

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Arti Visive, Performative, Mediali

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/B1 Storia dell'Arte

Settore Scientifico Disciplinare: L-Art/02

*CULTURA UMANISTICA IN EMILIA:
LE SILLOGI EPIGRAFICHE DI
MICHELE FABRIZIO FERRARINI*

Presentata da: Amalia Salsi

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof. Daniele Benati

Esame finale anno 2020

Indice

Introduzione p. 5

Parte I - Michele Fabrizio Ferrarini e la cultura umanistica in Emilia

Capitolo 1:

Cultura umanistica, antiquaria ed epigrafica a Bologna p. 10

1.1 Nascita e sviluppo della cultura antiquaria e delle sillogi epigrafiche p. 10

1.2 Cultura antiquaria ed epigrafica a Bologna p. 15

Capitolo 2:

Cultura umanistica e antiquaria a Reggio Emilia p. 24

Capitolo 3:

Biografia, relazioni e attività di Michele Fabrizio Ferrarini p. 41

3.1 Vicende biografiche e culturali p. 41

3.2 La biblioteca di Ferrarini p. 54

3.3 *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo p. 57

Parte II – I codici epigrafici di Michele Fabrizio Ferrarini

Capitolo 4:

Il Codice hs. 765 della Universiteitsbibliotheek di Utrecht p. 61

4.1 Vicende collezionistiche p. 61

4.2 Struttura, composizione e datazione p. 62

Capitolo 5:

Il Codice Latin 6128 della Bibliothèque National de France p. 67

5.1 Vicende collezionistiche p. 67

5.2 Struttura, composizione e datazione p. 68

5.3 Apparato grafico p. 74

5.4 Tipologie di disegni p. 88

Capitolo 6:

Il Codice ms. Regg. C 398 della Biblioteca civica “A. Panizzi” di Reggio Emilia	p. 96
6.1 Vicende collezionistiche	p. 96
6.2 Struttura, composizione e datazione	p. 98
6.3 Apparato grafico	p. 104
Conclusioni	p. 124
Indice dei manoscritti citati nel testo	p. 127
Bibliografia	p. 130
Immagini	p. 161

*“Se fossi un antiquario, non avrei occhi che per le cose vecchie.
Ma io sono uno storico. È per questo che amo la vita”*
H. Pirenne¹

*“È dunque il senso dell’apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica.
Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opera,
ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica
e quant’altro occorra”*
R. Longhi²

¹ Affermazione emersa in un dialogo fra lo storico belga e Marc Bloch e riportata in BLOCH 1949 (ed. cons. 1998, p. 36).

² LONGHI 1950, p. 16.

Introduzione

La ricerca proposta in questo elaborato verte principalmente sulle tre sillogi epigrafiche composte dal frate carmelitano reggiano Michele Fabrizio Ferrarini nella seconda metà del XV secolo.

Rispetto alla letteratura esistente, lo studio condotto nei capitoli seguenti rappresenta la prima analisi estesa e congiunta delle tre sillogi, hs. 765 della Universiteitsbibliotheek di Utrecht, Latin 6128 della Bibliothèque National de France di Parigi e ms. Regg. C 398 della Biblioteca civica "A. Panizzi" di Reggio Emilia. Dei tre testi menzionati si sono approfondite le vicende collezionistiche, le circostanze della composizione, la struttura, gli aspetti salienti delle principali epigrafi e, soprattutto, la componente grafica e i disegni che vi sono contenuti, pur essendo questi ultimi presenti specialmente nella seconda e nella terza silloge. Quelli del codice parigino non sono mai stati oggetto d'esame sinora, a questa mancanza ovvia la presente ricerca, proponendo un'indagine stilistica e tipologica e avanzando una proposta di attribuzione. Per quanto riguarda il codice reggiano, anche se i disegni ivi contenuti sono noti e già parzialmente indagati, in questa sede si è cercato di ricostruire un quadro d'insieme approfondito e organico.

Questa ricerca si propone anche di investigare la figura di Ferrarini, la sua produzione antiquaria e l'ambiente in cui essa fiorisce, connettendo a tal fine la dimensione biografica, quella culturale e quella artistica. Sul frate e le sue sillogi sono presenti infatti alcuni studi, i quali però si sono occupati unicamente di singoli aspetti, relativi alla biografia del carmelitano o ad alcune peculiari caratteristiche dei suoi testi. Qui invece si è voluto riunire e approfondire tutti questi elementi per restituire una visione il più possibile completa e sfaccettata di questo particolare frangente della cultura umanistica della seconda metà del Quattrocento. Per ricostruire un quadro quanto più integro ed esaustivo, si è data particolare importanza al contesto in cui ha operato Ferrarini, analizzando l'ambiente in cui egli si è formato, in cui ha vissuto e le relazioni culturali con altri personaggi con i quali condivideva i medesimi interessi antiquari-epigrafici. Ciò è necessario sia per comprendere meglio i codici analizzati, che sono il frutto di un determinato clima

culturale e non casi isolati, sia per cogliere il peculiare contributo offerto da Ferrarini a questa temperie culturale.

Per tali motivi, ho voluto dare alla mia tesi una struttura che si può definire “a cerchi concentrici”, la quale, partendo da problematiche più generali, restringe gradualmente il proprio *focus* tematico.

Il primo capitolo è dedicato a una considerazione complessiva dello sviluppo nel corso del XV secolo degli interessi epigrafici e antiquari e, successivamente, alla specificità bolognese rispetto a queste tematiche. Il capitolo, pur rinunciando in partenza a ogni pretesa di esaustività relativamente a queste vaste e complesse problematiche, peraltro già ampiamente studiate, intende focalizzarsi unicamente su talune questioni fondamentali per una migliore comprensione del lavoro di Ferrarini. Tali ragioni rendono anche conto del perché sia stato scelto nello specifico l’approfondimento riguardo Bologna: anche se la presenza di Ferrarini in città è attestata solamente per due anni, è qui che egli ha composto la sua prima silloge epigrafica ed è potuto venire a contatto con uno degli ambienti umanistico-antiquari più avanzati e articolati del contesto italiano. Per questi motivi pare necessario soffermarsi sulle caratteristiche precipue dell’umanesimo bolognese della seconda metà del secolo. È plausibile sostenere che Ferrarini già negli anni antecedenti al soggiorno bolognese trascorsi a Ferrara abbia potuto beneficiare di un vivace clima culturale, umanistico e artistico, come si evince da alcuni aspetti della sua biografia, tuttavia, come argomenterò nel corso del capitolo, ritengo che sia stato il periodo bolognese ad accendere nel frate una peculiare passione per l’epigrafia.

Il secondo capitolo restringe ulteriormente il campo d’indagine, essendo dedicato all’analisi della situazione culturale-umanistica di Reggio Emilia. Non solo Ferrarini vantava natali reggiani, ma nella sua città d’origine egli trascorse buona parte della sua vita e vi compose due delle sue tre sillogi. Per questi motivi reputo di particolare importanza osservare il clima culturale reggiano, certamente rappresentativo di una situazione più “provinciale” rispetto ai centri principali dell’epoca, ma che si distinse per alcune singolari iniziative e per la presenza di personaggi di considerevole spessore culturale. In questo contesto è avvenuta una parte importante della formazione e dell’attività di Ferrarini, ma è significativo

osservare anche come il frate e le sue opere siano state amate, apprezzate e comprese in questa città e quale ricaduta abbiano avuto nel locale dibattito culturale. Come nel primo capitolo rispetto al contesto bolognese, anche in questo capitolo si è perciò deciso di selezionare unicamente gli aspetti del contesto umanistico e artistico e le personalità che ebbero un'influenza più significativa sulle vicende della vita e dell'opera di Ferrarini e quindi di non analizzare per intero le questioni artistiche reggiane, ma di approfondirne solo taluni aspetti più significativi ai fini di questa ricerca.

Il terzo capitolo è interamente dedicato alla biografia del carmelitano: vi sono riunite le principali notizie riguardo la sua vita e sono presentate alcune nuove attestazioni documentarie. Inoltre, per ogni spostamento del frate di città in città (Ferrara, Mantova, Bologna, Reggio Emilia e Brescia), si sono analizzati i contatti e le relazioni con i principali esponenti dei circoli culturali umanistici della zona, in modo tale da tracciare la fitta rete di rapporti intessuta da Ferrarini nel corso degli anni. La seconda parte del capitolo è invece dedicata ad una nuova ricostruzione del *corpus* librario posseduto all'epoca da Ferrarini e all'analisi di un altro suo codice, il *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo, cioè il codice ms. Regg. C 399 della Biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia. Quest'ultimo, pur non essendo un'opera di particolare rilievo dal punto di vista artistico, ebbe notevole fortuna in quegli anni perché costituiva un testo di riferimento per la lettura e la comprensione delle epigrafi antiche.

La seconda parte dell'elaborato è interamente dedicata allo studio dei tre codici. A ognuno di essi è dedicato un capitolo che approfondisce i diversi aspetti del testo preso in esame.

Il quarto capitolo è quindi incentrato sul hs. 765 della Universiteitsbibliotheek di Utrecht. Esso si contraddistingue per un apparato grafico notevolmente inferiore in termini quantitativi e qualitativi rispetto agli altri due codici, pertanto, allo studio dei disegni presenti in tale volume è stata attribuita minore rilevanza.

Il quinto capitolo è dedicato al Latin 6128 della Bibliothèque National de France di Parigi, seconda silloge composta dal frate e ricca di disegni, sui quali verrà sviluppata un'analisi approfondita e una proposta di paternità.

Infine, il sesto e ultimo capitolo è riservato al testo principale, all'opera più nota e più complessa, il ms. Regg. C 398 della Biblioteca civica "A. Panizzi" di Reggio Emilia. Il codice può essere considerato una delle sillogi epigrafiche più rilevanti della seconda metà del Quattrocento per la sua ricchezza di epigrafi, per la ricercatezza grafica e la raffinatezza di taluni disegni, elementi che concorrono a renderlo un prodotto ricercato, adatto agli ambienti umanistici più sofisticati ed esigenti dell'epoca.

** Una precisazione iniziale pare quanto mai opportuna. Nell'affrontare un tema potenzialmente tanto vasto come quello analizzato nel presente studio è sempre necessario operare delle scelte sviluppando alcuni aspetti e lasciandone altri in secondo piano. Questa valutazione è stata fatta sia per evitare che l'argomento trattato divenisse troppo ampio (e si corresse il rischio di perdere il focus centrale) sia per dare un determinato ordine e struttura all'argomentazione. Naturalmente le questioni strettamente legate ai tre codici sono state tutte sviluppate; è invece sulle vaste problematiche relative ai contesti antiquari e umanistici che si è preferito analizzare con maggiore dettaglio unicamente alcune vicende emiliane per ricostruire una determinata situazione. Ben consapevole che non si possono imporre limiti geografici netti e che il lavoro di Ferrarini è in stretta relazione con tanti altri contesti, da quello lombardo a quello veneto, da quello fiorentino a quello romano, questi casi sono stati sempre segnalati ma talvolta solo accennati e talvolta invece parzialmente indagati, per rendere completa la trattazione senza però elaborare digressioni troppo ampie, che avrebbero appesantito l'analisi e distolto l'attenzione dall'indagine specifica dei tre codici. Infatti, la ricerca si è particolarmente soffermata sulle tre sillogi poiché richiedevano determinate attenzioni essendo state fino a questo momento solo parzialmente indagate e, proprio per questo motivo, esigevano uno studio più specifico e circostanziato.*

PARTE I

Michele Fabrizio Ferrarini e la cultura umanistica in Emilia

Capitolo 1

Cultura umanistica, antiquaria ed epigrafica a Bologna

1.1 Nascita e sviluppo della cultura antiquaria e delle sillogi epigrafiche

“Ogni epoca ha la rinascita dell’antico che si merita”³

Con la nascita e lo sviluppo dell’Umanesimo e con il conseguente sempre più accentuato interesse per l’antico si incrementarono, nel corso del XV secolo, alcuni interessi in generale per la cultura antiquaria e nello specifico per l’epigrafia⁴. L’attenzione per l’antico non era certamente mancata nel corso del Medioevo, però durante il Rinascimento tale interesse iniziò ad avere prerogative diverse e a essere approcciato in una maniera difforme da quella precedente: l’antico andava approfondito, indagato e osservato in maniera filologica. Non solo quindi si sviluppò l’interesse per le molte imponenti antichità che ancora si potevano osservare in Italia, specialmente a Roma, ma ogni tipologia di resto o testimonianza del mondo classico era considerata particolarmente importante e andava analizzata, studiata e memorizzata prima che fosse definitivamente persa. Per tutti questi motivi le epigrafi antiche in questa fase iniziarono a rivestire un ruolo di primo piano poiché racchiudevano più aspetti degni di nota: erano testi (a volte anche con un valore letterario o con un valore storico), erano monumenti (spesso con valore artistico) ed erano grafia (cioè testimonianza della scrittura maiuscola utilizzata specialmente in età imperiale)⁵. Inoltre vi era un altro aspetto che appassionava e incuriosiva, infatti spesso le epigrafi, specialmente quelle presenti nei monumenti funebri, erano attestazioni di “vita vissuta”; riportavano nomi, cariche onorifiche, rapporti familiari e tutta una serie di elementi che attestavano la realtà quotidiana, una storia “minore”, non raccontata dalle fonti e dalla letteratura storica, e fino a

³ Sono parole di Aby Warburg riportate in GOMBRICH 1983, p. 206.

⁴ I principali testi su cui fare riferimento per la rinascita della cultura antiquaria ed epigrafica sono WEISS 1958, pp. 141-201, WEISS 1989, *passim* e CAMPANA 2005, *passim*. Riferimenti più puntuali alle singole questioni esaminate verranno dati durante la trattazione.

⁵ CAMPANA 2005, p. 17.

quel momento poco indagata, ma che iniziava ad assumere maggiore rilievo⁶. Quindi la ricerca epigrafica di età umanistica si interessò ai testi presenti nei monumenti più celebri e alle attestazioni che ricordavano valorosi condottieri e imperatori, ma concentrò la propria attenzione anche su manufatti più ordinari e su tutto ciò che testimoniava aspetti della vita quotidiana.

Da questo interesse prese avvio una vasta ricerca di epigrafi antiche e, soprattutto, la sempre più numerosa composizione di raccolte di iscrizioni. Le raccolte non era solamente collezioni di pezzi antichi, sebbene il possedere reperti del mondo classico divenne una prerogativa sempre più irrinunciabile per ogni umanista, ma si trattava spesso di sillogi epigrafiche che possono essere considerate il più tipico prodotto di questo clima culturale. Questi testi erano dei veri e propri compendi che miravano a raccogliere il maggior numero di epigrafi relative a un determinato territorio, a una città o, più in generale, all'Italia e ad altre regione estere. Nel corso del secolo tale tipologia di testo andò gradualmente diffondendosi, fu sempre più ricercata tanto da divenire una fra le più ambite dagli umanisti. Questi volumi spesso però non contenevano esclusivamente epigrafi ma anche altre tipologie di testi antichi ed erano il frutto di lunghe ricerche e di complessi studi. Se di frequente, infatti, una silloge era composta dalla trascrizione di iscrizioni che gli umanisti avevano visto direttamente nelle città in cui risiedevano, o in quelle che avevano visitato nel corso di vari viaggi, altrettanto spesso essa poteva derivare, se non interamente almeno parzialmente, da un'altra e distinguersi unicamente per l'aggiunta di alcune epigrafi.

La passione per le epigrafi crebbe così tanto nel corso del secolo che gli umanisti iniziarono a effettuare vere e proprie campagne di ricerca. Ogni occasione diventava fondamentale per rinvenire nuovi testi. La più celebre ed emblematica di queste ricerche fu senza dubbio la gita che si tenne sul lago di Garda il 23 e il 24 settembre del 1464, la quale fu organizzata con il preciso scopo di ritrovare epigrafi antiche. Il gruppo che prese parte alla spedizione, composto dall'antiquario veronese Felice Feliciano, dal pittore Andrea Mantenga, da Samuele da Tradate e Giovanni Antenore (da identificare forse con il medico e umanista Giovanni Marcanova), impiegò le due giornate a trascrivere tutte le epigrafi antiche che

⁶ Questo aspetto è approfondito in CACCIA 2017, p. 5.

incontrarono lungo il percorso. Tale evento, raccontato da Feliciano nel suo famoso testo intitolato *Iubilatio*, sia che avvenne realmente sia che si tratti di una mera finzione letteraria, con il solo scopo di creare una cornice alla silloge da lui composta, è una testimonianza preziosa perché attesta quanto negli ambienti umanistici fosse sviluppato l'interesse per le epigrafi antiche e quanto coinvolgesse alla stessa maniera umanisti, antiquari e artisti⁷.

Le sillogi epigrafiche erano solitamente elaborate secondo determinati modelli, infatti le epigrafi era disposte seguendo un ordine topografico e potevano essere accompagnate da alcune brevi spiegazioni che indicavano con maggiore precisione il luogo di rinvenimento o alcuni dati tecnici. Nel corso degli anni questi testi divennero sempre più ricchi di iscrizioni e sempre più elaborati nella loro forma, infatti possiamo notare che gradualmente crebbe al loro interno il numero dei disegni che raffiguravano le fattezze del monumento in cui si trovava l'iscrizione. Così si passò dalle prime sillogi, in cui vi erano solamente testi e una scarsa cura dell'apparato grafico, a codici sempre più complessi, ordinati e ricchi di disegni, di monumenti, colori ed elementi decorativi elaborati tanto da divenire oggetti preziosi e ricercati⁸.

Le prime sillogi nacquero in ambiente romano e riportavano soprattutto epigrafi provenienti da quella città. Fra le più antiche si ricorda quella di Nicolò Signorili eseguita nel 1409⁹ e composta principalmente da testi provenienti da monumenti romani (una delle poche eccezioni è un'epigrafe in greco proveniente da Napoli)¹⁰. Anche Poggio Bracciolini durante il suo soggiorno romano aveva iniziato ad interessarsi alle epigrafi antiche, già nel 1403 aveva mandato a Coluccio Salutati una piccola silloge da lui composta; poi altre epigrafi trovarono spazio nel suo *De varietate fortunae*. L'importanza di Poggio Bracciolini nell'evoluzione delle sillogi però è stata un'altra: a lui si deve la riscoperta a Costanza del testo di Marco Valerio Probo, *Notae juris*, fondamentale per comprendere e sciogliere le iscrizioni e le

⁷ Per le principali problematiche riguardo la *Iubilatio* e la gita del 23-24 settembre del 1464 si veda AVESANI 1995, pp. 3-25, BARILE 2006a, pp. 37-38, RICCI 2006a, pp. 88-103, FAVARETTO 2010, pp. 45-52, TOSETTI GRANDI 2010, pp. 302-308, CACCIA 2014, pp. 167-223 e relativa bibliografia.

⁸ Per questa evoluzione si veda anche BUONOCORE 2012, pp. 216-217.

⁹ La prima edizione è Barberiniano Lat. 1952, la seconda si trova nel Vat. Lat. 10687 e nel Chig. I VI 204 e la terza Vat. Lat. 3851 (Biblioteca Apostolica Vaticana).

¹⁰ Per questo testo si veda SILVAGNI 1924, pp. 175-183.

abbreviazioni antiche¹¹. Tale testo ebbe una notevole diffusione del corso del secolo e spesso era direttamente riprodotto all'interno delle sillogi proprio per favorirne la lettura e la comprensione.

Una svolta per la ricerca di epigrafi e la realizzazione delle sillogi corredate da alcuni disegni avvenne però con Ciriaco d'Ancona¹², il quale trascorse tutta la vita alla ricerca di epigrafi antiche, viaggiando non solo in Italia ma anche all'estero, ad esempio in Grecia e Asia Minore, dove ebbe l'occasione di trascrivere anche un gran numero di testi in greco. Ciriaco, a differenza di Poggio Bracciolini e dei suoi degli studi rigorosi, era un autodidatta ma spinto da una grande passione che gli permise di mettere insieme una notevole mole di iscrizioni che furono poi raccolte nei sei volumi dei *Commentari*. Oggi di questi testi non ci rimangono che pochi frammenti poiché sono andati persi nel 1514 a causa di un incendio che distrusse la biblioteca degli Sforza a Pesaro dove erano conservati¹³. Il *corpus* di iscrizioni di Ciriaco era il più vasto mai messo insieme in precedenza e godette di una notevolissima fortuna fin da subito, infatti è necessario rilevare che la maggior parte delle sillogi elaborate successivamente in età rinascimentale derivò specialmente dalle sue raccolte di iscrizioni. Ciriaco divenne il padre delle sillogi, fu un modello imprescindibile e soprattutto fu la base da cui partire per la realizzazione di moltissime fra tutte le altre sillogi compiute nei decenni successivi. L'anconetano fece scuola anche per come organizzò questi suoi testi, infatti indicava sempre l'ubicazione precisa dell'epigrafe e riportava alcuni dettagli tecnici, inoltre in certi casi l'epigrafe era accompagnata anche dal disegno del monumento in cui era contenuta.

L'insegnamento di Ciriaco trovò speciale fortuna in ambiente veneto dove gli studi umanistici e antiquari erano particolarmente sviluppati. L'area veneta, e in modo particolare Padova, grazie alla simultanea presenza di diverse personalità di spicco della cultura umanistica (fra cui è doveroso ricordare il vescovo Pietro

¹¹ WEISS 1989, p. 170 e cfr. p. 57.

¹² In generale per la figura di Ciriaco d'Ancona si veda PACI, SCONOCCHIA 1998, *passim*. Per riferimenti più puntuali alle raccolte di epigrafi di Ciriaco d'Ancona si veda WEISS 1989, p. 170-171, GUARDUCCI 1998, pp. 169-172, BESCHI 2003, pp. 46-52, CASU 2003, pp. 139-142 e CAMPANA 2005, p. 9. Per i disegni presenti, in particolare quelli relativi al Partenone, e per quanto riguarda le epigrafi greche si veda BESCHI 1998, pp. 83-102 e BORDIGNON 2009, pp. 10-24.

¹³ Per la biblioteca degli Sforza a Pesaro si veda GUERNELLI 2011, pp. 156-170.

Donato), fu caratterizzata da uno speciale interesse antiquario-archeologico, tanto che l'Umanesimo padovano è persino stato definito «Umanesimo epigrafico e archeologico»¹⁴ proprio per il tipo di interessi che contrassegnavano quella zona.

Furono, in seguito, nello specifico l'antiquario, come lui stesso amava definirsi, Felice Feliciano¹⁵ e il medico umanista padovano Giovanni Marcanova¹⁶ a elaborare alcune fra le principali sillogi epigrafiche di tutto il Rinascimento. Come già accennato in precedenza per quanto riguarda la composizione della *Iubilatio*, l'ambiente veneto fu caratterizzato da una sinergia di interessi antiquari ed epigrafici che investì non solo gli umanisti e gli antiquari ma anche gli artisti, in particolare Andrea Mantegna¹⁷ e il vasto gruppo di pittori che gravitava intorno a lui, dando vita a una originale collaborazione fra personalità diverse che determinò una vera e propria passione e moda antiquaria. Tale interesse caratterizzò non solo la produzione di testi ma anche la produzione di disegni e repertori di modelli all'antica, i quali spesso fungevano da prototipi per dipinti e affreschi¹⁸. Sono noti i rapporti che intercorsero fra Mantegna e Marcanova già in date molto precoci, avendo Mantegna dato prova dei suoi interessi epigrafici fin dagli affreschi degli Eremitani dove sono presenti diverse lapidi con iscrizioni¹⁹. Ancora più complessi e articolati furono i rapporti fra Mantegna e Feliciano, tanto che il veronese dedicò al pittore la sua prima raccolta di epigrafi classiche nel 1463 (A 186, oggi conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna)²⁰ definendolo

¹⁴ CHASTEL 1965, p. 41.

¹⁵ Per la figura di Felice Feliciano la bibliografia è molto vasta, per una panoramica generale rimando a MITCHELL 1961, pp. 197-221 e CONTÒ, QUAQUARELLI 1995, *passim*, riferimenti più precisi verranno dati su questioni specifiche durante la trattazione.

¹⁶ Per la figura di Giovanni Marcanova si veda BARILE 2006a, pp. 37-43, BARILE 2006b, pp. 3-245 e TOSETTI GRANDI 2010, pp. 273-361.

¹⁷ Per questa specifica problematica si rimanda a BARILE 2006a, pp. 37-43, FAVARETTO 2010, pp. 45-52 e TOSETTI GRANDI 2010, pp. 273-361 per la trama di relazioni fra Marcanova, Feliciano e Mantegna. Per quanto riguarda in generale le relazioni di Felice Feliciano con gli artisti FIOCCO 1926, *passim*.

¹⁸ È doveroso rammentare che già in precedenza in area veneta erano mersi interessi per la trasposizione grafica dell'antico, come ad esempio ci testimonia Jacopo Bellini in molti sui disegni oggi conservati al Louvre a Parigi (DEGENHART, SCHMITT 1990, *passim*) in cui però si percepisce ancora una sensibilità tardogotica. È con Mantegna che cambiò profondamente l'approccio, infatti l'artista inaugurò un nuovo modo, più attento e moderno, di guardare all'antico, specialmente per quanto riguarda le epigrafi e la loro raffigurazione all'interno di quadri e affreschi, ponendo maggiore attenzione agli aspetti antiquari. GALLERANI 1999, pp. 178-182.

¹⁹ Per gli interessi antiquari di Mantegna e per le sue relazioni con Marcanova si veda TOSETTI GRANDI 2010, pp. 273-285.

²⁰ Per questo testo si veda ESPLUGA 2012, pp. 135-147.

«amicum incomparabilem». Fu però la collaborazione fra Marcanova e Feliciano a dare come frutto innovative e articolate sillogi epigrafiche, il cui principale esempio è il *Quaedam antiquitatum fragmenta*, attestato da quattro manoscritti: ms. B 42 della Bürgerbibliothek di Berna, ms. Lat. 992=α . L. 5. 15 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, ms. latin 5825 F della Bibliothèque nationale di Parigi e ms. Garrett 158 della University Library di Princeton. Fra queste il testo principale è l'edizione oggi a Modena ma realizzata a Bologna nel 1465. La silloge era destinata a Domenico Malatesta Novello, signore di Rimini, ma che, a causa della sua morte, rimase nella biblioteca di Marcanova fino al suo decesso per poi passare, per volere testamentario dello stesso Marcanova, alla Biblioteca dei Canonici regolari del convento di San Giovanni in Verdara a Padova²¹.

La silloge, ricca di iscrizioni, è molto curata anche nella veste grafica che si può definire lussuosa e fastosa per l'uso di inchiostri policromi [*fig. 1*], per le molte decorazioni e, soprattutto, per la presenza di ben diciotto disegni a tutta pagina che raffigurano un'antichità più favolosa che reale [*fig. 2*]²². Questo testo, pur essendo il prodotto della collaborazione fra due veneti ed essendo emblematico del clima culturale antiquario di area veneta, è stato realizzato a Bologna e tale fatto ebbe un'incidenza non secondaria nelle sorti della cultura antiquaria ed epigrafica bolognese ed emiliana.

1.2 Cultura antiquaria ed epigrafica a Bologna

A Bologna, città caratterizzata da una spiccata vocazione universitaria che ne ha sempre fortemente segnato le sorti culturali, le istanze umanistiche erano già presenti nel corso della prima metà del XV secolo, ma si trattava di esperienze

²¹ Per questo codice, che vanta un'ampia bibliografia, si rimanda unicamente ad alcuni testi fondamentali: MITCHELL 1961, pp. 197-221, SANTONI 1988, pp. 38-45, BALDASSIN MOLLI, MARIANI CANOVA, TONIOLO 1999, pp. 255-256, RICCI 2006b, pp. 104-115 e TOSETTI GRANDI 2010, pp. 273-285.

²² Per un approfondimento riguardo questi disegni, per i quali è stato proposto un intervento di Marco Zoppo si veda FIORIO 1981, pp. 65-73, CANOVA 1993, pp. 121-135 e BALDASSIN MOLLI, MARIANI CANOVA, TONIOLO 1999, pp. 255-256. Più recentemente invece è stata rivista, a mio parere ragionevolmente, la partecipazione di Zoppo, ipotizzando all'opera dei miniatori, o lo stesso Feliciano, che si ispirarono e copiarono disegni prodotti del pittore di Cento, LOLLINI 2001, pp. 232-233 e CALOGERO 2017, p. 22.

disomogenee e sparse, che non riuscirono a creare una vera e propria congiuntura culturale articolata e solida.

La situazione iniziò a cambiare verso la metà del XV secolo per diversi motivi²³.

Il primo motivo fu l'arrivo in città di un personaggio di assoluto rilievo nel contesto culturale del periodo: il cardinale Bessarione.

Bessarione giunse a Bologna nel 1450 in qualità di legato pontificio e il suo soggiorno ebbe notevoli conseguenze sul clima culturale cittadino²⁴. Da un lato, infatti, egli si adoperò in campo artistico commissionando al ferrarese, ma probabilmente di scuola pierfrancescana, Galasso l'affresco *Funerali della Madonna* in Santa Maria in Monte nel 1455²⁵ e favorendo la realizzazione di un gran numero di testi miniati²⁶. Dall'altro si spese anche in favore dell'Università sostenendo una lettura maggiormente scientifica dei testi e l'istituzione di nuove discipline, come ad esempio la Musica (di cui venne creata la prima cattedra in Europa) e un sistematico insegnamento del Greco.

Il secondo motivo è di natura prettamente politica, infatti con il consolidamento del potere dei Bentivoglio, prima con Sante e poi con Giovanni II, e con l'istituzione di una vera e propria signoria la città visse un periodo di relativa pace e tranquillità che favorì lo sviluppo economico e soprattutto culturale. In questa fase ebbe modo di evolversi la cultura artistica²⁷ e di progredire quella umanistica in una maniera solida e strutturata, legata all'Università (e ai suoi professori), alla corte dei Bentivoglio, ai prelati presenti nei principali monasteri e arricchita anche dalle relazioni con Milano, Venezia e Firenze, città con cui Bologna aveva stretti legami non solo commerciali.

²³ Per i riferimenti generali dell'Umanesimo a Bologna si veda RAIMONDI 1950, *passim*, RAIMONDI 1972, *passim*, BASILE 1984, *passim*, ANSELMi, GIOMBI 1988, pp. 1-16, FAIETTI 2003, pp. 445-451 e ANSELMi 2011, pp. 173-210

²⁴ Per il periodo bolognese di Bessarione si veda RAIMONDI 1950, pp. 46-47, RAIMONDI 1972, pp. 21-22 e BACCHELLI 1994, pp. 137-147.

²⁵ VOLPE 1958, pp. 23-37 e LUCCO 1987, p. 240.

²⁶ GUERNELLI 2009, pp. 61-91.

²⁷ Per questioni di brevità non è questa la sede per ripercorrere tutte le importanti e complesse vicende artistiche bolognesi della seconda metà del XV secolo, basti rammentare che tale fase è quella della piena maturazione dello stile rinascimentale e della presenza in città di alcuni dei principali artisti del periodo, come Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti, Marco Zoppo, Nicolò dell'Arca e in seguito Amico Aspertini, Lorenzo Costa e Francesco Francia, solo per citare alcuni nomi tralasciando i tanti altri che meriterebbero un approfondimento più strutturato. Per una disamina più accurata si veda LONGHI 1935 (ed. cons. 1956, *passim*), VOLPE 1958, 23-37, BACCHI 1984, pp. 285-355, BENATI 1984, pp. 143-194 e LUCCO 1987, pp. 240-255.

Al soggiorno bolognese di Bessarione è legato anche l'arrivo in città nel 1451 di Giovanni Marcanova, come insegnante presso lo Studio, che vi risiedette fino alla morte, avvenuta nel 1467. Come visto in precedenza, il medico e umanista insieme a Felice Feliciano realizzò a Bologna il codice *Quaedam antiquitatum fragmenta* (ms. Lat. 992=α . L. 5. 15 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena) compiuto nel 1465 [figg. 1-2]. Inoltre Marcanova e Feliciano a Bologna diedero vita a un cenacolo culturale che beneficiava della vasta biblioteca del medico, della sua collezione di monete antiche e di un serrato confronto non solo con gli umanisti ma anche con i tanti artisti che gravitavano intorno a queste due figure. Fra questi è particolarmente necessario rammentare Marco Zoppo che fu fra i primi artisti, insieme a Mantegna, a cimentarsi nello studio grafico delle antichità e nella collaborazione con gli umanisti, come è attestato anche dalla sua relazione con Feliciano²⁸.

Soprattutto bisogna segnalare che da tale codice prese le mosse la tradizione epigrafica e antiquaria bolognese. Marcanova e Feliciano furono gli apripista di questo particolare aspetto della cultura umanistica, inaugurando un filone in questo campo di interessi che godette di larga fortuna, come ci è testimoniato direttamente anche dallo stesso Ferrarini, il quale nella lettera introduttiva del codice parigino dichiara apertamente di ispirarsi e di rifarsi a Feliciano. Lo sviluppo antiquario ed epigrafico bolognese ebbe così inizio con una marcata impronta veneta, zona in cui tali studi erano particolarmente avanzati, ma, grazie a una serie di personalità che si approcciarono in diverse maniere all'antico, in poco tempo la stagione umanistica bolognese prese una direzione propria e specifica.

Per prima cosa nella seconda metà del secolo a Bologna gli intellettuali e i professori dello Studio confluirono, insieme anche ad alcune personalità della corte, mercanti, notai, studenti e membri del clero, in grandi circoli letterari e umanistici, in cui vi era un proficuo scambio di idee e pensieri. Costoro si spendevano per il recupero della cultura antica, partendo dallo studio ermeneutico dei principali testi classici e della mitologia. Fu proprio il mito una delle tematiche più approfondite

²⁸ Per il periodo di Marcanova a Bologna si veda DE MARIA 1988, pp. 22-24. Per le questioni legate al codice ms. α L.5.15 = Lat 992 della Biblioteca Estense di Modena cfr. p. 15 e n. 21, per le relazioni di Feliciano con Zoppo si veda CALOGERO 2017, *passim*.

in questa fase poiché era studiato per darne una lettura che ne voleva mettere in evidenza significati allegorici e morali, in modo da dimostrare che non si trattava di testi con contenuti così distanti dalla religione, come invece si era soliti pensare. Tale particolare analisi della mitologia si ritrova anche nelle arti figurative, stabilendo così una relazione fra umanisti e artisti, ciò avvenne in particolare nell'ambito della stampa, che a Bologna si diffuse notevolmente e che fu spesso caratterizzata dall'utilizzo di questa tipologia di soggetti, come si può notare ad esempio in molte delle opere di Nicoletto da Modena e Peregrino da Cesena. Il caso più emblematico fu però quello di Marcantonio Raimondi nella cui vasta e composita produzione, che non si pensa di scandagliare in queste poche righe, dimostrò sempre uno spiccato interesse per l'antico e il gusto per l'allegoria e per la mitologia, manifestando in questo modo i contatti che intercorrevano fra lui e gli ambienti umanistici bolognesi²⁹.

L'interesse per l'antico fu alimentato anche dalla presenza di alcuni filologi, ne basti ricordare tre per queste date: Urceo Codro, Filippo Beroaldo e Giovan Battista Pio.

Urceo Codro, originario di Rubiera, giunse a Bologna intorno agli anni '80 del Quattrocento e vi restò fino alla morte avvenuta nel 1500, lì insegnò grammatica, eloquenza e greco e fu autore dei *Sermones*, cioè le sue prolusioni ai corsi universitari³⁰. Filippo Beroaldo (1453-1505)³¹ fu allievo di Codro e commentatore di testi classici (è noto principalmente per il commento dell'*Asino d'oro* di Apuleio) e Giovan Battista Pio (1475/76-1542 circa)³² fu a Bologna nella prima fase della sua carriera come lettore di Poetica e Retorica, poi a Mantova precettore di Isabella d'Este e in seguito a Milano, Bergamo, Lucca e Roma.

A questi va aggiunto il carmelitano Battista Spagnoli, detto il Mantovano, che è sicuramente da annoverare fra i principali umanisti attivi a Bologna, infatti

²⁹ Per un approfondimento sulla relazione fra Raimondi e l'ambiente umanistico bolognese si veda OBERHUBER 1988, pp. 51-88, FAIETTI 1988, pp. 213-236 e FAIETTI 2000, pp. 23-31.

³⁰ Per la figura di Codro lo studio più esaustivo è ancora oggi RAIMONDI 1950, *passim*. Più recentemente si veda VENTURA 2017, pp. 33-52, VENTURA 2018b, pp. 1-9 e per un approfondimento sui *Sermones* si veda il volume a cura di CHINES, SEVERI 2013, *passim*.

³¹ Per una disamina più approfondita si veda DE MARIA 1988, pp. 19-20, SEVERI 2015, *passim* e SEVERI 2017, pp. 53-65.

³² Per le principali vicende biografiche su Giovan Battista Pio si veda DEL NERO 1981, pp. 247-263 e DE MARIA 1988, p. 21.

risiedette in città fra il 1471 e il 1478 e promosse un dibattito acceso e innovativo grazie alla sua fitta rete di conoscenze e alla scrittura di diversi testi³³. A Battista Spagnoli si deve in maniera particolare la rinascita a Bologna di un umanesimo cristiano, come negli stessi anni stava accadendo a Firenze (ad esempio con Ugolino Verino), ciò avvenne grazie alla sua poesia religiosa ma dallo spirito umanistico, di cui un esempio è il *De calamitatibus temporum* del 1479 e l'*Apologeticon*³⁴. Quest'ultimo è un testo in cui il frate risponde alle aspre polemiche che erano nate in seguito a un altro suo scritto, *Parthenice Mariana*, in cui accostava alla figura della Madonna la mitologia pagana, spiegando le sue ragioni in un'ottica tipicamente umanistica in cui si potevano avvicinare tematiche mitologiche a tematiche sacre.

È doveroso inoltre sottolineare che il Mantovano ebbe una stretta amicizia con Beroaldo, il quale, nonostante il suo temperamento laico, fu sicuramente colpito da questa nuova poetica; i due condividevano gli stessi interessi e non di rado si incontravano nella biblioteca del convento di San Martino, dove risiedeva il frate, per studiare, scrivere e discutere. L'amicizia fra i due doveva essere già ben salda alla fine degli anni '70 se nel 1479 Battista Mantovano scrive il *De reditu Philippi Beroaldi iuvenis literatissimi ex Gallia*, per salutare l'amico al rientro a Bologna

³³ Battista Spagnoli, detto il Mantovano, carmelitano e importante umanista, nacque a Mantova nel 1447 da una famiglia originaria della Spagna. Fu studente a prima a Padova, dove compose le *Egloghe*, e poi a Ferrara dal 1463, nel 1464 emise la professione e nel 1470 divenne sacerdote. In seguito fu a Bologna fra il 1471 e il 1478 nel convento carmelitano di San Martino, insegnò Teologia all'Università e divenne anche preside di Facoltà. Gli anni bolognesi furono particolarmente importanti per la sua formazione culturale frequentando i principali circoli umanistici e le personalità più rilevanti. In seguito fu a Mantova e dopo nuovamente a Bologna, per essere a Roma invece fra il 1486 e il 1489 e infine a Mantova fino al 1516, dove morì. Fu per sei volte vicario generale della Congregazione Mantovana e priore generale di tutto l'Ordine nel 1513. Oltre alla sua fervente attività per la Congregazione, che lo vide attivo nelle diverse questioni che animavano la Congregazione Mantovana dei Carmelitani, come ad esempio la disputa sul colore dell'abito o le attività a Roma, Battista Spagnoli fu anche letterato e umanista, in contatto con i principali esponenti della cultura del tempo, da Pico della Mirandola ad Angelo Poliziano passando per Andrea Mantegna, Pomponio Leto, Giovanni Pontano e Sabadino degli Aurenti (come ci testimonia la fitta corrispondenza fra i due e il fatto che egli sia anche fra narratori di una delle novelle delle *Porretane*). Fu in ottimi rapporti con i Bentivoglio e i Gonzaga e soprattutto riuscì a coniugare i tanti impegni che richiedeva il suo ruolo con il dedicarsi costantemente alla scrittura di un gran numero di testi di diverso genere, non solo di carattere sacro. Si veda GABOTTO, 1892, *passim*, VILLIERS 1752 (tomo I), pp. 217-240, SAGGI 1954, pp. 116-152, MARRONE 2000, pp. 19-28, SEVERI 2010, pp. 39-59 (e per un'accurata bibliografia sulle vicende biografiche e sulla sua produzione letteraria pp. 477-482), SEVERI 2012, pp. 117-140 e SEVERI 2014, pp. 149-159.

³⁴ Per un approfondimento di questo testo e la sua edizione critica si veda MARRONE 2000, pp. 19-155.

dopo un periodo trascorso a Parigi. Inoltre questa relazione si dimostrò forte nel tempo, infatti diversi anni dopo, nel 1502, quando il frate risiedeva stabilmente a Mantova e rivestiva importanti ruoli per la congregazione, la sua edizione degli *Omnia Opera* vide la luce a Bologna e fu curata proprio da Beroaldo³⁵.

Ai fini dello studio qui proposto non si può non evidenziare che Battista Spagnoli e Ferrarini fossero entrambi carmelitani, circa coetanei, che furono per alcuni anni insieme in convento, prima a Ferrara come studenti e poi a Bologna a San Martino, e che quindi si conoscessero molto bene già dalla loro giovinezza. Bisogna però mettere in risalto anche che entrambi si interessarono a determinate tematiche umanistiche e alla riscoperta dell'antico, di conseguenza non è fuori luogo ipotizzare che nelle stanze del convento bolognese e nella biblioteca non solo il Mantovano si ritrovasse con Beroaldo e altri per discutere su tematiche antiquarie e culturali, ma che fra questi vi fosse anche Ferrarini, il quale in questo modo ebbe la possibilità di approfondire le proprie conoscenze grazie allo scambio proficuo con molti degli umanisti bolognesi del tempo³⁶. La figura di Battista Spagnoli mi pare quella che meglio di molte altre si presta a essere l'anello di congiunzione fra gli umanisti bolognesi e Ferrarini, essa aiuta a comprendere parte della formazione antiquaria del reggiano che a Bologna sicuramente giovò degli studi che si portavano avanti in quegli anni. Questa relazione serve a chiarire sia l'importanza del soggiorno bolognese di Ferrarini sia come egli riuscì a integrarsi negli ambienti umanistici e ad ampliare la propria formazione tramite quei contatti che può aver instaurato direttamente nel suo convento, dove fu anche priore. Inoltre, in questo modo riemerge sotto una nuova luce il convento di San Martino (e la sua biblioteca) che appare come un luogo non secondario nella scena culturale bolognese della seconda metà del secolo ma, anzi, si allinea, grazie a questi due frati, alla loro cerchia di amicizie e alle loro opere, agli altri conventi cittadini in cui vi era una particolare attenzione alle istanze umanistiche, come ad esempio quello di San Domenico.

