecchio al ruolo di consigliere dell'imperatore Carlo IV, darebbero ulteriore peso a quest'argomento.⁴⁷ L'uso di modelli manoscritti bizantini si può dunque leggere come una scelta consapevole, adeguata all'intento didattico e politico del programma iconografico

indirizzato a Carlo IV, come è stato dimostrato in modo convincente da Hueck, che lo interpreta come un'esortazione al giusto esercizio del potere. Le stesse scene dell'Antico Testamento, insieme alle gerarchie angeliche, confermano il legame con l'eredità imperiale bizantina alludendo alla tradizione secondo la quale la corte terrestre è un riflesso di quella celeste, e gli esempi veterotestamentari sono significativi per i sovrani, come testimoniato dal già citato *Salterio di Basilio II* conservato alla Biblioteca Marciana, in cui il ritratto dell'imperatore è associato a episodi tratti delle storie di Davide.⁴⁸ Non sembra pertanto un caso che, tra gli altri casi di

ripresa di scene dell'Antico Testamento, ci siano proprio dei codici prodotti nell'ambito della corte francese di Luigi IX, come la *Bibbia Morgan*, i cui riferimenti a precedenti bizantini sono stati evidenziati e spiegati con il contesto delle Crociate e della tradizione, presso i monarchi francesi, di considerare i re dell'Antico Testamento come dei modelli tipologici dei sovrani di Francia.⁴⁹

Nella cappella carrarese, l'uso di un sistema narrativo 'bizantineggiante' assume quindi una valenza politica e, in modo più specifico, imperiale.

18 – Guariento, *La Fuga di Lot*, affresco – dettaglio, circa 1354. Cappella carrarese, Padova





19 – Scene della storia di Giuditta, Bibbia, miniatura, penultimo decennio del XIII secolo. Bibliothèque de l’Arsenal, Parigi, Ms. 5211, fol. 252r.

Crediti Fotografici – Photographic credits: 1, 7, 10, 15, 18: © Archivio fotografico Soprintendenza B.S.A.E per le provincie di Venezia, Belluno, Padova e Treviso; 2: da: Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003, tavola 6; 3: da: Hugo Buchthal, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, tavola 93; 5, 9: da: Otto Demus, *The mosaics of San Marco in Venice. The Thirteenth Century*, II/2, Chicago – London 1984, tavola a colore 73, 169; 8: da: Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003, tavola I; 11: da: Stéphane Yerasimos, *Konstantinopel – Istanbul's historisches Erbe*, Köln 2000, p. 109; 12: Steven H. Wander, *The Joshua Roll*, Wiesbaden 2012, tavola 12; 13: da: *El Menologio de Basilio II, emperador de Bisancio (Vat. Gr. 1613)*, vol. I, Città del Vaticano 2005, p. 271; 14: da: Walter Berschin, *Die Palatina in der Vaticana. Eine deutsche Bibliothek in Rom*, Stuttgart – Zürich 1992, p. 150, 119; 16: da: André Grabar, *Bisanzio. L'arte bizantina del Medioevo dall'VIII al XV secolo*, Milano 1964, p. 73; 17: da: Peter Weiss, *Die Mosaiken des Chora-Klosters in Istanbul*, Stuttgart–Zürich 1997, p. 100, fig. 43; 19: da: Hugo Buchthal, *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, tavola 73.

Note

¹ Otto Demus, *Byzantine art and the West*, New York 1970 (trad. it. *L'arte bizantina e l'Occidente*, trad. Maria Viridis, ed. Fabrizio Crivello, Torino 2008).

² Cfr. Arturo Quintavalle (ed.), *Medioevo mediterraneo. L'Occidente, Bisanzio e l'Islam, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21–25 settembre 2004)*, Milano 2007.

³ A proposito della narrazione continua cfr. Kurt Weitzmann, *Illustration in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton 1948.