Questo ambiente filologico e letterario così composito e ricco compenetrò e stimolò anche le ricerche e gli interessi in campo antiquario-epigrafico. Infatti, dopo

³⁵ Per le relazioni fra Battista Mantovano e Filippo Beroaldo si veda a SEVERI 2012, pp. 117-140.

³⁶ Per il periodo bolognese di Ferrarini cfr. pp. 47-48.

il soggiorno di Marcanova e Feliciano furono molte le sillogi epigrafiche che videro la luce a Bologna. Uno dei casi più significativi fu evidentemente quello di Ferrarini che nella città felsinea realizzò la sua prima silloge nel 1477, di cui tratteremo nel quarto capitolo, su esplicito modello felicianeo.

Vi sono però svariati altri casi esemplificativi che attestano questo diffuso interesse. Ad esempio già lo stesso Codro aveva realizzato un'opera antiquaria chiamata *Antiquitates*³⁷ (andata persa e di cui conosciamo solo il titolo), a dimostrazione di quanto fossero diffusi gli interessi per l'antico anche nella sua forma antiquaria-epigrafica.

In seguito al clamore suscitato dalle sillogi di Feliciano-Marcanova e da quelle di Ferrarini, in molti altri, prendendo come modelli questi autori e Ciriaco d'Ancona, realizzarono altre sillogi.

Fra i più attivi nelle questioni antiquarie verso la fine del XV secolo vi fu Tommaso Sclarici del Gambaro (1454-1525), giurista che faceva parte dei circoli culturali vicini a Giovanni II Bentivoglio, che realizzò dal 1489 una silloge (Hist. Oct. N. 25, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek), prendendo spunto da Ciriaco, Ferrarini, Leto e Giocondo per donarla nel 1507 a Francesco Baschieri da Carpi³⁸. Anche Giacomo del Giglio (1448-1513 ca) compose una silloge e possedeva lui stesso una collezione di antichità³⁹, di cui almeno un pezzo dovette in seguito passare a un altro umanista bolognese, Giovanni Filoteo Achillini. La sua silloge, *Inscriptiones antiquae*, si basava inoltre su una sua esperienza romana e sui testi di Poggio Bracciolini e Signorili, ma dimostra in diversi passaggi di conoscere anche quelli di Ferrarini. Nonostante ciò il testo appare abbastanza modesto poiché approssimativo ma dovette comunque avere una buona diffusione dato che ne esistono tre copie, di cui in particolare la copia presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 5238) è, per com'è strutturata e per la tipologia di alcuni disegni, la più prossima a Ferrarini⁴⁰.

³⁷ Si ipotizza che il testo, seguendo gli studi già intrapresi da intellettuali come Flavio Biondo e Pomponio Leto, fosse una ricerca sul mondo antico, soprattutto andando ad indagare usi e costumi del tempo, DE MARIA 1988, pp. 19-20.

³⁸ *Ivi*, pp. 25-26 e FUMARCO 2006, pp. 14-15.

³⁹ Della sua collezione dovevano far parte queste due iscrizioni: CIL XI 694 e 758.

⁴⁰ DE MARIA 1988, p. 26 e FUMARCO 2006, p. 13.

Inoltre anche Cesare Nappi (1440 ca-1518), un notaio bolognese, anch'egli fra i partecipanti dei circoli culturali dei Bentivoglio, proprietario un discreto numero di libri e in contatto con alcuni dei principali esponenti della cultura umanistica del tempo (da Battista Mantova a Beroaldo e Francesco del Cossa) realizzò fra gli anni '80 e '90 del Quattrocento una silloge. La silloge (contenuta all'interno di un gruppo di testi più ampio che trattava di vari argomenti chiamato *Palladium eruditum*), *Vetustates quaedam variis ex locii collectae* (ms. 52, busta II, n. I, Bologna, Biblioteca Universitaria) è composta sia dalla trascrizioni di epigrafi provenienti da altre sillogi sia da quelle che egli stesso aveva potuto vedere direttamente a Roma durante il suo soggiorno avvenuto fra il 1478 e il 1479⁴¹.

Molti di questi personaggi oltre a studiare l'antico e a produrre delle sillogi possedevano alcuni reperti e alcune piccole collezioni, ad attestare quanto la passione antiquaria si fosse ormai diffusa anche in questa zona. Sicuramente però una delle collezioni private più significative a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento fu quella di Giovanni Filoteo Achillini (1466-1538), non solo umanista ma anche poeta e antiquario che possedeva marmi antichi, lapidi, gemme e molte medaglie e monete⁴². Soprattutto però di Achillini è importante rammentare il particolare legame con Amico Aspertini, con il quale condivideva quella passione antiquaria che a Bologna era ugualmente diffusa fra umanisti e artisti⁴³. Questo singolo caso è importante per evidenziare il peculiare corso che intraprese l'Umanesimo antiquario bolognese, il quale vide una sempre più stretta collaborazione con gli artisti che fra fine Quattrocento e inizio Cinquecento diedero vita a un nuovo modo di concepire e di approcciarsi all'antico, sviluppando un'interpretazione personale che si alimentava degli studi e degli scritti degli umanisti. A Bologna i casi più significativi furono quelli dei già citati Marcantonio Raimondi e Amico Aspertini, a cui però è necessario aggiungere anche Jacopo Ripanda. Tutti questi artisti erano già venuti a stretto contatto con l'antico ben prima del loro soggiorno romano, infatti si erano formati in questo peculiare contesto antiquario bolognese del quale si fecero interpreti innovativi. È altresì importante

⁴¹ DE MARIA 1988, pp. 26-29 e FUMARCO 2006, p 12.

⁴² DE MARIA 1988, pp. 31-32.

⁴³ FAIETTI, SCAGLIETTI 1995, pp. 88-89 e FUMARCO 2006, p 17.

notare però come tali artisti diedero avvio a una diversa fase dello studio dell'antico e della sua rielaborazione artistica. Si tratta di una fase successiva a quella presa in esame in questa ricerca, essa però poggia le proprie basi in quel contesto maturato nella seconda metà del Quattrocento che si è cercato qui di delineare.

Capitolo 2

Cultura umanistica e antiquaria a Reggio Emilia

Anche nella periferica città di Reggio Emilia nel corso del XV secolo si può notare la nascita e lo sviluppo di peculiari istanze umanistiche che sfociarono poi in specifici interessi di tipo antiquario, come era avvenuto nel resto dell'Emilia, in particolare a Bologna.

Il centro della temperie umanistica-antiquaria reggiana fu Michele Fabrizio Ferrarini e gli esiti principali furono i suoi testi, che verranno approfonditi nei capitoli successivi. Non si può pensare però a questo episodio come un *unicum*, un caso isolato, ma invece fu il frutto di un determinato ambiente culturale e di interessi diffusi, che meritano di essere indagati. Il contesto in cui si sviluppò l'opera di Ferrarini è determinante per capirne alcuni caratteri e per comprenderne a pieno alcune specificità, rimarcando anche il notevole ascendente che la sua passione epigrafica e antiquaria ebbe sulla situazione culturale cittadina.

La città di Reggio Emilia⁴⁴, dopo un XIV secolo abbastanza turbolento e difficile sia politicamente che economicamente, nel 1409 fu conquistata da Nicolò III

⁴⁴ Per le vicende riguardo la storia e gli aspetti culturali di Reggio Emilia nel corso del XV secolo si veda BALLETTI 1925, pp. 229-277, FESTANTI, GHERPELLI 1987, pp. 164-166 e pp. 209-211 e MUSSINI 1998, pp.17-20. Per una panoramica generale ed esaustiva sulle vicende artistiche reggiane del XV secolo, di cui in questo capitolo si dirà solo parzialmente, rimando a BENATI 1998, pp. 46-51.

Inoltre, riguardo il contesto artistico reggiano della seconda metà del XV secolo, vorrei segnalare che negli stessi anni in cui Ferrarini era presente del convento reggiano vi era in città anche il pittore Baldassarre d'Este, nativo di Reggio Emilia e poi documentato a operarvi fra il 1477 e il 1495. Questo fatto fa presupporre che i due si potessero conoscersero, non si esclude quindi che vi potesse essere stata una frequentazione dato che la città non era molto grande, che entrambi avevano vissuto e lavorato fra Ferrara e Reggio Emilia e che si interessavano a questioni artistiche. In questa ricerca però non sarà presa in esame la figura del pittore poiché non abbiamo, allo stato attuale degli studi, nessuna notizia certa di una relazione fra Baldassarre d'Este e Ferrarini, si può solo ipotizzare questa conoscenza ma non vi sono attestazioni sostanziali. Per questi motivi su tale artista (e sulla problematica ipotesi di identificazione con il pittore denominato Vicino da Ferrara), importante per lo sviluppo artistico della città, che sappiamo realizzò per Reggio Emilia diverse opere (le quali però non ci sono giunte: *San Bonaventura* per la chiesa di San Francesco, una pala per l'altare maggiore della chiesa di San Vitale, una decorazione per porta castello, una tavola in San Giuseppe e una *Natività con angeli* in San Girolamo) e che può essere considerato anche uno degli artefici della presenza di alcune istanze culturali lombarde in città (data la sua lunga permanenza presso gli Sforza), rimando a LONGHI 1934 (ed. cons. 1956, pp. 47-184), CALVESI 1958, pp. 141-156 e pp. 309-328, BENATI 1982, pp. 3-24, BENATI 1990, pp. 53-57, MANCA 1993, pp. 73-84, BUGANZA 2006, pp. 3-69 e TOFFANELLO 2010, pp. 233-238.

d'Este, marchese di Ferrara. Da questo momento Reggio Emilia iniziò a far parte dello Stato estense, fatto che diede avvio a un periodo di stabilità e tranquillità che le permise di crescere e svilupparsi, oltre che entrare a tutti gli effetti nell'orbita culturale ferrarese. Essendo però la terza città dello stato rimase ai margini rispetto agli eventi più importanti in campo politico, economico e culturale. Per tali motivi vennero stipulati una serie di patti con gli Este in modo tale da garantire il mantenimento di alcune limitate autonomie di governo locale. Vi era, infatti, ovviamente un podestà, che era l'autorità più alta, gestiva la città seguendo le precise volontà del duca e si occupava principalmente della giustizia. La seconda autorità cittadina era quella del massaro, il quale invece si interessava delle questioni fiscali. Rimaneva però in carica un Consiglio degli Anziani, retaggio dell'epoca comunale, che aveva funzione di tutela dei singoli cittadini, dell'ordine pubblico, della sanità e dei lavori pubblici. Tale Consiglio, che doveva essere composto unicamente da cittadini originari del luogo, di più di trent'anni e di buona condizione, era in pratica una struttura politica estremamente selettiva che prevedeva alla guida della città le famiglie dell'alta borghesia e della nobiltà, le quali si spartivano tutte le cariche comunali e non solo. A Reggio Emilia, città quindi lontana dalla capitale e dalla corte, effettivamente vi era un'oligarchia di famiglie che controllava gli aspetti principali del vivere civile e culturale, ovviamente in accordo con gli Este.

Da tali illustri famiglie, come quelle, ad esempio, degli Arlotti, degli Zoboli, dei Fossa, dei Parisetti e dei Cassoli, provenivano anche le personalità di maggior spicco in campo culturale, le quali spesso rivestivano le cariche di alti prelati o di amministratori della città. Infatti, essendo assente una corte, i principali promotori di attività culturali erano di frequente legati al volere del vescovo (e degli ordini monastici) o del comune.

Da questo doppio binario, spesso però intrecciato, prese avvio l'umanesimo reggiano.

Le prime istanze umanistiche giunsero in città grazie a Battista Pallavicino⁴⁵, vescovo di Reggio Emilia dal 1444 al 1466, anno della sua morte. Pallavicino fu un uomo colto, educato da Guarino Veronese e allievo di Vittorino da Feltre, un ricercatore di codici antichi e un umanista; fu a Firenze per il concilio del 1439 e spesso si recò anche a Roma perché era uno degli uomini di fiducia di papa Pio II. Inoltre fu anche autore di alcuni scritti, uno dei suoi testi principali è l'*Historia flendae Crucis et funeris Domini nostri Iesu Christi ad Eugenium IV S. P.*, dedicata al papa Eugenio IV e poi pubblicata postuma a Parma nel 1477.

Negli stessi anni anche il Comune, soprattutto per mezzo del Consiglio degli Anziani, iniziò a dimostrare una certa attenzione a tematiche umanistiche promuovendo la diffusione della cultura tramite lezioni e letture di testi antichi, in modo tale che un certo livello di istruzione fosse garantita a un più ampio strato di popolazione, fornendo sia i maestri che i locali in cui poter far lezione⁴⁶. Inoltre il consiglio si riservava anche di valutare periodicamente i risultati degli allievi e l'efficacia didattica dei maestri, infatti gli studenti erano tenuti a effettuare davanti a tutto il Consiglio alcune letture pubbliche o a presentare alcuni testi di loro produzione.

Queste iniziative promosse dal Consiglio degli Anziani andavano a sopperire parzialmente la mancanza di opportunità di studio del Diritto poiché nel 1444 il duca Leonello d'Este impose a tutti gli studenti reggiani di frequentare lo Studio di Ferrara (o in alternativa di recarsi a Bologna, dove vi era dalla fine del XIV secolo un collegio per gli studenti reggiani poveri) per lo studio del Diritto. Così si andò a preferire e ad approfondire lo studio di discipline umanistiche e letterarie. Già nel giugno del 1453 il Consiglio degli Anziani scrisse direttamente a Guarino Veronese a Ferrara affinché gli indicasse qualcuno che potesse leggere retorica in latino e greco; alcuni mesi dopo fu Ventura Arlotti (padre del vescovo Bonfrancesco, cfr. pp. 35-36) ad avere l'incarico di impartire tutti i giorni due lezioni pubbliche, di eloquenza e di poesia. In seguito, insieme a Ventura Arlotti, vi fu anche Pietro de

⁴⁵ Per la figura di Battista Pallavicino si veda SACCANI 1902, pp. 105-108, ROMBALDI 1970, p. 114 e FORNER 2004, pp. 93-109.

⁴⁶ Per quanto riguarda le vicende e il susseguirsi di maestri chiamati dal Consiglio degli Anziani, di cui si dirà nelle righe successive, si veda ROMBALDI 1970, pp. 91-125 con tutti i relativi documenti da lui pubblicati.

Viotris, sempre di Reggio Emilia, che era stato già insegnante in diverse famiglie nobili della città, ed aveva il compito specifico di leggere Ovidio e Lucano. Nel 1455 il numero degli insegnanti aumentò ulteriormente perché ai due precedenti si aggiunsero Simone da Bottone di Montecchio e Altovito da Firenze, che insegnava aritmetica. Fra il 1458 e il 1462 vi fu come insegnante di grammatica Guido de Alemannia e nel 1461 invece, su suggerimento di Guarino Veronese e con la mediazione di Aliprando Arlotti (fratello del vescovo e figlio di Ventura, cfr. p. 31 e pp. 35-36), arrivò in città Luca Ripa, come insegnante di retorica e poesia. Luca Ripa era uno dei principali intellettuali che gravitavano intorno alla corte estense, infatti fu allievo dello stesso Guarino e a sua volta maestro di Urceo Codro e, secondo alcuni, anche di Ludovico Ariosto⁴⁷. Luca Ripa ottenne la cittadinanza reggiana e si fermò in città per tre anni (dal 1 maggio 1461 al 30 aprile del 1464), poi dovette abbandonare la sua mansione poiché il Comune non fu più in grado di stipenziarlo a causa di una carestia che compromise le casse comunali. La figura di Luca Ripa e il suo periodo reggiano, ai fini di questo studio, appaiono molto importanti poiché è attestato che questo umanista fu anche maestro di Ferrarini, forse proprio durante questo periodo di insegnamento nella città del frate⁴⁸.

Conclusasi tale fase di crisi il Consiglio degli Anziani, in accordo con il cancelliere Sigismondo d'Este, nel 1464 decise di chiamare nuovamente un lettore di poesia, con lo specifico compito di istruire specialmente i giovani. Così negli anni seguenti si susseguirono una lunga serie di maestri: il primo fu Andrea Aicardi da Parma, poi in seguito Giovanni de Solis (che insegnava sia grammatica che poesia), poi Filippo de Bortolotti da Parma e Taddeo Ugoletto, anch'esso da Parma. In particolare fra queste personalità emerge la figura di Taddeo Ugoletto che a Reggio Emilia fu maestro durante la sua giovinezza fra il settembre del 1475 e l'inizio del 1477, ma che in seguito divenne un esponente di primo piano della cultura umanistica. Infatti, Taddeo Ugoletto fu a lungo a Buda a servizio presso il re Mattia Corvino, per il quale si occupava principalmente di cercare e acquistare volumi che andassero ad arricchire la sua vasta biblioteca. Alla ricerca di testi per il re, Taddeo

⁴⁷ Per un recente studio su Luca Ripa e la relazione con Ludovico Ariosto si veda VENTURA 2018, pp. 275-284.

⁴⁸ Per la questione relativa a Luca Ripa come maestro di Ferrarini cfr. pp. 42-43 e n. 99.

Ugoletto ebbe la possibilità di viaggiare a lungo in Italia ed Europa tessendo una fitta rete di contatti e amicizie con molti altri umanisti e intellettuali⁴⁹.

In seguito, in qualità di insegnanti a Reggio Emilia arrivarono Pellegrino Sillano e Gian Andrea Ferrabò da Ferrara (anch'egli frate carmelitano), nel 1487 invece il nuovo lettore fu Aimone Cacciavillani (amico di Matteo Maria Boiardo diventato capitano del popolo quell'anno), poi nel 1498 vi fu per un breve periodo Lancillotto Pasio, dopo di lui Pontico Virunio da Belluno⁵⁰ e Giovanni da Cola.

Questa vasta schiera di insegnanti che si susseguirono a Reggio Emilia per diversi anni, con lo specifico compito di istruire i giovani della città, ponendo particolare attenzione anche alla lettura dei classici, attestano come le istanze umanistiche nel corso del secolo si siano sempre più diffuse e siano diventate un interesse così esteso e corrente da caratterizzare anche iniziative di questo tipo. Da altra parte però è importante sottolineare che in città si poteva compiere solo una prima parte degli studi, infatti i rampolli delle principali famiglie reggiane erano mandati a completare e perfezionare i loro studi a Ferrara o Bologna, poi rientrando in città riportavano con loro tutto quello che avevano appreso; questo fu uno dei motivi, ma non l'unico, per cui si può dire che la cultura reggiana a queste date era strettamente legata e dipendente da quella ferrarese e bolognese.

Meno note sono le questioni relative ai libri che potevano essere utilizzati durante lezioni tenute dai vari maestri che si succedettero in città. Sappiamo però che vi erano alcune biblioteche⁵¹, la principale era quella della Cattedrale⁵², fondata secondo la tradizione da Luca Cantarelli nel 1437, quando lasciò tutti i suoi libri alla Cattedrale, e che fu ulteriormente arricchita di volumi nel corso degli anni successivi per volere di alcuni vescovi particolarmente attenti alla cultura (come Pallavicino e Arlotti). Altre biblioteche erano presso i monasteri, come ad esempio quella del monastero benedettino di San Prospero fuori le mura che era particolarmente ricca di manoscritti, mentre è noto che in quella nel monastero di

⁴⁹ Per le problematiche e le conseguenze relative alla possibile amicizia fra Ferrarini e Taddeo Ugoletto cfr. n. 235.

⁵⁰ Per un approfondimento su Pontico Virunio e il suo periodo reggiano si veda PELLEGRINI 2004, pp. 169-185.

⁵¹ Per le vicende legate alle biblioteche reggiane nel corso del XV secolo vedi ROMBALDI 1970, pp. 115-116.

⁵² Per le vicissitudini legate all'ampliamento di questo edificio cfr. p. 34 e n. 78.

Santo Spirito vi era un *Decameron* miniato da Taddeo Crivelli e una raccolta poetica con testi di Nicolò da Correggio e Poliziano. Inoltre, un notevole numero di libri era anche nel monastero dei carmelitani, molti di questi erano stati donati al convento da Pinotto Pinotti quando lo fondò⁵³ e, infine, anche il convento dei domenicani poteva vantare una nutrita biblioteca che fu ulteriormente ampliata nel 1462 grazie anche a un sostegno economico fornito dal Comune.

Inoltre in città si era sviluppata l'attività della stampa, favorita anche dalla presenza di una cartiera ducale impianta in città per volere di Sigismondo d'Este che sostenne questa attività finanziandola a più riprese⁵⁴. Uno dei principali stampatori in città fu Ugo Ruggieri, reggiano di nascita (nel 1455), di formazione bolognese (dal 1474)⁵⁵ e dal 1478 di nuovo a Reggio Emilia dove si accordò con il mercante Antonio de Bosco e il libraio Lorenzo Bruschi per la stampa di un *Alguirissimo*, cioè di un manuale di aritmetica⁵⁶. I due soci fornirono il testo a Ruggieri che si impegnò a stamparne 500 copie entro l'agosto del 1479 (anche se il testo poi risultò stampato fra il luglio e l'ottobre del 1478) e il contratto fu redatto dal notaio Albertino Correggi⁵⁷. In seguito lo stesso Lorenzo Bruschi, insieme al fratello Bartolomeo, avviò una società con Prospero di Zanotto Bombace, Pietro Nigoni e Paolo di Sasso per la stampa e il commercio dei libri, soprattutto opere classiche, l'istituzione di questa società fu effettuata sempre da Albertino Correggi. La società rimase attività fino alla morte di Lorenzo Bruschi e si sciolse in seguito a questo evento. Successivamente l'attività di stampa proseguì in città con una discreta produzione; qui si ricordano solamente alcuni testi a titolo esemplificativo, ad esempio fu stampato nel 1494 un *De bellis civilis* nella traduzione di Decembrio a opera di Francesco Mazzali, è invece del 1497 la stampa di *Aesopus: Fabulae selectae* e il *Lexicon latino graecum* a opera di Bertocchi⁵⁸, per attestare la continua centralità della cultura classica.

⁵³ Per le vicende del convento di Santa Maria del Carmine cfr. n. 118.

⁵⁴ BALSAMO 1977, pp. 277-298. La filigrana della carta prodotta a Reggio Emilia presentava l'anello con il diamante, tipica impresa estense.

⁵⁵ Per la formazione bolognese di Ugo Ruggieri si veda PIANA 1966, pp. 454-455.

⁵⁶ ROMBALDI 1970, p. 106 e MONDUCCI, CANOVA 2004, pp. 11-29.

⁵⁷ Per la figura di Albertino Correggi cfr. n. 67.

⁵⁸ Per un approfondimento su altri testi stampati a Reggio Emilia nell'ultimo quarto del XV secolo si veda ROMBALDI 1970, pp. 107-109.

Inoltre, sempre legate alle istituzioni reggiane sono due altre vicende che riflettono tale determinato clima cittadino.

La prima, di cui si dirà in maniera più diffusa nel sesto capitolo⁵⁹, riguarda nello specifico le sorti della terza silloge di Ferrarini, il ms. Regg. C 398. Infatti, alla morte del frate il codice si trovava nel convento dei carmelitani ma il Comune, temendo che potesse essere venduto e fuoriuscire da Reggio Emilia, si attivò per salvarlo. Il 13 febbraio 1493 tre notabili reggiani redassero un decreto⁶⁰ in cui si dichiarava che la silloge non poteva uscire dal convento e non poteva essere venduta. I notabili firmatari del provvedimento erano tre personaggi importanti in città: Ludovico Malaguzzi⁶¹, Antonio Gazzoli⁶² e Bartolomeo Cartarani⁶³, che si attivarono concretamente per salvare questo testo poiché Ferrarini e la sua opera erano considerati, come riporta il documento stesso, «gloria et honoris huius civitatis» e il codice nello specifico era ritenuto «magnum et pulchrum librum et codicem omnium antiquitatum epytaphiorum et epigramatum que potuit habere in toto orbe terrarum, quod est opus cum rarum et unicum tum preclarum». Le motivazioni che hanno sostenuto questo provvedimento sono peculiari, non solo attestano la stima e il prestigio di cui il carmelitano godeva, ma soprattutto sono una testimonianza di una città attenta a un'opera che desiderava fosse vincolata al proprio territorio perché ne è una testimonianza e perché fu chiara fin da subito la sua eccezionalità. I tre notabili evidentemente si fecero portavoce di un sentire diffuso e di un interesse particolare verso quest'opera, che, come vedremo meglio nelle pagine successive, è una silloge che racchiude i correnti interessi umanistici e che è strettamente legate alle vicende culturali e storiche reggiane.

I notabili infine, una volta portato a termine il loro compito, riferirono al Consiglio reggiano, con una relazione datata al 15 febbraio dello stesso anno⁶⁴, che il codice

⁵⁹ Per questa vicenda cfr. pp. 96-97.

⁶⁰ Archivio del comune, Provigioni, Consiglio generale, 1493, 13 febbraio, f. 65r, Reggio Emilia, Archivio di Stato. Il testo è stato per la prima volta riportato in ZACCARIA 1762, p. 87 e poi da FRANZONI 1999b, p. 40.

⁶¹ Ludovico Malaguzzi (1444-1511) è probabilmente uno zio materno di Ludovico Ariosto, poiché fratello della madre Daria (TASSANO OLIVIERI 1979, p. 520). Inoltre fu anche podestà.

⁶² Di Antonio Gazzoli sappiamo che fu podestà di Ferrara, che gli fu dedicata un'ode da Ludovico Carbone e che fu fra i compilatori degli Statuti di Reggio Emilia, FRANZONI 1999b, p. 205, n. 7.

⁶³ Bartolomeo Cartarani fu anch'esso fra i compilatori degli Stuti di Reggio Emilia, FRANZONI 1999b, p. 205, n. 8.

⁶⁴TASSANO OLIVIERI 1979, p. 520. Il testo è riportato per intero in FRANZONI 1999b, p. 41.

non poteva uscire senza l'autorizzazione del Comune e che doveva restare all'interno del convento chiuso in un'arca con una doppia chiave.

Il secondo fatto esplicativo del clima reggiano è di poco successivo. Lo stesso anno, il 1493, il 22 di dicembre venne registrato un decreto⁶⁵ tramite il quale si incaricavano tre notabili cittadini di ritrovare alcune iscrizioni antiche e di esporle in un luogo pubblico. I tre uomini prescelti furono Aliprando Arlotti, un notaio appartenente a una delle famiglie più in vista e fratello del vescovo Bonfrancesco (cfr. pp. 35-36), Francesco Parisetti⁶⁶, notaio e governatore della città l'anno successivo, e il già citato più volte Albertino Correggi, anch'esso notaio e uno dei personaggi centrali della vita culturale reggiana del tempo⁶⁷. Il testo, approvato dal Consiglio degli Anziani e dal capitano del popolo, Matteo Maria Boiardo, si apre con un lungo elenco di nomi di alcuni dei personaggi più importanti della scena politica, economica e culturale della città. Tali persone decisero che, a seguito del rinvenimento di un'antichissima iscrizione di un tale di nome Rufo⁶⁸, nobile romano, si dovesse provvedere a recuperare altri monumenti funerari presenti nella rocca di Canossa e nella chiesa di Grassano (località nei pressi di Canossa) e a

⁶⁵ Il testo è pubblicato per la prima volta da Franzoni (FRANZONI 1999c, p. 43) e si trova nell'Archivio del Comune, Provvigioni, Consiglio generale 1493, Reggio Emilia, Archivio di Stato, f. 22r-v. Il verbale è controfirmato all'inizio e alla fine da Albertino Correggi (cfr. n. 67) come *notarius publicus* della città.

⁶⁶ FRANZONI 1999c, p. 44.

⁶⁷ Albertino Correggi (1436-1499), già più volte nominato nelle pagine precedenti, fu notaio e uno degli uomini più presenti nella vita culturale cittadina. Correggi infatti possedeva antichità (lo stesso Ferrarini trascrisse due iscrizioni di sua proprietà, cfr. n. 233), a lui Ferrarini dedicò la sua edizione di Probo (cfr. p. 58) e nel 1479 si mise insieme a Valerio Malaguzzi (cfr. n. 233) e Tommaso Pinotti (altro destinatario del Probo di Ferrarini, di cui sappiamo solamente che fu nel Consiglio degli Anziani fra il 1470 e il 1472) per l'acquisto della *Naturalis Historia* di Plinio stampata a Parma da Andrea Portilia. Fra le sue carte è stato rinvenuto il contratto per l'esecuzione dell'affresco del Battistero di Reggio Emilia (cfr. pp. 37-38) e il suo nome è presente anche sul candelabro del fonte battesimale, insieme a quello di Bonfrancesco Arlotti, vescovo della città, e Aliprando suo fratello (cfr. n. 86). Correggi emerge anche in altri svariati documenti, è fra i notai più attivi in molteplici questioni di carattere culturale, ad esempio è lui a redigere il contratto con cui lo stampatore reggiano Ugo Ruggieri si accorda con Antonio Zanelletti e Lorenzo Bruschi per stampare un *Alquirissimo* (cfr. p. 29). In seguito Lorenzo Bruschi, insieme al fratello Bartolomeo, danno vita a una società, con Prospero di Zanotto Bombace, Pietro Nigoni e Paolo di Sasso, per la stampa e il commercio dei libri, soprattutto opere classiche, anche in questo caso la parte burocratica è gestita sempre da Albertino Correggi (cfr. p. 29). ROMBALDI 1970, pp. 106-107 e FRANZONI 1999d, pp. 45-46. È opportuno sottolineare, come già Ezio Raimondi aveva notato, come nella cultura umanistica emiliana i notai rivestirono un ruolo di primo piano, infatti erano spesso uomini di studio e letterari, occupavano posizioni importanti nella vita amministrativa delle città e fungevano da punto di incontro fra i vari ceti e istituzioni cittadine. RAIMONDI 1972, p. 17.

⁶⁸ Per le problematiche relative a questa iscrizione si veda FRANZONI 1999c, pp. 43-44.

riunirli in città poiché con la loro antichità avrebbero potuto nobilitare ogni città⁶⁹. Il compito dei tre prescelti era nello specifico di far divenire della comunità questi monumenti e di «collocari in aliquo pubblico loco, ita quod ab omnibus videri possint». La peculiarità di questo decreto sta nel fatto che dimostra come la città fosse così intrisa di ideali umanistici e così interessata all'antico, probabilmente sull'onda del fervore di Ferrarini morto pochi mesi prima, che si mobilitò non solo per ritrovare e conservare sepolture antiche presenti nel territorio, ma anche affinché questi reperti potessero diventare di tutti, cioè della comunità e darne lustro. L'idea che l'antico nobilitasse una città era molto diffusa in questa fase, ogni comune o corte era alla ricerca delle proprie mitiche origini antiche, vi era una sorta di tacita gara per chi potesse vantare i più gloriosi e leggendari primordi e possedere manufatti e reperti classici⁷⁰. Reggio Emilia, dal suo canto, non aveva leggendarie e mitologiche origini, ma una genesi dettata da qualcosa di molto più prosaico e “semplicemente” storico, la sua fondazione infatti spetta al console Marco Emilio Lepido che istituì la città lungo la via Emilia, come punto di sosta fra le già esistenti Modena e Parma. Non rimanevano in città neanche rilevanze archeologiche maestose e nessun reperto era riferibile alla figura di Marco Emilio Lepido, tanto che lo stesso Ferrarini dovette ricorrere a una falsa epigrafe e a una falsa immagine per celebrarlo insieme alla città⁷¹. Il “monumento” inerente l'antichità che la città si era già spesa per salvaguardare era l'*Antiquarium* di Ferrarini, che grazie alle sue tante attestazioni di epigrafi andava a colmare un po' quella mancanza, testimoniando tombe, lapidi e monumenti funebri e altri reperti antichi. Adesso il Comune, dopo aver perso la piccola collezione di epigrafi che il frate aveva messo insieme, perché venduta alla sua morte dai confratelli (cfr. p. 53 e n. 139), si spendeva in prima persona per poter riunire altri monumenti antichi, poterli portare in città prima che fossero andati definitivamente persi e collocarli in un luogo pubblico, come dice il testo stesso, affinché tutti potessero vederli. Anche

⁶⁹ Poco chiaro è il motivo per cui per la realizzazione della raccolta si nominò solamente tre opere mentre in città (soprattutto nelle chiese) ve ne erano molte altre, come ci attesta Ferrarini nella sua silloge. Per le epigrafi presenti a Reggio Emilia e trascritte da Ferrarini nell'*Antiquarium* cfr n. 233.

⁷⁰ WEISS 1989, p. 121.

⁷¹ Cfr. pp. 89-90.

quest'ultima attestazione è di una notevole modernità⁷², in un periodo in cui il concetto di bene pubblico era ancora molto vago rispetto una maggiore diffusione delle collezioni private dei nobili, Reggio Emilia dimostrava che a distanza dalla corte signorile sembravano rimanere ancora saldi taluni principi comunali e di cittadinanza, in cui a piccole collezioni private (come quelle già citate di Ferrarini e Correggi) si affiancava un'ideale che coinvolgeva più ampi strati della popolazione e che poteva portare benefici e crescita culturale a tutta la città. Le cose però andarono diversamente. Questi buoni propositi, infatti, furono disattesi, la volontà dei tre notabili e del Comune non fu portata fino in fondo e tale iniziativa rimase solamente un'idea e non fu mai realizzata.

Da altra parte si può notare che infine prevalsero le iniziative e le finanze dei privati che potevano permettersi l'acquisto di questi oggetti, come ci ricorda, ad esempio, una lettera dell'anno successivo, il 1494, di Matteo Maria Boiardo a Ercole I d'Este riguardo alcune monete antiche ritrovate da un contadino e acquistate separatamente da varie personalità della zona⁷³.

Per quanto riguarda le tre epigrafi citate dal decreto del 1493 le vicende furono diverse: della sepoltura di Rufo si persero le tracce, del sarcofago di Canossa oggi non rimangono che pochissimi resti nel castello (la forma che doveva avere in origine è nota solamente grazie al bel disegno presente nell'*Antiquarium*, ms. Regg. C 398 f. 37r [fig. 3]) e l'epigrafe di Grassano attualmente è conservata nel Lapidario estense di Modena.

Oltre che nelle iniziative istituzionali, gli interessi umanistici si riscontrano anche in singoli privati, come già visto ad esempio nel caso di Albertino Correggi; spesso però questi soggetti intrecciarono i loro interessi personali con le cariche istituzionali che ricoprivano e tramite esse portarono avanti determinati ideali.

⁷² A queste date altri esempi di nascita di collezioni pubbliche sono pochi ma significativi: papa Sisto IV che nel 1470 dà vita alla raccolta capitolina (WEISS 1989, pp. 223-224) e i provvedimenti della città di Brescia del 1465 e del 1480 per salvaguardare le opere della città (*ivi*, p. 187 e SARCHI 1999, p. 47). Non può non saltare agli occhi che anche nel caso di Brescia siamo in una città in cui ha risieduto Ferrarini e che la sua permanenza ha avuto diverse ripercussioni sul clima culturale cittadino (per il periodo di Ferrarini a Brescia cfr. pp. 49-51).

⁷³ Per questa vicenda e per la trascrizione di parte della lettera si veda FRANZONI 1999c, p. 44 e p. 207, n. 26.

Un caso esemplificativo è quello dell'abate Filippo Zoboli (1415-1497)⁷⁴, anch'esso appartenente a una delle famiglie più in vista della città che si era notevolmente arricchita nel corso del secolo tanto che dal 1456 lui insieme ai fratelli iniziò ad acquistare una serie di caseggiati fra le attuali via Sessi e via Roma, inglobando anche la chiesa di San Nicolò (che divenne giuspatronato familiare). Tali edifici furono poi completamente ristrutturati su progetto dell'abate con la collaborazione di Antonio Casotti⁷⁵, il più celebre e affermato capo mastro cittadino, secondo un gusto pienamente umanistico diffuso in ambito padano, come dimostra lo spigolo dell'angolo del palazzo, all'incrocio fra le due vie, in bugnato com'era tipico a Ferrara⁷⁶. Infatti, Filippo Zoboli non solo era abate del monastero benedettino di San Prospero, vescovo di Comacchio e persona vicina alla corte estense, ma fu molto spesso attivo nella costruzione o ricostruzione di edifici, tanto che godeva della fama di architetto e morì anziano cadendo dall'impalcatura di un cantiere che stava supervisionando. La sua attività è specialmente legata alla ristrutturazione di edifici ecclesiastici e monasteri, i quali necessitavano di rifacimenti dovuti ad alcune riforme promosse dal Papa Eugenio IV per ritornare verso una maggiore osservanza di quelle che erano state le regole originarie. Zoboli si occupò, sempre in accordo con i vescovi che si sono succeduti, della ricostruzione degli edifici seguendo i dettami di tale riforma. Fra i tanti edifici costruiti o ricostruiti per suo volere vi sono: il convento e la chiesa di Santa Maria delle Grazie fra il 1462 e il 1467 appaltando i lavori a Casotti (e per la cui decorazione interna arrivarono statue e rilievi in terracotta da Ferrara)⁷⁷, nel 1464 la ristrutturazione della cappella sud e del primo chiostro della chiesa di San Francesco, nel 1466 vi fu la costruzione del convento del Corpus Domini per le clarisse osservanti, la realizzazione di un convento presso la chiesa di San Marco per gli agostiniani, ampliamento della chiesa di San Nicolò, l'edificazione di due sale attigue alla Cattedrale (una doveva essere utilizzata come sacrestia e l'altra come biblioteca per conservare i libri delle Cattedrale)⁷⁸ e la ristrutturazione del campanile, della

⁷⁴ Per le vicende biografiche di Filippo Zoboli si veda NIRONI 1966, pp. 1-17.

⁷⁵ Per la collaborazione fra Zoboli e Casotti e per una panoramica generale sull'attività dello Zoboli si veda *ivi*, p. 1-17 e MUSSINI 1998, p. 18.

⁷⁶ Per Palazzo Zoboli si veda BRIGHI, MARCHESINI 2012, pp. 70-73.

⁷⁷ NIRONI 1966, pp. 5-6, NIRONI 1970, pp. 42-43 e MONDUCCI, NIRONI 1976, p. 30.

⁷⁸ NIRONI 1966, pp. 9-10 e NIRONI 1970, pp. 43-83.

cappella maggiore e del coro della chiesa di Santa Maria del Carmine (la chiesa in cui vi erano i carmelitani e Ferrarini), che inoltre doveva essere adornata con due nuove figure della Madonna con angeli dello scultore ferrarese Ludovico Castellani, realizzate fra il 1470 e il 1471⁷⁹. Nel 1484 realizzò il progetto per ricostruire il chiostro e le celle del convento di Sant'Agostino e di restaurare a sue spese l'abside, ma soprattutto aveva l'intenzione di costruire una libreria per i frati eremitani del convento, questo progetto però non fu realizzato. Da altra parte questa è la seconda attestazione del desiderio di Zoboli di costruire una biblioteca, ciò ci testimonia sia la sua peculiare sensibilità verso tali aspetti culturali sia come anche a Reggio Emilia ormai l'esigenza di luoghi dedicati allo studio e alla conservazione dei testi fosse di primaria importanza.

La figura chiave e più complessa della fase umanistica fu però il vescovo reggiano Bonfrancesco Arlotti⁸⁰. Bonfrancesco faceva parte di una delle famiglie più in vista in città; suo padre, Ventura, fu notaio e maestro di Retorica, suo fratello Aliprando uno degli uomini più importanti nella vita politica della città poiché fu dottore in legge e figura fra i compilatori degli statuti della città e in molti altri avvenimenti di notevole rilevanza⁸¹.

Bonfrancesco nacque nel 1422, studiò Legge a Bologna e poi si trasferì nella capitale estense e vi risiedette fra il 1450 e il 1470 ottenendo il dottorato in Filosofia (promosso dal carmelitano Battista Panetti)⁸² e il diploma in Teologia. Il periodo ferrarese fu importante per la formazione culturale dell'Arlotti perché qui ebbe l'occasione di frequentare i più considerevoli circoli culturali e letterari e di aggiornarsi sui principali dibattiti culturali, grazie anche alle frequentazioni di personaggi come Guarino Veronese, Bessarione e Teodoro di Gaza. Fu anche fra gli uomini più vicini al duca Ercole e per questo nel 1473 fu inviato a Roma, presso il papa, come suo uomo di fiducia e commissario. Nel contempo proseguì anche la sua carriera ecclesiastica che lo vide prima canonico e arcidiacono della cattedrale di Reggio Emilia e poi arciprete della cattedrale di Ferrara. Il 9 giugno del 1477,

⁷⁹ FRANCESCHINI 1995, pp. 620-621, app. 34 e cfr. n. 118.

⁸⁰ Per la figura di Bonfrancesco Arlotti si veda SACCANI 1902, pp. 109-114, PIANA 1966, pp. 444-445, ROMBALDI 1970, pp. 114-115 e ROMBALDI 1980, 357-391.

⁸¹ Come il Decreto del 1493 per l'istituzione di una raccolta pubblica di antichità, cfr. p. 31.

⁸² Cfr. n. 107.

mentre si trovava a Roma, fu fatto vescovo di Reggio Emilia da papa Sisto IV, Arlotti quindi rientrò in città solamente per un breve periodo e poi ritornò a Roma dove rimase fino al 1491⁸³. Durante questo lungo soggiorno romano il vescovo non solo lavorò costantemente per Ercole, dipanando molte questioni nelle relazioni fra Chiesta e Stato Estense, ma si inserì perfettamente nella corte papale, fu molto ben voluto per la sua profonda cultura e strinse un rapporto di amicizia con Demetrio Damilas. Inoltre, Arlotti fu a Roma in una fase di grandi rinnovamenti anche in campo artistico, così il vescovo ebbe modo di entrare in contatto con svariati artisti e con le più moderne opere pittoriche, ciò, come vedremo in seguito, ebbe un notevole ricaduta anche su alcuni aspetti dell'arte reggiana. Nel 1491 Bonfrancesco rientrò definitivamente nella sua diocesi (se si esclude un'ulteriore breve parentesi romana nell'aprile del 1497 quando si recò nella città del papa per curare direttamente alcuni aspetti che riguardavano la riforma del monastero di Sant'Agostino della città). In seguito egli rimase a Reggio Emilia fino alla sua morte avvenuta nel 1508. Tre giorni prima di morire, il 4 gennaio 1508, fece testamento nel quale dichiarava di lasciare tutti i suoi libri alla cattedrale con la clausola che però fosse edificata, entro quattro anni, una libreria che li avesse potuti contenere, altrimenti sarebbero passati ai discendenti. Evidentemente il vescovo possedeva una cospicua raccolta di libri ed è emblematico questo desiderio di lasciarli alla cattedrale della propria città. Soprattutto è emblematico il desiderio della costruzione di una libreria, cioè di un luogo che favorisse la loro consultazione, questi elementi sono indice della modernità del pensiero di Arlotti e del suo prodigarsi per la città; però la libreria non venne mai realizzata e la sorte dei suoi testi fu un'altra.