⁴ Secondo la proposta di Cesarina Gasparotto gli affreschi sarebbero stati realizzati nel 1354, in occasione della venuta a Padova, come ospite dei signori della città, dell'imperatore Carlo IV di Boemia: Cesarina Gasparotto, *La reggia dei Da Carrara – Il palazzo di Ubertino e le nuove stanze dell'Accademia Patavina, Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 79, I, 1966–1967, pp. 71–116. In questi ultimi anni, gli affreschi della cappella sono stati oggetto di interventi di restauro e di analisi che hanno reso possibile una migliore lettura. I titoli sono stati interamente decifrati e pubblicati da Franco Benucci nel catalogo della mostra Davide Banzato – Francesca Flores D'Arcais – Anna Maria Spiazzi (edd.), *Guariento e la Padova carrarese* (cat. mostra), Venezia 2011, pp. 70–72. Lo stesso Benucci ha proposto un'analisi completa di tutte le iscrizioni della cappella: Franco Benucci, *I Tituli dipinti della Sala Guariento, Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti già dei Ricovrati e Patavina: Parte 3: memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 123, 2010–2011, pp. 107–162, che hanno confermato e corretto le precedenti ipotesi di lettura iconografica. Una tesi di dottorato su Guariento è stata recentemente discussa da Zuleika Murat: Zuleika Murat, *Pittura e contesto. Guariento* (tesi di dottorato), Scuola di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università di Padova, XXV ciclo, rell. Giovanna Valenzano e Cristina Guarneri, 2013. La pubblicazione di questo lavoro dovrebbe contribuire a chiarire la complessa questione della cappella carrarese. Per una bibliografia sugli affreschi si rinvia anche allo studio di Francesca Flores D'Arcais, *Guariento tutta la pittura*, Venezia 1982 (1968), pp. 67–70, e a quelli di Irene Hueck riguardo all'assetto originario dei pannelli con le gerarchie angeliche: Irene Hueck, *Proposte per l'assetto originario delle tavole del Guariento nell'ex cappella carrarese di Padova*, in: Anna Maria Spiazzi (ed.), *Attorno a Giusto de'Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento, atti della giornata di studio (Padova, Monte di Pietà, Cassa di risparmio di Padova e Rovigo, 18 dicembre 1990)*, Treviso 1994, pp. 83–96. – Eadem, *Der Besuch Karls IV. in Padua und die Bilder Guarientos aus der Kapelle der Carraresen, Uměni* 41, 1993, pp. 63–75. – Eadem, *La corte carrarese e i rapporti con Carlo IV di Boemia*, in: Davide Banzato – Francesca Flores D'Arcais – Anna Maria Spiazzi (edd.), *Guariento e la Padova carrarese* (cat. mostra), Venezia 2011, pp. 81–85.

⁵ Hueck 1994 (nota 4). – Franca Pellegrini, *Il restauro delle gerarchie angeliche di Guariento*, in: Anna Maria Spiazzi (ed.), *Guariento e la Padova carrarese* (cat. mostra), Venezia 2011, pp. 73–79.

⁶ D'Arcais (nota 4), p. 27.

⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁸ Banzato – D'Arcais – Spiazzi (nota 4), p. 24. Il confronto con i mosaici veneziani è stato proposto da Enzo De Franceschi, I mosaici della cappella di S. Isidoro nella basilica di San Marco fra la tradizione bizantina e le novità di Paolo Veneziano, in: *Arte, storia, restauri della basilica di San Marco a Venezia. La cappella di San Isidoro*, Venezia 2008 (Quaderni della Procuratoria 3), pp. 24–34. Riguardo ai mosaici della cappella cfr. anche idem, I mosaici della cappella di Sant'Isidoro nella basilica di San Marco a Venezia, *Arte veneta* 60, 2003, pp. 7–29.

⁹ De Franceschi 2003 (nota 8), p. 10.

¹⁰ Un primo restauro aveva permesso il recupero di alcuni elementi degli affreschi: Leonetto Tintori, *Restauro degli affreschi del Guariento nel palazzo del Carraresi, Atti e memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova* 77, 1965, pp. 57–79.

¹¹ Benucci 2011–2012 (nota 4), p. 123.

¹² A proposito della *Genesi di Vienna* cfr. Barbara Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei: Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003. – Karl Clausberg, *Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bildergeschichte*, Frankfurt am Rhein 1984.

¹³ Benucci 2011–2012 (nota 4), p. 124, fig. 6. L'autore propone un confronto con il manoscritto Vat. gr. 746, f. 76r.

¹⁴ Le illustrazioni si trovano in: Kurt Weitzmann – Massimo Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, vol. II: *Illustrations*, Princeton 1999, fig. 469. Cfr. anche John Lowden, *The Octateuchs. A study in Byzantine Manuscript Illustration*, University Park 1992.

¹⁵ A proposito di questo manoscritto realizzato a Acri cfr. Hugo Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957, pp. 79–86. – Anne Derbes, *Amazons and crusaders: the "Histoire Universelle"*, in: Daniel H. Weiss – Lisa Mahoney (edd.), *France and the Holy Land: Frankish Culture at the End of the Crusades*, Baltimore 2004, pp. 187–229. – Jaroslav Folda, *Crusader Art in the Holy Land: from Third Crusade to the fall of Acre 1187–1291*, Cambridge 2005. – Idem, *Crusader Art: the Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099–1291*, Aldershot 2008. Per una rimessa in discussione della committenza aristocratica del manoscritto cfr. David Jacoby, *Society, Culture, and the Arts in Crusader Acre*, in: Weiss – Mahoney (nota 15), pp. 97–157, in particolare p. 116 ss.

¹⁶ La scena è stata talvolta letta come la visione di Ezechiele: Lodovico Menin, *Illustrazione delle stanze della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, Nuovi saggi della I. R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova* 7, 2, 1863, pp. 463–495: in particolare p. 472. – Francesca Flores D'Arcais, *Gli affreschi del Guariento dell'Accademia di Padova, Arte veneta* 16, 1962, pp. 7–18: in particolare p. 7. – D'Arcais (nota 4), p. 69.

¹⁷ Come già notato da Hueck 1993 (nota 4). Benucci nota come quest'allusione costituisca un'ulteriore conferma per ricondurre la scena alla storia di Eliseo. Eliseo era in effetti il consigliere del Re e la raffigurazione dell'episodio sarebbe un chiaro riferimento all'aspirazione di Francesco II Vecchio al ruolo di consigliere dell'imperatore Carlo IV. Benucci 2011–2012 (nota 4), p. 138.

¹⁸ Maria Monica Donato nella sua analisi sull'uso della pittura nella Padova

Carrarese nota come l'impiego metaforico della storia, sacra e profana, sia una delle caratteristiche dei cicli pittorici realizzati sotto i Carraresi. Maria Monica Donato, «Pictorie studium». Appunti sugli usi e lo statuto della pittura nella Padova dei Carraresi (e una proposta per le «città liberate» di Altichiero e di Giusto al Santo), *Il Santo* 39, 1999, p. 489.

¹⁹ Irene Hueck, ad esempio, ha sottolineato come l'insistenza sulle storie di Giuseppe poteva essere un'allusione al desiderio di Francesco da Carrara di ottenere il titolo di vicario imperiale come suo padre prima di lui. Hueck 1993 (nota 4), p. 81. Vedi la voce biografica di Benjamin G. Kohl, Francesco da Carrara il Vecchio, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 649–656.

²⁰ Anche se il gruppo del *Giudizio di Salomone* è più tardo (XV secolo). Per un'analisi del programma iconografico della decorazione scultorea del palazzo ducale cfr. Andrea Lermer, *Der gotische «Dogenpalast» in Venedig. Baugeschichte und Skulpturenprogramm des Palatium Communis Venetiarum*, München 2005. La presenza dei tre arcangeli costituisce d'altronde un'ulteriore somiglianza con le gerarchie angeliche affrescate nel soffitto della cappella carrarese. Lermer, p. 245, nota in modo interessante che si tratta di un elemento iconografico che si riallaccia a una tradizione imperiale bizantina.