Già durante il suo primo rientro in città (1477-1481) in qualità di vescovo Arlotti diede avvio a una serie di ristrutturazioni che andarono ad apportare le prime modifiche al Palazzo Vescovile, che subì alcuni rifacimenti architettonici ma anche l'esecuzione di alcuni nuovi apparati decorativi, i quali appaiono ancor legati alla pittura tardogotica tradizionale di area estense (si tratta principalmente di fregi con

⁸³ Arlotti in questa fase rientrò a Reggio Emilia solamente fra il 1477 e il 1481, poi fu a Roma fino al 1491.

raffigurazioni di animali fantastici e stemmi)⁸⁴. In seguito presero avvio i lavori nel Battistero cittadino che furono portati avanti in due fasi: fra il 1477 e il 1481 e dal, 1491, anno del suo rientro definitivo in città, proseguendo fino al 1498⁸⁵. La prima fase riguardò soprattutto l'esecuzione di alcune tradizionali pitture murarie decorative a motivi fitomorfi nelle volte a crociera che costituiscono il braccio meridionale e occidentale dell'edificio.

Ai fini di questo studio però interessa maggiormente la seconda fase dei lavori poiché segnò un deciso e radicale cambio. Tale fase corrispose al definitivo rientro del vescovo dopo il fondamentale soggiorno romano durante il quale aveva notevolmente innovato il proprio bagaglio culturale ed era pronto a riproporlo nella sua città.

Questa ristrutturazione era ben più complessa della precedente⁸⁶ perché prevedeva la distruzione dell'abside per ampliare gli spazi del Palazzo Vescovile, così fu trasformata la pianta stessa del Battistero, il quale ebbe una forma non più a croce greca ma a "T". Sulla nuova parete di fondo dell'edificio venne realizzata quella che è la principale opera pittorica commissionata dal vescovo: l'affresco del *Battesimo di Cristo* [fig. 4]. L'affresco, staccato e trasportato su telaio tamburato nel corso del restauro del 1961⁸⁷, raffigura San Giovanni che battezza Cristo, nella lunetta sovrastante vi è Dio Padre fra i cherubini e nella predella le *Storie del Battista*. La parte più innovativa dell'affresco è l'elaborata cornice dipinta che simula la struttura architettonica di un arco trionfale decorato con motivi a grottesche e che, grazie all'uso della prospettiva, finge uno sfondato, essendo stato realizzato in connessione con la reale struttura dell'edificio. L'affresco è attribuito al pittore reggiano Francesco Caprioli⁸⁸ e datato 1497, poiché si è conservato il contratto,

⁸⁴ MUSSINI 1991, p. 81.

⁸⁵ Per le vicende riguardanti il Battistero di Reggio Emilia si veda *ivi*, pp. 71-163.

⁸⁶ A questa ristrutturazione spetta la realizzazione del nuovo fonte battesimale in marmo, composto da una vasca in cui sono raffigurati i principali santi legati al culto cittadino, una Madonna con Bambino e un candelabro al centro, con la data 1494 e un'iscrizione con i nomi dei committenti: Bonfrancesco Arlotti, il fratello Aliprando e il notaio Albertino Correggi. L'autore dell'opera è ignoto, probabilmente un maestro locale di cultura estense che ripropone uno stacciato simile a quello di Agostino di Duccio. In passato è stata proposta anche la paternità allo scultore reggiano Bartolomeo Spani, ipotesi però che è sempre stata considerata poco probabile, vedi ARTIOLI 1970, pp. 305-308.

⁸⁷ QUINTAVALLE 1962, pp. 50-51.

⁸⁸ Riguardo il pittore Francesco Caprioli (Reggio Emilia 1462 – 1505) e la sua attività pittorica abbiamo poche notizie e nessuna altra opera oltre l'affresco del Battistero. Il Tiraboschi ricorda altri

siglato fra Aliprando Arlotti (a nome del fratello Bonfrancesco) e il pittore con il notaio Albertino Correggi, in cui vi è anche stabilito come strutturare la scena⁸⁹.

L'opera, che nel suo insieme appare abbastanza innovativa rispetto la tradizione ferrarese (che doveva essere lo stile di riferimento per il provinciale Caprioli formatosi molto probabilmente seguendo quei modelli), reputo sia stata realizzata grazie a un intervento diretto del vescovo, che non si limitò a essere il committente ma elaborò con attenzione un complesso progetto iconografico, ricco di ideali umanistici, che evidentemente non poterono essere stati concepiti unicamente dal pittore. Non solo vi sono, infatti, riferimenti alla pittura romana⁹⁰ che Arlotti poteva aver visto durante la sua permanenza in città, come il *Battesimo di Cristo* di Perugino nella Cappella Sistina, l'*Assunzione della Vergine* di Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva e la *Gloria di San Bernardino* di Pinturicchio nella Cappella Bufalini in Santa Maria Aracoeli, che sono un modello per la struttura della scena, del paesaggio e per i motivi decorativi a grottesche (che erano diffusi anche grazie ai molti libri di disegni che circolavano), e che dovevano essere completamente nuovi a Caprioli, ma è soprattutto dal punto di vista iconografico che vi sono alcune significative novità. Vi è, infatti, una commistione particolare di elementi classicheggianti e di elementi cristiani che appaiono assemblati insieme secondo modalità tipiche dell'arte dell'età dell'Umanesimo, in modo tale da fornire una nuova lettura del mondo antico. Il mondo classico è spesso scelto dagli umanisti come esemplificativo di determinati valori morali, a dimostrazione che anche nell'antichità vi poteva essere un'etica affine a quella cristiana. Ciò, nell'affresco reggiano, si evince specialmente dai soggetti dei tre tondi monocromi dipinti sulla trabeazione dell'arco. Nel primo vi è una scena identificata come quella della *Giustizia di Traiano [fig. 5]*, in cui l'imperatore pagano è visto come *exemplum*

due quadri che però risultavano già persi ai quei tempi: *Crocifissione fra San Celestino e San Prospero* nella chiesa di Cadelbosco Sopra (RE) e una *Deposizione* del 1491 nella chiesa di Santa Maria del Gonfalone di Reggio Emilia, TIRABOSCHI 1786a, p. 349.

⁸⁹ L'affresco, che prima del ritrovamento del contratto agli inizi del Novecento ebbe varie attribuzioni, ancora oggi è al centro di un dibattito riguardo la sua paternità, infatti da alcuni studiosi non è accettato il nome di Caprioli e ne sono stati avanzati altri, come quello di Cesare Cesariano, ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI 2009, pp. 211-218.

Per la trascrizione del contratto si veda anche PIRONDINI 1985, p. 237.

Per una disamina più approfondita dell'opera, delle varie attribuzioni e di come invece, a mio avviso, la personalità di Caprioli risulti la più appropriata rimando a SALSI, in corso di stampa.

⁹⁰ BENATI 1998, p. 49.

virtutis per il suo atto di giustizia verso una donna, e quindi si vuole mettere in evidenza la sua misericordia. Nel secondo vi è Marco Curzio in procinto di gettarsi in una voragine per poter salvare la patria [fig. 6], scelto come esempio di sacrificio per il prossimo, e, infine, la *Morte di Seneca*⁹¹ [fig. 7], anche questo soggetto scelto per il proprio significato morale⁹².

Quindi nell'affresco si mescolano simbologie cristiane con elementi della tradizione classica/pagana in quella tipica fusione umanistica di elementi così diversi ma che dimostrano come i valori più caratterizzanti della cultura antica siano in linea con la fede cristiana. È per merito di un umanista, Bonfrancesco Arlotti, se questa crasi può avvenire e se la mescolanza di queste istanze diverse appare omogenea e coerente, proponendo inoltre anche alcuni modelli stilistici aggiornati e moderni. È quindi il committente, a mio avviso, che vuole esplicitare questo messaggio tramite una scelta oculata di alcuni soggetti della tradizione classica, i quali sono sapientemente disposti in modo tale da essere letti in dialogo con il soggetto sacro.

Questo affresco è un esempio lampante di come l'Umanesimo abbia un riscontro concreto in alcune opere d'arte, inoltre Arlotti si dimostra uno dei principali esponenti della cultura umanistica reggiana, perché attraverso le sue commissioni artistiche attesta di condividere tali valori e soprattutto di aver favorito la loro diffusione nel contesto reggiano. Da parte sua il contesto reggiano si dimostra pronto ad accogliere tutte queste novità, vi è un retroterra preparato e, come è stato già analizzato, ciò può avvenire grazie a una particolare sensibilità umanistica abbastanza diffusa.

Questo è l'ambiente da cui proviene Ferrarini, il *background* da cui ha in parte origine la sua cultura umanistica-antiquaria, che poi si ampliò grazie a una serie di

⁹¹ È interessante notare che questo soggetto replica un disegno di Marco Zoppo, il foglio 23 del *Libro di disegni Rosebery* del British Museum di Londra (CHAPMAN, FAIETTI 2011, pp. 146-149). Questo caso è molto significativo perché attesta quale circolazione potessero avere i disegni e per quanti svariati utilizzi potessero servire. Da altra parte sarebbe interessante capire anche come questo modello sia giunto a Reggio Emilia diversi anni dopo la morte di Zoppo; ipotizzo che possa essere stata la mediazione con Ferrarini, in contatto con la cultura artistica veneta, a favorire la circolazione di opere come queste che evidentemente hanno goduto di una notevole diffusione per diversi anni, SALSI, in corso di stampa.

⁹² Per un approfondimento sui soggetti qui raffigurati si veda SALSI, in corso di stampa.

soggiorni in altre città e grazie a molte conoscenze negli ambienti culturalmente attenti a queste tematiche. Ferrarini rientrò poi in patria ricco di un bagaglio culturale composito e sfaccettato, che riversò nelle sue tre sillogi e che ebbe una serie di ricadute nel contesto culturale cittadino.

Quindi si può affermare che è Ferrarini l'apice della cultura umanistica reggiana e, come visto in precedenza, i suoi concittadini, ben consapevoli del valore delle sue opere, spinti da una medesima passione per l'antico ed emuli delle sue attività, diedero vita a una serie di iniziative significative che (anche se spesso non andarono a buon fine) sono un'attestazione delle specificità dell'Umanesimo quattrocentesco reggiano.

Capitolo 3

Biografia, relazioni e attività di Michele Fabrizio Ferrarini

Michele Fabrizio Ferrarini fu frate carmelitano, umanista e soprattutto autore di vari testi inerenti allo studio del mondo antico, in modo particolare di tre sillogi antiquarie, il codice *Litterarum ac notarum antiquarum* Marco Valerio Probo e la cura dell'*editio princeps* del medesimo testo.

3.1 Vicende biografiche e culturali

Il frate nacque a Reggio Emilia⁹³ intorno alla metà del XV secolo, non siamo però a conoscenza della data precisa. Probabilmente la sua famiglia era originaria della zona di Gavassa, si sa infatti che li possedeva alcuni terreni⁹⁴, il padre doveva

⁹³ Tassano Olivieri è la prima a fare chiarezza e a reperire le principali notizie riguardo la biografia di Ferrarini, fino a quel momento estremamente lacunosa e della quale erano state tramandate informazioni errate e confuse. Dopo il suo studio sono comparsi altri testi che hanno cercato di ricomporre il quadro, i principali riferimenti quindi sono: TASSANO OLIVIERI 1979, pp. 513-524 a cui segue la voce del *Dizionario biografico degli italiani* redatta da Zaccaria, ZACCARIA 1996, vol. XLVI, pp. 687-688, alcune questioni sono state trattate in FRANZONI 1999a, pp. 25-31 e un breve sunto della biografia del frate è stato fatto da ESPLUGA 2008, pp. 255-267.

Prima della Tassano Olivieri si veda: GUASCO 1711, riporta alcune notizie della vita di Ferrarini ma in alcuni passaggi confonde M. F. Ferrarini con un altro frate reggiano, Jacopo Ferrarini, pp. 26-30, VAGHI 1725, pp. 252-253, VILLIERS 1752 (tomoII), pp. 449-453, TIRABOSCHI 1782, pp. 277-279, TIRABOSCHI 1786a, pp. 109-112, TIRABOSCHI 1833, pp. 571-572, CIL III, p. XXV, BALLETTI 1925, pp. 275-276, SAGGI 1954, pp. 178-179, DI SANTA TERESA 1957, p. 500 e DE MARIA 1988, p. 24.

Le notizie, se pur scarse, sono state qui riordinate e sono state aggiunte alcune ulteriori informazioni (fra cui alcune nuove attestazioni documentarie) riemerse nel corso di questa ricerca in modo tale da chiarire non solo l'origine reggiana del frate ma anche alcune delle principali vicende della sua vita, della sua formazione culturale e del contesto in cui opera.

⁹⁴ È Ferrarini stesso a darci queste informazioni attraverso due lapidi trascritte in due dei suoi codici, il hs. 765 conservato nella Biblioteca Universitaria di Utrecht e il Latin 6128 presso la Biblioteca Nazionale di Parigi. Ferrarini, infatti, riferisce che le due differenti epigrafi sono state ritrovate a Gavassa (località presso Reggio Emilia), nelle terre di proprietà della sua famiglia. Al f. 4v del codice hs. 765, prima della lapide, viene riportato «in vico Gavassie prope Regium in agro meo Ferrarinatorum in loco qui dicitur La mota inveni lapide marmoreum et litteris nere, doleo de lapide fracto». Invece al f. 4r del codice Latin 6128 si ritrova un altro rimando a Gavassa e ai terreni della propria famiglia (ma riferiti a una lapide diversa dalla precedente), la sigla precedente l'iscrizione recita: «Gavassie in loco dicto ale mote ferrarinatorum meorum Regii». Nel CIL XI è però evidenziato che quest'ultima epigrafe è falsa, probabilmente quindi ideata da Ferrarini unicamente per dare lustro alla terra in cui nacque (CIL XI 128*). È necessario notare, d'altro canto, che i riferimenti a Gavassa e alle lapidi lì rinvenute spariscono nel terzo e ultimo codice, il ms. Regg. C 398 della Biblioteca Comunale "A. Panizzi" di Reggio Emilia. Questi elementi comunque confermano la provenienza del frate da questa frazione della città di Reggio Emilia in cui la famiglia

chiamarsi Giacomo ed essere morto prima del 1479⁹⁵. Riguardo gli anni reggiani e la sua prima formazione, che dovette essere in città, non abbiamo notizie ma possiamo ipotizzare che avvenne nell'ambito di quel contesto di attenzione e interesse per lo studio e le umane lettere che caratterizzò Reggio Emilia nella seconda metà del XV secolo⁹⁶. Infatti, nel 1460, su consiglio di Guarino da Verona, arrivò come insegnante a Reggio Emilia Luca Ripa⁹⁷, un letterato discepolo dello stesso Guarino, che rimase in città per tre anni (dal primo maggio 1461 al 30 aprile 1464)⁹⁸. Presumibile fu proprio questo maestro ad aver avuto un ruolo importante nella prima formazione del giovane Ferrarini, il quale plausibilmente ha avuto la possibilità di seguire le sue lezioni di poesia e retorica. Questa ipotesi è confermata dal fatto che Taddeo Solazio (probabile allievo del Ferrarini durante il suo soggiorno bresciano) nomina, in un'epistola⁹⁹ dedicata ad Albertino Correggi in cui

possedeva dei terreni, anche se probabilmente non vi furono mai ritrovare, con buona pace del frate, epigrafi o resti antichi.

⁹⁵ Queste notizie sono ricavate da alcuni documenti riportati in TASSANO OLIVIERI 1979, p. 156.

⁹⁶ Per il contesto culturale reggiano del XV secolo si veda il capitolo precedente, nello specifico le pp. 26-28.

⁹⁷ Per la figura di Luca Ripa vedi RAIMONDI 1950 pp. 15-16, VENTURA 2018a, pp. 275-284. Inoltre cfr. p. 27.

⁹⁸ ROMBALDI 1970, pp. 102-103.

⁹⁹ Per questa epistola si veda anche SARCHI 1999, pp. 48-50.

La lettera (l'incunabolo 402. E. VII 19 della Biblioteca Queriniana di Brescia), intitolata *De laudibus Fratris Michaelis Regiensis*, fu scritta da Taddeo Solazio, indirizzata ad Albertino Correggi (cfr. n. 67) e pubblicata a Brescia dallo stampatore Bonino Bonini, che utilizzò per questo testo lo stesso carattere utilizzato anche per il *De interpretandis Romanorum litteris* di Probo, curato da Ferrarini e dedicato sempre ad Albertino Correggi e a Tommaso Pinotti (cfr. pp. 57-58), BAROCELLI 1970, pp. 356-358.

L'epistola, che nasce con l'intenzione di celebrare Ferrarini per la sua edizione di Probo del 1486, è quindi posteriore a quella pubblicazione ma sicuramente realizzata entro il 1492 (anno della morte del frate). La lettera è una rara e preziosa testimonianza, infatti attesta da parte di Taddeo Solazio un'approfondita conoscenza non solo di Ferrarini ma anche della sua città e della situazione culturale contemporanea, che si dimostra in linea con i più aggiornati interessi antiquari e umanistici. Di Ferrarini si celebra particolarmente l'aver curato l'edizione di Probo, che appare come uno strumento indispensabile per approcciarsi all'antico e all'interpretazione dei testi e delle epigrafi classiche, apprezzando specialmente, com'è stato sottolineato dalla Sarchi, l'aspetto didattico e divulgativo (SARCHI 1999, p. 49). Inoltre, del frate viene riportato qualche dato biografico altrimenti ignoto, come il fatto che la famiglia fosse probabilmente di origine di Parma e che giunse a Reggio Emilia all'inizio del XV secolo, ma soprattutto è qui che viene riferito che Luca Ripa fu maestro di Ferrarini. L'attestazione può essere considerata veritiera sia perché è nota la presenza di Ripa a Reggio Emilia sia perché Solazio dimostra, in più frangenti della lettera, di conoscere bene Ferrarini, le sue vicende personali e la sua opera.

L'aspetto più interessante è però l'immagine che emerge della città di Reggio Emilia, la quale viene elogiata insieme al suo illustre cittadino. È definita «vetustissima urbem» e, in seguito, si elencano una serie di reperti antichi che dovevano essere presenti in città. Nella lettera vengono menzionati monumenti e statue di divinità (come Giove Massimo e Marte Belligero), pavimenti a mosaico, monete e oggetti di vita quotidiana (come lucerne), tutti così belli da essere paragonati a opere di Fidia, Policletto e Apelle. Affermazioni di questo tipo sono sicuramente retoriche e

si tessono le lodi del frate e della città di Reggio Emilia, Luca Ripa come precettore del Ferrarini. Nella primavera del 1464 Ripa lasciò Reggio Emilia per fare ritorno a Ferrara ed è ipotizzabile che sia stata questa l'occasione grazie alla quale anche Ferrarini si spostò nella capitale estense per compiere in maniera più regolare i suoi studi e prendere i voti, infatti il convento carmelitano di San Paolo a Ferrara era la sede del noviziato a cui si accedeva dai quattordici (o dai sedici) anni¹⁰⁰. Ferrarini a Ferrara risiedette probabilmente diversi anni nel convento dove fu, in seguito al noviziato, anche studente di logica e conseguì il dottorato¹⁰¹. Esattamente negli stessi anni nel convento della capitale estense è attestato come studente anche Battista Spagnoli¹⁰², cioè colui che fu uno dei principali esponenti della congregazione carmelitana e un importante intellettuale e umanista. Battista Spagnoli fu anche colui che nel corso degli anni successivi rivestì, con buona probabilità, un ruolo decisivo per la buona riuscita dei contatti di Ferrarini

iperboliche al fine di esaltare la città, ma, al di là di queste esagerate attestazioni, sicuramente questo testo testimonia un'attenzione verso oggetti, più o meno particolari, che si potevano rinvenire in città e che forse potevano in parte comporre la collezione di epigrafi e oggetti antichi che sappiamo Ferrarini avesse (cfr p. 53 e n. 139). Inoltre vengono menzionati una lunga serie di personaggi illustri della città divisi in categorie. Per la sezione «in artibus» sono citati Tommaso Cambiatore, il quale interpretò un testo di Aristotele, realizzò un'edizione di Virgilio che dedicò a Nicolò d'Este, compose alcune poesie e scrisse delle favole secondo lo stile di Esopo, e Gabriele Malaguzzi per i suoi studi in fisica. Per la categoria «theologia» sono menzionati alcuni frati appartenenti a diversi ordini, per la sezione «iure civili» sono riportati alcuni nomi fra cui spiccano i membri dell'importante famiglia Tacoli e altri ancora per la categoria «iure canonico». Più affollato è il gruppo «humanitate», oltre a Feliciano (per l'origine reggiana di Feliciano cfr. p. 71 e n. 182) e Ferrarini, vi sono la famiglia Pinotti (di cui si ricorda soprattutto Tommaso fondatore del convento dove poi risiederanno i carmelitani cfr. n. 118), il vescovo Bonfrancesco Arloti (cfr. pp. 35-39), definito «summus philosophus theologorum principis», Filippo Zoboli che si è occupato della ricostruzione di molti edifici della città (cfr. pp. 34-35), Luca Ripa, la famiglia dei Da' Correggio (soprattutto Nicolò) e alcuni altri nomi di persone a noi ignote ma appartenenti a illustri famiglie. Infine vi è nominato anche Matteo Maria Boiardo, elogiato sia come poeta che come uomo d'armi. La lettera quindi, ricca di notizie di tipologia diversa, ci fornisce uno spaccato esaustivo della situazione, specialmente quella culturale, della città, evidenziando una vivacità di interessi e un variegato gruppo di persone che si interessano a differenti campi del sapere. Su tutti però emerge la figura di Ferrarini, che viene menzionato ed elogiato ovviamente a più riprese. La lettera dimostra anche quanto lo studio e il confronto con l'antico fossero a Reggio Emilia un interesse assai diffuso e trasversale a più discipline (come si è analizzato anche nel capitolo precedente).

Per un approfondimento della figura di Taddeo Solazio e le problematiche legate alla sua produzione di raccolte epigrafiche si veda ESPLUGA 2008, pp. 262-264, n. 30.

¹⁰⁰ SAGGI 1954, p. 269.

¹⁰¹ La notizia che Ferrarini conseguì un dottorato a Ferrara è riportata solo dal Villiers il quale però non riferisce dove ha reperito l'informazione, VILLIERS 1752 (tomo II), p. 449.

¹⁰² La quindi probabile conoscenza già in anni giovanili di Ferrarini e Battista Spagnoli è per noi importante per delineare in maniera più precisa il contesto in cui il reggiano si sia formato, quanto dei suoi interessi umanistici siano il frutto di interessi condivisi e quanto siano cresciuti anche grazie a relazioni di questo tipo, cfr. pp. 18-20.

nell'ambiente umanistico in generale e specialmente con quello bolognese e romano¹⁰³.

La permanenza ferrarese di Ferrarini è attestata da alcuni documenti in cui è nominato: nel 1470 e nel 1473 il suo nome compare due volte, come frate Michele da Reggio, negli atti capitolari dell'ordine come studente di logica, anche il 7 marzo 1471 e l'8 novembre del 1473 il suo nome è riportato in altri documenti, conservati presso la curia arcivescovile di Ferrara¹⁰⁴.

Il soggiorno ferrarese è avvenuto in un periodo particolarmente fertile dal punto di vista culturale, a cavallo fra il regno di Borso e quello di Ercole, quando la città fu un crocevia di artisti e intellettuali. Appare però necessario rammentare che il periodo di Ferrarini a San Paolo coincide con il periodo in cui il frate Battista Panetti (1439/40–1497)¹⁰⁵ fu a lungo e in vario modo operante nel convento. È opportuno sottolineare che Panetti fu priore del convento ferrarese negli anni 1465 e 1468-1470, inoltre fu reggente degli studi nel 1473, 1475, 1477, 1481, 1483 e 1495¹⁰⁶ e reggente anche della cattedra di teologia presso il medesimo convento¹⁰⁷. Per questi motivi è evidente non solo una conoscenza fra il reggiano e Panetti, ma anche un rapporto che si potrebbe assimilare a quello fra maestro e allievo, o comunque di un reciproco scambio culturale. Ciò è rilevante poiché Panetti non solo fu un uomo colto e influente anche sulla vita di corte (con stretti rapporti con gli Este e impegnato in molte delle dispute che animavano il dibattito teologico e culturale in quei tempi)¹⁰⁸, ma anche un umanista, dedito alla trascrizione e traduzione di testi classici, alla produzione di versi in latino e greco, alla scrittura di *sermones* e alla redazione di una raccolta epigrafica. A questo proposito è importante riferire che presso la Biblioteca Ariostea di Ferrara è conservato un codice epigrafico, appartenuto al Panetti al quale si attribuisce anche la realizzazione. Il testo, il cl. I 361, è una raccolta di epigrafi che mette insieme un discreto numero di iscrizioni

¹⁰³ ESPLUGA 2008, pp. 259-260. Inoltre cfr. pp.18-20.

¹⁰⁴ TASSANO OLIVIERI 1979, pp. 513-515.

¹⁰⁵ Per quanto riguarda Giovanni Battista Panetti si veda VILLIERS 1752 (tomo I), p. 217, MARANINI 1981, pp. 38-42 e p. 74 e ANDREASI 2000, pp. 183-231.

¹⁰⁶ SAGGI 1954, p. 110.

¹⁰⁷ In modo particolare è rilevante ai fini della nostra ricerca sottolineare che Panetti fu il promotore della laurea dottorale l'8 maggio 1469 di Bonfrancesco Arlotti, vescovo di Reggio Emilia, PIANA 1966, p. 444. Inoltre cfr. p. 35.

¹⁰⁸ Battista Panetti fu anche per due volte vicario generale dell'ordine, nel 1485 e nel 1493, SAGGI 1954, pp. 83-84 e p. 110.

sia in latino che in greco¹⁰⁹, alcune di esse sono contenute in semplici disegni che simulano la lapide o il vaso in cui è effigiata l'iscrizione. Evidentemente il codice si inserisce a pieno titolo nel vasto filone di interessi umanistici e antiquari che investono e legano, con una fitta trama di rapporti, l'area veneta ed emiliana, nella seconda metà del XV secolo. A mio avviso, è, però, più rilevante notare come questo testo possa essere la testimonianza di una diretta relazione fra l'operato di Panetti e quello di Ferrarini. Allo stato attuale non è possibile stabilire con certezza la data in cui Panetti elaborò il codice ma si può ipotizzare che spetti al periodo della maturità intellettuale del frate, fra il 1465 (anno in cui fu per la prima volta priore del convento di San Paolo a Ferrara) e il 1497 anno della sua morte, e quindi al periodo in cui questa tipologia di testi godette di grande fortuna. Dall'altro canto è evidente come questo codice presenti una serie di analogie rilevanti, sia stilisticamente sia dal punto di vista del contenuto, con i codici di Ferrarini. In particolare le somiglianze sono specialmente con il primo, hs. 765 della Biblioteca Universitaria di Utrecht, datato con sicurezza 1477. Il codice di Panetti nella sua veste grafica, poco organizzata, in cui si alternano epigrafi scritte in carattere maiuscolo umanistico ed epigrafi in corsivo, senza note o indici, e in cui, in alcune pagine, si affastellano semplici disegni che simulano la cornice in cui è effigiata l'epigrafe, ricorda in maniera evidente il testo di Ferrarini. Inoltre, la scelta delle epigrafi presentate anche graficamente corrisponde in alcuni casi con le stesse riprodotte dal frate reggiano: un esempio fra i tanti è l'epigrafe di «Daphnus» nel f. 39v del hs. 765 di Ferrarini, all'interno di un vaso, che ricompare nella medesima forma anche nel codice di Panetti nel f. 5v, ma con significative differenze nel testo scritto. A ciò si aggiunge che le iscrizioni non sono sempre le stesse, non sono collocate sempre precisamente nel medesimo ordine e che nel testo di Panetti l'aspetto grafico è molto meno preponderante rispetto la silloge di Ferrarini. Questi elementi sono sufficienti per comprendere che fra i codici vi è una relazione ma non vi può essere una filiazione diretta. Non possiamo quindi dire che i due testi derivino totalmente da un medesimo modello o che derivino uno dall'altro, ma è altresì evidente che vi sia un collegamento diretto che corre fra i due codici. Non è

¹⁰⁹ Per quanto riguarda questo testo si veda MARANINI 1975, pp. 222-224, SOFFREDI 1977, pp. 5-6 e ANDREASI 2000, p. 200 (scheda n. 7).

possibile stabilire quale sia stato elaborato per primo e di conseguenza quale vi dipenda, è ipotizzabile però che siano stati eseguiti nel medesimo giro d'anni e siano l'attestazione di un sentire comune, di interessi condivisi e coltivati in un determinato ambiente¹¹⁰. Il fatto che due frati carmelitani in un periodo ravvicinato compongano due sillogi analoghe per diversi aspetti, che entrambi abbiano avuto probabilmente una formazione simile, abbiano frequentato gli stessi ambienti culturali e che per diversi anni siano all'interno del medesimo convento, dimostra come gli studi antiquari fossero diffusi e di quanta fortuna e circolazione godessero anche in area emiliana.

Inoltre Panetti si occupò di ampliare notevolmente la biblioteca del convento di San Paolo di Ferrara, la quale arrivò a contare più di 700 volumi che comprendevano opere di vario genere, molte anche commentate e annotate da lui stesso. Fra questi testi è di notevole interesse per noi il manoscritto cl. II 362 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, il *Sententiae* di Pietro Lombardo, del 1469, e miniato da Guglielmo Giraldi. Questo testo è un'ulteriore testimonianza della profonda cultura di Panetti, che si rivolse a uno fra i più stimati e moderni miniatori presenti in città, e di come, di conseguenza, la formazione di Ferrarini abbia sicuramente giovato di questa ricca biblioteca e della possibilità di incontri diretti con le opere di artisti come lo stesso Giraldi¹¹¹. Infatti, ad esempio, credo che un'eco dello stile di Giraldi sia rintracciabile nella grafica di Ferrarini: le lineari, pulite, prospettiche costruzioni architettoniche di Giraldi, come esempio fra i tanti il celebre frontespizio delle *Noctes Acticae* o ancor di più lo scranno marmoreo di fattura anticheggiante su cui poggia Aulo Gellio nel fondo della pagina (ms. S. P. 10/28, f.

¹¹⁰ La relazione fra il codice di Panetti cl. I, 361 e Ferrarini era stata individuata già nel CIL III, p. XXV e CIL V p. XVII ma arrivando a una conclusione diversa da quella da me presentata in questa sede. Infatti, viene proposto un collegamento con il codice della Biblioteca Nazionale di Parigi, il Lat. 6128, che a mio avviso è più difficile da giustificare. Per i motivi esposti in precedenza invece ritengo che si delinei una relazione più diretta con il codice hs. 765 della Biblioteca Universitaria di Utrecht. D'altro canto è però interessante notare come nel testo di Panetti siano presenti due iscrizioni false che compaiono solo nel Lat. 6128 (MARANINI 1975, p. 224 e CIL V 474 – 475), è perciò possibile che Panetti fosse a conoscenza di entrambi i testi di Ferrarini, che il suo codice sia posteriore ai questi due. È altresì importante evidenziare che probabilmente Panetti nell'elaborazione della sua silloge non ha fatto riferimento unicamente alle opere di Ferrarini, ma vi sia un confronto costante con quel diffuso e composito interesse epigrafico che caratterizzava molta della produzione culturale di quel periodo, quindi oltre Ferrarini vi sono sicuramente anche altri modelli di riferimento.

¹¹¹ Per quanto riguarda Guglielmo Giraldi si veda CANOVA 1995, *passim*.

90v, Milano Biblioteca Ambrosiana), possono essere state uno stimolo per il frate reggiano nell'elaborare le lapidi e i monumenti presenti nei suoi testi che si contraddistinguono proprio per pulizia e regolarità della forma.

Negli anni seguenti Ferrarini è attestato a Mantova, sede centrale della congregazione carmelitana riformata a cui apparteneva, come studente di filosofia e logica nel 1475¹¹², ma già nel 1477 il frate si trovava nel convento di San Martino di Bologna prima come sottopriore e in seguito come priore. Proprio in questa città Ferrarini nel 1477 compose la sua prima silloge antiquaria, il codice hs 765 della Biblioteca Universitaria di Utrecht dedicata all'amico reggiano Ludovico Rodano¹¹³. Il soggiorno bolognese, che è attestato da diversi documenti¹¹⁴, fu una fase estremamente importante della vita di Ferrarini. Infatti questo periodo risulta fondamentale non solo per l'elaborazione della prima silloge, ma anche perché è in tale fase che ha potuto interagire con un contesto fra i più attivi in ambito di interessi antiquari e, di conseguenza, allacciare una serie di relazioni che appaiono fondamentali per tutti i futuri svolgimenti della sua attività culturale. Infatti, mentre Ferrarini si trova a Bologna nel medesimo convento si trova impegnato a più riprese anche Battista Spagnoli¹¹⁵, il quale, come visto in precedenza ha avuto un ruolo importante per l'inserimento del reggiano nei circoli culturali cittadini e per i contatti, in anni successivi, con l'ambiente umanistico romano¹¹⁶.

Inoltre, il frate a Bologna ebbe la possibilità di accostarsi a una delle realtà culturali più attive in quel periodo, infatti, come descritto nel primo capitolo, la città dei Bentivoglio, grazie anche allo Studio universitario, visse una felice fase di fermento antiquario e umanistico. Molteplici erano gli artisti, letterati, antiquari e collezionisti che animavano la vita culturale cittadina, fra questi si possono certamente ritrovare i precedenti che hanno ispirato l'opera di ricerca, studio ed

¹¹² TASSANO OLIVIERI 1979, p. 516.

¹¹³ Sulla figura di Ludovico Rodano cfr. p. 63 e n. 160.

¹¹⁴ Luglio 1478, Rogiti di Graziano Grassi, busta 17 (Archivio di Stato di Bologna), in cui si nomina un «fr. Michael de Reggio prior...». 26 agosto 1478, Carmelitani di San Martino 30/3511, n. 54 (Archivio di Stato di Bologna), «fr. Michael ser Iacobi Ferrarini de Regio, prior», da cui deduciamo anche il nome del padre, Iacobus. 19 febbraio 1479, Rogiti di Albizzo Duglioli, Busta 5, n° 288 (Archivio di Stato di Bologna), «...presentibus fratre [Michaele] quondam Iacobi Ferrarini de Regio, priore fratrum Carmelitanorum...».

¹¹⁵ Sulla figura di Battista Spagnoli cfr. pp. 18-20.

¹¹⁶ Per questa ipotesi si veda ESPLUGA 2008, p. 260. Per il soggiorno romano di Battista Mantovano e le sue relazioni culturali si veda SEVERI 2014, pp. 149-159.

elaborazione della prima silloge di Ferrarini. In modo particolare il modello di riferimento per Ferrarini fu Felice Feliciano, le sue ricerche e i suoi testi furono presi a esempio e ritenuti esemplificativi. Proprio a Bologna il frate venne a contatto con questo clima culturale e nello specifico con l'opera di Feliciano, che come vedremo meglio in seguito, ebbe una notevole importanza anche per la sua produzione di sillogi.

Nel 1479 il Ferrarini è attestato a Reggio Emilia come sottopriore e poi come priore negli anni 1481 e 1482¹¹⁷ presso la chiesa e il convento carmelitano della città: Santa Maria del Carmine, detta Santa Maria Nuova¹¹⁸. Riguardo questa fase

¹¹⁷ TASSANO OLIVIERI 1979, pp. 516-517.

¹¹⁸ La chiesa di Santa Maria del Carmine, oggi non più esistente, si trovava in via dell'Ospedale, l'attuale via Dante Alighieri. La tradizione vuole che la chiesa sia stata voluta da Pinotto Pinotti, cioè da colui che fondò l'ospedale legato alla struttura nel 1373, e, in seguito, il convento nel 1375 (per le vicende biografiche di Pinotto Pinotti si veda ROMBALDI 1965, pp. 55-60). Infatti, dapprima Pinotti, giureconsulto della città, fondò l'ospedale che poi venne dotato di una cappella. La chiesa probabilmente non fu creata completamente *ex-novo* ma su una chiesa preesistente (anche se di dimensioni minori), poiché alcuni documenti attestano nel quartiere già agli inizi del XIV secolo una chiesa dedicata a Santa Maria Nova. Nel corso degli anni i beni dell'ospedale aumentarono e già nel 1376 la gestione dell'ospedale, sempre per volere di Pinotti, venne affidata ai frati carmelitani che si insediarono nell'attiguo convento. Il 17 ottobre del 1384 Pinotti fece testamento, i suoi beni vennero lasciati all'ospedale e diede indicazioni precise riguardo la sua sepoltura (voleva essere seppellito con l'abito dei frati minori all'interno della cappella dell'ospedale), enumerò i posti letto, gli arredi, i libri, l'organizzazione sanitaria (con il numero di medici e infermieri) e quella amministrativa affidata a dei commissari, i quali devono attenersi a precise norme morali (*Testamentum domini Pinoti de Pinotis*, versione a stampa del 1672, Confraternite soppresse – Reggio Emilia – Frati carmelitani – 2958, Modena, Archivio di Stato). Nel corso del XV secolo la chiesa fu ingrandita, alcuni lavori di ampliamento vennero effettuati nel 1476 e anteriormente al 1481, per volere dell'abate Filippo Zoboli, furono costruiti il campanile, la cappella maggiore e il coro. Sempre per volere dell'abate Zoboli la chiesa venne abbellita con due immagini in terracotta della Madonna e angeli, commissionati allo scultore Ludovico Castellani e consegnate fra il 1470 e il 1471 (FRANCESCHINI 1995, pp. 620-621, app. 34 e cfr. pp. 34-35). È importante rilevare che in quell'anno era priore Ferrarini, che evidentemente si spese per la ristrutturazione e la manutenzione dell'edificio collaborando con Zoboli che seguì e progettò i lavori. Una totale ristrutturazione della chiesa avvenne nel 1502 anche grazie all'aiuto finanziario del comune, ma nei decenni successivi si susseguirono ulteriori ristrutturazioni a seguito di alcuni crolli. Nel 1735 la chiesa fu occupata dai francesi e divenne un magazzino di fieno e paglia, in seguito di nuovo restaurata ma definitivamente abbattuta nel 1769 per ampliare l'ospedale, e ai frati fu assegnata la vicina chiesa del Gonfalone. Le fonti tramandano che nella chiesa oltre la tomba di Pinotti vi fosse un quadro raffigurante la Madonna di Francesco Francia e uno con i Santi Giobbe, Rocco e Sebastiano di Lelio Orsi. VAGHI 1725, pp. 250-251, ROMBALDI 1965, pp. 53-122, ROMBALDI 1970, p. 116 e MONDUCCI, NIRONI 1976, pp. 68-70.

Per quanto riguarda il convento sappiamo che fu il papa Gregorio XI a riferire, tramite una bolla indirizzata al vescovo di Reggio Emilia nel 1375, che i carmelitani potevano avere una chiesa in città e questa venne identificata con quella dell'ospedale. I carmelitani di Reggio Emilia, in seguito, passarono alla Congregazione Mantovana nel 1461, con un breve di Pio II che consentiva anche a mandarvi alcuni dei frati che già seguivano la regola. Forse fu a seguito di questo evento che si sentì l'esigenza di ingrandire il convento, i lavori iniziarono nel 1476. Probabilmente nel 1493 i frati erano ancora impegnati in lavori di ristrutturazione e ampliamento dell'edificio, per questo vendettero la

reggiana è utile riferire di alcune testimonianze documentarie aggiuntive che vengono esposte in questa sede per la prima volta (ritrovate nel corso delle ricerche sviluppate per questo studio)¹¹⁹ e che forniscono ulteriori attestazioni sulla permanenza e attività reggiana del frate. Fra i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, si trova citato Ferrarini fra i materiali del libro cassa¹²⁰. La prima attestazione è uno scritto di mano del Ferrarini che sigla una serie di spese del convento effettuate nei mesi da gennaio a maggio del 1481, in cui si nomina come «Michael de Regio» superiore del convento. In seguito, in data 5 agosto 1481, scritta in numeri romani con una calligrafia maiuscola umanistica, il frate si firma nuovamente «Michael Ferrarinus de Regio inmeritus prior conventus regii» [fig. 8] sempre a siglare le spese e le entrate del convento da quella data fino al 16 ottobre del medesimo anno. L'11 maggio 1483 Ferrarini viene solamente nominato, infatti ritroviamo il suo nome fra quelli elencati dal vicario generale di quell'anno, Battista Spagnoli, come coloro che si sono occupati delle casse del convento fra il febbraio del 1482 e il maggio del 1483.

Dopo queste attestazioni Ferrarini non è più testimoniato a Reggio Emilia poiché per un periodo fu mandato a Brescia, dove fu sottopriore fra il 1485 e il 1487¹²¹. Ferrarini fu sottopriore a Brescia in un momento molto particolare per la vita di quel convento, infatti il convento bresciano era ritornato solamente quell'anno sotto la giurisdizione della Congregazione Mantovana in seguito alla morte priore generale di tutto l'ordine, Cristoforo Martigoni, che lo aveva invece annesso alla provincia di Venezia nel 1472. Il doge nel 1485 aveva concesso il rientro del

collezione di lapidi antiche del Ferrarini per pagare i lavori nel primo chiostro del convento. TASSANO OLIVIERI 1979, p. 520 e cfr. p. 53 e n. 139.

Il convento reggiano fu sede di diversi capitoli, il primo vi si tenne nel 1469 quando, il 24 giugno, fu eletto vicario generale Antonio di Francia, un secondo il 3 maggio del 1481 (mentre era priore Ferrarini) e fu eletto vicario generale Tommaso da Caravaggio e il 3 maggio 1507, quando fu eletto Battista Spagnoli. Inoltre nel medesimo convento si tennero due diete (o congregazioni generali) nel 1496 e nel 1514. SAGGI 1954, pp. 82-85 e 177-179.

¹¹⁹ Tutti i documenti presentati nelle prossime pagine che provengono dal Libro introiti – Libro cassa 1471-1507 (Confraternite soppresse – RE – Frati carmelitani 2961) dell'Archivio di Stato di Modena apportano nuove notizie documentarie riferite al frate reggiano. Infatti, è stato nel corso di questo studio che per la prima volta si sono scandagliati tali documenti con il fine di rinvenire nuove informazioni sull'attività di Ferrarini e sono riemerse alcune attestazioni ulteriori riguardo alcuni aspetti della sua vita nel convento reggiano.