²¹ A proposito di questi affreschi cfr. il saggio di Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino 1974, e l'analisi iconografica di Lina Bolzoni, Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa, in: Antonio Franceschetti (ed.), *Letteratura italiana e arti figurative, atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Firenze 1988, pp. 347–356.

²² Quest'uso si riscontra soprattutto nei manoscritti di ambito giuridico-ecclésiastico miniati dal *Maestro del 1328* o dall'*Illustratore*, nei quali le rocce sono ridotte a semplici codici figurativi utilizzati per dividere le colonne del testo, come si vede, ad esempio, nel *Concistoro papale* (New York, Pierpont Morgan Library, ms. M 716, f. 1. – Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 1389, f. 3v). Le illustrazioni di questi codici si trovano in Alessandro Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270–1340*, Bologna 1981, fig. 236 e tavola XXVIII. Per altri esempi vedi François Avril (ed.), *Bologne et le pontifical d'Autun. Chef-d'œuvre inconnu du premier Trecento 1330–1340* (cat. mostra), Langres 2012, p. 123 (Bordeaux, Bibliothèque Municipale, ms. 355, f. 1r), p. 57 (L'illustratore, *Constitutiones di Clemente V*, Padova, Biblioteca capitolare, ms. A 25, f. 1r).

²³ Otto Demus, *The mosaics of San Marco in Venice. The thirteenth century*, 2 vol., London – Chicago 1984, nota che la cupola delle storie di Mosè differiva dalle altre. In essa, non è in effetti usato il principio di isocefalia delle figure. Inoltre, al contrario delle altre cupole, le quinte architettoniche e paesaggistiche hanno un'importanza uguale a quella delle figure.

²⁴ Per un'analisi di queste scene cfr. Serena Romano, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 60–98.

²⁵ Il confronto iconografico con la *Genesi di Vienna* è stato già proposto da Benucci a proposito della raffigurazione della fuga di Lot e la presenza inusuale dei suoi generi cfr. Benucci 2011–2012 (nota 4), pp. 123–124.

²⁶ Weitzmann – Bernabò (nota 14). – John Lowden (nota 14). – Idem, *Illustrated Octateuch manuscripts: a Byzantine phenomenon*, in: Paul Magdalino – Robert Nelson (edd.), *The Old Testament in Byzantium*, Washington 2010, pp. 107–152.

²⁷ Cfr. Kurt Weitzmann, *The Joshua Roll: a work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948. – E più recentemente Steven H. Wander, *The Joshua Roll*, Wiesbaden 2012.

²⁸ Cfr. Benucci 2011–2012 (nota 4), p. 124. A questo proposito cfr. Anche Hugo Buchthal, *Historia troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*, London – Leiden 1971, in particolare p. 51.

²⁹ Cfr. Kurt Weitzmann, *The character and intellectual origins of the Macedonian Renaissance*, in: Herbert Kessler (ed.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination*, Chicago – London 1971, pp. 176–223. – Henry Maguire (ed.), *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington 1997. – Valentina Cantone, *The problem of the Eastern influences on Byzantine art during the Macedonian Renaissance: some illuminated manuscripts from the National Library of Greece and the National Library of Venice*, *Sbornik naučnych statej* 1, 2011, pp. 33–38.

³⁰ Vedi Hugo Buchthal, *The miniatures of the Paris Psalter*, London 1938. – Idem, *The miniatures of the Paris Psalter: a study in middle Byzantine painting*, Nendeln, Lichtenstein 1968. – Anthony Cutler, *The aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

³¹ Cfr. Weitzmann (nota 27) e Wander (nota 27).