¹²⁰ Confraternite soppresse – RE – Frati carmelitani 2961, Libro introiti – Libro cassa 1471-1507, Modena, Archivio di Stato.

¹²¹ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 517.

convento nella congregazione solo a patto che la comunità fosse composta da frati bresciani e bergamaschi, non mantovani o ferraresi¹²², per questo è peculiare che il ruolo di sottopriore fosse dato a un reggiano formatosi Ferrara e appartenente alla Congregazione Mantovana, ma probabilmente inviato dall'amico Panetti (vicario generale in quell'anno) come suo uomo di fiducia. Ferrarini verosimilmente dovette fronteggiare un delicato momento di passaggio e forse ebbe anche un ruolo da mediatore, poiché le liti fra la Congregazione Mantovana e la provincia di Venezia continuarono anche negli anni successivi e lui, come esponente della Congregazione, spendersi per far fronte a questa situazione e aiutare per un pieno e armonioso reintegro del convento nella regola riformata.

Questo soggiorno da altra parte fu importante dal punto di vista culturale per Ferrarini poiché coincise con una fase di ferventi ricerche archeologiche e antiquarie in città. A Brescia, infatti, non solo erano visibili antiche vestigia romane ma, inoltre, dal 1463 era in atto una vera e propria campagna di scavo per la costruzione dell'attuale piazza della Loggia che permise di riportare alla luce un gran numero di lapidi e oggetti di età romana. Gli oggetti ritrovati furono così numerosi che nel 1480 il Comune sancì, con decreto pubblico (in data 13 ottobre), che tutte le vestigia antiche ritrovate dovessero essere preservate e destinate a opere pubbliche¹²³. Il frate reggiano quindi durante questo periodo ebbe sicuramente modo di vedere da vicino un gran numero di reperti e probabilmente in questa fase realizzò una silloge contenente unicamente epigrafe bresciane, la quale però non ci è arrivata. Alcuni studiosi avrebbero tuttavia individuato un apografo di tale testo, in particolare Mommsen ritiene che il codice Cod. Burm. Q. 9, Cat. Giuliani 150 dell'Accademia di Lione sia un testimone della silloge dispersa¹²⁴.

Alla fase bresciana si deve anche la relazione con Taddeo Solazio, il rapporto (forse quasi una relazione maestro-allievo) è ipotizzato poiché quest'ultimo ha anch'esso realizzato, sulla scorta del modello di Ferrarini, alcune sillogi epigrafiche¹²⁵ e

¹²² Per queste particolari vicende del convento di Brescia si veda SAGGI 1954, pp. 167-177. Per i carmelitani a Brescia GUERRINI 1947, pp. 61-92.

¹²³ PASSAMANI 1988, p. 343.

¹²⁴ Le informazioni sul contesto culturale bresciano e sulla scomparsa silloge sono riportate *ivi*, pp. 349-350 e SARCHI 1999, pp. 47-50.

¹²⁵ In particolare si veda il B. V. 35 della Biblioteca Quiriniana di Brescia, un codice epigrafico composta fra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI da Taddeo Solazio. Il codice è una raccolta di sole epigrafi bresciane suddivise in base alla collocazione in città o nel territorio limitrofo indicando

soprattutto perché è sua una lettera (incunabolo 402 E.VIII.19, Biblioteca Queriniana, Brescia), creata secondo un prototipo classico, in cui elogia il carmelitano e la città di Reggio Emilia, dedicandola al reggiano Albertino Correggi¹²⁶, la quale ci fornisce alcune importanti notizie sulla vita del Ferrarini e su alcune questioni relative alla città di Reggio Emilia¹²⁷.

Si è inoltre ipotizzato anche un ruolo più preciso del frate in questo contesto di interesse per l'antico, infatti si reputa che Ferrarini possa essere stato non solo l'iniziatore degli studi antiquari bresciani, ma che forse abbia avuto una funzione di primo piano nella realizzazione di questa sorta di *lapidarium* pubblico che si stava venendo a creare a seguito del decreto del 13 ottobre del 1480¹²⁸. Infatti, il frate, presente in città negli anni direttamente successivi al decreto, può essere stato coinvolto dal comune in qualità di consulente e di esperto per dare il suo supporto nell'intraprendere questo particolare e precoce percorso di salvaguardia delle lapidi e dei resti antichi e nel renderli pubblici¹²⁹.

Questo aspetto diventa particolarmente di rilievo alla luce del fatto che anche a Reggio Emilia, pochi anni dopo (1493), vi fu un decreto simile con l'intento di riunire e rendere pubblici i resti antichi¹³⁰. Ritengo che quindi la presenza di due iniziative affini in due città in cui ha risieduto il carmelitano possa far ipotizzare che dietro questi eventi vi sia la spinta propulsiva di Ferrarini stesso, il quale ha evidentemente così influenzato e determinato il clima culturale delle due città, in senso di spiccata attenzione verso lapidi e resti classici, da determinare esiti analoghi, a livello di iniziative patrocinate dai rispettivi comuni, su tematiche di tipo antiquario.

in maniera abbastanza precisa l'ubicazione. Nel codice sono presenti anche diversi disegni che riproducono i monumenti e le epigrafi, quelli eseguiti in maniera più accurata sono incollati sopra le pagine del codice. PETRELLA 2004, p. 39.

¹²⁶ Per la figura di Albertino Correggi cfr. n. 67.

¹²⁷ Per la lettera cfr. pp. 42-43 e n. 99.

¹²⁸ Per questa ipotesi si veda PASSAMANI 1988, p. 349.

¹²⁹ Il fatto che Ferrarini in città fosse stimato e fosse ben conosciuto come esperto di antichità è inoltre confermato anche da Elia Capriolo che nella sua *Chronica de rebus Brixianorum* (edita a Brescia nel 1505) tesse le lodi del reggiano e ne esalta soprattutto il fatto che fosse un instancabile ricercatore di vestigia del passato. Per le vicende relative agli scavi di Piazza della Loggia e la relazione di Ferrarini con l'ideazione di un *lapidarium* si veda anche FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1993, pp. 146-154.

Per una disamina generale sull'interesse per l'antico e le questioni antiquarie in Lombardia nella seconda metà del XV secolo si veda AGOSTI 1990, pp. 47-102.

¹³⁰ Cfr pp. 30-33.

Ferrarini rientrò a Reggio Emilia nel 1487 in seguito alla lettera con cui, il 22 aprile dello stesso anno, il Consiglio degli Anziani della città reclamò ufficialmente a Battista Panetti, vicario generale dell'ordine quell'anno, il rientro del frate¹³¹. Gli Anziani rivolsero questa accorata richiesta al vicario generale motivando il desiderio di rivedere nel convento cittadino Ferrarini con queste particolari e significative motivazioni: «pro honore Civitatis, pro bono dicti loci et pro satisfactione huius popoli»¹³², a dimostrazione della stima di cui il frate godeva in città. A questo punto Ferrarini restò nel suo convento reggiano fino alla morte. Durante quest'ultima fase il frate è attestato partecipare a diverse attività: l'11 aprile 1488 predica, durante il periodo quaresimale, insieme a padre Pietro da Mantova, venuto a Reggio Emilia appositamente¹³³, nel 1489 dagli atti capitolari risulta maestro degli studenti¹³⁴ e il 17 maggio, del medesimo anno, il suo nome appare, (se ne da qui notizia per la prima volta) insieme a quello di altri frati come coloro che si sono occupati delle spese del convento, documento siglato da Battista Spagnoli, vicario generale quell'anno¹³⁵. Ferrarini viene nominato in un documento anche l'anno successivo, come governatore delle confraternite¹³⁶ e anche in una nota del vicario generale, Battista Spagnoli, che in data 28 settembre 1490 (se ne da qui notizia per la prima volta) elenca una serie di frati del convento reggiano che si sono occupati delle spese, fra cui figura anche Ferrarini. Stessa cosa avviene anche l'anno successivo, il 4 settembre 1491 (se ne da qui notizia per la prima volta), in tal caso però la firma è di Tommaso di Caravaggio, vicario generale di quell'anno¹³⁷. Inoltre nel 1491 e nel 1492 in altri documenti viene citato come semplice frate conventuale¹³⁸.

I suoi anni reggiani furono sicuramente pieni di impegni dettati dalla sua condizione di frate e di attività da svolgere per la vita del convento, furono però

¹³¹ Provvigioni, f. 31v, Reggio Emilia, Archivio di Stato e TASSANO OLIVIERI 1979, p. 517.

¹³² Provvigioni, f. 31v, Reggio Emilia, Archivio di Stato. Di questa lettera ne esiste anche una versione molto simile in italiano, registrata nel Carteggio degli Anziani sempre il 22 aprile del 1487, non possediamo però l'originale ma solo la copia trascritta dal canonico Saccani, SACCANI, *Schedario*, Reggio Emilia, Archivio di Stato.

¹³³ Provvigioni, f. 86v, Reggio Emilia, Archivio di Stato e TASSANO OLIVIERI 1979, p. 519.

¹³⁴ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 519.

¹³⁵ Libro introiti – Libro cassa 1471-1507, Modena, Archivio di Stato.

¹³⁶ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 519.

¹³⁷ Libro introiti – Libro cassa 1471-1507, Modena, Archivio di Stato.

¹³⁸ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 519.

altrettanto ricchi di ricerche e studi per la realizzazione delle sue sillogi antiquarie. È probabilmente durante tali periodi che Ferrarini realizzò sia il codice Lat. 6128 sia il ms. Regg. C 398, quindi fu in questa fase che tutto il suo bagaglio di conoscenze, acquisite nel tempo e nelle varie città in cui risiedette, si concretizzò nell'elaborazione dei testi. Anzi, in questi anni tale bagaglio culturale crebbe ulteriormente, infatti Ferrarini continuò a occuparsi di studi umanistici e probabilmente anche di ricercare antichità direttamente nel suo territorio, infatti fu il primo a riproporre nei suoi volumi epigrafi reggiane, inoltre probabilmente alcune di queste componevano una sua piccola collezione personale di epigrafi e oggetti antichi¹³⁹.

Date queste premesse, stimo che si possa riconoscere in Ferrarini un umanista-antiquario che pur non venendo mai meno ai suoi impegni ufficiali (fu spesso priore, sottopriore o addetto a specifiche mansioni conventuali) e spostandosi di città in città come da volere dei suoi superiori, riuscì sempre a portare avanti i propri studi. La passione e l'interesse per l'antico non appaiono mai secondari, anzi sono un interesse vivo e vitale, un autentico coinvolgimento che lo portarono alla scoperta dei territori in cui viveva, alla ricerca di libri, al contatto con umanisti e artisti e ad approfondire tali tematiche da diversi punti di vista.

Oltre alle relazioni già segnalate che Ferrarini ha istaurato nel corso del tempo grazie anche ai suoi spostamenti e che sono emerse analizzando la sua biografia, è opportuno indicare altri due casi, testimoniati da alcune fonti, che possono arricchire il novero di conoscenze che il frate ha consolidato nel corso della sua vita e che hanno avuto rilevanza nel suo percorso culturale.

Il primo caso è quello di una lettera di un Michele da Reggio, indirizzata a Marin Sanudo, in cui si parla di Aldo Manuzio. La missiva, senza luogo e data, è stata trascritta dallo stesso Sanudo insieme ad altre nel Marciano it. IX 364 (7167) della Biblioteca Marciana di Venezia¹⁴⁰. La lettera è importante perché attesta la

¹³⁹ Riguardo questa collezione sappiamo solo che probabilmente fra le epigrafi vi doveva essere un'iscrizione che Ferrarini dice essere prima nella chiesa di San Marco e poi nel convento dei Carmelitani (CIL XI 997, nel Latin 6128 f. 5v è detta essere nel convento di San Marco, nel ms. Regg. C 398 f. 38r è detta essere nel convento dei carmelitani) e che alla sua morte fu venduta dai confratelli per finanziare la ristrutturazione del chiostro. TASSANO OLIVIERI 1979, p. 519 e FRANZONI 1999b, p. 39.

¹⁴⁰ Riguardo questa epistola e le problematiche di identificazione e di relazione fra i personaggi citati si veda BILLANOVICH 1979, pp. 525-529.

relazione, anche se forse solo epistolare, fra il frate reggiano e due prestigiosi esponenti della cultura del tempo. Inoltre, il fatto che Sanudo abbia conservato e trascritto l'epistola lascia intendere che il mittente fosse stimato e considerato un'umanista importante. Per noi, inoltre, diventa una preziosa fonte di informazione per ricostruire con maggiori dettagli il campo d'azione di Ferrarini, soprattutto nel contesto degli stampatori con cui il frate ebbe un particolare rapporto acquistando spesso volumi e dando alle stampe il testo di Probo che curò.

Il secondo caso invece si tratta di una testimonianza di tipo diverso: a Ferrarini è dedicato il testo *In Cupidinem captivum* dell'umanista parmigiano Giorgio Anselmi (di cui Ferrarini riporta, nel ms. Regg. C 398 al f. 98v, un'epigrafe conservata presso la sua abitazione), stampato a Parma non prima del 1489¹⁴¹. Questa attestazione, afferente agli ultimi anni di vita del frate, ci documenta non solo la fama raggiunta dal Ferrarini, ma soprattutto è un ulteriore dato che va ad accrescere quel cospicuo gruppo di umanisti che condividevano interessi e che erano in una rete di relazioni e comunicazioni grazie alla quale circolavano testi, conoscenze e saperi.

Ferrarini probabilmente morì nel suo convento di Reggio Emilia nel 1492, lo deduciamo dal fatto che già all'inizio dell'anno successivo la città si mosse con un decreto per impedire ai frati di vendere il codice realizzato dal confratello e conservato presso di loro (in quanto ereditato), perché ritenuto «opus cum rarum et unicum tum praeclarum»¹⁴².

3.2 La biblioteca di Ferrarini

Per comprendere a pieno la personalità e gli interessi di Ferrarini è necessario chiedersi anche che testi leggesse per alimentare i suoi studi antiquari e non.

A proposito di questa lettera segnalo che secondo Espluga l'ipotesi che il Michele da Reggio dell'epistola sia da identificare con Michele Fabrizio Ferrarini, frate carmelitano di Reggio Emilia, è poco convincente. ESPLUGA 2008, p. 257.

¹⁴¹ PERITI 2004, p. 163 e PERITI 2008 p. 204 e 208.

¹⁴² Archivio del comune, Provigioni, Consiglio generale, 1493, 13 febbraio, f. 65r e Archivio del comune, Provigioni, Consiglio generale, 1493, 15 febbraio, f. 73r, Reggio Emilia, Archivio di Stato. Per questa vicenda cfr. pp. 30-31 e pp. 96-98.

Rispondere a questa domanda è molto complesso, possiamo sicuramente ipotizzare che in base alla sua formazione ecclesiastica abbia avuto un determinato bagaglio culturale ampliato poi con testi specifici per il proprio interesse antiquario, com'era consono a ogni umanista. Da altra parte per capire meglio questa stratificata cultura possiamo cercare di ricostruire parzialmente la biblioteca personale di Ferrarini e mettere insieme i testi che furono in suo possesso.

Con certezza possiamo affermare che Ferrarini possedeva i seguenti testi:

- il *Roma instaurata; De origine et gestis Venetorum. Italia illustrata*, di Flavio Biondo, stampato a Verona da Bonino Bonini¹⁴³ fra il 1481 e il 1482 e curato dell'umanista veronese Giovanni Antonio Panteo. Sappiamo che il testo fu di proprietà del frate poiché nell'ultima pagina entro un cerchio con lettere capitali Ferrarini dichiara che l'incunabolo fosse suo¹⁴⁴.
- il *Satyrae* di Persius Flaccus Aulus, stampato a Brescia (e probabilmente lì acquistato dal Ferrarini) da Giacomo Britannico¹⁴⁵ il 17 febbraio 1486, in cui al f. 5v è presente una nota di possesso del frate¹⁴⁶
- *Miscellanea Sacra*, un codice miscelaneo di scritti religiosi¹⁴⁷, anch'essi annotati dal frate.

¹⁴³ Bonino Bonini (1450 circa – 1528) fu uno stampatore dalmata attivo soprattutto a Verona dal 1480, poi a Brescia dal 1483 dove rimase per circa nove anni. In seguito fu a Venezia, in Francia e rientrò poi in Italia, ma la parte fondamentale della sua attività avvenne principalmente a Verona e Brescia, dove diede avvio alla sua attività di tipografo ottenendo un notevole successo e occupandosi della stampa di diversi testi, alcuni corredati anche da un importante apparato grafico, come ad esempio la *Divina Commedia* nel 1487. A Brescia fu attivo anche proprio per i carmelitani, per i quali nel 1490 stampò il *Missale*. PEDDIE 1905, pp. 15-16. Bonino Bonini stampò anche la lettera di Taddeo Solazio *De laudibus Fratris Michaelis Regiensis* (cfr. p. 42 e n. 99) e il Probo curato da Ferrarini (cfr. pp. 57-58). Per quanto riguarda la tipografia a Verona nel Quattrocento si veda CONTÒ 2006, pp. 165-171.

¹⁴⁴ L'incunabolo in questione è il D 42 della Biblioteca Comunale "A. Panizzi" di Reggio Emilia, FESTANTI 2013, p. 36 e FESTANTI 2017, p. 72.

¹⁴⁵ Giacomo Britannico, insieme al fratello Angelo, aveva a Brescia l'azienda editoriale più prestigiosa della città ed ebbe un notevole successo tanto che altri editori e stampatori, come Bonino Bonini, furono costretti ad abbandonare le città. Britannico si occupava della stampa di diverse tipologie di testi prestando una particolare cura sia alla veste grafica che editoriale. PEDDIE 1905, pp. 16-19 e BARONCELLI 1972, pp. 124-125.

¹⁴⁶ Si tratta dell'incunabolo C 45 della Biblioteca Comunale "A. Panizzi" di Reggio Emilia, FESTANTI 2013 p. 94 e FESTANTI 2017, p. 179.

¹⁴⁷ *Miscellanea Sacra*, ms. Conv. Sopr. C. 10 1801 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Il codice si trova nella biblioteca fiorentina dal 1801, quando, a causa delle soppressioni napoleoniche, fu portato via dal convento di Santa Maria delle Selve, convento di frati carmelitani riformati (stesso ordine di Ferrarini). Il testo è siglato da Ferrarini nel f. 184 in cui si presenta come frate carmelitano

- di recente è stato ipotizzato che anche il codice Ham. 254 della Staatsbibliothek di Berlino, un codice miscelaneo con stralci di testi classici di vario tipo, sia appartenuto al frate per la frase, in parte di dubbia interpretazione, riportata al f. 126r: «Iste liber est mei Sacristeariis (?) de Ferrarinis»¹⁴⁸. Tale testo, nell'ipotesi in cui si confermi la sua presenza fra i testi di Ferrarini, sarebbe il caso più interessante, perché attesterebbe a pieno l'integrazione del reggiano fra nei principali ambienti umanistici. Il testo, infatti, non solo fu in origine di proprietà di Pietro Donato, vescovo padovano umanista, ma soprattutto contiene alcuni disegni di Ciriaco d'Ancona. Questi elementi fanno di questo codice un esempio tangibile della circolazione dei testi e soprattutto attestazione unica di un contatto diretto del frate con l'opera di colui che è considerato il padre della cultura antiquaria epigrafica.

La biblioteca del Ferrarini doveva essere ben più ampia rispetto questa scarna lista di testi che sono gli unici che oggi con una certa sicurezza possiamo sapere fossero di sua proprietà, ma nonostante ciò emerge quanto fosse variegata e in linea con i correnti gusti umanistici. Infatti, oltre i testi di tipo religioso ritroviamo opere classiche, testimonianza degli interessi peculiari del frate e soprattutto possiamo notare che in ben due casi si tratta di testi stampati da coloro

di Reggio Emilia e dice di aver acquistato questo libro a un prezzo «non villi» («Ego frater Michael Ferrarinus regiensis Carmelita librum hunc emi precio non villi»). Nell'ultima pagina si trova «F. Michaelis Ferrarini Regiensis sum» iscritto entro un cerchio com'è tipico spesso per le note di possesso del frate. SAGGI 1954, p. 260 e p. 309.

¹⁴⁸ Per questo testo si veda CASU 2003, pp. 143-144. Per quanto riguarda l'ipotesi che Ferrarini abbia posseduto tale codice (che conserva anche alcune pagine autografe di Ciriaco d'Ancona f. 81r – f. 90v), di cui il primo proprietario è stato Pietro Donato, vescovo di Padova e umanista morto nel 1447, si veda DILIBERTO 2005, pp. 83-116. Il passaggio del testo da Pietro Donato a Ferrarini, per ovvie ragioni anagrafiche, non poté avvenire direttamente, il testo dovette passare prima per un altro proprietario. A questo proposito è interessante notare che è stato ipotizzato che i disegni di Ciriaco d'Ancona (per i disegni di Ciriaco, in particolare quello con il prospetto del Partenone, si veda BORDIGNON 2009, pp. 16-17) di proprietà di Pietro Donato passarono poi a Giovanni Marcanova (FAVARETTO 2010, p. 50). Ciò aprirebbe ulteriori ipotesi, facendo supporre un passaggio quindi da Pietro Donato a Marcano e in seguito a Ferrari. Da altra parte però come sia avvenuto il passaggio da Marcanova a Ferrarini è problematico e probabilmente, anche in questo caso, non avvenne direttamente. Per ragioni anagrafiche è poco probabile un passaggio immediato: Marcanova morì nel 1467 quando Ferrarini era poco più che un ragazzo. È però ipotizzabile che dopo un periodo, relativamente breve il volume sia giunto nelle mani del frate reggiano, che, si può immaginare, con quale dose di orgoglio si sia prodigato per ottenere questo testo così prestigioso sia per il contenuto sia per i suoi illustri precedenti proprietari.

che sono fra i principali stampatori del nord Italia, a indicare da un lato l'attenzione del frate per testi ricercati nella loro veste editoriale e dall'altro la sua piena integrazione ambienti culturali tipicamente umanistici.

3.3 *Litterarum ac notarum antiquarum di Marco Valerio Probo*

Prima di intraprendere l'analisi delle tre sillogi epigrafiche composte da Ferrarini, desidero soffermarmi su un altro testo curato dal frate che ebbe una notevole diffusione e successo: *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo, cioè il codice ms. Regg. C 399 della Biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia¹⁴⁹, un trattato che spiega le abbreviazioni latine.

Il testo di Probo in età umanistica fu uno scritto di notevole importanza, dopo la sua riscoperta da parte di Poggio Bracciolini nel 1417 fu molto amato e assai riprodotto poiché permetteva di comprendere meglio sia l'antichità in generale che, nello specifico, i codici epigrafici¹⁵⁰. Il testo godette di una notevole diffusione nel XV secolo anche perché spesso era trascritto all'interno delle stesse sillogi, come apparato fondamentale per la fruizione e la piena comprensione delle epigrafi (come caso esemplificativo fra tutti valga il Marcanova dell'Estense dove dal f. 208v è riportato il testo di Probo).

Ferrarini, dimostrando sempre di essere pienamente addentro a queste tematiche antiquarie, si cimentò anche lui nella copia e commento di questo testo, producendo il codice ms. Regg. C 399. Il codice, piccolo nel formato, pergamenaceo con scrittura umanistica a inchiostro bruno, si apre con il titolo all'interno di una struttura che simula la forma di una lapide [fig. 9], secondo un modello che vedremo consueto per Ferrarini, in cui vi è scritto «litterarum ac notarum antiquarum valerii probi grammatici et mihalis fabricii ferrarini regiensis carmelitae divae mariae significato», di seguito al f. 2r inizia la lettera

¹⁴⁹ Uno studio del codice si trova in LOLLINI 2002, pp. 37-38. Altri riferimenti si possono trovare in GUASCO 1711, p. 28, VAGHI 1725, p. 253, MAFFEI 1746, pp. 24-25, ZACCARIA 1762, pp. 86-87, TIRABOSCHI 1782, pp. 277-279, TIRABOSCHI 1833, pp. 571-572, MOMMSEN 1864, pp. 349-351, MAGNANINI 1975-1976, pp. 48-50, TASSANO OLIVIERI 1979, pp. 513-515, SOFFREDI 1980, pp. 500-501, WEISS 1989, pp. 192-193, LOLLINI 1997, p. 96, FRANZONI, SARCHI 1999, pp. 20-21, ESPLUGA 2008, p. 255 e PERITI 2008, p. 201.

¹⁵⁰ Cfr. pp. 12-13.

dedicatoria che continua fino al f. 3v. Nella lettera il frate ci fornisce alcune importanti informazioni, fra queste i nomi dei destinatari prescelti dell'opera, Tommaso Pinotti e Albertino Correggi¹⁵¹ a cui il testo è dedicato e donato. Da altra parte è altresì importante anche la frase successiva, infatti Ferrarini aggiunge «ut opus antiquarium tibi dicatum, donatu et consecratum facilius intellegere possit». Da questa dichiarazione possiamo dedurre che questo testo di Probo, piccolo e maneggevole anche nel formato, fosse forse destinato a essere donato insieme a una delle sillogi composte dal frate, proprio per agevolarne la lettura. È interessante notare che in tutti i codici epigrafici che possiamo leggere di Ferrarini non è mai compreso nel volume il testo di Probo, com'era invece usuale. Questo particolare può avvalorare la tesi che il testo di Probo fosse un volume a parte che Ferrarini eseguiva appositamente da allegare alla silloge. Inoltre, in questo caso si può anche ipotizzare che questo specifico testo, eseguito negli anni subito precedenti al 1486 (si veda oltre), e quindi a cavallo fra il soggiorno bresciano e quello reggiano, fosse forse destinato ad essere allegato alla terza silloge di Ferrarini, il ms. Regg. C 398 della Biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia, chiamata *Antiquarium*, anch'essa elaborata (ma non finita) in quello stesso periodo, come sembrerebbe alludere la medesima frase che parla di un «opus antiquarium».

Il codice C 399 dal punto di vista decorativo ha un interesse limitato presentando unicamente due iniziali miniate secondo il gusto più consueto dell'epoca: al f. 2r «H» in oro su campo rosso-blu [fig. 10] e al f. 4r «E» in oro su campo rosso verde [fig. 11], entrambe con una filigrana dorata rinascimentale.

Da altra parte l'interesse precipuo di questo codice sta nel fatto che ebbe una versione a stampa a Brescia nel 1486, data entro la quale Ferrarini dovette evidentemente terminarlo. Infatti, sempre alla biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia è conservato l'incunabolo F 78, il *De interpretandis Romanorum litteris* di Marco Valerio Probo, curato da Ferrarini e stampato a Brescia (durante il suo soggiorno bresciano) il 27 ottobre 1486 da Bonino Bonini¹⁵². Il testo ebbe una notevole diffusione come ci attesta il discreto numero di altri esemplare ancora

¹⁵¹ Per Albertino Correggi cfr. n. 67.

¹⁵² FESTANTI 2017, p. 192 e cfr. n. 143.

presenti in varie biblioteche¹⁵³ e, soprattutto, valse a Ferrarini una notevole fama. Spesso infatti il frate reggiano è ricordato e celebrato dai contemporanei più per aver curato il testo di Probo che per la realizzazione delle sillogi antiquarie. Ad esempio, anche nella già citata lettera di Taddeo Solazio, indirizzata ad Albertino Correggi, le prime righe del testo sono tutte volte all'esaltazione del testo di Probo perché indispensabile per l'interpretazione dei testi antichi, soprattutto quelli epigrafici.

L'opera di Ferrarini appariva meritoria proprio perché, nel momento in cui le sillogi antiquarie e la ricerca di epigrafi antiche godevano di grande fortuna, questo testo diventava un indispensabile strumento di lavoro, proprio con tale scopo era stato concepito dal frate che realizzò, sia il codice sia l'incunabolo, in un formato pratico e leggero. Infatti, un codice con queste caratteristiche poteva facilmente essere portato con sé durante i sopralluoghi alla ricerca di antichità o durante lo studio di testi antichi. Date queste premesse, mi pare quindi lecito supporre che Ferrarini abbia realizzato questi testi con l'intento di donarli insieme alle sillogi epigrafiche per facilitarne la lettura, che fossero destinati quindi a essere allegati ai codici ma non inseriti nello stesso volume. Reputo che questa scelta sia stata fatta affinché in tale modo potessero essere fruiti in maniera diversificata e utilizzati non solo nel proprio studiolo ma anche sul campo, durante le campagne alla ricerca di antiche epigrafi.

¹⁵³ VALENZANI CERULLI 1965, p. 321 n. 8069.

PARTE II

I codici epigrafici di Michele Fabrizio Ferrarini

Capitolo 4

Il Codice hs. 765 della Universiteitsbiblotheek di Utrecht

4.1 Vicende collezionistiche

Il codice hs. 765 dal titolo *Iscriptiones Latinae partim conscriptae manu Kyriaci Anconitani*¹⁵⁴ della Biblioteca Universitaria di Utrecht è la prima, fra quelle che noi possediamo, silloge epigrafica elaborata da Ferrarini.

Il codice ha una vicenda collezionistica abbastanza complessa che siamo in grado di ricostruire solo parzialmente. Il testo, come vedremo meglio in seguito, fu composto dal carmelitano nel 1477 durante il suo soggiorno bolognese e dedicato a Ludovico Rodano, ma non sappiamo se il volume venne anche dato al Rodano o rimase, a mio avviso più probabilmente, nelle mani del frate. In seguito il vescovo di Piacenza, Fabrizio Marliani¹⁵⁵, ricevette in dono questo testo da *Ioannes Bononius*¹⁵⁶ (d'ora in poi Filippo Bononi), il quale, dopo aver aggiunto di sua mano alcune ulteriori epigrafi, nel 1498 lo donò al vescovo. Queste informazioni ci sono giunte grazie alla copia del codice di Utrecht che è conservata presso la Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 5243, ad opera del giurista bergamasco Paolo Zanchi che nel 1512 copiò il codice a Novara (dove si trovava per lavoro) trascrivendolo dal volume di Tommaso della Porta, prevosto del duomo della città piemontese, che quindi pare essere il proprietario del libro in quel momento. Il codice vaticano per

¹⁵⁴ TIELE 1887, p. 198, VAN DER HORST 1989, pp. 47-48 e CIL III, XXV.

¹⁵⁵ Fabrizio Marliani, membro di un'importante famiglia lombarda, si avviò alla carriera ecclesiastica ottenendo incarichi prestigiosi e fu vescovo di Piacenza dal 1476 fino alla sua morte avvenuta nel 1508. Inoltre fu uomo colto, interessato alle lettere e alle arti e acquistò molte opere sia per sé che per la propria diocesi impegnandosi ad arricchirne le chiese. CASAGRANDE 1997, pp. 59-72.

¹⁵⁶ L'enigmatica figura di *Ioannes Bononius* è stata chiarita dalla Ferrari (FERRARI 1970, pp. 173-176), infatti tale *Ioannes Bononius* sarebbe da identificare con Filippo (o Filippino) Bononi da Lodi (1450 ca-1518), *scriba regius* del re Ferdinando I d'Aragona a Napoli e poi a Lodi abate commendatario del monastero di San Bassiano. Superata la difficoltà di identificazione fra i due si può affermare che siano la stessa persona e che quindi Filippo Bononi da Lodi sia colui che ha scritto il codice Ambr. F 36 sup. della Biblioteca Ambrosiana, la stessa mano è stata individuata nel Ottob. Lat 2967 della Biblioteca Vaticana (un codice che comprende l'*Itinerarium* di Ciriaco, una raccolta di epistole di umanisti e una silloge epigrafica) e già Mommsen aveva rintracciato la stessa mano nel codice hs. 765 di Utrech, dove va a inserire, in alcune pagine bianche, delle epigrafi e la lettera di dedica a Marliani (che si conserva solo nell'apografo Vat. Lat. 5243). CIL III, p. XX, FERRARI 1970, pp. 139-180, NECCHI 1992, p. 137 e CALABI LIMENTANI 1998, pp. 359-373.

noi è estremamente prezioso perché conserva sia la lettera dedicatoria di Ferrarini, in cui sono esplicitati il dedicatario dell'opera e la data, sia la lettera con cui Filippo Bononi invia a Marliani il testo, infatti queste lettere non sono più presenti nell'originale ma possiamo leggerle solo in copia.

Riassumendo queste prime complesse vicende si può sostenere che il codice passò, non sappiamo né quando né se direttamente, da Ferrarini a Filippo Bononi il quale vi aggiunse altre epigrafi (alcune napoletane, probabilmente conosciute direttamente durante il suo soggiorno presso la città partenopea) e una lettera dedicatoria a Fabrizio Marliani, a cui inviò in seguito il testo. Successivamente alla morte del vescovo nel 1508 perdiamo le tracce del codice fino al 1512, quando sappiamo che fu a Novara presso il prevosto Tommaso della Porta e lì fu copiato da Paolo Zanchi. In seguito abbiamo una lacuna lunga quasi due secoli, il testo ricomparì nella biblioteca del filologo olandese Pieter Burmann il giovane (1713–1788)¹⁵⁷ e da lì passò alla collezione della Biblioteca Universitaria di Utrecht, dov'è conservato tutt'ora.

Le alterne vicende di questo testo, soprattutto nella prima fase, sono esemplificative di quanto le sillogi epigrafiche fra XV e XVI secolo fossero diffuse e ricercate in ambito umanistico, di quanta fosse varia la loro circolazione e di come il codice fosse importante più per il contenuto, che poteva essere ampliato e accresciuto con ulteriori epigrafi o copiato per intero in nuovi codici, a discapito dell'autore principale che pare pian piano passare in secondo piano a favore del prestigio per le antichità che tramanda.

4.2 Struttura, composizione e datazione

Il volume, cartaceo, è composto da 133 fogli, vergati con grafia umanistica a inchiostro bruno. È però importante segnalare che il testo non è completo poiché diverse pagine sono state recise. Il codice si apre con il foglio 3r poiché i primi fogli, che erano destinati alla lettera dedicatoria, mancano. La lettera, che noi

¹⁵⁷ Non siamo a conoscenza di quando Pieter Burmann il giovane entrò in possesso del testo, se sia stato acquistato personalmente da lui o se lo abbia ricevuto in eredità dallo zio, Pieter Burmann il vecchio, anch'esso filologo e amante di antichità romane e di epigrafia latina.

abbiamo la possibilità di leggere solamente nel codice apografo dello Zanchi del 1512 (Vat. Lat. 5243)¹⁵⁸, è un'epistola che Ferrarini copiò dalla lettera redatta da Feliciano e dedicata a Mantegna in apertura della *Iubilatio*¹⁵⁹. Il fatto che Ferrarini riutilizzi il testo di Feliciano in maniera completamente analoga, cambiando solo il nome del destinatario (Ludovico Rodano) è un'ulteriore conferma della stima che il nostro aveva per il veronese e di quanto fosse imprescindibile il modello felicianeo per chi si approcciasse agli studi antiquari. Con questa scelta Ferrarini dichiara apertamente di inserirsi nel solco tracciato da Feliciano e, prima di lui, da Ciriaco e di condividere con loro, in questa fase iniziale, il metodo di lavoro e la passione per l'antico, com'è ampiamente descritto nella lettera secondo i classici *topoi* umanistici. La lettera dedicataria, se pur non in originale ma solo trascritta, risulta di fondamentale importanza perché è l'unica delle tre sillogi in cui è presente il nome del dedicatario dell'opera: Ludovico Rodano. Come già anticipato la figura di Ludovico Rodano per noi è pressoché sconosciuta, dalla presentazione che ne fa il Ferrarini nella lettera capiamo che l'amico dovesse essere un personaggio importante, interessato a tematiche umanistiche e di origine reggiana¹⁶⁰. Infine, nella lettera è presente anche il luogo e la data di stesura del testo: Bologna, febbraio 1477.

Il volume si apre (f. 3r) con una prima pagina in cui vengono riportate due iscrizioni relative alla città di Reggio Emilia¹⁶¹. Al f. 3v troviamo un testo inserito

¹⁵⁸ La lettera è riportata anche nel CIL III, p. XXV.

¹⁵⁹ CACCIA 2014, pp. 171-172.

¹⁶⁰ Alcune informazioni aggiuntive vengono fornite da Alessandra Sarchi che in un suo articolo riferisce che i Rodano erano una famiglia di proprietari terrieri molto in vista a Reggio Emilia e che erano in rapporto con i Malaguzzi. Inoltre, riguardo propriamente Ludovico Rodano, afferma che si sarebbe sposato con una Correggi e che lavorava per la famiglia d'Este per la quale svolgeva un ruolo diplomatico e politico, però queste precisazioni sono frammentarie e non viene riferito dove siano state ritrovate, per tali motivi al momento queste considerazioni appaiono vaghe e lacunose. FRANZONI, SARCHI 1999, p. 23.

¹⁶¹ Ferrarini è stato il primo a cercare, raccogliere e mettere insieme epigrafi reggiane. Prima di lui solamente Ciriaco d'Ancona riporta due epigrafi di Reggio Emilia dopo essere stato in città, mentre era di passaggio da Modena a Parma, senza però realizzare un'apposita sezione (CIL XI, p. 171). Nel codice qui analizzato vi è quindi il primo tentativo riunire un, se pur piccolo, gruppo di iscrizioni (composto da unicamente quattro epigrafi) provenienti dalla città emiliana e dal territorio circostante. Le prime due sono nel f. 3r (una di queste è quella riportata anche da Ciriaco d'Ancona), la terza al f. 4v proveniente dalle terre della famiglia di Ferrarini a Gavassa, da una località chiamata «la mota» (cfr. p. 41 e n. 94) (qui Ferrarini lamenta che la lastra sia rotta e riporta anche la veste grafica del manufatto) e, infine, la quarta nel f. 10v, di cui è indicata la provenienza da Canossa, la quale è però falsa (CIL XI 126*).

all'interno di una lapide all'antica in cui Ferrarini ribadisce nuovamente di dedicare il volume all'amico reggiano Ludovico Rodano [fig. 12]. Questo breve passo è ripreso in maniera pressoché identica, anche in questo caso, dalla rubrica introduttiva di Feliciano a Mantegna nella *Iubilatio*, viene solamente cambiato il nome del dedicatario e la qualifica professionale: «Andreae Mantegnae Patavo» è sostituito con «Ludovico Rhodano Regiensis» e «pictorum principi» con un'enigmatica definizione di «scriptorum principi»¹⁶². Di seguito, nel f. 4r si ritrova un'altra iscrizione reggiana e dal f. 4v al f. 32v sono trascritte epigrafi provenienti da diverse città, alcune in carattere maiuscolo umanistico, altre in minuscolo umanistico. La maggior parte di queste epigrafi presenta solo le parole del testo, altre invece sono contenute dentro lapidi che simulano il supporto materiale della scritta e in pochi casi sono presenti semplici disegni (f. 17v, f. 22v [fig. 13], f. 26v, f. 28r, f. 28v, f. 30r, f. 41r, f. 44r, f. 48r, f. 50r, f. 51v, f. 54r [fig. 15] e f. 58v); è opportuno segnalare che ve ne sono anche alcune in greco. Dal f. 33r al 34r è invece riportata la celebre *Iubilatio* di Feliciano [fig. 14], un ulteriore collegamento che unisce Ferrarini (e specialmente questa silloge) a Feliciano, a dimostrazione di come il veronese sia il modello indiscusso nelle prime sillogi del carmelitano¹⁶³. Dal f. 34v riprendono le epigrafi, al f. 57r fino al f. 58r si trova il *Testamentum porcelli*¹⁶⁴ (che si ritrova anche nel Marcanova estense), nella stessa pagina riprendono le iscrizioni fino al 113v. Dal f. 114r iniziano le epigrafi inserite da

Questo sparuto gruppo di iscrizioni possiamo quindi definirlo il primo tentativo, se pur molto ristretto, di raccolta di epigrafi reggiane. Questa ricerca proseguirà in maniera più organica e darà frutti maggiori nelle due sillogi successive, dove il numero delle iscrizioni sarà notevolmente maggiore e vi sarà maggiore attenzione alla definizione dei luoghi di provenienza e anche alla veste grafica.

¹⁶² CACCIA 2014, pp. 171-172, n. 6.

¹⁶³ Questo codice risulta essere uno dei principali testimoni della *Iubilatio* e inoltre pare possa documentare un antografo diverso rispetto i codici che oggi conosciamo. Infatti, il testo qui riprodotto riporta alcune differenze rispetto tutte le edizioni a noi note, pur avendo come riferimento il ms. CCLXIX della Biblioteca Capitolare di Verona e il Lat. X 196 (3766) della Biblioteca Marciana di Venezia, entrambi testi che riferiscono che la gita sul lago di Garda si sarebbe svolta in un'unica giornata, il 24 settembre 1464 (mentre secondo l'altra versione riportata nel cod. I 138 della Biblioteca Capitolare di Treviso, autografo di Feliciano, l'evento sarebbe iniziato già il 23 di settembre). AVESANI 1995, p. 10 e CACCIA 2014, p. 183. Ciò pone una serie di ulteriori interrogativi sia riguardo Feliciano e quante versioni della *Iubilatio* siano esistite sia per quanto riguarda Ferrarini. A questo proposito sarebbe infatti interessante capire quando e dove il carmelitano ebbe l'occasione di vedere e copiare il testo, già per la sua prima silloge, e quale testo ebbe effettivamente la possibilità di visionare. Inoltre per le problematiche di relazioni e di dipendenza di tutte e tre le sillogi di Ferrarini con quelle di Feliciano si veda MITCHELL 1961, pp. 209-220.

¹⁶⁴ Dalla prefazione del libro XII dei *Commentari* di San Girolamo.

Filippo Bononi fino al 115v, dal f. 116r al f. 117v i fogli sono bianchi, il f. 118r presenta un testo che riprende al 119v (mentre il f. 119r è bianco) che sembra essere di mano di Ferrarini (nel Vat. Lat. 5243 questo testo è tutto di seguito), e che ipotizzo essere uno stralcio desunto da *De magistratibus sacerdotiisque Romanorum*, in particolare il nono capitolo del primo libro *De potestatibus romanorum*, dell'umanista fiorentino Andrea Domenico Fiacchi (? - 1452), in cui si parla dei sacerdoti feziali. Infine, dal f. 120r al f. 127v i fogli sono bianchi e dal f. 128r al f. 138r altre epigrafi di Filippo Bononi.

Ipotizzo che il testo non sia mai stato ultimato, ciò si evince dal fatto che alcune pagine sono bianche e che alcune cornici, che doveva contenere iscrizioni o disegni, sono vuote. Per tali motivi suppongo che il volume non sia mai stato dato a Ludovico Rodano, non fosse un dono per lui, ma che il testo fosse solamente dedicato a questa persona, secondo pratiche comuni durante l'Umanesimo di onorare un uomo importante e di ostentare l'amicizia con esso attraverso una dedica.

Il volume, anche se datato febbraio del 1477, è sicuramente il frutto di un lavoro molto più lungo e ampio, una ricerca che Ferrarini portava avanti da tempo, forse già emersa ai tempi dei suoi primi studi fra Reggio Emilia e Ferrara e che sfociò in questo volume, il quale appare infatti come un compendio di testi diversi, in cui vi sono in gran parte epigrafi ma si ritrovano, come già visto, anche testi di altra natura, sia antichi che di ambito umanistico. Il frate dimostra di inserirsi a pieno in quel variegato mondo di interessi umanistici che caratterizzava varie zone d'Italia, sicuramente stimolato nella composizione dall'ambiente bolognese, particolarmente vivace e addentro a questi argomenti grazie alla presenza di Felice Feliciano e Giovanni Marcanova. Quindi se da un lato il libro è la fase conclusiva dei suoi primi studi e interessi antiquari giovanili dall'altro è il testo che dà avvio a ulteriori ricerche, che proseguirono negli anni successivi e che trovarono naturale esito nelle due sillogi seguenti.

Ferrarini, a mio avviso, è un umanista che funge da anello di congiunzione fra il primo umanesimo antiquario, quello di Ciriaco e in seguito di Feliciano, e un umanesimo più maturo e strutturato, e questo testo è esemplificativo di tale passaggio perché ne traccia il limite. Qui infatti oltre l'interesse per collezionare

epigrafi antiche emerge l'interesse per lo studio di esse, si riporta dove si trovano e a volte viene proposta la veste grafica della lapide, con tanto di fratture e rotture, proprio per testimoniare l'antico in tutte le sue sfaccettature. Il testo non è un libro realizzato per essere donato, come prezioso regalo, non è un testo raffinato e ricercato nella veste grafica, nella composizione, nell'apparato decorativo, non è quindi un libro *status-simbol* per raffinati umanisti, ma un testo di studio vero e proprio. Lo si può considerare come uno dei primi blocchi di appunti del frate, il punto di partenza per la realizzazione delle sue sillogi successive, la prima fondamentale tappa di un *work in progress*, poiché da qui prende avvio un percorso di crescita sia nella parte strettamente epigrafica sia per quanto riguarda la parte grafica. Questo testo quindi appare come il punto di partenza di uno specifico percorso per poi giungere ad altri risultati: in tal senso la prima silloge di Ferrarini è il preludio per le prossime, qui vengono abbozzate le idee che poi troveranno una forma più compiuta e costruita nelle successive. In seguito a questa prima esperienza il lavoro di Ferrarini si arricchì di epigrafi, citazioni e soprattutto disegni. In questo primo testo, infatti, i disegni che riproducono le immagini di lapidi con apparati decorativi sono pochi, riservati a un esiguo numero di steli e sono tutti di sua mano, cioè disegni semplicissimi, quasi veloci appunti visivi, come per fissare tramite pochi segni alcuni monumenti funebri che presentavano una decorazione scultorea più articolata.

Da tutto ciò credo che emerga come il testo sia un'opera in evoluzione e in trasformazione e che sia la base per le sillogi successive: da questo primo embrionale tentativo di raccolta derivano gli altri due volumi che però dimostrano una struttura più complessa e articolata, sia nella scelta e nel numero delle epigrafi sia nella veste grafica, infatti nelle sillogi successive Ferrarini chiamò ad intervenire decoratori professionisti.

Capitolo 5

Il Codice Latin 6128 della Bibliothèque National de France

5.1 Vicende collezionistiche

Il codice Latin 6128, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum*, della Bibliothèque National de France, è la seconda silloge epigrafica composta da Ferrarini¹⁶⁵.

Il codice è entrato ufficialmente nelle collezioni del re di Francia nel 1622 quando Luigi XIII acquistò l'intera biblioteca di Philippe Hurault di Cheverny, vescovo di Chartres, morto due anni prima¹⁶⁶. L'acquisto dei circa 400 volumi della collezione Hurault ha rappresentato una delle più importanti acquisizioni avvenute sotto il regno di Luigi XIII poiché si tratta di un interessante gruppo di testi che comprende volumi in francese, greco, arabo, ebraico e latino, fra cui il nostro¹⁶⁷, che la famiglia raccolse nel corso del tempo. Philippe Hurault, infatti, possedeva l'intera biblioteca di famiglia ereditata in quanto figlio prediletto di Philippe Hurault I, conte di Cheverny e Cancelliere di Francia. Al vescovo, quindi, spetta l'acquisizione solo di alcuni testi, mentre molti altri appartenevano già in precedenza a membri della famiglia. La confluenza di tutti questi volumi nelle mani di un unico proprietario ha dato vita a questa ricca e variegata collezione. Purtroppo non siamo a conoscenza di ulteriori informazioni che ci possano indicare quando e dove la famiglia Hurault entrò in possesso della silloge di Ferrarini, ma è possibile avanzare qualche ipotesi a tal proposito. È interessante notare che il padre di Philippe Hurault, Philippe Hurault I, conte di Cheverny (1528-1599), studiò diritto prima a Poitiers e in seguito a Padova, ebbe come precettore un umanista francese,

¹⁶⁵ CIL III, p. XXV e *Catalogus codicum manuscriptorum bibliothecae regiae, pars tertia, tomus quartus*, 1744, p. 206.

¹⁶⁶ Per le vicende relative all'acquisizione della biblioteca Hurault si veda LAFITTE 2008, pp. 42-98.

¹⁶⁷ Quando il re Luigi XIII comprò la biblioteca Hurault incaricò Nicolas Rigault, suo bibliotecario, di stilare un inventario dei libri. In questo inventario mancano quaranta volumi che sicuramente facevano parte della collezione Hurault. Non sappiamo il motivo per cui questi testi non sono indicati nell'inventario ma la loro appartenenza al gruppo è attestata con certezza da più elementi, il principale dei quali è che tutti riportano un numero scritto da un'unica mano nel primo foglio. Il testo di Ferrarini è fra i quaranta che non fanno parte dell'inventario di Nicolas Rigault ma come gli altri presenta un numero sulla prima pagina, il numero 28. *Ivi*, pp. 53-55.

Germain Audebert (1518-1598) e insieme a quest'ultimo egli visitò Venezia, Capua e Roma¹⁶⁸. Ipotizzo che si debba proprio a Philippe Hurault I e al suo soggiorno italiano, nello specifico padovano, e alla frequentazione di un umanista, l'acquisto del codice, che quindi già intorno alla metà del XVI secolo avrebbe preso la strada della Francia. In seguito il testo rimase della biblioteca Hurault fino all'acquisizione da parte del re, entrando pertanto a far parte della biblioteca reale nel 1622. Qui è segnalato per primo dal Muratori che nel suo *Novus Thesaurus veterum inscriptionum I* del 1739¹⁶⁹ afferma che il testo era conservato nelle collezioni reali di Francia, come gli fu confermato dall'amico Joseph de Bimard (erudito francese, latinista e numismatico). Inoltre è lo stesso Muratori a riportare per primo stralci della lettera dedicatoria che apre il volume¹⁷⁰. Pochi anni dopo, nel 1742, anche Mehus ci riferisce di un testo epigrafico di Ferrarini presso il re di Francia¹⁷¹, in seguito è indicato anche nel catalogo del 1744 della Bibliothèque National, in cui molto concisamente si riportata solamente il titolo, l'indicazione che si tratta di un codice cartaceo, il nome dell'autore, «Michaele Ferrarino regiensi carmelito», e la datazione, quindicesimo secolo¹⁷².

La vicenda collezionistica di questo testo, se pur qui chiarita solo nella seconda parte, è esemplificativa per notare come testi epigrafici di questo tipo, frutto dei principali valori dell'Umanesimo, abbiano goduto di una notevole fortuna nel corso dei secoli e siano passati fra le mani di diversi intellettuali e studiosi di antichità in epoche diverse, in Italia e in nord Europa.

5.2 Struttura, composizione e datazione

Il volume, cartaceo, è composto da 166 fogli, vergati con grafia umanistica a inchiostro bruno su una carta con una filigrana utilizzata a Venezia nel 1477 e a

¹⁶⁸ Le informazioni riguardo Germain Audebert sono abbastanza scarse ma sappiamo che probabilmente studiò per un periodo a Bologna e che al suo rientro in Francia compose poemi in latino su Venezia, Roma e Napoli, D'AMICO 2004, p. 83. Altre informazioni più in generale su Germain Audebert, la sua famiglia e soprattutto il figlio, anch'esso poeta e umanista che viaggiò a lungo in Italia, si possono trovare in OLIVERO 1981, pp. 17-22 e pp. 135-215.

¹⁶⁹ MURATORI 1739, *praefatio*.

¹⁷⁰ La lettera per intero è trascritta nel CIL III, p. XXV e in FRANZONI 1999a, p. 34

¹⁷¹ MEHUS 1742, p. 58.

¹⁷² *Catalugus codicum manuscriptorum bibliothecae regiae, pars tertia, tomus quartus*, 1744, p. 206.

Lucca tra il 1482 e il 1498¹⁷³. Il codice si apre con la lettera dedicatoria che si estende in tre pagine (dal f. 1r al f. 2r), nella prima il testo è contenuto all'interno di una lapide la cui parte superiore riporta un mascherone e un decoro all'antica [figg. 16-17]. Dal f. 3r al f. 164r sono trascritte le epigrafi, alcune in carattere maiuscolo umanistico, altre in minuscolo umanistico, ve ne sono alcune in greco (che Ferrarini si preoccupa anche di tradurre sotto in latino)¹⁷⁴ e una in caratteri geroglifici (f. 130v – f. 131r)¹⁷⁵. In gran parte presentano solo le parole del testo, altre invece sono contenute dentro lapidi, che simulano il supporto materiale, e altre ancora sono accompagnate da disegni più articolati. La maggior parte delle epigrafi sono quelle più comunemente usate in testi di questo tipo: come già ribadito i modelli di Ciriaco e, soprattutto, di Feliciano sono fondamentali e quindi le iscrizioni qui proposte sono fra quelle più utilizzate anche dai due illustri predecessori. Inoltre al f. 86v Ferrarini riporta un'intestazione presa da Feliciano che viene riproposta con poche varianti rispetto il ms. X.H.6 [Labusiano] della Biblioteca del Seminario Vescovile di Mantova (?), il Lat X 196 della Biblioteca Marciana di Venezia e il CCLXIX della Biblioteca Capitolare di Verona¹⁷⁶, ulteriore testimonianza di una stretta relazione dei testi del carmelitano con quelli di Feliciano. Ferrarini si discosta da tali riferimenti solo nei casi di epigrafi afferenti a luoghi che egli conosce personalmente molto bene: esemplificativo è il caso di Reggio Emilia, di cui propone un discreto numero di epigrafi che ha avuto la possibilità di visionare direttamente e che solitamente non trovavano spazio nelle sillogi precedenti alle sue¹⁷⁷.

¹⁷³ DILIBERTO 2005, p. 494.

¹⁷⁴ Circostanza che fa presupporre che Ferrarini sapesse il greco, che a Ferrara era insegnato da Battista Guarino e prima di lui dal padre Guarino Veronese.

¹⁷⁵ L'iscrizione con i geroglifici, che è presente anche nella silloge successiva, deriva dalla base dei due leoni di Nectanbo I che ai tempi di Ferrarini si trovavano davanti al Pantheon (oggi nel Cortile della Pigna nel Palazzo del Vaticano). Nel corso del Rinascimento la passione per la scrittura egiziana crebbe, si trovano esempi di trascrizioni di geroglifici in Ciriaco d'Ancona, in Poggio Bracciolini (*Ruinarum urbis Romae descriptio*) e Flavio Biondo (*Roma instaurata*), tutti autori con cui Ferrarini condivideva ideali e con i quali era in qualche modo collegato. Anche in questo caso Ferrarini dimostra di inserirsi in un specifico filone di interessi di quel periodo che sfociarono poi nel complesso e ancora, per molti versi, enigmatico testo *Hypnerotomachia Poliphili*. PERITI 2008, pp. 205-206.

¹⁷⁶ ESPLUGA 2011, pp. 668-670. Per la relazione con le sillogi di Feliciano si veda MITCHELL 1961, pp. 209-220.

¹⁷⁷ Come visto in precedenza, già con il codice ms. Hs 756 Ferrarini aveva dato avvio alla ricerca delle epigrafi reggiane, ma in quel caso si trattava di un nucleo molto ristretto essendo presenti solo quattro epigrafi relative alla città emiliana e ai territori limitrofi (cfr. n. 156). In questo codice il

Dal f. 164v al f. 166r sono invece trascritte citazioni, tutte di carattere giuridico¹⁷⁸, estratte da alcuni testi latini. Al f. 164v, nella prima parte della pagina un brano proveniente dalle *Noctes Attica* (libro quinto, capitolo quindicesimo) di Aulio Gellio e nella seconda metà invece è riportata un'epigrafe. Il f. 165r presenta uno stralcio del secondo libro dei *Saturnali* di Macrobio e successivamente nel f. 166r si riporta un brano riguardante le dodici tavole della legge¹⁷⁹. Infine Ferrarini nel f. 166v ci lascia una sorta di proverbio «in adversis patiens, in prosperi moderatus», ricavato dal terzo capitolo del decimo libro del *Variarum* di Cassiodoro, due ricette per curare il mal di denti e una frase di difficile interpretazione «chrisanthus i flos auri» (cioè una sorta di traduzione latina del termine crisantemo che deriva dal greco).

Ritengo che la silloge non sia stata ultimata del tutto, che non sia giunta alla forma completa e finale. Come vedremo, ciò è ipotizzabile per diversi motivi, primo

gruppo è molto più corposo, si tratta di ventuno epigrafi (dal f. 3r al f. 5v e al f. 160r-v) di cui è data anche la collocazione: due furono viste da Ferrarini nella casa di Albertino Correggi (cfr. n. 67), una era presso il castello di Canossa (cfr. pp. 31-32), una a Grassano (sempre nei pressi Canossa) (cfr. pp. 31-32), una a Carpi (che faceva parte della diocesi di Reggio Emilia), una proveniva da Gavassa dalle terre di proprietà della famiglia di Ferrarini e tutte le altre erano presso chiese cittadine. D'altra parte è tuttavia emerso che ben due di queste iscrizioni sono false, si tratta di reperti mai esistiti frutto dell'invenzione del frate. È falsa sia l'iscrizione rinvenuta presso Gavassa nei terreni di proprietà della famiglia (f. 4r) (cfr. p. 41 e n. 94) sia quella riguardo Marco Emilio Lepido (sia l'epigrafe che l'immagine del console) (f. 5r) [fig. 18] che Ferrarini dice essere nel Duomo della città. È chiaro che questi due falsi sono dovuti al tentativo da un lato di nobilitare la propria famiglia, dall'altro di glorificare la propria città (cfr. pp. 89-90). Per le iscrizioni false si veda CIL XI 127* e 128* e FRANZONI 1999a, p. 27. Inoltre Ferrarini falsifica anche alcuni aspetti di alcune iscrizioni reali, ad esempio al f. 3v l'iscrizione che il frate afferma di aver visto presso Carpi è un'iscrizione sì autentica ma bresciana (CIL XI, 129*a).

Nel caso delle epigrafi reggiane si può ritenere con ragionevole certezza che Ferrarini le abbia potute osservare direttamente, ciò è attestato anche dal fatto che non sono solamente trascritte, ma che ne è anche riprodotta la struttura della lapide: in maniera semplice il frate abbozza il supporto materiale prestando una particolare attenzione anche alle fratture e alle rotture della pietra. Infatti, diverse lapidi risultano scheggiate, frammentarie o crepate e questo loro stato è riportato fedelmente.

Da questi dati emerge che questa raccolta di epigrafi reggiane riunite per la prima volta è il frutto di una ricerca specifica di Ferrarini, il quale si è occupato di rinvenire e trascrivere quante più attestazioni epigrafiche ha potuto del suo territorio, dando avvio a questa tipologia di studi e portandola avanti nel corso del tempo, poiché nel codice successivo il numero delle epigrafi reggiane sarà maggiore.

¹⁷⁸ Per la rilevanza di questi testi giuridici, che si inseriscono in uno specifico filone di interessi giuridico-antiquari in età umanistica di cui il Ferrarini è un importante testimone, si veda DILIBERTO, 2005, pp. 83-116 e DILIBERTO 2009, 493-501.

¹⁷⁹ È opportuno sottolineare che questo brano è stato analizzato per la sua rilevanza nella ricostruzione della tradizione e trasmissione di questo importante testo giuridico. Inoltre si è notato come il testo, che compare anche nel ms. Regg. C. 398, sia il medesimo (con anche gli stessi errori) dell'Ham. 254 della Staatsbibliothek di Berlino. Ciò fa ipotizzare che Ferrarini lo abbia trascritto da lì e quindi sarebbe un'ulteriore prova che Ham. 254 per un periodo fu di proprietà del frate (cfr. p. 56 e n. 148). DILIBERTO 2005, pp. 83-116.

fra tutti è che nell'epistola dedicatoria manca la prima lettera, la M iniziale, poiché probabilmente avrebbe dovuto essere miniata¹⁸⁰. Ferrarini dà inizio alla lettera dedicatoria evidenziando quanto studio e fatica siano stati necessari per portare avanti la ricerca di un gran numero di epigrafi antiche: dalle parole del frate emerge tutta la passione e l'interesse per la scoperta dell'antichità e per questi manufatti che vengono definiti opere di uomini illustri, secondo il tradizionale *topos* umanistico. Nelle righe successive Ferrarini dichiara apertamente di inserirsi nel solco tracciato da Ciriaco d'Ancora e Felice Feliciano per questa tipologia di studi. Non solo ciò è evidente dalle sillogi del frate che dipendono da quelle precedenti, ma qui viene manifestato esplicitamente poiché asserisce di rifarsi al modo di lavorare di Ciriaco e Feliciano, che sono il modello di riferimento, simboli dell'incessante ricerca e passione per l'antichità. Ciriaco è, in generale, il modello indiscusso per tutte le sillogi epigrafiche del XV secolo, nello specifico per quanto riguarda Ferrarini è importante sottolineare che è da Ciriaco che derivano in particolar modo le epigrafi greche e i geroglifici¹⁸¹. Per quanto riguarda Feliciano il rapporto con Ferrarini è più diretto e sfaccettato, come abbiamo avuto modo di vedere già in precedenza. Non solo i due sono esponenti di un medesimo gruppo di intellettuali umanisti, ma Feliciano, un po' più anziano del nostro, è sicuramente per lui un "maestro" sotto diversi punti di vista, tanto che in questa lettera Ferrarini ci riferisce, con una certa dose di orgoglio, un importante dato biografico su Feliciano: ci fa sapere che quest'ultimo proveniva da una famiglia di origine reggiana. Feliciano, infatti, nacque a Verona, ma i genitori vi si erano trasferiti solo pochi anni prima da Reggio Emilia, dove erano nati i suoi fratelli maggiori¹⁸². L'epistola prosegue rivolgendosi in maniera più diretta al destinatario dell'opera, del quale però è omissivo il nome. Per ben due volte, infatti, nel corpo del testo, viene

¹⁸⁰ FRANZONI 1999a, p. 34, n. 46.

¹⁸¹ WEISS 1989, p. 173 e 181. In seguito però è stata sottolineata la complessità della relazione fra i testi di Ciriaco e Ferrarini (problematiche che aveva già introdotto Mommsen) mettendo in evidenza come quest'ultimo (e in parte anche Felice Feliciano) si rifaccia solo parzialmente all'opera di Ciriaco, ad esempio rispetto il *Codex Stoschianus* di Ciriaco al Ferrarini mancano alcune delle *inscriptiones graecae e Venusianae*, quindi un tramite potrebbe essere stato Gioviano Pontano di cui Ferrarini dice di trascrivere un'epigrafe da casa sua. VAGENHEIM 1998, pp. 483-484.

Inoltre De Rossi ha evidenziato come un possibile modello di riferimento per Ferrarini possa essere stato anche un altro raccogliatore di epigrafi romano: Niccolò Signorili, DE ROSSI 1852, pp. 13-17 e pp. 20-27.

¹⁸² MITCHELL 1961, pp. 198-199 e FATTORI in CONTÒ, QUAQUARELLI 1995, pp. 28-29.

lasciato in bianco lo spazio destinato a contenere il nome di colui a cui avrebbe dovuto essere dedicata la silloge. Il motivo però per cui in questo testo, come in quello successivo, non viene mai esplicitato il nome del destinatario non è chiaro. Forse Ferrarini avrebbe aggiunto solo alla fine tale nome e, dato che questo codice non è mai stato ultimato, esso non ha mai neanche ricevuto un dedicatario prescelto, il quale comunque avrebbe dovuto essere una persona colta e interessata a questo tipo di tematiche, come si evince anche dalle parole usate dal frate per indicarlo. Ciò, inoltre, è un altro elemento che mi fa supporre che il testo non solo non sia stato ultimato, come accennavo in precedenza, ma che già in corso d'opera lo scopo della sua realizzazione debba essere mutato. Probabilmente Ferrarini aveva come progetto iniziale quello di creare un codice adatto a essere donato o dedicato a qualche personaggio di spicco, per questo egli ha predisposto un testo con un'articolazione grafica abbastanza precisa e ordinata, in cui dovevano distinguersi come elementi ricercati i disegni a colori relativi ad alcune lapidi e statue. Nel corso dell'elaborazione della silloge però qualcosa deve aver fatto abbandonare al frate la sua idea originaria: infatti, il testo oggi ci appare piuttosto come un oggetto volto allo studio personale, ricco di correzioni e aggiunte estranee al progetto iniziale. L'impianto grafico iniziale doveva prevedere la trascrizione delle epigrafi al centro della pagina, lasciando ampi margini bianchi ai lati e intervallando alle semplici trascrizioni delle epigrafi sia alcune epigrafi rappresentate all'interno della propria lapide sia disegni più articolati, ma sempre riferiti al testo epigrafico. A questo impianto così preciso sono subentrate nel corso dell'elaborazione correzioni, modifiche, aggiunte di testi oltre la griglia compositiva ipotizzata e l'eliminazione di altri¹⁸³. Ciò ha fatto sì che il testo, non adatto a essere donato, sia diventato uno strumento di studio per il frate, una tappa fondamentale e intermedia prima del codice ms. Regg. C 398, che ipotizzo come l'unico (almeno fra quelli giunti fino a noi) realizzato in maniera più compiuta nell'ottica di creare un volume di rappresentanza, anche se pure esso non è stato ultimato. Date queste premesse, emerge che non solo il primo e il secondo codice siano un *work in progress*, poiché

¹⁸³ È importante sottolineare che molto probabilmente che alcune delle correzioni, modifiche e note presenti nel testo non sono tutte opera di Ferrarini ma che in parte sono state eseguite in epoche successive per mano dei vari proprietari del codice.

denotano una continua ricerca e rielaborazione anche durante la loro stesura, ma più in generale tutti e tre i codici sono opere in divenire, poiché costituiscono tappe fondamentali di un percorso di crescita sia nella parte filologica sulle epigrafi sia per quanto riguarda la parte grafica, la quale ha come punto conclusivo il codice reggiano. In particolare nel volume parigino, rispetto il precedente, sono presenti più testi, più epigrafi e più disegni, che aumenteranno ulteriormente nel terzo.

Per quanto riguarda la datazione, il testo è genericamente indicato come intermedio fra quello della Biblioteca Universitaria di Utrecht e quello reggiano, per questo motivo la sua realizzazione oscilla fra questi due poli¹⁸⁴. Sicuramente quindi esso è posteriore al 1477, anno della prima silloge epigrafica, e anteriore alla seconda metà degli anni '80 del XV secolo, periodo in cui è datata la terza. Di conseguenza il testo sarebbe stato realizzato nel giro di pochi anni, probabilmente durante il primo rientro a Reggio Emilia, avvenuto nel 1479, poiché ipotizzo che questa silloge sia stata eseguita prima del periodo bresciano del frate, risalente agli anni fra il 1485 e il 1487¹⁸⁵. Il codice si apre, infatti, con le epigrafi reggiane e Ferrarini, prima di iniziare la trascrizione delle epigrafi della sua città, ribadisce per iscritto che desidera incominciare con le lapidi provenienti dalla sua patria, le quali occupano dal f. 3r al f. 5v. Tali epigrafi, decisamente più numerose rispetto quelle presenti nel codice hs. 765 della Biblioteca Universitaria di Utrecht, sono trascritte affiancandole a una serie di particolari indicazioni riguardo la loro collocazione in città e con un numeroso apparato grafico che riproduce le fattezze delle lapidi, con tanto di fratture e rotture del marmo (es. f. 3r e f. 4v). Da questi elementi si evince che la trascrizione di questi testi sia ovviamente dovuta a una visione diretta dei manufatti, tanto che, come si è detto in precedenza (cfr. n. 177), è con Ferrarini che per la prima volta si raccolgono e riproducono epigrafi reggiane. Dall'altra parte le epigrafi bresciane, dal f. 57r al f. 59v, sono trascritte in maniera più sbrigativa e meno approfondita, per questo ritengo che ancora Ferrarini non avesse potuto vedere dal vivo i resti provenienti dalla città di Brescia, che nella silloge successiva invece saranno molti di più e molto più accurati¹⁸⁶.

¹⁸⁴ FRANZONI, SARCHI 1999, p. 20.

¹⁸⁵ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 517.

¹⁸⁶ Un soggiorno così importante e ricco di stimoli culturali antiquari non avrebbero potuto lasciare indifferente Ferrarini tanto più che pare che quest'ultimo durante tale periodo avesse

Inoltre è da segnalare nel testo, al f. 152v, un sonetto Niccolò Lelio Cosmico relativo a una sepoltura di una ragazza rinvenuta nella via Appia nel 1485 (nel f. 153r vi è un disegno che rappresenta la donna nel sarcofago e una scritta che indica il luogo del ritrovamento, anche se Ferrarini scrive erroneamente via Salaria invece che via Appia)¹⁸⁷. Questa circostanza ci permette di circoscrivere ulteriormente il periodo di datazione, potendo supporre che nel 1485 Ferrarini lavorasse ancora a questo codice, ma da altra parte è opportuno rammentare che la silloge deve aver avuto una lunga gestazione, è il frutto di anni di lavoro e ricerche, quindi non è possibile datarla in un arco di tempo eccessivamente determinato, si tratta verosimilmente di un lavoro che è proseguito nel tempo.

Per questi motivi penso sia ragionevolmente ipotizzabile una datazione che va all'incirca dalla fine dell'ottavo decennio alla prima metà dell'nono decennio del XV secolo, ipotesi che, come vedremo in seguito, è sostenuta anche dalla cifra stilistica dei disegni presenti.

5.3 Apparato grafico

Il testo è corredato anche da varie tipologie di immagini relative alle epigrafi. A differenza del codice hs. 765 di Utrecht, il testo parigino presenta un apparato grafico molto più ricco e vario. Le immagini che raffigurano lapidi, vasi, sepolcri e ritratti concorrono a realizzare un volume in cui le illustrazioni sono non solo di supporto al testo epigrafico ma dimostrano anche un intento di ricercatezza grafica autonoma, il quale, del resto, diverrà del tutto esplicito nella silloge successiva.

composto una silloge di sole epigrafi bresciane che a noi non è giunta ma di cui, secondo Mommsen, sarebbe individuabile un codice apografo oggi all'Accademia di Lione, il Cod. Burm. Q. 9. Cat. Giuliani 150, intitolato *Aeternitati. Rerum antiquarum magnificae civitatis Brixiae eiusque universi agri* memoria, CIL V, t. 1, pp. 427-429 e SARCHI 1999, pp. 47-48. Inoltre cfr. pp. 50-51.

¹⁸⁷ PERITI 2008, pp. 196-197, n. 11.

Inoltre è doveroso segnalare che anche nel codice di Bartolomeo della Fonte *Epigraphical and archeological collection including copies of drawings by Ciriaco d'Ancona (Codex Ashmolensis, ms. Lat. Misc. d. 85 della Bodleian Library di Oxford)*, un testo che ha diversi punti di contatto con le ricerche portate avanti da Ferrarini, vi è la trasposizione grafica di questo particolare rinvenimento, indicando con precisione che avvenne presso la chiesa di Santa Maria Nuova sulla via Appia durante il pontificato di papa Innocenzo VIII, ma in tale volume non è proposta la poesia di Niccolò Lelio Cosmico. Per le possibili contatti tra Ferrarini e Bartolomeo della Fonte cfr. anche n. 235.

Se nel ms. Hs 756, come già visto, anche la parte grafica, se pur scarna, è tutta opera del frate, nel Latin 6128 per la prima volta, a noi nota, Ferrarini si fa coadiuvare da un decoratore professionista che interviene per la realizzazione di alcuni disegni. La mano del decoratore è riconoscibile nei molti disegni colorati che denotano una perizia tecnica non ipotizzabile per il carmelitano. Ritengo che Ferrarini sia colui che sovrintende a tutta la struttura dell'opera, trascrive ogni testo con una particolare attenzione (egli ripropone una grafia maiuscola umanistica precisa e chiara) e spesso interviene anche nella realizzazione di alcuni disegni (quelli più semplici) e nell'esecuzione della struttura delle lapidi. Soprattutto, però, Ferrarini dirige attentamente il lavoro di un decoratore incaricato di effettuare interventi mirati: si tratta di alcuni disegni caratterizzati da una maggiore competenza tecnica, da una maestria tipica di un professionista e che quindi paiono opera di un artista chiamato a intervenire dal frate e che lavora sotto la sua attenta guida.

Per questi motivi, è lecito avanzare alcune ipotesi e proporre un'analisi di questi disegni, nel tentativo di riconoscere l'artista all'opera e inquadrare il contesto artistico e culturale da cui essi nascono.

Ipotizzo che i disegni opera del decoratore siano i seguenti: f. 1r lapide che contiene la lettera dedicatoria con mascherone e decori all'antica nella parte superiore **[figg. 16-17]**, f. 5r ritratto di profilo di Marco Emilio Lepido **[fig. 18]**, f. 13r lapide funeraria con a lato un tritone e un tridente, f. 17v lapide funeraria con tralcio di vite, f. 27r metà sarcofago con a lato Cupido che regge l'arco, f. 37v Ganimede **[fig. 19]**, f. 40r grande lapide con uomo sdraiato fra due colonne e altre figure **[fig. 20]**, f. 55v ritratto entro un tondo di Giulia Agrippa **[fig. 21]**, f. 70r lapide Annona Augusta **[fig. 22]**, f. 80r ritratto di profilo entro un tondo di Quinto Fabio Massimo **[fig. 23]**, f. 81r ritratto di profilo entro un tondo di Caio Mario **[fig. 24]**, f. 89v ritratto Lucio Sicinio Dentato **[fig. 25]**, f. 90v ritratto di profilo entro un tondo di Lucio Metello, f. 97r ritratto di profilo entro un tondo di Marco Orazio (Pulvillo), f. 98r ritratto di profilo entro un tondo dell'imperatore Nerone, di ispirazione numismatica **[fig. 26]**, f. 105v ritratto di profilo entro un tondo di Ottaviano Augusto, di ispirazione numismatica **[fig. 27]**, f. 110r ritratto di profilo Cronio Eusebio entro un ovale, f. 112v ritratto di profilo dell'imperatore Tito entro un tondo, di ispirazione numismatica, f. 139v ritratto Lucio Giunio Bruto **[fig. 28]**,

f. 156r ritratto di profilo entro un tondo dell'imperatore Nerone, di ispirazione numismatica e f.157r ritratto di profilo entro un tondo dell'imperatore Caligola, di ispirazione numismatica.

La prima importante questione da rilevare è che questi disegni non sono stati eseguiti direttamente sulle pagine del volume ma ritagliati da altri fogli e poi incollati sulle pagine del testo¹⁸⁸. Si tratta di una scelta fatta appositamente perché i disegni hanno un loro spazio definito, si integrano bene con quello della pagina e sono ovviamente legati all'epigrafe di riferimento. Dato che alcuni di questi disegni non sono più perfettamente aderenti alla pagina, ma leggermente staccati, si può osservare il retro del foglio. Ad esempio, è interessante il caso del disegno al f. 70r *[fig. 22]*, poiché si nota che il foglio del disegno, incollato alla pagina, dietro riporta un'iscrizione epigrafica e vi si scorgono alcune lettere in carattere maiuscolo umanistico con la calligrafia di Ferrarini. Questo elemento mi porta ad ipotizzare che i disegni facessero parte di un altro codice di Ferrarini, oggi non più esistente, che quindi probabilmente fu smembrato dal frate stesso per riutilizzare i disegni in un nuovo testo; si tratta di una circostanza particolare che ci porta a riflettere sulle modalità di realizzazione di questi volumi e ci pone una lunga serie di interrogativi. Evidentemente il volume precedente a questo presentava problemi tali che Ferrarini ha preferito salvare unicamente i disegni e riutilizzarli in un nuovo codice¹⁸⁹, indubbiamente i disegni erano ritenuti validi e pregiati, tanto da essere stati tutelati dalla dispersione del testo e riutilizzati in nuovo codice, costruito anche in base ai disegni in possesso del frate.

In secondo luogo, appurato che vi sia all'opera un artista è necessario individuare l'ambito artistico di queste opere per indagare chi sia l'autore. L'unico dato certo

¹⁸⁸ I disegni incollati non sono solo quelli del decoratore professionista, ma a quelli se ne aggiungono anche altri più semplici, probabilmente opera di Ferrarini stesso. Di seguito l'elenco delle pagine con i disegni incollati: f. 1r, f. 5r, f. 8r, f. 13r, f. 16r, f. 17v, f. 18r, f. 22r, f. 27r, f. 28r, f. 33v, f. 35r, f. 37v, f. 40r, f. 55v, f. 70r, f. 80 r, f. 81r, f. 89v, f. 90v, f. 97r, f. 98r, f. 103r, f. 105v, f. 106r, f. 107r, f. 107v, f. 110r, f. 112v, f. 114r, f. 115r, f. 116r, f. 124r, f. 127r, f. 130v, f. 131r, f. 134r, f. 135r, f. 136r, f. 139v, f. 140r, f. 156r e f. 157r.

¹⁸⁹ D'altra parte però è singolare la circostanza per cui anche il codice epigrafico eseguito da Taddeo Solazio, il B. V. 35 della Biblioteca Quiriniana di Brescia, presenti la medesima particolarità: i disegni eseguiti con maggiore cura sono incollati sopra le pagine (per questo testo cfr. p. 50, n. 125). Pare poco plausibile ritenere che sia per pura casualità che una caratteristica così atipica si riscontri in due sillogi epigrafiche elaborate da due persone che sappiamo essere in stretta relazione. Tale circostanza potrebbe forse indicare una diversa metodologia di lavoro e di approccio alla creazione di questi testi. Questo aspetto potrebbe certamente meritare ulteriori approfondimenti.

su cui fare riferimento sono i disegni stessi, non avendo nessun altro tipo di informazioni riguardo colui che eseguì le immagini possiamo basarci unicamente su elementi stilistici, partire da quelli per ricavarne dei dati che ci possano aiutare nel determinare un ambito di pertinenza. Inoltre, appare fondamentale anche chiarire il rapporto del frate con gli artisti e analizzare la fitta trama di conoscenze che mise in campo per trovare il decoratore più adatto alle esigenze specifiche del suo codice. Infatti l'artista che qui opera doveva essere in grado di dialogare con l'umanista che coordinava il lavoro ma, soprattutto, di dialogare con l'antico e con i tanti modelli di riferimento per queste lapidi, sarcofaghi e profili all'antica, non facendo però mancare la propria specificità e personalità

Per questo tipo di studio ritengo particolarmente utile iniziare da un disegno specifico: la figura del già citato foglio 70r **[fig. 22]**, un'immagine dall'iconografia abbastanza particolare, Annona Augusta, divinità dell'abbondanza e della fertilità legata al culto di Cerere, che qui in maniera singolare è raffigurata come un uomo invece che una donna. Tralasciando al momento queste problematiche iconografiche, dovute senz'altro all'oggetto riprodotto e non alla creatività dell'artista, mi preme soprattutto evidenziare alcune peculiarità stilistiche poiché questo specifico disegno è caratterizzato da un tocco così eterogeneo, estraneo, a mio avviso, ai più consueti caratteri stilistici del tempo perché dotato di un'inclinazione propria, abbastanza rustica, e forme ampie, voluminose, trattate con un segno sicuro ma semplice, che lo rendono un'opera singolare e dai tratti, appunto, così distintivi che ben si presta a un'analisi stilistica. Nello specifico questo disegno, proprio per queste sue caratteristiche stilistiche, mi pare avvicinabile a certi disegni, come *Monaco che sorregge una colonna* (Sotheby's, Londra, 21 ottobre 1963, lot. 81) **[fig. 29]** e *Monaco con bastone* (venduto da Sotheby's London "Old Master & British Drawings including French Masterworks" dalla collezione Dormeuil nel 2013) **[fig. 30]**, attribuiti al cosiddetto Maestro Artemio¹⁹⁰. Infatti i disegni di questo non molto noto artista, che si caratterizzano per figure grandi e voluminose, dai caratteri popolari ed espressivi, con alcuni dettagli anatomici e del vestiario particolari, ricordano, a mio avviso, in maniera

¹⁹⁰ Per Maestro Artemio e nello specifico questi due disegni si veda ROSSI 2010, pp. 439-459.

abbasta diretta i disegni presenti nel codice di Ferrarini, opera di un maestro finora anonimo.

Come vedremo tra un istante, i caratteri simili fra il *corpus* di opere di Artemio e i disegni del codice sono così numerosi che pare lecito supporre di individuare in Maestro Artemio l'autore dell'apparato grafico del codice.

Prima però di analizzare nello specifico questa ipotesi è anzitutto necessario individuare meglio la figura di questo enigmatico maestro, vagliare la sua produzione grafica per specificare gli elementi più caratterizzanti del suo stile, poi inquadrarlo nel contesto culturale e quindi capire come egli possa essere venuto a contatto con Ferrarini e quale ruolo specifico abbia rivestito nell'esecuzione dei disegni per questo codice, procedendo però per gradi.

Colui che chiamiamo Maestro Artemio¹⁹¹ (dal nome con cui viene identificato in una serie di nove disegni nel cosiddetto Album di Antonio II Badile) è un artista veronese di cui sappiamo molto poco: l'unico documento in cui è citato è un pagamento del luglio del 1491 per un disegno della Cappella Miniscalchi nella chiesa di Sant'Anastasia di Verona¹⁹², opera che non fu mai eseguita nonostante si trattasse di un incarico prestigioso, che però non ebbe un effettivo seguito. La personalità di Artemio è emersa solo recentemente e pian piano si è delineata la figura di un artista eccentrico ed espressivo, spesso confuso con Liberale e Parentino. Egli proviene infatti dal medesimo contesto culturale e si rintracciano anche nei suoi disegni interessi di tipo antiquario, che sono però trattati in una maniera più personale e difforme dai più consueti canoni degli autori post-mantegneschi di area veneta, di cui anche il nostro fa parte. L'individuazione di Maestro Artemio si deve a Degenhart nel 1968; fino a quel momento i suoi disegni confluivano generalmente sotto il nome di Parentino o di un anonimo seguace di Mantegna. A partire da allora è stato individuato un gruppo di nove disegni che facevano parte dell'album di Antonio Badile II tutti siglati con una scrittura

¹⁹¹ Il primo a individuare la figura di Maestro Artemio fu Degenhart, DEGENHART 1968, p. 253, poi Eberhardt nella scheda nel testo di FALK 1995, p. 120, ROSSI 2006, pp. 111-112, ROSSI 2010, pp. 439-459 e uno studio specifico sui disegni dell'album di Antonio Badile II in cui si tratta ovviamente anche di Maestro Artemio di KARET 2014, *passim*.

¹⁹² CUPPINI 1966-1967, p. 281.

cinquecentesca con il nome «Maestro Artemio»¹⁹³. Questi disegni sono accumulati dal rappresentare soggetti bizzarri (monaci, vecchie, putti con espressioni grottesche...) e dal tratto tortuoso e ampio, con un tratteggio diagonale sottile. Tale stile a tratti così rustico e grottesco, tuttavia, non impedisce all'artista di dimostrare conoscenze antiquarie, come si evince dalle teorie di putti e da diversi dettagli anticheggianti presenti in più disegni, e lascia presupporre anche una sua attività di miniatore, come sembra far ipotizzare il disegno *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* (6735) [fig. 33], oggi alla Fondation Custodia, Collection Frits Lugt di Parigi, con un motivo decorativo adatto per una pagina miniata.

Inoltre, recentemente è stato ipotizzato che Artemio possa essere l'artista che ha dipinto parte della Cappella Lavagnoli nella chiesa di Sant'Anastasia a Verona¹⁹⁴, i cui affreschi sono stati variamente attribuiti a diversi maestri, da Benaglio a Falconetto¹⁹⁵, ma senza mai trovare una sostanziale conferma. Viceversa, esaminando specialmente la scena della *Crocifissione* o i putti effigiati nei sottarchi di accesso alla cappella, tali pitture manifestano palesemente, a mio avviso, un rapporto con i disegni di Artemio, tanto da far ipotizzare concretamente un suo ruolo nell'esecuzione di questo ciclo di affreschi tanto importante quanto difficoltoso, per la sua complessità ed eterogeneità. Ciò è attestazione della fase di rielaborazione dei modelli mantegneschi, classicheggianti e, anche, ferraresi, che

¹⁹³ I nove disegni dell'Album di Antonio II Badile siglati con il nome di Maestro Artemio sono i seguenti: *Quattro putti con canestro di frutta* (f. 4v dell'album) [fig. 31], Londra, Patrick Matthiense Collection, *Tre putti che danzano intorno a un vaso* (f. 5r dell'album) [fig. 32], ubicazione sconosciuta, *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* (studio per una I miniata) (f. 6r/1 dell'album), [fig. 33], Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, inv. 6735, *Vecchia seduta per terra con bambino in fasce* (f. 5v dell'album) [fig. 34], Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1967:206Z, *Monaco piegato che regge una colonna* (f. 7r dell'album) [fig. 29], ubicazione sconosciuta, *Putto con una brocca* (f. 8r/1 dell'album) [fig. 35], New York, Keith Christiansen Collection, *Uomo che porta una lampada e cammina verso sinistra* (f. 15v/2 dell'album) [fig. 36], Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 1968:24Z, *Uomo con torcia* (f. 15v/1 dell'album) [fig. 37], ubicazione sconosciuta e *Monaco con bastone* (f. 18r dell'album) [fig. 30], ubicazione sconosciuta.