³² Il tema meriterebbe un studio più approfondito. A questo proposito è interessante notare come la miniatura di Davide che suona l'arpa nel Salterio di Parigi (Paris, BNF ms. Gr. 139, f. 1) presenti un'affinità con quella del frontispizio del *Virgilio* dipinta da Simone Martini (Milano, Biblioteca ambrosiana, ms. S.P. 10/27 già A. 49. inf.).

³³ Vedi Weitzmann (nota 2). – Richard Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling and Roman Art*, Ithaca – London 1984.

³⁴ Esiste un facsimile del manoscritto: *El Menologo de Basilio II, emperador de Bisancio* (Vat. Gr. 1613), vol. I, Città del Vaticano 2005.

³⁵ Si tratta di una copia del famoso *Salterio di Parigi*. Per un'analisi cfr. Hans Belting, *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts*, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21, 1972, pp. 17–38. – Hugo Buchthal – Hans Belting, *Patronage in Thirteenth-Century Constantinople. An atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, *Dumbarton Oaks*, 1978, pp. 69–70.

³⁶ A proposito dei salteri cfr. la raccolta di diversi studi di Kurt Weitzmann: Kurt Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, London 1980. Vedi anche Hugo Buchthal, *Toward a History of Palaeologan Illumination*, in: Kurt Weitzmann (ed.), *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, pp. 143–177. A proposito degli ottateuchi realizzati durante il XIII secolo vedi Lidia Perria, *Gli Ottateuchi in età paleologa: problemi di scrittura e illustrazione; il caso del Laur. Plut. 5. 38*, in: Antonio Iacobini (ed.), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi 1261–1453*, Roma 1999, pp. 69–111.

³⁷ Demus (nota 23), p. 171. Demus menziona lo studio di Michael Jacoff in cui la Bibbia di Gerona di Carlo V viene identificata come una copia parziale del manoscritto che è stato usato come modello per la cupola di Mosè. Michael Jacoff, *The Bible of Charles V and related works*, Bologna, Byzantium and the West in the late Thirteenth Century, in: Hans Belting (ed.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo, atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'arte*, Bologna 1982, pp. 163–171.

³⁸ Alcuni di essi si dovevano trovare a Padova. Nella stessa città doveva esistere anche una tradizione bizantina, come testimonia l'epistolario di Giovanni da Gaibana realizzato nel 1259 (Padova, Biblioteca capitolare, ms. E. 2). Vedi Anne Derbes – Amy Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, in: Helen C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*, New Haven – London 2004, pp. 449–487. – Giordana Mariani Canova (ed.), *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento* (cat. mostra), Modena 1999. Daniel Jacoby, nel suo studio sull'ambiente culturale di San Giovanni d'Acri, sottolinea la presenza di molti veneziani, possibili committenti di manoscritti: Jacoby (nota 15). Giuseppa Zanichelli nota la presenza di numerose bibbie che presentano una combinazione di elementi bizantini, francesi e locali nei monasteri del Veneto: Giuseppa Z. Zanichelli, *The Historiography of Italian Gothic Manuscripts*, in: Colum Hourihane (ed.), *Gothic Art & Thought in the Later Medieval Period. Essays in Honor of Willibald Sauerländer*, University Park (Pa) 2011, pp. 217–242: p. 238. – cfr. Anche Tullia Carratù, *Venezia e la lingua franca*, in: Monique Rey-Delqué (ed.), *Le crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096–1270*, Milano 1997, pp. 306–313.

³⁹ Giordana Mariani Canova, *Venezia “quasi alterum Byzantium” dai manoscritti miniati “mediterranei” al legato del cardinale Bessarione*, in: Sandro Franchini – Gherardo Ortalli – Gennaro Toscano (edd.), *Venise et la Méditerranée*, Venezia 2011, pp. 14–43.