¹⁹⁴ La proposta è appena accennata da ROSSI 2006, p. 112 e poi sviluppata e approfondita da ROSSI 2010, pp. 457-459.

¹⁹⁵ Per un'analisi degli affreschi, delle vicende attributive (fra cui specialmente quella a Falconetto) e sui committenti si veda VINCO 2006, pp. 59-90 e VINCO 2011, pp. 150-153.

stava avvenendo a Verona nell'ultimo quarto del XV secolo che sembra poter ben calzare sullo spirito eterodosso di Artemio¹⁹⁶.

Dato questo *corpus* di opere, per proseguire con lo studio dell'attività di Maestro Artemio credo che sia lecito avanzare alcune ulteriori proposte di disegni che possano essere stati eseguiti da lui. Si tratta di alcuni disegni tradizionalmente avvicinati all'ambito di Parentino che invece sembrano più adatti alla figura del veronese. Nello specifico, i disegni che si ipotizza di poter aggiungere alla produzione di Artemio sono *San Sebastiano legato alla colonna* (inv. 2580, Vienna, Albertina) [fig. 38] e *Cupido bendato* (inv. 2581, Vienna, Albertina) [fig. 39], come è stato già anticipato da Francesca Rossi che per prima ha visto nello stile di questi due disegni un'eco tangibile dello stile di Artemio¹⁹⁷.

A mio giudizio, a queste due opere credo che si possano aggiungere *Studio per candelabro, figura allegorica e fregio ornamentale* (inv. 1956.41, Cleveland, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund) [fig. 40], disegno che faceva parte anch'esso dell'album di Antonio Badile II¹⁹⁸. Il disegno raffigura una donna abbigliata all'antica con il seno nudo che con la mano destra stringe un serpente mentre con la sinistra sorregge quelle che sembrano essere foglie di palma, ai suoi piedi una cornucopia; questi elementi fanno di lei una figura allegorica, forse la prosperità o la pace, o, com'è stato recentemente ipotizzato, l'Africa¹⁹⁹. Al lato sinistro del foglio invece è disegnato lo studio di un candelabro composto da elementi classicheggianti su cui campeggia la scritta "PAX" e alla cui sommità da un vaso emergono lingue di fuoco. In fondo al foglio vi è lo studio di un motivo decorativo, anch'esso classicheggiante, composto da girali con putti e un vaso al centro. Infine, nel margine in basso al centro vi è una scritta in corsivo «D. mis. Gaetano Laordillo», un altrimenti sconosciuto probabile possessore del foglio²⁰⁰.

¹⁹⁶ Mi sembra importante però segnalare che, a mio avviso, non l'intero ciclo pittorico sia opera di un unico artista. Se la mano di Artemio è forse riconoscibile nelle scene della *Crocifissione*, *Chiamata di San Giacomo e San Giovanni*, *San Giovanni sull'isola di Patmos* e nelle varie raffigurazioni di putti nei sottarchi e nelle basi delle colonne che creano la struttura architettonica dipinta che contiene le varie scene, nelle altre raffigurazioni, soprattutto in *San Giacomo benedice* e *apoteosi della famiglia Lavagnoli*, forse è riconoscibile all'opera una diversa personalità.

¹⁹⁷ ROSSI 2006, p. 112 e p. 115, n. 37.

¹⁹⁸ Per la descrizione e le vicende del disegno DUNBAR, OLSZEWSKI 1996, pp. 78-80 e KARET, 2014, pp. 97-98.

¹⁹⁹ DEGENHART, SCHMITT 2010, p. 204.

²⁰⁰ Recentemente è stato ipotizzato che il nome si riferisca all'autore del disegno (WINDOWS 2018, p. 450). Tale ipotesi a mio avviso è solo parzialmente condivisibile, infatti se da un lato è

L'opera, che denota un particolare interesse per i motivi antiquari e decorativi, rimanda ad Artemio per il carattere estroso che ne emerge: questo si nota ad esempio nel volto della donna che nell'espressione e nei lineamenti richiama molte delle figure elaborate dal veronese, anche se il tema trattato è più colto rispetto alle raffigurazioni del maestro. Il tratto qui utilizzato, più lineare e pulito, dovuto anche al soggetto illustrato, ricorda *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* [fig. 33] della Fondation Custodia di Parigi, sicuramente di Artemio, così da dimostrare la capacità dell'artista di adottare registri diversi senza perdere la propria personalità. Per tali motivi, a questo disegno si può collegare *Venere e Cupido a lato di un altare* (inv. dyce149, Londra, Victorian and Albert Museum) [fig. 41] che per la fisionomia dei volti, la struttura dei corpi e l'estro creativo ben si inserisce in quella che credo sia una specifica fase dell'artista²⁰¹. La figura femminile appare in una posa molto simile alla precedente, anche in questo caso ritornano motivi anticheggianti che sembrano poter avere significati simbolici e il cupido ricorda chiaramente molti dei putti disegnati da Artemio nei fogli dell'album Badile.

A questi disegni si può ulteriormente aggiungere il disegno con *Cerere* dell'Albertina di Vienna (inv. 2579) [fig. 42], un foglio in cui l'imponente figura della donna, identificata con la dea Cerere, richiama Artemio per la voluminosità del corpo, la rigidità di certe pieghe dell'abito che aderisce al corpo, sul seno e sulle gambe come in altre opere del maestro, inoltre il caratteristico ghigno del volto, rivolto verso l'alto, pare un ulteriore elemento identificativo. Il foglio si può paragonare più direttamente al foglio di Cleveland [fig. 40], non solo per la posa molto simile delle due donne, che tengono entrambe con una mano un lungo stelo di una pianta, per le mani tozze e il fitto tratteggio obliquo, ma anche perché entrambe hanno al loro lato una particolare struttura, forse un candelabro, classicheggiante, costruito con una fantasiosa sovrapposizione di elementi

possibile che sul disegno fosse scritto il nome dell'artista come è stato fatto con altri fogli dell'album, e nello specifico nel caso stesso di Artemio, d'altra parte, però, tale Gaetano Laordillo sarebbe un artista di cui non ci rimane nessun altro tipo di attestazione. Inoltre l'abbreviazione posta davanti al suo nome è differente rispetto quelle presenti nell'album e può indicare più probabilmente un "messer", invece che un "maestro". Per questi motivi ritengo più probabile che Laordillo sia stato uno dei possessori, in tempi abbastanza antichi, del disegno.

²⁰¹ La somiglianza fra i due disegni era già stata avanzata in DUNBAR, OLSZEWSKI 1996, pp. 78-80 ma in questo testo l'autore era identificato come Parentino.

antiquari, alla cui sommità da un vaso spuntano lingue di fuoco. I due oggetti, abbastanza simili nella forma, differiscono solamente perché in quello dell'Albertina è presente una breve iscrizione, tre lettere («V D O») che si ritrovano anche nel foglio della Fondazione Custodia di Parigi [fig. 33] anche se in un ordine diverso.

Anche *Donna che sta andando al mercato* (inv. 1919:28Z, Monaco, Graphische Sammlung) [fig. 43] può rientrare fra i disegni di Artemio, infatti la figura dell'anziana donna, piegata e appesantita dalle merci che sta trasportando, vestita con poveri abiti, ricorda soprattutto *Vecchia seduta per terra con bambino in fasce* (inv. 1967:206Z) [fig. 34] conservato nello stesso museo ma che faceva parte dell'album Badile II e che quindi riporta il nome Artemio. Se i lineamenti asciutti del volto e del naso adunco ricordano nello specifico il già citato foglio dell'album Badile II, invece per la tipologia del pannello e del tratteggio rimandano in maniera generale alle altre opere di Artemio, come anche la tipologia del soggetto pare in linea con quelli più usuali del maestro veronese. È inoltre interessante segnalare che da questo disegno è stata tratta una stampa contenuta in un libro che si trovava nella villa Morosini a Roganzuolo nei pressi di Conegliano veneto, circostanza che apre una serie di riflessioni anche sulla circolazione e fruizione di queste tipologie di disegni dai soggetti più popolari e grotteschi²⁰².

A questa lista di disegni si può aggiungere anche *Uomo con un ariete sulle spalle* della Kupferstich-Kabinett di Dresda (inv. C 1911-23)²⁰³ [fig. 44], che si caratterizza per la solita figura voluminosa delimitata da un tratto semplice e lineare e un fitto tratteggio diagonale; il volto presenta il tipico ghigno con gli occhi chiusi, come nelle raffigurazioni dei monaci.

²⁰² SHAW 1932, pp. 45-46 (che l'avvicina ai modi di Parentino), HIND 1938, p. 260 e ZUCKER 1993, pp. 192-193.

Inoltre assimilabile a questa stampa ve ne è una seconda, *Uomo che sta andando al mercato*, di cui non si possiede il disegno originale, in cui si ritrovano i medesimi caratteri che contraddistinguono lo stile di Artemio e che proveniva dal medesimo libro in cui vi era la stampa *Donna che sta andando al mercato*. I due soggetti popolari e rustici sono assimilabili per la posa, la struttura e gli elementi compositivi. Si può perciò supporre, in via meramente ipotetica, che anche il disegno da cui è stata poi realizzata la stampa, potesse essere quindi di Artemio. Per la stampa *Uomo che sta andando al mercato* si veda HIND 1938, pp. 259-260, ZUCKER 1980, pp. 190-192 e ZUCKER 1993, pp. 190-191 (in cui la stampa viene avvicinata a quelle del Maestro dei tarocchi Sola-Busca).

²⁰³ Per questo disegno, in precedenza avvicinato all'ambito di Bernardo Parentino, si veda MELLI 2006, pp. 46-49.

Inoltre è importante notare che questi ultimi sette disegni erano già stati messi insieme ai precedenti nove di Artemio da Byam Shaw che aveva identificato un vasto gruppo di opere grafiche che egli aveva però ricondotto per intero a Parentino²⁰⁴. Ragionando su questo *corpus* di ben 43 disegni, abbastanza eterogeneo, ritengo invece che si possa identificare un gruppo di opere quindi riferibili ad Artemio e svincolarle dal nome di Parentino con il quale non condivide il tratto arrovellato e teso.

Oltre a i disegni che erano stati individuati come opere di Parentino nel gruppo elaborato da Byam Shaw, vi è un altro disegno che può far parte del *corpus* di Maestro Artemio²⁰⁵ e anch'esso in passato attribuito a Parentino. Si tratta del disegno WAG1995.355 della Walker Art Gallery di Liverpool [fig. 45] che raffigura un santo (forse San Giovanni Evangelista), profeti e dei putti che leggono. Per quanto concerne la paternità dell'opera, che come già rilevato, era stata in precedenza avvicinata a Parentino²⁰⁶, di recente invece è stato avanzato il nome di Marco Zoppo²⁰⁷. In verità essa presenta molti elementi stilistici che paiono rimandare a Maestro Artemio: soprattutto le figure voluminose e corpulente, i panneggi ampi, gli arti tozzi e massicci e in particolare i volti crucciati ed espressivi si avvicinano molto allo stile del maestro veronese, tanto che ipotizzo che anche questo disegno possa essere stato realizzato da lui.

Tale gruppo di disegni, a questo punto composto da diciassette opere, appare omogeneo per una serie di specifici caratteri stilistici che fanno di Maestro Artemio un artista con una propria cifra stilistica riconoscibile e particolare, anche per alcune scelte iconografiche. D'altra parte alcune differenze stilistiche, che si riscontrano fra alcuni di questi fogli, stimo siano imputabili a due diversi motivi. Il primo motivo è strettamente cronologico: sicuramente i disegni sono stati eseguiti in un determinato arco temporale piuttosto esteso e si può immaginare che le opere dal tratto più ampio, voluminoso ed espressivo siano state realizzate nella prima fase della sua carriera, probabilmente fra gli anni '70 e '80 del XV secolo (esempi *Monaco piegato che regge una colonna* [fig. 29], *Uomo che porta una lampada e*

²⁰⁴ SHAW 1934, pp. 1-8.

²⁰⁵ Su segnalazione del dott. Giacomo A. Calogero.

²⁰⁶ STOCK 1980, pp. 23-24, n.2.

²⁰⁷ HUDSON 2012, pp. 9-20.

*cammina verso sinistra [fig. 36] e Monaco con bastone [fig. 30]), mentre altri, dalle figure più longilinee e affusolate (a cui comunque non manca una particolare espressività del volto, quasi un ghigno, che diventa una sorta di criptofirma dell'artista), sono probabilmente di una fase successiva, verso la fine del secolo²⁰⁸ (esempio *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare, Studio per candelabro, figura allegorica e fregio ornamentale [fig. 33] e Venere e Cupido a lato di un altare [fig. 41]).**

Il secondo motivo invece è di natura tipologica: mi pare infatti che Artemio utilizzi due registri stilistici diversi in base alla tipologia di soggetto. I soggetti di carattere più popolare e rustico, come vecchie, monaci e uomini che trasportano lampade sono proposti con un linguaggio non solo più verace, schietto e genuino ma anche con un'accezione quasi comica in taluni casi; mentre nei fogli in cui sono raffigurate figure allegoriche, studi di oggetti e motivi antiquari e soggetti mitologici anche lo stile si fa più aulico, cambia il registro e l'artista si serve di un tratto più lineare, piano e di un tratteggio più delicato, morbido e fitto.

Di conseguenza grazie a questo gruppo di disegni inizia a prendere forma e a delinarsi in maniera più concreta la figura di questo maestro veronese. Emerge la figura di un artista dal tratto personale, che illustra vari tipi di soggetti e che anche quando si accosta alle tematiche più in voga al momento, soprattutto con l'antico, lo fa in una maniera del tutto personale: caratterizza i classici stilemi anticheggianti con una propria vena fantasiosa e un tratto semplice ma espressivo.

A seguito di queste doverose premesse di inquadramento su Maestro Artemio, è possibile ora giungere a delineare la relazione che l'artista può aver intrattenuto con i disegni del testo preso in esame. Come già anticipato, l'analisi di alcuni dei disegni presenti nel codice parigino richiama lo stile di talune opere di Artemio. In particolare vorrei soffermarmi su due opere: il *Ganimede* del f. 37v [fig. 19] e l'*Annona Augusta* del 70r [fig. 22]. Questi due disegni sono quelli che più si prestano a un confronto diretto con le opere di Artemio. Osservando il *Ganimede* inevitabilmente torna alla memoria il *Putto con brocca* (New York, Keith

²⁰⁸ La questione è stata accennata anche da Francesca Rossi, ROSSI 2006, p. 112.

Christiansen Collection) [fig. 35] di Maestro Artemio per la posa del corpo e il lineare tratto di contorno. Il parallelismo è altrettanto evidente nella figura di *Annona Augusta* che richiama (per la posa incurvata, la voluminosità, l'ampiezza del tratto, le mani tozze e il viso crucciato con gli occhi socchiusi) il *Monaco con bastone* [fig. 30] e ancora di più il *Monaco piegato che regge una colonna* [fig. 29]. I tratti così distintivi di Artemio sembrano sovrapporsi perfettamente a questi due disegni del codice in cui le figure si caratterizzano per uno stile tanto vigoroso ed eloquente da chiamare direttamente in causa l'artista veronese. Per questi motivi ritengo che Artemio sia l'artista scelto da Ferrarini per collaborare alla realizzazione del codice epigrafico e i due disegni, citati poco sopra, mi appaiono come quelli più esemplificativi e che meglio di altri dichiarano chi sia l'artista all'opera²⁰⁹. Ciò detto, reputo che anche i rimanenti disegni del codice siano opera di Maestro Artemio e che quindi tutta la parte grafica sia stata realizzata da un singolo artista. Le restanti raffigurazioni sono in gran parte profili di imperatori o mezzi busti di imperatori e comandanti romani, e mi pare quindi che anche in questi casi si possa riscontrare la mano del veronese, però nella sua versione più lineare e asciutta. Ipotizzo che in questo testo l'artista adoperi entrambi i registri linguistici di cui sapeva avvalersi, uno per le lapidi (che permettevano una maggiore libertà inventiva) e l'altro per i profili all'antica (eseguiti secondo modelli più canonici).

Datando il testo nei primi anni '80 del secolo i disegni sono quindi da inserire nella prima fase di attività dell'artista e appaiono come una testimonianza precoce degli interessi che poi sembrano caratterizzare anche la successiva produzione di Artemio. Infatti, da un lato vi si riscontra un iniziale interesse per l'antico e per le modalità della sua rappresentazione grafica, dall'altro emerge già chiaramente la sua indole fantasiosa e stravagante. Dall'altro canto gli interessi antiquari e la vicinanza a certi ambienti culturali di Artemio non paiono improbabili, sia poiché Verona era una città in cui lo studio dell'antico era all'epoca già ben avviato (il caso più eclatante è ovviamente quello di Feliciano), sia poiché i Lavagnola, la famiglia

²⁰⁹ Inoltre bisogna rammentare che probabilmente Maestro Artemio non era estraneo alla realizzazione di decorazioni librarie. Ciò è testimoniato dal disegno *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* (6735, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt di Parigi) [fig. 33], che presenta un motivo decorativo adatto per una pagina miniata, in particolare per una I. Cfr. p. 79.

che gli avrebbe commissionato gli affreschi nella loro cappella in Sant'Anastasia a Verona, erano in stretti rapporti di amicizia proprio con Felice Feliciano, che diverse testimonianze ci riferiscono fosse in una particolare familiarità con Gregorio Lavagnola, il proprietario della Cappella. È documentato che Feliciano nell'estate del 1474 fu ospite di Gregorio e di sua moglie nella loro casa di Poiano di Valpantena; inoltre alla donna l'antiquario dedicò la novella *La gallica historia di Drusillo intitulata la Justa Victoria* e la loro amicizia è ulteriormente attestata da Giovanni Sabadino degli Arienti che nelle *Porretane* afferma che fra gli amici che sono insieme al signore di Bologna vi è anche Gregorio Lavagnola, il quale racconta una novella che ha come protagonista proprio Feliciano²¹⁰. Questa conoscenza può, di conseguenza, giustificare anche un rapporto fra Feliciano e Artemio: è ben noto che Feliciano frequentasse artisti con cui spartiva interessi antiquari che anche Artemio sembra condividere. Quindi questo suo appartenere a tale cerchia può far supporre che Feliciano abbia facilitato la conoscenza fra i Lavagnoli e Maestro Artemio, il quale in seguito può aver avuto un ruolo attivo nella realizzazione di alcuni degli affreschi nella loro cappella e, soprattutto, tutto ciò può aver favorito la conoscenza con Ferrarini.

Il frate reggiano, in quanto emulo di Feliciano, agendo però in un contesto più provinciale, probabilmente cercò di adoperarsi per individuare l'artista più idoneo per la realizzazione della veste grafica del proprio testo. Il nome di questo maestro veronese, probabilmente agli esordi della propria carriera che dimostrava però interessi per l'antico e anche una propria personale cifra stilistica, potrebbe essere apparso come il migliore candidato per cimentarsi in questa impresa, la quale richiedeva soprattutto una stretta collaborazione fra l'umanista e l'artista. Bisogna rammentare che Artemio nei suoi disegni dà prova in svariate occasioni di saper trattare i motivi antiquari e classicheggianti, come si nota sia nei disegni con teorie di putti e vasi (eseguiti però tramite il suo estroso segno grafico) sia nelle composizioni più strutturate come *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* (Fondation Custoria, Collection Frits Lugt, Parigi) [fig. 33], *Studio per candelabro*,

²¹⁰ Per le relazioni fra i Lavagnola, e in particolare Gregorio, con Felice Feliciano si veda MITCHELL 1961, p. 201, AVESANI 1995, p. 8 e VINCO 2006, pp. 73-77.

figura allegorica e fregio ornamentale (Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund, Cleveland) [fig. 40] e *Venere e Cupido a lato di un altare* (Victorian and Albert Museum, Londra) [fig. 41] dove la rappresentazione delle are, motivi all'antica, putti e vasi classicheggianti è una dimostrazione di quanto l'artista fosse a conoscenza della contemporanea passione antiquaria che infiammava gli animi di molti artisti, umanisti e antiquari del Veneto e non solo. Tra Ferrarini e Artemio viene a crearsi un rapporto simile, anche se ovviamente a un livello qualitativo inferiore, a quello che esisteva fra Feliciano e artisti come Mantegna e Zoppo: Ferrarini coordina la realizzazione del testo sotto ogni aspetto e l'artista è chiamato a intervenire solo in punti precisi dove è richiesta una particolare perizia grafica e si deve adattare a modelli già stabiliti e convenzionali, nei quali però Artemio riesce a far emergere la propria personalità.

Avvallando questa proposta e accettando quindi l'identificazione di Maestro Artemio come autore dei disegni del codice si ha il duplice risultato di dare una paternità a queste opere e, di conseguenza, di accrescere in parallelo la nostra conoscenza di questo artista altrimenti ben poco noto. Poter attribuire a Maestro Artemio queste opere, ampliando quindi notevolmente il *corpus* grafico a lui attribuito, ci consente di analizzare meglio la sua figura, di approfondire un determinato frangente culturale per scandagliare terreni meno battuti e far emergere una vivace congiuntura che permette a un artista minore veronese di collaborare con un'umanista, dando vita a un testo in cui l'attenzione al disegno non è secondaria all'attenzione per il contenuto epigrafico e testuale. Di conseguenza Artemio diventa un artista dalla fisionomia un po' più definita e il codice un esempio importante di collaborazione fra umanista e artista, i quali insieme concorrono a realizzare un'opera che esprime a pieno i valori della cultura antiquaria più diffusa, che attesta l'estensione e la circolazione di determinati interessi a livelli e stratificazioni diverse.

5.4 Tipologie disegni

I disegni realizzati da Artemio per il testo sono di tre tipologie diverse: lapidi con figure, mezzi busti di condottieri romani e profili di imperatori o personaggi illustri di età romana.

Il primo gruppo, quello delle lapidi con figure, è composto da sei lapidi o sarcofagi di cui viene proposta anche la veste grafica che riproduce le fattezze del manufatto e la decorazione scultorea che l'adornava. Si tratta di alcune delle lapidi e sarcofagi più diffusi nelle sillogi antiquarie; proponendo un confronto con Feliciano possiamo, ad esempio, notare che lapide con a lato un tritone e un tridente (f. 13r) si trova anche nel ms. 7 della Biblioteca comunale Manfrediana di Faenza al f. 184r e al f. 126 della *Collection antiquitatum* della Biblioteca Estense di Modena (ms. Lat. 992=α . L. 5. 15), la lapide con il tralcio di vite (f. 17v) si trova anche nel codice dell'Estense al f. 123r, metà sarcofago con a lato Cupido che regge l'arco del f. 27r è anche nella *Collection antiquitatum* al f. 130r e il Ganimede del f. 37v [fig. 19] è presente anche nel f. 30r del manoscritto di Faenza.

Per quanto riguarda il secondo gruppo, effigi di condottieri romani, la situazione risulta diversa. Innanzitutto queste tre immagini sono costituite da ritratti a mezzo busto slegati dalla struttura dell'epigrafe e autonomi come se si trattasse della rappresentazione di statue vere e proprie poste nelle vicinanze del testo epigrafico. Infatti, essi sono uno di profilo e altri due di tre quarti, tagliati nettamente sotto le spalle, com'è tipico per la produzione statuaria. In secondo luogo, l'inserimento di questa tipologia di disegni all'interno di un codice epigrafico potrebbe forse essere un'ideazione di Ferrarini e dell'artista qui all'opera, in quanto raffigurazioni di questo tipo non sono molto usuali nei codici epigrafici e antiquari precedenti, soprattutto in Feliciano, che è il principale modello per il frate reggiano. Per di più tale tipologia di disegno è presente unicamente in questa silloge di Ferrarini: non si ritrova né in quella precedente né in quella successiva. Ritengo quindi ciò costituisca un elemento originale ideato dell'umanista e, soprattutto, dell'artista che hanno lavorato a questo testo, dando così vita e forma a questi tre personaggi della storia romana. Dall'altra parte, però, reputo che il modello di riferimento più prossimo per questi disegni sia da rintracciare nelle teste all'antica di Marco

Zoppo²¹¹: non vi è una filiazione diretta dai disegni dell'artista di Cento, ma nella posa dei corpi, nella ricerca di corazze ed elmi elaborati e sofisticati e nello sguardo fiero e concentrato vi è un rimando a quest'opere. Con queste teste all'antica Artemio dimostra di essere aggiornato sulla produzione grafica veneta e sul repertorio "romano" che veniva proposto da artisti quali Zoppo. Artemio ripropone in una veste semplificata i modelli all'antica che più piacevano agli umanisti e agli antiquari, ma alle spalle dell'artista ovviamente non vi è il *background* di conoscenze che potevano vantare Andrea Mantegna e Marco Zoppo, ma vi è comunque un interesse per l'antico che sicuramente fu alimentato anche da Ferrarini, il quale guida il maestro nella realizzazione di questi disegni strettamente funzionali alla sua opera epigrafica.

I tre personaggi effigiati sono Marco Emilio Lepido, Lucio Siccino Dentato e Lucio Giunio Bruto, cioè tre uomini illustri della storia repubblicana di Roma. L'aver deciso di rappresentare questi tre personaggi costituisce una scelta erudita: infatti si tratta di personalità non fra le più frequenti e scontate ma abbastanza ricercate. L'utilizzo di soggetti particolari è comunque comune in taluni ambienti umanistici e la scelta di personalità come queste del resto è anche testimoniata, ad esempio, dal celebre *Libro degli homini famosi* di Petrarca che ebbe una certa diffusione del corso del XV secolo e a cui lo stesso Feliciano collaborò per la stampa nel 1476²¹². Questo testo, a cui si è ipotizzata anche la partecipazione di Zoppo per la realizzazione dei disegni che avrebbero dovuto adornare il volume²¹³, rispecchia a pieno l'interesse umanistico per l'antico nella sua veste più ragguardevole proposta da Petrarca, padre degli umanisti, il quale predilige infatti personaggi che fanno riferimento alla prima parte della storia romana, fra i quali vi si trova anche Lucio Giunio Bruto, di cui è narrata la vita e le vicende, che è anche uno dei mezzi busti presente nel codice parigino.

Fra i tre disegni è particolare il caso della raffigurazione, e soprattutto dell'epigrafe, di Marco Emilia Lepido (f. 5r) [*fig. 18*]. Infatti si tratta di un'epigrafe e un busto

²¹¹ ARMSTRONG 1993, pp. 81-84.

²¹² *Ivi*, pp. 89-94 e ARMSTRONG 1999, pp. 513-522.

²¹³ Per questa ipotesi, molto dibattuta e su cui la critica non è concorde, si veda ARMSTRONG 1993, pp. 89-94.

falsi²¹⁴, mai esistiti, frutto dell'invenzione di Ferrarini²¹⁵. L'iscrizione commemorativa, e la relativa immagine, in onore del console fondatore di Reggio Emilia, sono inserite fra quelle presenti in città e viene anche specificato che si trovava nella chiesa principale sopra l'altare dedicato a San Valentino. Si tratta di un' «epigrafe d'invenzione»²¹⁶, utilizzando l'appropriata espressione coniata da Nadia Petrucci, cioè di un'epigrafe falsa la quale però non è stata creata con l'intento di imbrogliare, quanto piuttosto con quello di valorizzare la propria città, di far rivivere qualcosa che nell'ottica di Ferrarini doveva assolutamente esserci. Infatti, secondo il frate, pareva impossibile che nella città fondata da un personaggio così illustre, come Marco Emilio Lepido, non vi fosse stata un'iscrizione che lo ricordasse. A differenza di molti casi diffusi di epigrafi erroneamente interpretate o di epigrafi corrette ma corredate di falsi disegni, qui invece viene creato *ex-novo* sia il testo che l'immagine per mettere in risalto uno particolare evento del passato. Con questo intento di far rivivere l'antico è stata evidentemente creata sia l'apposita scritta (la quale riferisce che l'epigrafe è stata posta per celebrare in eterno il console) sia l'immagine. Marco Emilio Lepido è raffigurato con il volto di profilo e il busto di tre quarti, indossa un'armatura di fattura più rinascimentale che romana, molto elaborata e sul petto vi sono anche due teste leonine e una grande spilla che ferma il mantello svolazzante alle sue spalle; anche l'elmo è sofisticato con un ricciolo in punta e due ali ai lati.

Evidentemente in questo particolare caso la collaborazione fra umanista e artista dovette essere serrata. Da un lato vi è Ferrarini, che decide di inventare un'epigrafe con lo scopo di onorare il passato della sua città, di rendere omaggio al celebre personaggio che l'ha fondata ed elabora il testo dell'epigrafe su modello di testi antichi, dall'altro lato abbiamo l'artista che è chiamato a ideare il volto di Marco Emilio Lepido, ricreando le sembianze di quest'uomo in una maniera tale da conferirgli autorità e prestigio. Maestro Artemio prende a modello esempi di grafica

²¹⁴ CIL XI 127*, la questione è ripresa anche da FRANZONI 1999a, p. 27. Inoltre è opportuno segnalare che questa non è l'unica epigrafe falsa presente nel testo, cfr. n. 94.

²¹⁵ I falsi epigrafici in età umanistica non sono rari ma abbastanza diffusi e con alle spalle motivazioni diverse. Per quanto riguarda in generale le vicende dei falsi epigrafici in età rinascimentale si veda WEISS 1989, pp. 191-192, FERRARO 2016, pp. 44-46 e CACCIA 2017, pp. 5-41.

²¹⁶ PETRUCCI 1994, pp. 19-44.

veneta, in modo particolare, come già evidenziato in precedenza, il prototipo per eccellenza pare siano alcuni dei svariati disegni di Marco Zoppo, soprattutto alcune delle teste con elmi dei disegni oggi al British Museum di Londra (cfr. con il 1920, 0214.1.13 in cui vi è un uomo di profilo con un elmo alato e appuntito **[fig. 46]**), da cui prende spunto specialmente per la tipologia di raffigurazione, per la posa e i particolari delle corazze e copricapi. Si tratta di semplificazioni del modello zoppesco che però pare essere assunto come esemplificativo: non vi è un rimando diretto a una specifica opera di Zoppo ma più in generale pare che Artemio si rifaccia a quel determinato clima culturale e che tali modelli siano considerati ragguardevoli esempi a cui attingere per inventare determinate tipologie di immagini, che siano anche colme di un senso di gravità e adatte alla glorificazione di un personaggio storico.

Artemio utilizza i modelli zoppeschi e un tratto secco e deciso anche per realizzare gli altri due mezzi busti presenti nel codice, Lucio Siccino Dentato e Lucio Giunio Bruto, per i quali però si attiene anche all'iconografia legata alle vicende in cui i due sono coinvolti.

Lucio Siccino Dentato (f. 89v) **[fig. 25]** fu un soldato e tribuno della plebe in età repubblicana, lottò contro i Volsci ed è celebre per aver combattuto centoventi battaglie e aver ricevuto quarantacinque ferite al petto, nessuno alle spalle, finché non fu ucciso a tradimento (Tito Livio, *Ab urbe condita*, libro III, paragrafo 43). Per questo motivo il soldato è qui raffigurato frontalmente, con lo sguardo fiero rivolto a guardare lontano e sia il corpo che il volto sono costellati di ferite sanguinanti che trapassano la corazza, proprio per alludere alle vicende biografiche dell'uomo e mettere in risalto il suo valore e coraggio.

Lucio Giunio Bruto (f. 139v) **[fig. 28]** fu invece, secondo la tradizione, uno dei fondatori della repubblica e uno dei primi consoli. Svetonio ci racconta nel suo *De vitae Caesarorum* (libro I, paragrafo 80) che in Senato vi era una statua che lo raffigurava, e che, quando molti senatori iniziarono a opporsi a Cesare, sotto tale statua comparve la scritta «O Brute utinam viveres», com'è riportato anche nel codice di Ferrarini. In questo caso il frate si rifà a una tradizione consolidata e ripropone anche nella silloge la combinazione della figura di tipo statuaria sotto la

quale è riportata una frase diventata celebre perché alludeva alla libertà repubblicana di Roma.

Infine il terzo gruppo è composto da una serie di profili di condottieri e imperatori romani entro un tondo, in molti casi con rimandi diretti ai modelli delle monete antiche²¹⁷, che accompagnano l'epigrafe di riferimento.

Il primo disegno si trova al foglio 80r, si tratta del volto di profilo del celebre Quinto Fabio Massimo *[fig. 23]*, collocato sopra una lunga epigrafe proveniente da Arezzo. L'uomo è rappresentato con un elaborato elmo, un mantello rosso e i lineamenti del volto sono resi con un tratto lineare e secco mentre l'accentuato chiaro-scuro è amplificato da un fitto tratteggio che crea anche l'ombra sullo sfondo. Al foglio 81r, sempre fra le epigrafi aretine, abbiamo l'epigrafe e il ritratto di profilo di Caio Mario *[fig. 24]*, rappresentato con un'elaborata corazza e un elmo squamato sovrastato da una cornucopia e una cresta (un elmo con cornucopia lo si ritrova sempre in Zoppo in un disegno del British Museum 1920,0214.1.22), gli effetti di chiaro-scuro sono sempre realizzati da un fitto tratteggio obliquo. Al foglio 90v vi è Lucio Metello raffigurato con un mantello e un elmo del tutto simile a quello di Quinto Fabio Massimo ma il disegno appare più semplice e piatto poiché non è presente il fitto tratteggio obliquo, che caratterizza gli altri disegni di questo tipo. Al foglio 97r c'è il ritratto di profilo di Marco Orazio (Pulvillo) che reputo un disegno non finito poiché non vi né l'elmo né la corazza (o il mantello).

Da questo punto iniziano i ritratti di imperatori e personaggi dell'età imperiale. Troviamo il primo al foglio 98r, si tratta del ritratto di profilo dell'imperatore Nerone con una corona d'alloro *[fig. 26]*, rappresentato come se si trattasse di una moneta con tanto di nome che corre intorno alla figura. Anzi, in questo caso, possiamo affermare che si tratta di un vero e proprio ritratto desunto dai profili antichi sulle monete; infatti il volto dell'imperatore è realizzato con le sembianze con cui Nerone è spesso effigiato nelle monete (collo taurino e faccia corpulenta) e l'iscrizione circostante è composta dagli elementi tipici delle iscrizioni sulle monete di Nerone (cfr. R 10061 del British Museum di Londra). Alla pagina 105v è

²¹⁷ Per quanto riguarda in generale la tematica del ritratto all'antica, specialmente per i casi di derivazione da modelli numismatici si veda FITTSCHEN 1985 (tomo II), pp. 383-407 e BACCI 2012, pp. 21-97.

raffigurato l'imperatore Augusto, sempre di profilo con una corona radiante e un mantello che gli copre le spalle [fig. 27], mentre al foglio 110r è il ritratto di profilo del console della tarda antichità Cronio Eusebio, questa volta dentro una forma ovale e non tonda. Al foglio 112v è il ritratto di profilo dell'imperatore Tito con la corona d'alloro, anche in questo caso il ritratto sembra rifarsi a quello presente sulle monete (cfr. G2242 del British Museum di Londra) anche se non sono presenti iscrizioni laterali, al foglio 156r nuovamente un ritratto dell'imperatore Nerone con la corona d'alloro realizzato seguendo il modello delle monete e infine, al f. 157r, il ritratto di profilo dell'imperatore Caligola con corona d'alloro, sempre secondo il modello numismatico (cfr R 6310 del British Museum di Londra). A questi ritratti maschili bisogna aggiungere quello di Giulia Agrippa al foglio 55v [fig. 21], in cui ancora una volta il nostro artista sembra rifarsi, se pur in maniera un po' vaga, a Zoppo; in particolare mi riferisco al disegno con un mezzo busto di una donna guerriera del British Museum (1920,0214.1.8 verso) in cui la posa del corpo, i lunghi capelli sciolti e l'elmo sembrano essere stati di ispirazione per questo disegno anche se in una veste molto più semplificata.

Il rappresentare ritratti di imperatori come se si trattasse di monete antiche è una pratica abituale in molti codici miniati quattrocenteschi. Questo tipo di raffigurazione diventa uno di quegli elementi decorativi anticheggianti in voga nel pieno dell'Umanesimo, ma, oltre ai casi in cui l'elemento numismatico è utilizzato in maniera accessoria, vi sono esempi in cui esso è strettamente collegato al testo, come del resto accade nel codice di Ferrarini. Il caso però più eclatante è il codice *Vitae duodecim Caesarum* di Svetonio, scritto da Bartolomeo Sanvito e miniato dallo stesso Sanvito e Gaspare da Padova (ms. latin 5814, Parigi, Biblioteque National). Questo testo è, infatti, considerato uno dei più completi repertori quattrocenteschi di monete romane antiche, dove i miniatori ripropongono per ogni Cesare monete che corrispondevano al periodo del loro regno: in questo caso l'aspetto filologico è estremamente preciso ed essendo stato realizzato a Roma, nel periodo in cui Sanvito era presso il cardinale Francesco Gonzaga, può probabilmente aver beneficiato della visione diretta di alcune delle monete della

collezione del cardinale²¹⁸. Anche nel codice Ham. 26 di Andrea Santacroce della Staatsbibliothek di Berlino, volume che comprende un discreto numero di testi epigrafici, pur essendo privo di disegni in alcune pagine riporta quelle che vengono chiamate «urbiculi numismatici» cioè delle semplici strutture circolari che fingevano una moneta in cui vi sono le iscrizioni riferite a vari imperatori, ma non furono mai ultimati e manca il volto del sovrano. A tutti questi modelli di ripresa precisa, puntuale e filologica della numismatica antica si rifà anche Ferrarini. Infatti, come già osservato, molti dei profili all'antica del codice derivano direttamente da monete antiche. Tuttavia è inoltre opportuno segnalare che questo specifico interesse per la numismatica antica è probabilmente il frutto non solo di una generica e diffusa attenzione tipica dell'umanesimo, ma anche di un peculiare interesse proprio della zona in cui opera Ferrarini, cioè principalmente Reggio Emilia. Un esempio fra i tanti ci è attestato dalle fonti che ci riferiscono che nella scomparsa chiesa di San Giacomo²¹⁹, nel centro della città a poche decine di metri dal convento del carmelitano, nella facciata erano presenti i profili dei dodici Cesari scolpiti in marmo bianco. Di queste opere oggi non rimane nulla, possediamo solo un disegno nella raccolta manoscritta del Franchi, che riproduce le fattezze dei dodici tondi (che ancora si potevano vedere ai suoi tempi) in cui oltre al profilo dell'imperatore, realizzato seguendo i modelli numismatici, vi sono brevi iscrizioni in latino che ricordano i nomi degli imperatori²²⁰. Anche in questo caso non abbiamo una relazione diretta e univoca fra i dodici Cesari della facciata di San Giacomo e i ritratti di imperatori di Ferrarini, ma si tratta di opere figlie di un medesimo clima culturale, entrambe attestazioni di un sentire comune e di una passione per l'antico che porta a realizzare tali raffigurazioni che fanno riferimento a un modello culturale condiviso. L'antico è d'esempio e viene usato come modello per realizzare sia opere scultoree nelle facciate delle chiese sia disegni ed epigrafi per testi umanistici. È tuttavia interessante osservare come questo modello ispiri artisti diversi e dia pertanto vita ad esiti eterogenei che concorrono a dimostrare

²¹⁸ Per questo codice e le questioni numismatiche si veda BALDISSIN MOLLI, CANOVA MARIANI, TONIOLO 1999, pp. 310-311, per la figura di Bartolomeo Sanvito DE LA MARE 1999, pp. 495-511.

²¹⁹ Per le vicende di questa chiesa e le sue opere d'arte si veda MONDUCCI, NIRONI 1976, pp. 43-46.

²²⁰ FRANCHI 1700, f. 178 (ms. Regg. C 68-69, Biblioteca Comunale "A. Panizzi", Reggio Emilia) e FRANZONI 1999e, p. 53.

quanto in città anche il prototipo numismatico del profilo all'antica fosse ricercato e apprezzato.

In conclusione si può rilevare che il codice parigino di Ferrarini sia un testo con un ruolo considerevole nello sviluppo delle sillogi epigrafiche della seconda metà del XV secolo, poiché attesta una particolare ricerca tanto testuale quanto grafica. Analizzandolo nel suo insieme emerge la complessità del volume, ma soprattutto emerge la nuova centralità di cui godono le immagini: Ferrarini dimostra quanto l'apparato grafico non sia secondario a quello epigrafico e testuale. Il frate sta dando avvio a un nuovo percorso che prevede la collaborazione con artisti (in questo caso Maestro Artemio), cioè con maestranze specifiche che possano arricchire il volume, non solo per una questione estetica ma anche per accuratezza generale, in quanto l'antico viene così analizzato e osservato da diversi punti di vista. L'artista interviene quindi sull'opera dell'antiquario-umanista non con il solo scopo decorativo ma con una specifica funzione che va a completare quella della mera trascrizione dell'epigrafe.

Tale percorso proseguirà in maniera ancora più evidente e completa con la silloge successiva: ms. Regg. C 398 della biblioteca civica "A. Panizzi" di Reggio Emilia.

Capitolo 6
Il Codice ms. Regg. C 398 della Biblioteca civica “A. Panizzi”
di Reggio Emilia

6.1 Vicende collezionistiche

Il codice ms. Regg. C 398, *Antiquarium*²²¹, della Biblioteca civica “A. Panizzi” di Reggio Emilia, è la terza e ultima silloge epigrafica composta da Ferrarini, ma soprattutto è il suo *opus magnum*, infatti è la più completa e articolata delle tre sillogi che ci sono giunte. Inoltre, non solo è il testo più ricco di epigrafi ma anche quello più curato dal punto di vista grafico e presenta alcuni disegni ricercati e raffinati che ne fanno un oggetto prezioso. Il valore di questo manufatto fu sempre chiaro così da essere considerato un’opera degna di nota e caratterizzata da un particolare legame con la città di Reggio Emilia, tanto che la sua storia collezionistica è strettamente allacciata a essa.

Il codice, anche questo non ultimato, è stato nel convento di Ferrarini fino alla sua morte ma, a seguito della scomparsa del frate, la città fu ben presto costretta ad attivarsi per evitare che i frati vendessero il testo (con il fine di ricavarne un cospicuo guadagno per coprire le spese di costruzione di un nuovo chiostro per il loro convento), come del resto avevano già fatto con la collezione di epigrafi del loro confratello²²². Il fatto è attestato da un documento del febbraio 1493, un

²²¹ I principali riferimenti bibliografici inerenti a questo testo sono: CIL III, p. XXV, GUASCO 1711, pp. 27-30 (il testo viene lodato come «raro di pergamena, elegantemente scritto, e meravigliosamente figurato, con miniature, e tratteggiamenti di penna», in seguito vengono riportate le vicende relative alla sua conservazione presso il monastero e vi è trascritta per intero la lettera dedicatoria), il testo è citato anche in VAGHI 1725, p. 253, MURATORI 1739, *praefatio*, MEHUS 1742, p. LVIII, VILLIERS 1752 (tomo II), p. 449, ZACCARIA 1762, pp. 86-87, TIRABOSCHI 1782, pp. 277-279, TIRABOSCHI 1786a, pp. 109-112, TIRABOSCHI 1833, pp. 571-572, SEMPRINI 1925, p. 124, p. 126 e p. 128, BERTONI 1932, p. 380, FAVA 1932, p. 186, SALMI 1932, p. 338, n. 1, FAVA 1955, pp. 162-164, DE MARINIS 1960, II, p. 50 n. 1463, KRISTELLER 1967, p. 85 e p. 559, MAGNANINI 1975-1976, pp. 38-47, TASSANO OLIVIERI 1979, p. 513 e pp. 520-524, BILLANOVICH 1979, p. 527, n. 2, SOFFREDI 1980, p. 500, FRANZONI 1984, pp. 320-321 e p. 353, DE MARIA 1988, p. 24, DE MARIA 1989, pp. 186-188 e p. 193, FESTANTI 1991, p. 160, FESTANTI 1997, p. 89, LOLLINI 1997, pp. 95-96, GORRERI 1997, p. 153 e pp. 156-157, LOLLINI 1998, pp. 480-481, FRANZONI 1999a, p. 25 e p. 27, FRANZONI, SARCHI 1999, pp. 20-31, LOLLINI 2002, pp. 31-37 e PERITI 2008, pp. 196-197.

²²² Cfr. p. 53 e n. 139.

decreto²²³, in cui tre notabili reggiani, Ludovico Malaguzzi, Antonio Gazzoli e Bartolomeo Cartarani²²⁴, prendono provvedimenti affinché il volume resti all'interno del convento e non possa né uscirne né essere venduto. Il codice è ritenuto «magnum et pulchrum librum et codicem omnium antiquitatum epytaphiorum et epigramatum que potuit habere in toto orbe terrarum, quod est opus cum rarum et unicum tum preclarum». Per tali motivi il testo, definito anche «prexiosum thesaurum», doveva restare all'interno di un'arca nella biblioteca del convento, chiusa con una doppia chiave. I notabili portarono a termine il loro compito e riferirono al Consiglio reggiano in data 15 febbraio²²⁵. Nonostante questi sforzi tesi a proteggere il volume e a conservarlo in città, si temeva particolarmente che potesse attirare gli interessi di alcuni ricchi, non si riuscì a preservarlo a lungo, infatti già durante il XVII secolo il codice fu portato via dal convento e giunse a Roma. Sono stati due bibliotecari reggiani a darci notizia riguardo questo trasferimento a Roma. Il primo è stato Gaetano Fantuzzi (bibliotecario dal 1802) che, in una pagina aggiunta allo stesso manoscritto, riferisce semplicemente che ha sentito dire che il testo fu per un periodo a Roma; in seguito fu Prospero Viani (direttore della biblioteca dal 1860 al 1867) che, nel retro dello stesso foglio, ribadisce che i frati trafugarono il codice durante il XVII secolo per portarlo a Roma e che rientrò in città solo a seguito delle minacce delle autorità cittadine²²⁶. Il fatto è ulteriormente confermato da un documento del 30 giugno del 1654 nelle *Provvigioni* (f. 48) in cui viene esplicitamente richiesto il rientro del testo che si

²²³ Archivio del comune, Provvigioni, Consiglio generale, 1493, 13 febbraio, f. 65r, Reggio Emilia, Archivio di Stato. Il testo è stato per la prima volta riportata in ZACCARIA 1762, p. 87 e poi da FRANZONI 1999b, p. 40. Cfr. p. 30 e n. 60

²²⁴ Cfr. n. 61, n. 62 e n. 63.

²²⁵ TASSANO OLIVIERI 1979, p. 520.

²²⁶ Per quanto riguarda il periodo in cui il testo fu a Roma è opportuno segnalare che Saggi ci rammenta che nell'Archivio centrale della basilica di San Crisogono a Roma, sede della congregazione mantovana dei carmelitani, vi era conservato una copia della silloge antiquaria e del *Litterarum ac notarum antiquarum* di Probo di Ferrarini, secondo un inventario stilato nel 1644 (SAGGI 1954, p. 179). Confrontando la descrizione dei due volumi presenti nell'inventario con due i due testi oggi conservati nella biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia le somiglianze sono palesi, l'unico elemento discordante è il colore della rilegatura, fatto che, da altra parte, può dipendere da una svista del compilatore dell'inventario o una mutazione del colore nel corso del tempo (nell'inventario il cuoio della copertina è definito rosso quando invece è marrone). Dati questi elementi è molto probabile che i testi descritti nell'inventario del 1644 fossero i due codici oggi a Reggio Emilia, è invece meno probabile che si tratti di altri due volumi oggi scomparsi (TASSANO OLIVIERI 1979, pp. 521-522). Per tali motivi è lecito supporre che già nel 1644 i due testi fossero a Roma nell'Archivio centrale nella sede della congregazione mantovana dei carmelitani.

trovava presso il monastero dei frati carmelitani di Roma. Le rimostranze reggiane dovettero sortire qualche effetto ma il testo probabilmente non rientrò direttamente in città, infatti alla fine del XVII secolo il volume è attestato in possesso del carmelitano di Parma Gaudenzio de Robertis, il quale lo prestò anche a Carlo Cesare Malvasia²²⁷. Alla morte di Gaudenzio de Robertis il testo rimase nel convento di Parma e fu proprio a quest'ultimo che il consiglio reggiano nel 1711 si rivolse per riottenerlo, facendo riferimento a quel decreto del 1493 che lo vincolava indissolubilmente alla città. Già nello stesso anno il manoscritto dovette rientrare in città poiché nel 1711 Guasco lo poté osservare e analizzare nella biblioteca dei carmelitani di Reggio Emilia²²⁸, dove era ancora nel 1781 quando lì fu visto da Prospero Fontanesi il 4 maggio. Il testo restò nella biblioteca del convento fino alla fine del XVIII secolo quando, come ci ricorda il bibliotecario Prospero Viani in una nota all'interno del manoscritto, il convento fu soppresso e il codice portato nell'Archivio del Comune²²⁹.

Infine, il 29 aprile del 1864 fu autorizzato il trasferimento²³⁰ del manoscritto dall'Archivio comunale alla Biblioteca municipale di Reggio Emilia, dove tutt'oggi si trova.

6.2 *Struttura, composizione e datazione*

Il volume membranaceo, composto da 218 fogli, è vergato con grafia umanistica a inchiostro bruno, mentre le didascalie e le indicazioni topografiche sono in rosso, la cartulazione è quella originaria a cifre romane rosse in alto a destra partendo dal foglio 8r. Nel codice sono presenti ben 1716 epigrafi, di cui diverse in greco e una

²²⁷ Malvasia infatti nel suo *Marmora Felsinea* del 1690 lo cita in alcuni passaggi: p. 172, p. 234, p. 343 e p. 529.

²²⁸ GUASCO 1711, p. 27.

²²⁹ Il fatto è ricordato anche da Prospero Fontanesi il quale in una lettera indirizzata al Presidente dell'istruzione Filippo Re del 1796 riferisce che i tre codici pergamenacei che si trovavano presso i carmelitani di Reggio (una *Bibbia*, un testo di Valerio Probo e il codice epigrafico di Michele Fabrizio Ferrarini «ornato di bellissime figure e miniature») sono ora conservati presso il comune. *Archivio del Liceo e del Ginnasio, Atti del Liceo di Reggio*, 1796-1797, Reggio Emilia, Archivio di Stato.

²³⁰ Archivio del Comune, titolo XIII, Rubrica V, Filza m^d. Fascicolo I: Biblioteche e libri, Reggio Emilia, Archivio di Stato

in caratteri geroglifici (f. 35v); oltre ai testi nel codice vi sono un gran numero disegni relativi alle epigrafi.

Il testo si apre con l'indice topografico in ordine alfabetico delle città in cui sono state raccolte le epigrafi (dal f. 2r. al 5v), all'interno di una cornice che simula una lastra di marmo, il primo foglio è sormontato da una *Scena di trionfo all'antica* [figg. 47-48] a penna e inchiostro. Segue al f. 6r un imponente frontespizio architettonico [fig. 49] decorato secondo il gusto anticheggiante del periodo e con il fondo in foglia d'oro. Il frontespizio contiene un'epistola dedicatoria che prosegue anche nel verso del foglio; la lettera, in cui non compare il nome del destinatario, descrive la grande fatica, dedizione e passione che Ferrarini ha messo nel rinvenire e mettere insieme queste epigrafi, indicando che ha attraversato l'Italia alla ricerca di testi antichi in monumenti, archi, obelischi, piramidi, mausolei, urne, colonne, teatri, anfiteatri e marmi di vario genere. Nelle righe seguenti il frate spiega che ha preferito non inserire ulteriori commenti alle epigrafi per evitare che il testo divenisse eccessivamente ampio e si scusa, in maniera molto accorata, di possibili errori. Inoltre, specifica che tali errori possono essere stati causati dal fatto che alcuni testi gli sono stati inviati da amici²³¹, i quali possono aver trascritto in maniera errata alcune parole, o dal fatto che alcuni marmi sono rovinati e in condizioni non ottimali, e per questo la lettura ne risulta parziale o difficoltosa. Queste affermazioni, a mio avviso, denotano un particolare approccio a questa tipologia di manufatti, infatti, se da un lato la maggior parte delle epigrafi derivano dalle sillogi precedenti e sono quelle che compongono anche i testi di Ciriaco e Feliciano, dall'altro lato Ferrarini porta avanti anche una propria attenta ricerca, sia proponendo alcuni oggetti che ha potuto vedere direttamente (soprattutto nei casi in città in cui ha vissuto, come ad esempio Brescia e Reggio Emilia) sia facendosi supportare da amici che gli inviavano i testi delle epigrafi di loro proprietà. In questi casi il frate riferisce sempre il nome della persona che possedeva tale epigrafe, così che leggendo la silloge ritroviamo una grande varietà di nomi di personaggi illustri

²³¹ Ritengo che questa osservazione sia particolarmente interessante, infatti, al di là della problematica relativa agli errori, attesta una singolare pratica, cioè quella di inviarsi testi di epigrafi e di far circolare queste iscrizioni all'interno di una rete di relazioni di umanisti, di cui il frate doveva far parte.

(e non) dei quali possiamo ricostruire parzialmente la composizione delle loro collezioni.

L'intento di mettere insieme un gran numero di testi e di proporli nella veste più corretta denota un approccio quasi "filologico": non solo il gusto per l'antico di per sé ma anche il forte desiderio di studiarlo e capirlo in maniera approfondita.

Il codice prosegue dal f. 8r al f. 189r con le epigrafi che iniziano programmaticamente con quelle relative la città di Roma²³², poi quelle di Reggio Emilia²³³ [fig. 50], Verona e tutte le altre a seguire. Come nel codice parigino anche

²³² Le epigrafi relative alla città di Roma sono molteplici e occupano un gran numero di pagine (dal f. 2r, [fig. 58]). Inoltre in diversi casi sono descritte con molta cura e viene riferito meticolosamente dov'erano collocate (molte componevano le collezioni di privati ed erano presso le loro abitazioni o giardini). Una così spiccata attenzione per le epigrafi romane richiama alcune sillogi realizzate unicamente da epigrafi provenienti dalla città papale, tanto che forse Ferrarini conosceva alcuni di questi testi, come ad esempio l'Ham. 26 della Staatsbibliothek di Berlino, con il quale condivide uno svariato numero di iscrizioni.

²³³ Dal f. 37r [fig. 50] al f. 39v sono trascritte ventidue epigrafi reggiane, si tratta del gruppo più consistente mai messo insieme prima. Come visto in precedenza, Ferrarini fu il primo a cercare e a raccogliere le epigrafi provenienti dalla sua città e dal territorio circostante. Il lavoro era iniziato già nella prima silloge, era proseguito nella seconda e arrivò in una forma più completa e articolata nel testo reggiano. Questo gruppo non solo è il più ampio ma è anche quello in cui non sono più presenti epigrafi false ma solo testi reali, i quali Ferrarini ha avuto la possibilità di vedere direttamente e di riportare con novizia di dettagli, sia per quanto riguarda le collocazioni (sempre precise) sia per quanto riguarda la struttura dell'oggetto, la quale è sempre riproposta (è l'unico caso in cui esattamente tutte le iscrizioni non sono solo trascritte ma vi è anche la trasposizione grafica del supporto materiale). Inoltre nella trascrizione di questi testi si nota anche una spiccata attenzione allo stato conservativo dell'oggetto, che è trasposto con tutte le fratture e le lacune che lo caratterizzano, ciò testimonia una visione e una trascrizione diretta degli oggetti.

La prima epigrafe proveniva dall'abbazia di San Prospero, presso la torre, da un sepolcro definito «vetustissimo», la seconda dal castello di Canossa, due dalla casa di Albertino Correggi (presenti anche nelle due sillogi precedenti, a testimonianza di una precoce amicizia fra i due ma anche di un precoce interesse di Correggi per le antichità), di una ci dice essere di metallo e di forma circolare, (forse quindi una misura di peso), la seconda una lapide posta dai genitori in ricordo della figlia Chartine, tutto ciò ci fa presupporre che probabilmente Correggi possedesse una piccola collezione che rispecchiava i suoi interessi (per la possibilità che le antichità di Albertino Correggi passassero alla sua morte a Parma si veda FRANZONI 1999d, p. 45). Altre tre provenivano dalla chiesa di Santa Maria della Fossa (località nei pressi di Reggio Emilia), una si trovava nel palazzo del vescovo, una in San Prospero Maggiore, una nei pressi di San Tomaso della Fossa (località nei pressi di Reggio Emilia), una nella facciata della chiesa di Sant'Agostino, una sull'altare maggiore del Duomo, una in San Lorenzo di Pegognaga, una di San Giovanni al di fuori delle mura, una nella piazza davanti al Duomo, una nella chiesa di San Raffaello, una in un'abitazione di un «boni viri» nei pressi di Porta Castello, due nella chiesa di San Marco (chiesa e convento oggi non più esistenti che erano nei pressi del convento di Ferrarini, lungo la medesima via, uno poco distante dall'altro), una nel convento dei carmelitani (probabilmente era uno dei pezzi della collezione del frate venduta alla sua morte), una a Grassano (nei pressi di Canossa) e, infine, una in una chiesa diroccata nei pressi di Carpi (Carpi all'epoca faceva parte della diocesi di Reggio Emilia, ma in realtà questa iscrizione, veramente esistente, è di Brescia e non di Carpi, CIL XI, 129*a e FRANZONI in FRANZONI 1999a, p. 27). [Le epigrafi reggiane sono presenti nel CIL XI da 955 a 1008, quelle del territorio circostante da 1009 a 1017]. Il fatto che nell'ultima versione del codice siano scomparse le epigrafi false (presenti nei due precedenti con il fine di celebrare le terre della famiglia Ferrarini e la città stessa)

in questa silloge sono presenti diverse iscrizioni in greco (con relativa traduzione in latino) e un'iscrizione in geroglifici (f. 35v) [fig. 51], la medesima che si ritrova anche nel testo precedente²³⁴, e dal f. 189v al 218v vi sono pagine bianche.

Le epigrafi sono poste nella pagina in maniera regolare e ordinata al centro lasciando un ampio margine, spesso sono inserite in semplici strutture geometriche che simulano il supporto materiale (lapidi, steli, are, sarcofagi, ecc...), in altri casi sono accompagnate da figure più elaborate, si tratta sempre delle strutture di supporto ma sono realizzate con una maggiore perizia e una maggiore attenzione alla riproduzione dell'apparato decorativo dell'oggetto.

In diverse pagine si ritrovano disegnate le strutture che contenevano l'epigrafe ma senza alcuna scritta, infatti per diversi motivi il codice appare non finito, fra questi vi è la presenza di queste lapidi vuote e la presenza di alcune pagine bianche alla fine del volume e di altre bianche per metà all'interno del testo. Evidentemente il frate pensava di proseguire con il lavoro e aggiungere altre iscrizioni, per le quali in molti casi aveva già predisposto la struttura contenitiva.

A differenza dei codici precedenti in questo scompaiono completamente i testi di altro tipo, sono presenti solo epigrafi, niente più testi di carattere letterario, giuridico o storico²³⁵: tutta l'attenzione e la cura dell'autore sono verso i reperti epigrafici che sono gli unici protagonisti del volume.

è estremamente significativo ed è un ulteriore elemento che evidenzia la ricerca sempre più sensibile verso l'accuratezza e la fedeltà verso la realtà, nei limiti del contesto in cui opera.

Inoltre è opportuno segnalare che fra le epigrafi reggiane ve ne un'altra però falsa e non scritta da Ferrarini, infatti è ben evidente una differenza calligrafica e di inchiostro. Si tratta di un'iscrizione aggiunta in seguito nella parte inferiore del f. 38v (probabilmente lasciato vuoto da Ferrarini). È un'epigrafe mai esistita ma che voleva elogiare la celebre famiglia reggiana dei Malaguzzi, nello specifico Valerio (circa 1443-1498), zio di Ludovico Ariosto (fratello della madre) e fratello di quel Ludovico che è fra i promotori del decreto per evitare la fuoriuscita del codice dalla città (cfr. p. 30 e n. 61). Valerio Malaguzzi fu, inoltre, umanista e podestà di varie città, sposò Antonia Tacoli (altra nobile famiglia reggiana) e il suo sepolcro monumentale in Duomo fu realizzato da Bartolomeo Spani. Per Valerio Malaguzzi e il suo monumento funerario si veda ARTIOLI 1970, pp. 36-38 e FRANZONI 1999a, pp. 30-31.

²³⁴ Per la questione dei geroglifici nelle sillogi di Ferrarini cfr. n. 175. L'iscrizione qui presente è la stessa del codice parigino, le differenze sono minime tanto che si può ipotizzare che derivino entrambe dallo stesso modello. PERITI 2008, p. 207.

²³⁵ Una significativa eccezione è il caso dell'epigramma *Huisu Nynpha Loci* presente al f. 28v [fig. 52], infatti all'interno di una struttura che ricorda un supporto marmoreo è riportato questo testo poetico che finge di essere antico:

«Huius nynpha loci sacri custodia fontis
dormio: dum blande sentio murmure aquae
parce meum quis quis tangis cava marmora somnum
rumpere sive bibas sive lavere tace»

Il testo, presente anche nel Latin 6128 al f. 114v, non è un'epigrafe antica né un'invenzione del carmelitano, ma un testo poetico elaborato in età umanistica che denota una certa cultura classica, ricordando gli epigrammi alessandrini e la poesia elegiaca latina (soprattutto Ovidio), e che ebbe una particolare fortuna (sia letteraria che figurativa) e circolazione fra XV e XVI secolo. Si tratta di un gioco erudito di imitazione dell'antico nel tentativo di rievocare un determinato clima classico secondo i *topoi* più in voga nel periodo negli ambienti umanistici. Il fatto che sia una realizzazione di epoca moderna è già segnalato nel CIL VI/5 3*. La prima attestazione di tale epigramma si trova nel codice Riccardiano 907 della Biblioteca Riccardiana di Firenze al f. 172r realizzato da Bartolomeo della Fonte. In questo testo oltre l'epigramma vi è scritto a fianco: «Romae recens invetum. Campani est». Questa affermazione, per molti versi enigmatica, ha dato avvio a una lunga serie di supposizioni e interpretazioni che, nel corso degli ultimi decenni, hanno cercato di far luce sulle origini di questo componimento e sulla sua fortuna. Stando a questa frase sembra trattarsi di un oggetto realmente ritrovato a Roma, ma soprattutto appare ambigua la seconda parte dell'enunciato poiché non è chiaro se voglia indicare che «Campani» (da individuare nell'umanista Giovanni Antonio Campano, 1429-1477) sia l'autore dei versi o se si tratta di un pezzo che faceva parte della sua collezione. Inoltre anche la datazione del codice è controversa e questo particolare epigramma pare essere stato aggiunto in seguito da una mano diversa da quella di Bartolomeo della Fonte. Lo stesso epigramma si ritrova anche nel codice ms. B V 2 della Biblioteca del Seminario Arcivescovile di Firenze, datato 1476–1485, anche qui vi è un riferimento a Campano poiché è citato il Cardinale Giacomo Ammanati Piccolomini, che fu protettore di Campano. Lo stesso componimento è anche nel codice Vat. Lat. 1610 (composto prima del 1471), al f. 58v, in cui vi è inoltre annotato (con una scritta però posteriore) che l'epigramma (inciso in una statua?) si trovava presso la casa del Cardinale di San Clemente (da identificare con Domenico della Rovere, 1442-1501). Da questo testo poi derivò una larga diffusione in area romana di fontane composte da questa poesia e dal soggetto descritto in essa, le quali erano presenti in molti giardini e cortili di nobili romani fra fine XV e inizio XVI secolo. Il medesimo componimento con la medesima annotazione si trovano anche in un testo di un'area diversa, nel ms. X. H. 6, detto Labusiano, della Biblioteca del Seminario Vescovile di Mantova (andato perso), di Felice Feliciano. Questi versi però risultano aggiunti in seguito, probabilmente all'inizio del XVI secolo (per le vicende relative al codice Labusiano e all'iscrizione che appare posteriore al codice, aggiunta da una mano diversa da quella di Feliciano, si veda ESPLUGA 2011, pp. 663-688). Infine segnalo inoltre che lo stesso epigramma si trova anche nel Ham. 26 della Staatsbibliothek di Berlino, al f. 90v, il testo è attribuito al romano Andrea Santacroce (1402-1473), ma la grafia diversa fa supporre che si tratti di un'aggiunta posteriore (per le altre relazioni fra le opere di Ferrarini e questo codice si veda n. 232).

Questa lunga premessa è doverosa per comprendere meglio come si situa il codice reggiano di Ferrarini in questo contesto. In modo particolare bisogna rilevare che Ferrarini è il primo ad attestare il testo poetico con una particolare descrizione del luogo e dell'oggetto. Infatti al di sopra della lastra con l'epigramma vi è una descrizione che riporta «Hic lapis est super rippam Danuui in quo est sculpta nynpha ad amoenum fontem dormiens mirabili arte fabricata; sub figura est hoc epigramma». Questa descrizione pare essere quella di una statua vera e propria, come se il carmelitano l'avesse davanti agli occhi, e da tale descrizione effettivamente prenderà vita un particolare soggetto iconografico che prevede una ninfa addormentata sotto una fonte. Di tale iconografia il caso più significativo è il disegno di Albrecht Dürer, *Ninfa addormentata alla fonte*, 1514, del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 5127), in cui vi è raffigurata una ninfa che dorme nei pressi di una fontana sulla cui lastra frontale è riportato per intero l'epigramma. Di pochi anni successivo è il quadro di Lucas Cranach il vecchio, *Ninfa addormentata alla fonte*, 1518 ca, presso il Museum der bildenden Künste di Lipsia, in cui è riproposto lo stesso soggetto e il testo poetico, il quale però non è trascritto per intero ma solo accennato. Infine è da segnalare che il componimento è da Ferrarini inserito fra le epigrafi della città di Roma, per questo appare strana l'indicazione che si tratti di una scultura sulla riva del Danubio.

Per le vicende relative a questo epigramma, ai codici in cui è riportato, alla sua diffusione in area romana e alla relazione del testo con le immagini, specialmente il caso di Ferrarini si vedano: KURZ 1953, pp. 171-177, MACDOUGALL 1975, pp. 357-365, FRANZONI 1999a, pp. 27-29, ESPLUGA 2013, pp. 121-155, BAERT 2018, pp. 149-176 e AGNOLETTI 2019.

Per quanto concerne la datazione, l'opera è la terza in ordine temporale e realizzata nell'ultima fase della vita di Ferrarini, quindi fra le metà degli anni '80 del Quattrocento, quando dovette aver terminato la seconda silloge, e la morte avvenuta nel 1492²³⁶. L'opera probabilmente, come riferito poco sopra, non è conclusa, quindi è ipotizzabile che il frate vi lavorò fino alla morte, inoltre però è da segnalare che anche in questo caso credo che ci si trovi davanti a un *work in progress*, nel senso che il volume è il frutto sia degli studi precedenti sia di una continua ricerca e approfondimento, che l'autore deve aver proseguito nel corso di tutta la sua vita. Anche se la maggior parte del lavoro era già stato messo insieme nelle due sillogi precedenti, il frate, comunque, continuò ad accrescere il numero di testi tanto che vi sono lasciati gli spazi proprio per proseguire. Ancora più significativa è però la continua ricerca grafica che fa sì che in questo testo siano all'opera diversi decoratori che collaborano con Ferrarini nella realizzazione dei

Data questa congiuntura è importante chiedersi come Ferrarini sia venuto a contatto con questo epigramma, che pare essere una tradizione culturale fiorentina prima e romana dopo. Ritengo quindi che si possa ipotizzare una certa dimestichezza del reggiano anche negli ambienti umanistici fiorentini e romani (in questo caso il tramite non può essere Feliciano poiché l'aggiunta all'interno del Labusiano è posteriore ai codici di Ferrarini), o per meglio dire questa circostanza attesta un'ampia circolazione di informazioni e idee che precocemente coinvolsero anche ambienti più provinciali. Inoltre, essendo questo il secondo caso di un rapporto diretto fra i testi di Ferrarini con quelli di Bartolomeo della Fonte (cfr. n. 187) si può anche pensare a un qualche contatto diretto fra di loro, ipotesi non così peregrina data la condivisione di medesimi interessi. Un possibile punto di contatto fra i due, ma si tratta di una mera supposizione, potrebbe essere stato Taddeo Ugoletto, infatti costui oltre a essere stato lettore di poesie a Reggio Emilia, per volere del Consiglio degli Anziani fra il 1475 e l'inizio del 1477 (cfr. p. 27), possedeva un'epigrafe nella sua abitazione parmense che Ferrarini riporta nella silloge (cfr. n. 267). Di Taddeo Ugoletto è attestata anche la sua conoscenza con Bartolomeo della Fonte mentre si trovava a Firenze, quindi probabilmente Ugoletto conosceva sia Ferrarini sia Bartolomeo della Fonte e può aver favorito la loro reciproca conoscenza. La partecipazione di Ferrarini a questa particolare vicenda legata alla storia dell'epigramma è, inoltre, non una mera ricezione di un testo poetico ma una partecipazione attiva, poiché le informazioni che ci riferisce nella didascalia sono di notevole importanza e soprattutto segnalano quella che sembra essere una statua reale, come se Ferrarini la vedesse davanti a sé. Per questo inevitabilmente torna alla memoria l'opera (persa) che Andrea del Verrocchio realizzò nel 1485, ispirandosi all'epigramma relativo al codice di Bartolomeo della Fonte, per il re di Buda, Mattia Corvino (per il quale lavorava anche Taddeo Ugoletto). Per le vicende relative a quest'opera si veda ESPLUGA 2013, pp. 140-145. Forse proprio da questa diffusione soprattutto in ambito romano e poi dalla statua destinata a Buda, nasce la confusione di Ferrarini che inserisce fra le epigrafi romane l'epigramma che però a quel punto si poteva trovare anche a Buda, quindi sulle rive del Danubio. Inoltre è opportuno segnalare che Ferrarini in questo codice riporta anche un gran numero di epigrafi provenienti di Buda, una di queste epigrafi ci riferisce che fosse presso il re Mattia Corvino (f. 163v) e in questo testo si parla nuovamente di una ninfa

²³⁶ L'opera è univocamente considerata come la terza realizzata da Ferrarini, concordano con la datazione nella seconda metà degli anni '80 del secolo il CIL III (p. XXV) che propone all'incirca il 1486, sono della medesima idea anche De Maria (DE MARIA 1989, p. 186, p. 188 e p. 193), Franzoni (FRANZONI 1999a, pp. 25-27 e FRANZONI, SARCHI 1999, p. 22) e Lollini (LOLLINI 2002, p. 35).

disegni: si tratta di diversi maestri impiegati dal frate in alcuni punti specifici del testo.

6.3 Apparato grafico

Il codice reggiano è un testo che presenta un gran numero di disegni al proprio interno, alcuni di questi si distinguono per un'alta qualità grafica e una speciale cura e raffinatezza che fanno sì che questo testo appaia come quello, non solo più raffinato fra i tre, ma anche come quello con una spiccata vocazione “di rappresentanza”. Infatti, il connubio fra la ricercatezza di molteplici iscrizioni trascritte in maniera precisa e attenta anche ad aspetti filologici, la presenza di un indice topografico, il rigore della struttura grafica della pagina, la grafia all'antica sobria e sofisticata²³⁷ e l'accuratezza dei tanti disegni proposti fanno sì che questa silloge sia un vero e proprio oggetto prezioso e ricercato, adatto a determinati ambienti umanistici e frutto di un'attenta e costante ricerca, con il fine di non tralasciare nessun aspetto.

²³⁷ Ferrarini, sebbene non fosse propriamente né un copista né calligrafo, in tutte le sue sillogi ha sempre posto particolare attenzione alla grafia con cui riproduce le epigrafi e i commenti, utilizzando la maiuscola o la minuscola umanistica. Nel corso del tempo la sua scrittura si è però perfezionata e fatta sempre più precisa e ricercata, arrivando ad avere, in certi casi, un valore quasi estetico (come nelle maiuscole delle iscrizioni del frontespizio). Il frate nel realizzare questa grafia all'antica si ispirò sia ovviamente a Feliciano sia a Bartolomeo Sanvito, ma fu il veronese ad avere un ruolo decisivo nell'affermarsi di questa particolare grafia che, nel corso dell'Umanesimo, prese sempre più piede andando a sostituire quella gotica. Infatti, la grafia umanistica, detta anche lapidaria classica, molto in voga in età imperiale ritrovò nuova fortuna durante il Rinascimento, prima, intorno alla metà del Quattrocento, grazie a Leon Battista Alberti, poi grazie a Mantegna che iniziò a riproporre anche nei suoi dipinti lapidi antiche caratterizzate da tale grafia (ad esempio nel *San Marco* di Francoforte e nella Cappella Ovetari a Padova). L'importanza di Mantegna, soprattutto per la lettera capitale umanistica, fu così determinante che la critica ha persino creato il termine «littera mantiniana» per indicare nello specifico questa calligrafia (MEISS 1957, pp. 52-67). Di conseguenza, in tutto l'ambiente culturalmente dipendente da Mantegna e interessato all'antico, questa grafia prese piede e, specialmente, nell'ambito nella miniatura e decorazione libraria raggiunse vette ragguardevoli, grazie a personaggi come, il già citato, Bartolomeo Sanvito. È doveroso però sottolineare che è a Feliciano che si deve l'elaborazione del primo trattato sulla costruzione della maiuscola antiquaria, eseguita secondo una struttura armonica e simmetrica iscritta nel cerchio e nel quadrato, con il codice Vat. Lat 6852 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Dopo la morte di Feliciano questo testo vide anche un'edizione a stampa, a opera del parmense Damiano da Moile (1483 ca), per la quale si è ipotizzato una partecipazione e una collaborazione di Ferrarini. MARDERSTEIG 1959, pp. 285-307, MARDERSTEIG 1960, pp. 32-34, WEISS 1989, pp. 187-188, MONTECCHI 1995, pp. 251-288, CAMPANA 2005, pp. 29-31 e pp. 251-288, ZAMPONI 2006a, pp. 73-79, ZAMPONI 2006b, pp. 37-67, FAIETTI 2008, pp. 227-245, PERITI 2008, pp. 202-205, ZAMPONI 2010, pp. 63-77 e BUONOCORE 2012, pp. 209-227.

Rispetto i due codici precedenti in questo vi è stato un ulteriore passo in avanti nella progettazione dell'apparato grafico che appare più organico e strutturato, soprattutto assume un sempre maggior peso e non appare secondario al contenuto ma, al contrario, Ferrarini vi dedica una particolare attenzione dimostrando un interesse non così scontato in quel determinato frangente culturale. Tutti i disegni sono funzionali a mostrare la lapide, il monumento o l'oggetto da cui proviene l'iscrizione, anche per questo la correlazione fra il contenuto epigrafico e la parte grafica appare bene calibrata e strutturalmente adeguata. Proprio per tali motivi anche in questa silloge, come in quella parigina, il frate si fa coadiuvare da un decoratore professionista²³⁸, anzi in questo caso ipotizzo che siano più di uno i decoratori all'opera²³⁹.

Inoltre è opportuno evidenziare il ruolo del tutto particolare che Ferrarini ha nella realizzazione grafica di questa silloge, infatti, come accennato poc'anzi, ritengo che Ferrarini si sia occupato ovviamente in maniera generale della struttura grafica e organizzativa complessiva del codice, poi abbia realizzato personalmente la maggior parte delle lapidi, sarcofagi e anfore presenti. Il frate disegnò con righello e compasso molte delle strutture materiali delle epigrafi e dimostrò di aver appreso un semplice e rudimentale, ma efficace, metodo per ricreare questi supporti in maniera frontale o, in diversi casi, anche in scorcio ricreando un effetto simile a quello prospettico (alcuni esempi significativi delle tipologie di supporti disegnati possono essere: f. 5v [fig. 53], f. 9v, f. 28v, f. 31v [fig. 54], f. 45v, f. 58r, f. 73r, f. 87r, f. 88v, f. 93r, f. 117r, f.122r e 140v e 164r), avendo sempre cura di segnalare anche eventuali fratture o scheggiature nella pietra. L'aspetto più particolare è però un altro, infatti in svariati casi ritengo che Ferrarini abbia realizzato anche le sagome del supporto su cui poi andarono ad operare gli artisti: lui fornì la sagoma,

²³⁸ Il primo a notare che Ferrarini non poteva essere il decoratore attivo nel codice fu Salmi in SALMI 1932, p. 338, l'osservazione poi è sostenuta e ribadita anche da FRANZONI 1999a, p. 25, da FRANZONI, SARCHI 1999, p. 24 e da LOLLINI 2002, p. 33.

²³⁹ Il fatto che in questo codice siano attive anche maestranze professioniste è ulteriormente attestato da un indizio interno che ci lascia lo stesso Ferrarini. Possiamo, infatti, ritenere con certezza che vi sia all'opera un decoratore non solo per motivi stilistici (anche se sarebbero sufficienti poiché è evidente che il carmelitano non può essere l'autore dei disegni più articolati e complessi) ma anche perché nel f. 137r, nella didascalia in rosso sopra l'arco vi è un giudizio, non particolarmente positivo, riguardo un «pictor»: «in arco triumphali: hic non bene pinxerit pictor pace (?)» [fig. 55]. Questo testimonia in maniera inequivocabile l'attività di un artista che collabora all'opera. Per questa vicenda si veda anche FRANZONI, SARCHI 1999, p. 24.

impose la struttura della pagina e diede le indicazioni agli altri che lavorarono direttamente all'interno delle figure da lui delineate. Questa peculiare situazione è palese, a mio avviso, in diverse occasioni, ad esempio qui segnalo due casi particolarmente esemplificativi. Il primo è il disegno dell'arco di trionfo nel f. 137r [fig. 55] in cui è evidente una netta discrepanza nella resa grafica fra la struttura architettonica e i disegni interni. L'arco è, infatti, raffigurato in maniera poco professionale e stentata, mentre i tre ritratti sul timpano sono opera di una mano abile e precisa che, con l'ausilio di un fitto tratteggio in diagonale, crea anche effetti di luce e ombra e rilevanza plastica dei busti, oltre a caratterizzare, in maniera particolare, il volto posto al centro che si mette in evidenza per l'espressione vigorosa e la folta chioma riccia. Discorso simile può essere fatto per la lapide raffigurata nel f. 156r [fig. 56] in cui la struttura risulta stilizzata e semplice mentre le due figure, una maschile e una femminile, sono caratterizzate da panneggi mossi e articolati, tanto che anche in questo caso ipotizzo che il disegno sia stato realizzato da due mani diverse: Ferrarini per la struttura e un decoratore per le figure. Questa pratica, che richiede una strettissima collaborazione fra Ferrarini e i suoi coadiuvanti, è ulteriormente attestata da alcuni indizi interni al testo, come il caso della grande lapide tripartita al f. 110r [fig. 57] in cui è solo abbozzata la struttura in maniera molto semplice e al suo interno Ferrarini scrive le indicazioni su cosa vi debba essere raffigurato, fra cui ad esempio «hic est duos amante masculus et femina...» e «alia imago super columnam». Altro caso indicativo è il f. 110v dove vi è una lapide con l'iscrizione e nella parte superiore, appena abbozzata con un tratto molto leggero, una testa maschile, caso che si ritrova anche nel f. 37v, f. 42r e f. 97v, quindi come voler lasciare una traccia di cosa vi dovrà essere raffigurato. Questa particolare collaborazione testimonia quindi, non solo ulteriormente che il testo non è ultimato, ma soprattutto l'attento controllo di Ferrarini nell'organizzazione di ogni aspetto e la sua precisa gestione di una variegata équipe di decoratori, che sono chiamati a eseguire e ad attenersi alle sue indicazioni, restando all'interno dei margini da lui delineati.

Inoltre, è importante segnalare ed approfondire una questione fondamentale riguardo i disegni presenti nel codice. Come già accennato, in questo testo Ferrarini si fa coadiuvare non da un unico decoratore, come era stato per il Latin 6128, ma

da più artisti: vi sono notevoli differenze stilistiche e qualitative fra i disegni che sono imputabili all'attività di mani diverse. In modo particolare si distingue ed emerge un *pictor* che realizza alcuni disegni, fra cui quello dell'indice e il frontespizio, che sono opere di una qualità elevata ed estremamente raffinate, e altre mani che invece operano in maniera più grossolana e semplice. Più complicato invece è capire da cosa sia dovuta questa scelta e perché Ferrarini faccia lavorare più artisti sullo stesso codice. I motivi più plausibili potrebbero essere quelli economici (forse al decoratore più costoso fece fare solo alcuni dei disegni e per gli altri scelse maestranze più economiche) o motivazioni legate alle disponibilità degli artisti e al tempo che potevano impiegarvi. Anche se l'ipotesi più probabile ritengo che sia che nel codice operino più membri di una medesima bottega, cioè vi sia un maestro capo della bottega che esegue alcuni dei disegni e che poi lasci ai suoi collaboratori il compito di eseguire gli altri.

Schematicamente i disegni del codice possono essere così suddivisi su base stilistica:

- Primo decoratore professionista: realizza disegni di elevata e raffinata stesura, a lui spettano: l'indice con con *Scena di trionfo* [fig. 48], frontespizio architettonico [fig. 49], f. 2r (base di colonna con fauni e vaso con mascheroni) [fig. 58], f. 3r (ritratto Vespasiano inserito in una lapide) [fig. 59], f. 7r (lapide con piedi leonini), f. 8v (basamento con due colombe), f. 12r (ritratto Lucrezia, moglie di Collatino) [fig. 60], f. 14r (ritratto Claudio), f. 14v (ritratto di Lucio Metello) [fig. 61], f. 16v (ritratto Marco Orazio) [fig. 62], f. 17v (Ritratto di Nerone), f. 18v (ritratto maschile), f. 25r (architettura funeraria con aquile, putti e porta aperta in San Giovanni Laterano) [fig. 63], f. 37r (sarcofago con due statue), f. 40v (sarcofago con a lato un caduceo), f. 44r (sarcofago con tritone e tridente), f. 46r (lapide con figura mostruosa alata) [fig. 64], f. 47r (lapide con vite e uva), 51r (lapide con ara Orcivia Nigella, con un'aquila, un albero e un serpente) [fig. 65], f. 76v (sarcofago con a lato un cacciatore con un cane e un uccello) [fig. 66], f. 80v (vaso con gemelli), f. 85r (lapide con tre volti entro conchiglie) [fig. 67], f. 86r (monumento funebre Nonio Marcellino con statua sovrastante), f. 97r (lapide con ritratto maschile e femminile), f. 103r (due

sarcofagi, di cui uno ampiamente decorato) [fig. 68], f. 104r (due sarcofagi decorati) [fig. 69], f. 106r (lapide Aurelio Valerio con uomo su un toro con aquila e figura alata) [fig. 70], f. 108r (sarcofago con statua maschile) [fig. 71], f. 112r (lapide con doppio ritratto), f. 113v (lapide con ritratto di Mario di profilo), f. 137r (arco di trionfo con volti maschili) [fig. 55], f. 156r (lapide con due figure laterali panneggiate) [fig. 56] e f. 160r (ritratto maschile). Tutte queste figure sono, in generale, caratterizzate da un'elevata qualità tecnica, da un tratto sicuro, elegante e veloce e un tratteggio spesso fitto e obliquo, che dona particolari effetti di chiaro-scuro.

- Secondo decoratore professionista: si tratta di un maestro differente dal primo che realizza disegni molto meno elaborati e più semplici, dal tratto meno ricercato e più incerto. A lui spettano i seguenti disegni: f. 4v (ghirlanda e lapide), f. 15r (lapide con ritratto di Lucio Sicinio Dentato) [fig. 72], f. 15v (ritratto Vespasiano), f. 32r (lapide con un uomo e un leone), f. 48v (lapide con ornamento), f. 52v (sarcofago con a lato Cupido), f. 56r (lapide con ritratto maschile e decorazioni e monumento funebre con un putto che fa un sacrificio) [fig. 73], f. 63r (lapide con cane), f. 68v (lapide con ritratto di Giulia Agrippa), f. 78r (lapide Annona Augusta) [fig. 74], f. 96r (lapide con uomo che suona il flauto), f. 97r (lapide con ritratto maschile e femminile), f. 104v (sarcofago decorato e stele con quattro ritratti) [fig. 75], f. 105r (lapide con varie decorazioni), f. 113r (lapide con Quinto Fabio Massimo), f. 123r (ritratto Ottaviano Augusto), f. 153r (lapide Lucio Antonio) e f. 154v (uomo in trono).
- Terzo decoratore professionista: a lui si devono pochi disegni caratterizzati da un tratto molto asciutto e semplice, fra cui f. 55r (lapide con cane e figura mostruosa) [fig. 76] e f. 55v (lapide con due uomini su un carro e lapide con cerimonia di liberazione di un liberto) [fig. 77].
- Quarto decoratore professionista: questo artista propongo di chiamarlo "Maestro di Parma" poiché si tratta di caso particolare. Infatti, questa mano è riscontrabile solo nelle figure delle lapidi provenienti dalla città di Parma, poiché tutte le lapidi con figure (eccetto solamente una) sono opera di una mano diversa dalle precedenti. Si tratta di disegni molto acquerellati e molto

ombreggiati, per questo ipotizzo siano opera di un maestro a sé che si occupa unicamente di queste lapidi²⁴⁰: f. 93r (lapide con decoro floreale), f. 93v (tomba con ritratto maschile) [fig. 78], f. 94r (lapide con ritratto maschile e femminile) [fig. 79], f. 94v (lapide con donna e uomini togati) [fig. 80], f. 95r (lapide con uomo e oggetti), e f. 95v (lapide con ritratto maschile).