⁴⁰ Il manoscritto, che era stato in possesso del cardinal Bessarione, proveniva dal monastero costantinopolitano della Peribleptos. Cfr. Italo Furlan, *Les manuscrits grecs enluminés de la Biblioteca Marciana de Venise*, in: Clementina Rizzardi (ed.), *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V–XIV secolo)*, Venezia 2005, pp. 581–589, p. 597 fig. 8. La figura a colori si trova in Canova (nota 38), fig. 17.

⁴¹ A proposito della ricezione bizantina nella miniatura bolognese cfr. Annette Hoffmann, *Leibesfülle zwischen Ost und West. Beobachtungen zur Byzanz- und Antiken-rezeption in der Bible von Gerona*, in: Margit Mersch

– Ulrike Ritzerfeld (ed.), *Lateinische-griechische-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, pp. 163–180. – Jacoff (nota 37). – Karl-Georg Pfändtner, *Zwischen Frankreich und Byzanz. Zwei Bologneser Psalter des 13. Jahrhunderts und ihr Illustrationssystem* (Bologna, Bibl. Univ., ms 346 und Paris, BNF, ms Smith.Lesouëf 21), in: Frank O. Büttner (ed.), *The illuminated Psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, Turnhout 2004, pp. 181–192. L'autore identifica l'origine del ms. 346 nel monastero di S. Giustina a Padova.

⁴² A proposito di questi manoscritti vedi Buchthal (nota 15). Le loro illustrazioni presentano elementi stilistici bizantini mescolati con elementi francesi. Anche se le scene sono organizzate in riquadri, si ritrova l'uso delle quinte rocciose per dividere momenti diversi di un episodio come nella fig. 3.

⁴³ Buchthal (nota 15). La somiglianza dell'esemplare dell'*Histoire universelle* conservato a Londra con il ciclo di Guariento non si ferma qui. Nel manoscritto si trovano anche cicli di storia antica e nella reggia carrarese esisteva una cosiddetta *sala tebana*, con affreschi tratti da storie antiche. Inoltre, Buchthal nota come in alcune scene di questo manoscritto, come quelle di Giuseppe, il miniatore abbia aggiunto dei dettagli e dei personaggi per rendere la storia più narrativa. Questo intento si ritrova nella raffigurazione dell'episodio dei tre compagni di Daniele che rifiutano di adorare l'idolo: nel testo biblico non è in effetti menzionato il fatto che essi si nascondano. La scelta figurativa di Guariento narrativizza la storia e la rende più vivace.

⁴⁴ Reiner Hausscherr, nella sua analisi delle *Bibles moralisées* del XIII secolo, ha mostrato come in esse le illustrazioni dell'Antico Testamento siano rappresentate come eventi contemporanei. Reiner Hausscherr, *Zur Darstellung zeitgenössischer Wirklichkeit und Geschichte in der Bible Moralisée und in Illustrationen von Geschichtsschreibung im 13. Jahrhundert*, in: Belting (nota 37), pp. 163–171.

⁴⁵ A proposito dei libri di modelli cfr. Robin Cormack, *Painter's guides, model-books, patterns-book and craftsmen*, in: Michele Bacci (ed.), *L'artista a Bisanzio nel mondo cristiano-orientale, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 21–22 novembre 2003)*, Pisa 2007, pp. 11–29.

⁴⁶ Otto Demus, *A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice*, in: Kurt Weitzmann (ed.), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton 1955, pp. 348–361.

⁴⁷ Cfr. nota 17.

⁴⁸ Henry Maguire, *Images of the Court*, in: Helen C. Evans – William D. Wixom (edd.), *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, New York 1997, pp. 183–19: p. 188. – Idem, *Heavenly Court*, in: Henry Maguire (ed.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington 2004, pp. 247–258. – Claudia Rapp, *Old Testament Models for emperors in early Byzantium*, in: Magdalino – Nelson (nota 26), pp. 175–198.

⁴⁹ Harvey Stahl, *Old Testament illustration during the reign of St Louis: the Morgan Picture Book and the New Biblical cycles*, in: Belting (nota 37), pp. 79–93.