Ai fini del nostro studio è particolarmente importante soffermarsi sul primo maestro all'opera nel codice, cioè l'artista di maggior calibro fra tutti quelli che vi lavorano, e iniziare dall'analisi dei due disegni principali: la *Scena di trionfo* dell'indice [fig. 48] e il frontespizio architettonico [fig. 49].

La *Scena di trionfo* [figg. 47-48] si trova al di sopra dell'indice topografico, è un disegno monocromo eseguito a penna e inchiostro (come tutti gli altri disegni all'interno del codice) e rappresenta una scena di trionfo secondo i più consueti canoni di riferimento del periodo (ad esempio si confronti con il *Trionfo di Tito e Vespasiano* di Gaspare da Padova, Parigi, Louvre, collection Edmond de Rothschild, 774 DR, in cui il soggetto, se pur maggiormente elaborato e dotato di un più ampio paesaggio, è composto dai medesimi elementi fondamentali). All'interno di una quadriga finemente ornata vi è un uomo, coronato d'alloro da un altro personaggio alle sue spalle, che con un braccio alzato fa segno di proseguire; davanti a lui i quattro cavalli sono trainati da una figura alata, altri putti volano sopra di loro e alcuni uomini armati si scorgono sullo sfondo. Davanti, in primo piano sulla destra, tre uomini parlano tra di loro.

Il disegno è caratterizzato da un fitto tratteggio diagonale, soprattutto sullo sfondo le lunghe linee oblique servono a donare un maggiore effetto di profondità, mentre nella realizzazione dei personaggi il tratteggio si fa più fitto e preciso per rendere un più marcato contrasto di chiaro e di scuro. Inoltre, il tratto veloce e sicuro fa sì che la scena appaia dinamica e ben svolta. Le varie componenti messe in campo rendono efficacemente l'ideale dell'antico tanto agognato, vi sono spunti diversi

²⁴⁰ Questa peculiarità è stata notata anche dalla Sarchi che propone non solo che per le epigrafi di Parma si tratti di un artista diverso da tutti gli altri ma ipotizza anche che siano state realizzate in un secondo momento e che quindi siano di un periodo posteriore. *Ivi*, p. 29, n. 41.

che sono abilmente mescolati per ricreare una specifica atmosfera “antiquaria”, senza però essere una raffigurazione che copi una determinata e precisa scena analoga. Il riferimento principale è sicuramente il bassorilievo che effigia *Il trionfo di Tito* presente nell’Arco di Tito a Roma, dove vi è raffigurato l’imperatore a bordo di una quadriga mentre viene incoronato ed è circondato dai suoi soldati. Qui, diversamente dalla scena antica, è minore la presenza degli uomini armati, la figura alata è posta giù dal carro e soprattutto i tre uomini che parlano in primo piano sono un’aggiunta dell’artista. In particolare, l’uomo di spalle pare essere stato desunto da un modello completamente diverso: deriva da un particolare della predella del *Polittico Griffoni* di Ercole de’ Roberti²⁴¹. Infatti, la figura di spalle è simile a quella che si trova nella predella vaticana di Ercole del 1473, che narra gli eventi legati ai miracoli di San Vincenzo Ferrer²⁴², tanto da poter ipotizzare che sia una vera e propria citazione: la posa, le pieghe del pannello dell’abito, il copricapo e la posizione delle ombre combaciano precisamente [fig. 81]. Da altra parte, questo riferimento così puntuale a un’opera fondamentale della pittura bolognese della seconda metà del XV secolo ci permette di capire qualcosa di più sull’autore del disegno. Questo particolare, infatti, oltre a porre un saldo termine *post quem* (1473), ci fornisce preziose informazioni sulla cultura figurativa e la formazione dell’artista all’opera, che evidentemente doveva essere un pittore con una specifica conoscenza dell’arte bolognese.

Concluso l’indice topografico si trova una delle pagine più interessanti di tutto il volume: il frontespizio [fig. 49]. Il frontespizio è della tipologia definita “frontespizio architettonico”, si tratta di un disegno molto elaborato su fondo oro²⁴³. La lettera dedicatoria, che presenta la prima lettera, la «C» di *cum*, all’interno di un paesaggio, è quindi contenuta all’interno di una complessa struttura architettonica composta da una base rettangolare su cui si sviluppa un alto zoccolo al cui centro è raffigurata una scena di sacrificio, mentre ai lati due ali aggettanti sorreggono due

²⁴¹ La derivazione dalla predella del *Polittico Griffoni* è stata segnalata per la prima volta *ivi*, p. 25.

²⁴² Per le vicende relative al *Polittico Griffoni*, i suoi autori e la cronologia i principali riferimenti sono: LONGHI 1934 (ed. cons. 1956, pp. 7-91), LONGHI 1935 (ed. cons. 1956, pp. 32-42 e 128-131), BENATI 1983, pp. 156-174, BACCHI 1984, pp. 299-304 e LUCCO 1987, p. 242.

²⁴³ La foglia oro sul fondo della pagina usata in questa maniera pare non avere altri riscontri nei frontespizi architettonici in Emilia, Lombardia e Veneto. LOLLINI 2002, p. 33.

colonne composte da una sovrapposizione di elementi anticheggianti. Le colonne reggono un architrave in cui vi sono rappresentati due putti a cavalcioni di bestie fantastiche, al centro la scritta «AETERNITATI». Anche nella base vi sono alcune iscrizioni: al centro della scena di sacrificio si ritrova «DIS IMMORTALIBUS» e nei piedistalli laterali a sinistra «DEO ET VIRTUTI OMNIA» e a destra «RUDIBUS INCOGNITA VITUS».

L'immagine, curata nei dettagli e finemente eseguita, è uno dei risultati più alti del principale artista che opera nel codice e che si collega a una specifica tradizione, di matrice principalmente veneta, del frontespizio architettonico, di cui questo ne è un esempio particolarmente significativo e, per certi versi, atipico. Tale tipologia di struttura per la pagina, come ci descrive chiaramente Lollini «una pagina costruita come una falsa architettura, con forti scansioni di piani di profondità, in cui la costruzione ottica dello spazio tende a convergere, come detto sopra, in un'unica struttura visiva: più o meno corretta, cioè, la percezione della tridimensionalità è comunque globale, e permea di sé non solo gli elementi a pannello, ma tende a inserirvi anche lo scritto, pur nelle differenze percettive di quest'ultimo...»²⁴⁴, è tipica quindi degli ambienti umanistici e di quei codici che si caratterizzano per una spiccata attenzione a una veste grafica moderna e antica contemporaneamente. Inoltre, le parole utilizzate da Lollini calzano perfettamente anche sopra questa immagine, in cui si mescolano alcuni dei caratteri più peculiari di questa tipologia ed elementi fantasiosi e liberi, ottenendo un risultato anticheggiante, sicuramente non filologico ma di grande effetto. L'accumulo di questi elementi decorativi classicheggianti composti fantasiosamente ricorda il modo di operare di una certa cultura figurativa, soprattutto libraria, veneta. Il rimando principale in questa fase rimane, infatti, la miniatura veneta, nello specifico padovana, di stampo mantegnaresco²⁴⁵, in particolare il primo riferimento è al cosiddetto Maestro dei Putti²⁴⁶. Si veda ad esempio la *Bibbia* (PML 26983,26984 della Pierpont Morgan Library di New York), dove la struttura che inquadra l'immagine e lo scritto alla c. 3v (vol. II), con candelabri anticheggianti e uno abbondante uso di elementi

²⁴⁴ LOLLINI 2007, pp. 69-70.

²⁴⁵ Per una sintesi generale sull'argomento e la relativa bibliografia si veda MARIANA CANOVA 2006, pp. 63-71.

²⁴⁶ Il riferimento al Maestro dei Putti è stato individuato da Lollini, LOLLINI 2002, p. 33.

decorativi bizzarri ed eclettici, ricordano l'impostazione data anche nel frontespizio reggiano. Ancora più calzante è il confronto con la f. 20r del libro *Naturalis Historia* di Plinio (con. KI, Padova, Biblioteca del Seminario) [fig. 82], sempre miniato dal Maestro dei Putti²⁴⁷, in cui, la bella pagina eseguita a penna e inchiostro, mescola elementi anticheggianti con quelli più tipici della tradizione padovana-mantegnesca e utilizza una sorta di struttura architettonica che nella sua composizione, soprattutto con colonne decorate che poggiano su basamenti con iscrizioni, e con la costruzione che ricorda una sorta di arco di trionfo rielaborato in chiave rinascimentale, pare possa essere stato un modello per l'artista all'opera per Ferrarini.

Fra i tanti altri miniatori dell'area padovana che possono aver avuto un peso sulla formazione dell'anonimo maestro del codice reggiano mi pare che sia doveroso citare inoltre anche Gaspare da Padova. Tale artista ha sempre fatto dell'antico uno degli elementi cardine delle sue miniature, grazie anche al soggiorno romano al seguito del cardinale Francesco Gonzaga e alla lunga e proficua collaborazione con il calligrafo Bartolomeo Sanvito, dando esiti estremamente originali nella produzione di codici all'antica. Un confronto significativo può essere fatto con il frontespizio dell'*Iliade* di Omero (Vat. Gr. 1626, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica) [fig. 83] e con l'incipit della vita di Cesare nel *Vitae duodecimo Caesarum* di Svetonio (ms. latin 5814, Parigi, Bibliothèque National de France), entrambe scritte da Bartolomeo Sanvito (ad esclusione delle parti in greco) e miniate da Gaspare da Padova fra gli anni '70 e '80 del Quattrocento²⁴⁸, in cui la rielaborazione degli elementi classici ha determinato una suggestione, nello specifico per la realizzazione del frontespizio reggiano, ma più in generale su tutto l'apparato decorativo della silloge. Tale artista dimostra quindi di conoscere bene questa specifica temperie culturale, di non copiarla in maniera pedissequa ma di ispirarsi a essa utilizzandola come modello di riferimento e come inesauribile serbatoio di elementi decorativi da cui attingere.

²⁴⁷ Per un approfondimento sulla figura del Maestro dei Putti e sulle strutture architettoniche dipinte come cornice per le sue pagine si veda ARMSTRONG 1981, pp. 7-29 e per le opere citate si veda BALDASSIN MOLLI, MARIANI CANOVA, TONIOLO 1999, pp. 295-297 e pp. 301-302.

²⁴⁸ Per quanto riguarda la figura di Gaspare da Padova, la miniatura all'antica e i testi qui citati si veda BALDASSIN MOLLI, MARIANI CANOVA, TONIOLO 1999, pp. 308-312 e IACOBINI, TOSCANO 2010, pp. 125-190 e TOSCANO 2010, pp. 363-396 e relativa bibliografia.

Le altre immagini realizzate da questo primo decoratore²⁴⁹ sono tutte volte a raffigurare e mostrare i monumenti funebri o gli oggetti in modo estremamente dettagliato. Si tratta di disegni dal tratto sicuro ed elegante, in cui le reali sembianze del manufatto si mescolano con i fantasiosi repertori decorativi all'antica. Le rappresentazioni degli oggetti sono ricche di particolari, vivaci e accurate (es. f. 2r [fig. 58], f. 25r [fig. 63] e f. 103r [fig. 68]), i ritratti, invece, appaiono caratterizzati da un maggiore chiaro scuro e, spesso, da una ricerca verso la realizzazione di volti espressivi e incisivi (es. f. 12r [fig. 60] e f. 16v [fig. 62]). In diversi casi si tratta di alcune delle immagini più diffuse nelle sillogi antiquarie e nei repertori di disegni all'antica del periodo.

Per comprendere meglio queste opere e il loro autore credo che possa essere rilevante raffrontarle con un caso significativo e strettamente legato alla silloge reggiana, cioè l'*Album Rothschild 1367-1476 D. R.* del Louvre di Parigi, un repertorio di immagini solitamente datato in anni leggermente posteriori a quelli del codice qui esaminato. Si tratta di un album con un evidente intento antiquario ma non è una silloge epigrafica (infatti vi sono solo disegni e non vi sono riportate le iscrizioni): è un repertorio di modelli classici particolarmente in voga nel periodo. È generalmente datato alla fine del Quattrocento o nei primissimi anni del secolo successivo, quindi posteriore alla silloge di Ferrarini ma con la quale condivide una lunga serie di elementi, e, inoltre, è stata anche ipotizzata in maniera efficace una sua provenienza emiliana, nello specifico bolognese²⁵⁰. Per prima cosa è interessante notare che in generale i disegni di lapidi, monumenti o sepolcri presenti nell'album parigino assomigliano, nel segno grafico, nella struttura generale, nella pulizia delle forme e nella ricerca di dettagli raffinati e fantasiosi, a quelli presenti nella ms. Regg. C 398 di Reggio Emilia. Si confronti ad esempio il foglio 1377 parigino [fig. 84] con il f. 2r [fig. 58] e il f. 25r [fig. 63], in cui la tipologia della struttura e degli elementi decorativi (festoni e putti fra tutti) sono accostabili fra loro; discorso simile si può ripetere per i fogli 1388 [fig. 85] e 1389 [fig. 86] in cui la struttura, caratterizzata da una porta aperta al centro ricorda, a mio avviso, la

²⁴⁹ Per le altre figure attribuite a questo maestro si veda l'elenco alle pp. 107-108.

²⁵⁰ Per un approfondimento sull'*Album Rothschild* e sull'ipotesi di provenienza emiliana/bolognese si veda FUMARCO 2006, *passim*.

struttura raffigurata nel f. 25r [fig. 63] del codice reggiano, anche per la tipologia di decori. In maniera generica si può quindi notare che i disegni di questi due volumi si rifacciano a un medesimo repertorio di modelli antiquari (f. 1384) [fig. 87], ma soprattutto sono assimilabili per come il disegno sia trattato con medesimo segno grafico sicuro e veloce, preciso e ricercato. Oltre a queste suggestioni generiche vi sono anche rimandi più diretti a una relazione fra l'album e l'area emiliana, come ad esempio il f. 1396 [fig. 88] in cui è riportato un monumento che alla fine del XV secolo si trovava nella collezione Mattei a Trastevere, che prima di questa attestazione pare essere testimoniato solamente in sillogi emiliane: Ferrarini prima nel f. 26v della silloge reggiana (insieme ad altre epigrafi provenienti dalla medesima famiglia) e poi in Giacomo Giglio nel 1510²⁵¹. Tutti questi elementi, insieme a molti altri approfonditi dalla Fumarco²⁵², servono a identificare una provenienza emiliana dei disegni ma soprattutto sono importanti, ai fini del nostro studio, poiché stimo che l'anonimo autore dell'*Album Rothschild* sia, al momento, la figura più prossima, per segno grafico e per cultura antiquaria, all'anonimo maestro operante nel codice reggiano di Ferrarini. Entrambi condividono un medesimo background e un medesimo approccio al disegno che rende, a tratti, quasi sovrapponibili le due figure.

Ovviamente nel contesto di vasto interesse per l'antico che caratterizza la seconda metà del XV secolo vi sono tanti altri esempi di album di repertori di modelli classici che hanno attinenze con i disegni presenti nella silloge ferrariniana. Due però sono i casi, dopo *Album Rothschild*, più significativi e pertinenti: il *Codex Escorialensis* (28-II-12, Madrid, Biblioteca del Monastero de El Escorial San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nazionale) e il *Codice Desteilleur* detto del Mantegna (OZ 111, Berlino, Kunstbibliothek).

Il *Codex Escorialensis*²⁵³, generalmente datata fra il 1479 e il 1506/1509²⁵⁴, in cui si rileva uno spiccato interesse per l'antico, soprattutto negli aspetti architettonici e nella riproduzione di edifici e statue realmente esistenti, fornì un

²⁵¹ *Ivi*, p. 7 e inoltre cfr. p. 21.

²⁵² FUMARCO 2006, pp. 11-19 e pp. 26-35.

²⁵³ In generale per le vicende relative a tale codice e per le complesse questioni attributive si rimanda a questi recenti interventi e alla relativa bibliografia: BENZI 2000a, pp. 475-496, BENZI 2000b, pp. 307-321, MARIAS 2005, pp. 14-35 e MANCINI 2010, p. 97-122.

²⁵⁴ MANCINI 2010, p. 107.

esempio per questi tipi di repertori sancendo ulteriormente la diffusione di tali modelli che, in maniera, più o meno diretta, hanno contribuito ad accrescere la formazione di stampo anticheggiante anche dell'anonimo maestro all'opera nella silloge reggiana. In modo particolare si segnala lo studio di taluni elementi decorativi, come capitelli e candelabri (ad esempio il f. 17 e il f. 22 **[fig. 89]**), che sembrano appartenere al medesimo orizzonte culturale in cui si muove l'artista operante anche a Reggio Emilia.

Ancora più rilevante è, a mio avviso, la relazione con il *Codice Desteilleur* (Oz 111) di Berlino²⁵⁵. Questo codice, problematico per datazione e paternità, è un ricchissimo repertorio dei più svariati elementi architettonici e decorativi, si contraddistingue per un'esuberante indole fantasiosa che permette di variare diverse volte anche i più consueti elementi anticheggianti e moduli decorativi, i quali sono sempre trattati con un segno grafico preciso, meticoloso ed elegante. Tali elementi fanno sì che i disegni presenti nell'album si accostino a quelli del codice reggiano che sembra recepire il gusto per il decorativismo e per la ricercatezza presente in questi fogli. In molti dei fogli del *Codice Desteilleur*, soprattutto quelli dedicati all'ornato e ai candelabri, sono raffigurate tipiche invenzioni quattrocentesche che si ispirano soprattutto a un ideale di classicità, piuttosto che a un'antichità reale e filologica, che attinge dal grande bacino di modelli che nascono negli ambienti mantegneschi (da dove infatti probabilmente proviene l'album). Anche l'artista del codice reggiano sembra rifarsi a tanti di questi modelli, sicuramente può aver avuto contatti con questa tipologia di fogli e disegni, che avevano un'ampia circolazione, e da essi aver preso spunto per alcune delle sue realizzazioni. Si confrontino, a titolo esemplificativo, i candelabri del f. 53 **[fig. 90]** del codice di Berlino con le colonne del frontespizio architettonico, i decori anticheggianti e i ritratti entro cornici ovali del f. 59 **[fig. 91]** con i volti presenti nel f. 85r **[fig. 67]** del codice reggiano, o i tanti elementi decorativi dei f. 23 **[fig. 92]** e f. 75 **[fig. 93]** con quelli presenti nella silloge di Ferrarini e il mostro alato del f. 26 con quello al f. 46r reggiano **[fig. 64]**. Si tratta non solo di somiglianze tipologiche, facendo tutti riferimento sempre a quel medesimo repertorio così diffuso in

²⁵⁵ Per le principali vicende relative a questo codice si veda LEONCINI 1993, *passim* e FARINELLA 1998, pp. 245-272 e relativa bibliografia precedente.

ambienti umanistici, ma anche di affinità stilistiche, che si riscontrano soprattutto nel fitto e preciso tratteggio diagonale, che spesso è utilizzato in entrambi i codici anche per rendere in maniera più evidente il rilievo dell'immagine rispetto lo sfondo (ad esempio si confrontino il f. 27 e il foglio 60 [fig. 94] con la scena di *Trionfo* sopra l'indice [fig. 47] del codice di Ferrarini o il f. 103r [fig. 68]).

Questo insieme di riferimenti tracciati fino a questo punto mi sembra possa delineare il contesto entro cui inquadrare la figura dell'artista all'opera del ms. Regg. C 398 di Reggio Emilia.

Da altra parte è però opportuno segnalare che vi è stato uno studio che ha avanzato una precisa proposta di paternità per questi disegni. Alessandra Sarchi, in un articolo del 1999 realizzato insieme a Claudio Franzoni, analizzando alcuni aspetti delle sillogi di Ferrarini, ha proposto di individuare in Giovanni Antonio Aspertini, padre del più celebre Amico, l'autore dei disegni²⁵⁶. Tale ipotesi si basa su diversi fattori. Il primo è una certa relazione fra alcuni disegni attribuiti al giovane Amico Aspertini con svariati disegni del codice²⁵⁷. Infatti, alcuni disegni sciolti della prima fase della carriera di Amico, come il *Rilevo funebre di Orcivia Nigellia* (inv. 1948-555, Princeton, The Art Museum) [fig. 95] e l'*Urna funeraria con iscrizioni, festoni a Ghirlanda, putti, aquile e una porta aperta* (inv. 1957/98, Monaco, Staatliche Graphische Sammlung), ripropongono immagini che si ritrovano anche nella silloge reggiana, rispettivamente al f. 51r [fig. 65] e al f. 25r [fig. 63]. Inoltre, anche all'interno del Codice di disegni, detto Codice di Parma (ms. PARM. 1535, Parma, Biblioteca Palatina) attribuito ad Amico²⁵⁸, ricco di motivi decorativi all'antica, si ritrovano raffigurazioni che sono presenti anche nel codice reggiano, come il f.4 che propone il medesimo vaso del f. 36r del codice di Ferrarini. Date queste somiglianze si è voluto pensare che il giovanissimo Amico avesse una tale confidenza con questi soggetti poiché ebbe l'occasione di osservarli a lungo e direttamente mentre il padre era intento a realizzarli operando nel codice di Ferrarini. Infatti, se pur scarsissime le notizie riguardo Giovanni Antonio Aspertini

²⁵⁶ FRANZONI, SARCHI 1999, pp. 26-30.

²⁵⁷ Per la prima attività grafica all'antica di Amico Aspertini si veda FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIA 1995, pp. 21-32.

²⁵⁸ Per le vicende attributive legate a questo codice e per un'esamina più approfondita si veda FAIETTI, NESSELRATH 1995, pp. 44-88 e FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIA 1995, pp. 223-227.

sappiamo che fu pittore, che frequentava la chiesa di San Martino a Bologna (la medesima in cui fu priore Ferrarini) e che nel 1478 eseguì alcuni dipinti per la torre dell'orologio del Palazzo Comunale di Reggio Emilia (affresco oggi non più esistente poiché sostituito nel 1544 da un altro ad opera di Lelio Orsi). Questo insieme di elementi ha fatto propendere per individuare in Giovanni Antonio Aspertini l'artista all'opera nella silloge reggiana. In effetti alcuni aspetti della figura di Aspertini padre sembrano poter combaciare con quelli dell'autore qui operante, che, come visto in precedenza, doveva molto probabilmente essere un emiliano (più verosimilmente un bolognese) con un determinato e variegato *background* artistico. Da altra parte però bisogna considerare che dell'attività pittorica di Giovanni Antonio non ci resta nulla²⁵⁹ e pure dal punto di vista documentario le informazioni sono abbastanza scarse. La prima attestazione risale al 25 marzo del 1468 quando viene già chiamato pittore, in seguito vi è la testimonianza a Reggio Emilia nel 1478, poi l'attestazione documentaria dell'esecuzione (insieme all'altro figlio Guido) di alcuni affreschi per la famiglia Garganelli in San Pietro a Bologna (oggi non più esistenti), inoltre sappiamo che rivestì il ruolo di Massaro delle Quattro Arti diverse volte fra il 1480 e il 1499, nel 1496 è citato nell'importante commissione per le porte dell'organo di San Pietro a Roma per il papa Alessandro VI Borgia e, infine, il suo ultimo testamento datato 1507²⁶⁰. Data tale scarsità di testimonianze sull'attività pittorica di Giovanni Antonio e non avendo la possibilità di effettuare nessun raffronto, è arduo ipotizzare la paternità di un'opera basandosi su queste labili attestazioni. Inoltre, anche se è vero che molte delle immagini del codice reggiano si ritrovano in disegni attribuiti ad Amico, è altrettanto vero che Amico può aver avuto diverse altre occasioni per venire a contatto con tali raffigurazioni. Il codice reggiano, insieme alle altre due sillogi, godette di grande fama in ambienti umanistici (specialmente bolognesi)²⁶¹,

²⁵⁹ A Giovanni Antonio Aspertini sono state, nel corso degli anni, attribuite diverse opere ma nessuna delle quali ha trovato conferma. Fra queste vi è la *Madonna con il Bambino* del Museum of Fine Arts di Springfield che invece oggi è con sicurezza attribuita a Giovanni Antonio Bazzi (BUITONI 2013, pp. 31-49) e il *San Girolamo* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (CAVALCA 2004, pp. 305-307), ma anch'esso non è unanimemente accettato come sua opera, la quale inoltre sarebbe un'attestazione tarda della sua attività essendo datata 1498.

²⁶⁰ Per una disamina sulla figura di Giovanni Antonio Aspertini si veda FAIETTI, SCAGLIETTI KELASCIAN 1995, pp. 9-10 e BENATI 2008, pp. 37-39.

²⁶¹ Riguardo la fortuna di Ferrarini in ambito bolognese si veda DE MARIA 1988, pp. 24-25.

fin da subito da esso ne derivarono alcune copie (ad esempio il Lat 413 della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, il Cappon 209 della Biblioteca Apostolica Vaticana, l'Aldini 81 della Biblioteca Universitaria di Pavia e il V E 5 della Biblioteca Nazionale di Napoli). Per di più, tali raffigurazioni non sono particolarmente desuete, anzi sono fra le più diffuse, soprattutto nei contesti umanistici frequentati dal giovane Amico. Ad esempio si ritrovano anche nella silloge composta fra il 1489 e il 1507 dal bolognese Tommaso Sclarici del Gambaro²⁶² (Hist. Oct. N. 25, Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek) che dipende sia da Ciriaco sia da Ferrarini. Il fatto che Amico abbia potuto visionare anche la silloge di Gambaro è ipotizzabile poiché è risaputo che la famiglia Aspertini fosse in stretti legami con Gambaro, tanto che quest'ultimo tenne a battesimo la figlia di Leonello, altro fratello di Amico e Guido²⁶³. Questo singolo caso vuole essere semplicemente esemplificativo di quante e varie occasioni Amico possa aver avuto per vedere direttamente i disegni del codice reggiano o per vedere disegni simili (ricordiamo i tantissimi repertori di opere all'antica che circolavano). Quindi l'ispirazione può essere nata anche in contesti diversi da quelli della bottega paterna, sulla quale e sul tipo di opere che vi si realizzavano, è in realtà quasi impossibile anche solo fare ipotesi.

Dato questo contesto così lacunoso e data la frammentarietà delle informazioni allo stato attuale degli studi, mi sembra azzardato avanzare un nome certo per il principale artista che lavora al codice reggiano. Quello che, invece, credo sia possibile stabilire con maggiore certezza è l'ambito culturale di provenienza di tale artista. Mettendo insieme vari elementi si può ricostruire l'appartenenza di questo maestro a uno specifico frangente storico-artistico e circoscrivere una peculiare temperie culturale e artistica.

Intrecciando le fila del discorso portato avanti in queste pagine si può tentare di dare una descrizione della personalità attiva nel codice ms. Regg. C 398.

Il primo artista operante nella silloge è un maestro professionista, capace di realizzare disegni di elevata qualità tecnica e molto probabilmente doveva essere un artista appartenente agli ambienti umanistici e interessato alla rappresentazione

²⁶² Per la figura di Tommaso Sclarici del Gambaro si veda *ivi* 1988, pp. 25-26 e cfr. p. 21.

²⁶³ FUMARCO 2006, p. 14-15.

dell'antico, questo si evince dalla sua stretta collaborazione con Ferrarini e dalla sua disinvoltura nel trattare queste tematiche. Probabilmente quindi un disegnatore esperto che era abituato ad affiancare gli umanisti. Tale artista prende le mosse (o comunque conosce molto bene) dall'ambiente culturale veneto; è difficile ipotizzare che sia un artista veneto, ma il riferimento alla cultura antiquaria di impronta mantegnesca rimane imprescindibile, non si tratta di un riferimento a un aspetto specifico ma di rimandi a determinati modelli consolidati che godevano di grande diffusione, come abbiamo visto ad esempio per la relazione con il Maestro dei Putti e Gaspare da Padova. Ipotizzo si tratti di un artista emiliano, anzi più probabilmente bolognese²⁶⁴, poiché tutta una serie di elementi sembrano portare alla città felsinea e alla sua spiccata, ma peculiare, attenzione per tematiche antiquarie che si erano sviluppate anche a seguito del soggiorno, appunto, dei due veneti Felice Feliciano e Giovanni Marcanova. L'attenzione agli aspetti antiquari è inoltre sottolineata anche dalla relazione con opere come *Codex Escorialensis*, il *Codice Desteilleur* e i tanti altri repertori di questo tipo che circolavano in Veneto, Emilia, Roma e non solo. Inoltre, la conoscenza della cultura figurativa bolognese si evince, ad esempio, dalla citazione della figura di uomo di spalle nella *Scena di trionfo* desunta dalla predella del *Polittico Griffoni*, mentre la relazione con l'ambiente antiquario bolognese è data altresì semplicemente dallo stesso Ferrarini, che era conosciuto e stimato, anche grazie alla sua permanenza di circa due anni in città. Ritengo quindi che tale artista vada ricercato fra quegli artisti che si situano fra la cultura antiquaria di stampo veneto (Mantegna, Zoppo, Marcanova e Feliciano) e quella ormai mutata e diversa di, ad esempio, Amico Aspertini. L'artista del codice reggiano è l'anello di congiunzione²⁶⁵ fra questi due diversi approcci all'antico, il ponte fra questi due spiriti emiliani così diversi se pur inerenti alle stesse tematiche. Quindi se da un lato abbiamo la cultura figurativa e stilistica di Ercole de' Roberti, di Andrea Mantegna, di Marco Zoppo, di Felice Feliciano e degli altri veneti (come il Maestro dei Putti), dall'altro lato abbiamo il più maturo approccio all'antico di

²⁶⁴ Anche se la silloge fu verosimilmente composta a Reggio Emilia è poco probabile che un artista di questo tipo fosse di formazione reggiana, Ferrarini si rivolse probabilmente a Bologna perché era il centro più prossimo in cui vi era la possibilità di ritrovare un artista che avesse determinate capacità stilistiche moderne e tali conoscenze antiquarie.

²⁶⁵ Anche Lollini ipotizza che l'autore di questi disegni sia un emiliano, forse bolognese, e che possa essere un anello di congiunzione fra due diversi approcci all'antico. LOLLINI 2002, pp. 35-36.

Amico Aspertini e Jacopo Ripanda. Ecco che l'artista del codice reggiano si inserisce in questa spaccatura fra i due gruppi, è il punto di raccordo fra queste due diverse compagini. In questo gruppo che sta a metà strada, oltre al nostro anonimo maestro, credo che vi si possa inserire anche il Maestro dell'*Album Rothschild* (che come detto in precedenza pare essere la figura più prossima per stile e conoscenze antiquarie all'anonimo artista operante nel Regg. C 398) e forse anche altri artisti come Francesco Marmitta, Giovanni Antonio Bazzi e Cristoforo Caselli, cioè tutti quei pittori che provengono da una formazione scaturita dal primo gruppo ma che vanno oltre e gettano le basi per i successori.

In conclusione credo che si possa definire questo artista come un esponente della cultura quattrocentesca "padana", infatti vi sono rimandi che vanno da Mantegna a Ercole de' Roberti, vi è un interesse fortemente antiquario che collegava a quei tempi Emilia, Veneto e Lombardia (senza però in taluni casi far mancare alcuni aspetti prettamente romani, da altra parte la maggior parte dell'antico proveniva ed era conservato a Roma) e infine un carattere più emiliano che prende le mosse da questo vasto retroterra.

In questo modo si delinea un particolare frangente di pittura emiliana che ha origine da quella veneta e dei grandi maestri come Ercole, ma che inizia a darsi anche una forma autonoma e personale, passando comunque sempre dallo studio e dalla rielaborazione dell'antico, tema che non poteva essere eluso.

Per quanto riguarda gli altri artisti (il secondo e il terzo in relazione alla scansione elaborata in precedenza) che collaborano alla realizzazione del codice, si tratta di anonime maestranze locali, decoratori che si adoperano per soddisfare le richieste di Ferrarini ma che non sono dotati di una propria cifra stilistica. Erano sicuramente decoratori di professione ma di livello inferiore rispetto il primo artista. Il loro tratto è ingenuo e incerto, realizzano figure delimitate, in molti casi, dal solo segno di contorno, senza il tratteggio diagonale che conferisce profondità e ombreggiature. Il loro approccio con l'antico è meno consapevole, si tratta di una mera trasposizione di alcuni oggetti o figure, resi in maniera semplice e spontanea. Ritengo che si possa ipotizzare che questi maestri appartenessero alla bottega del primo artista: non sarebbe così inverosimile pensare all'esistenza di botteghe di

disegnatori specialisti di antichità, in cui il principale maestro realizzava i disegni più rilevanti (come in questo caso la scena dell'indice, il frontespizio architettonico e gli oggetti più importanti) e lasciasse ai sottoposti il resto del lavoro. Si può quindi supporre che in questo codice siano attive diverse maestranze appartenenti alla stessa bottega e guidate da un maestro che si occupa personalmente di alcuni dei disegni e della collaborazione con Ferrarini, lasciando ad altri il compito di realizzare solamente alcuni disegni seguendo specifiche indicazioni. Nessun elemento è lasciato al caso ma ogni aspetto pare quindi vagliato da questa stretta collaborazione fra l'antiquario-umanista e l'artista.

Caso diverso è invece per il cosiddetto Maestro di Parma (per il fatto che è attivo solo nelle raffigurazioni di lapidi provenienti dalla città di Parma o dei dintorni) che è invece una figura autonoma, ben riconoscibile per il proprio stile caratterizzato da immagini rigidamente frontali e marcate ombreggiature, realizzate grazie al colore monocromo acquerellato. Come visto in precedenza²⁶⁶, si è ipotizzato che sia forse un artista di un periodo posteriore, che abbia lavorato al codice dopo la morte di Ferrarini. È, infatti, altresì ipotizzabile che forse alla morte del frate quella sezione non fosse ancora completata (come anche altre pagine) e che quindi i lavori siano proseguiti, infatti al f. 97r, sopra la lapide di *T. Clodius*, Ferrarini scrive in rosso che lì vi dovevano essere sette figure, forse un'ulteriore indicazione per il decoratore che vi avrebbe lavorato in seguito, ma che non sono state mai eseguite²⁶⁷.

Infine, prima di concludere l'analisi del codice, merita una nota particolare la copertina e la rilegatura. Si tratta, infatti, della rilegatura originale in discreto stato di conservazione in legno e cuoio di capra bruno, decorata con impressioni a secco con una cornice e quarti d'angolo a motivi moreschi con tagli dorati. Dei quattro cantonali in bronzo incisi ne rimangono solamente due, in uno si scorge il busto di

²⁶⁶ Cfr. n. 240.

²⁶⁷ Ritengo opportuno sottolineare che Ferrarini dimostra una buona conoscenza delle epigrafi provenienti all'area parmense, infatti per tutte è riportata con precisione la provenienza, molte si trovavano all'interno di chiese ma altre erano presso abitazioni di privati, probabili membri di quel gruppo di "amici" che gli inviano i testi delle proprie epigrafi (cfr. p. 96). Fra queste vi sono una lapide che si trovava nella casa di Taddeo Ugoletto (f. 94r) (sulla figura di Taddeo Ugoletto e le sue relazioni con Reggio Emilia e l'ambiente umanistico cfr. p. 28 e n. 235), una presso la farmacia di tale Cartolari (f. 98r), una nella casa di un pittore definito «gem» (f. 98v), un'altra nella casa dell'altrimenti ignoto Antonio Sardinelli (f. 98v) e nella casa di Anselmi, definito «spectabilius» (per la relazione fra Anselmi e Ferrarini cfr. p. 54).

Adriano di profilo. Al centro vi è, su entrambi i lati, una un medaglione di bronzo con quello che sembra essere il volto di Medusa sormontato, nel lato anteriore da una placchetta con su scritto «DEO ET/ VIRTVTI/OMNIA», e in quello posteriore «ANTIQUA/RIVM». Il testo doveva essere chiuso grazie a quattro paia di fermagli di cui però rimangono solo lacerti di bindella di cuoio fissate tramite tre chiodi e quattro contrograffe con motivi fitomorfi sul lato anteriore, su quello posteriore invece semplicemente tre chiodi metallici²⁶⁸. Tale rilegatura è un notevole esempio di arte orafa emiliana della seconda metà del XV secolo, in passato la sua realizzazione è stata attribuita allo scultore e orafo reggiano Bartolomeo Spani, attivo fra la fine del Quattrocento e il 1538, anno della sua morte²⁶⁹.

Ferrarini con questo testo dimostra di non essere né un copista né un calligrafo, cioè è una figura a tratti diversa da quella, ad esempio, di Feliciano: infatti non realizza libri per altri, su commissione, non è il suo mestiere. Le sue sillogi, questa come le precedenti, testimoniano una personale passione per l'antico e dovevano essere semplicemente dedicate ad amici con cui condivideva i medesimi interessi, cioè oggetti che rispecchiassero l'amore per l'antico che accumulava persone e luoghi diversi.

Ferrarini ci appare come colui che si occupa di ogni singolo aspetto del testo: la ricerca epigrafica, l'accurata calligrafia umanistica e la veste grafica per cui si spende in prima persona, riuscendo però anche a gestire una variegata équipe di altri decoratori, i quali realizzano disegni con repertori all'antica seguendo le sue precise indicazioni e rimanendo nei margini da lui delineati. In particolare si può rilevare come in questo codice Ferrarini affronti e arrivi a una più matura risoluzione sulla problematica relazione fra testi, scrittura e immagini²⁷⁰, questione che aveva già interessato anche le sillogi precedenti. Infatti, se da un lato la grafia è accurata e in linea con le più aggiornate forme di grafia umanistica, dall'altro lato

²⁶⁸ Per l'analisi tecnica della rilegatura si veda la pagina dedicata sul sito della Biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia con la scheda curata da M. Festanti e F. Macchi: <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Mss.+Regg.+C+398&idSezione=1706>. Per le altre informazioni sulla rilegatura si veda FUMAGALLI 1913, pp. XXXIII-XXXIV, MAGNANINI 1975-1976 p. 38 e GORRERI 1997, p. 153.

²⁶⁹ FUMAGALLI 1913, p. XXXIV e GORRERI 1997, p. 153.

²⁷⁰ Per questa specifica problematica relativa in generale ai codici epigrafici si veda PERITI 2008, p. 193.

vi è una specifica attenzione ai disegni, che non sono secondari ai testi epigrafici ma che invece si integrano perfettamente con essi realizzando un rapporto dialettico che ha come risultato un'unione di cui beneficiano entrambe le parti. È questo forse l'aspetto più innovativo di questa silloge, poiché il suo autore, proseguendo il percorso intrapreso già con il testo parigino, ha compreso come anche l'immagine dell'epigrafe, e non solo il testo, possa raccontare di essa e possa aiutare ad accrescere ulteriormente l'ideale classico proposto e agognato. Ferrarini giunge quindi a definire nuovamente la relazione fra artisti e antiquari e a esplicitare come possa essere fruttuosa la loro collaborazione. Tale questione aveva già caratterizzato anche la precedente produzione veneta di sillogi antiquarie e nei testi del reggiano approda a nuovi esiti dato anche un contesto diverso e circostanze peculiari.

Infine, si può quindi sostenere che questa silloge così ricercata e raffinata sotto tutti i punti di vista appare come il punto finale del lavoro e della ricerca di Ferrarini (forse interrotta da una morte precoce) e come un libro *status symbol* della cultura umanistica, ma è anche il frutto di personali interessi che si sono alimentati in un clima culturale ben delineato, composito e multiforme, tanto da esserne una particolare attestazione.

Conclusioni

Le tre sillogi di Michele Fabrizio Ferrarini sono testimonianze di un determinato frangente storico-artistico e di un peculiare aspetto dell'Umanesimo, ma sono anche testi problematici da diversi punti di vista. Sono tanti, infatti, i dubbi e le incertezze su molti degli aspetti più salienti dei codici: non abbiamo, in molti casi, datazioni precise, nomi certi di maestranze che vi operarono e anche la figura dello stesso Ferrarini appare per molti versi ancora enigmatica e dai contorni poco definiti. Per tutti questi motivi tali testi possono apparire come un *unicum*, un singolare prodotto di un frate della provincia emiliana, un insolito caso isolato e circoscritto.

Quello che si è invece voluto illustrare in questa ricerca è una situazione diversa e più complessa. Certamente Ferrarini possiede una sua particolare personalità, la quale emerge dalle sue opere, ma è integrato in un contesto di studi e ricerche ben strutturato, di cui lui non è che una delle tante sfaccettature. Le sue opere vanno inserite quindi in una situazione culturale determinata della quale lui è uno degli artefici. Per cercare di inquadrare al meglio questo frangente si è cercato in questo studio di indagare le tre sillogi insieme, analizzandone le caratteristiche e individuandone gli aspetti di continuità e di innovazione, inserendole in un medesimo discorso che le raccordasse fra di loro legandole alla figura del loro autore e al contesto in cui nascono.

Alla conclusione di questa esamina, i testi quindi appaiono, come è stato anche già evidenziato nel corso della trattazione, un *work in progress*, cioè tappe di un percorso di crescita che possiamo seguire dai suoi esordi fino alla realizzazione dell'ultima silloge, la più complessa. Ciò è interessante anche come caso esemplificativo per comprendere meglio in generale (non solamente nel caso specifico di Ferrarini) l'evoluzione di questa tipologia testuale. L'analisi, infatti, dello sviluppo di queste tre sillogi può aiutare a cogliere quale fosse la genesi di prodotti come questi e il metodo di lavoro che vi è sotteso: si è passati da una prima silloge estremamente semplice e con poche realizzazioni grafiche, all'ultima in cui l'attenzione ai testi epigrafici e ai disegni è molto maggiore, tanto da essere un volume di rappresentanza, ricco ed elaborato.

Specialmente Ferrarini in molti casi dimostra di saper coniugare all'attenzione per i testi una spiccata attenzione compositiva e grafica, vi è cioè sia un interesse per le epigrafi e il loro contenuto sia per i disegni, che non sono puramente ornamentali ma funzionali a una maggiore completezza e accuratezza dei monumenti proposti. Proprio questa credo sia una delle principali novità introdotte dal carmelitano nella produzione di sillogi epigrafiche, infatti se da un lato sono presenti molti disegni (specialmente nel secondo e nel terzo testo) dall'altro non vi sono particolari concessioni a un puro decorativismo ma attenzione alla realizzazione del manufatto di cui si riporta l'iscrizione. È opportuno segnalare però che questi disegni hanno anche un loro valore artistico, è vero che servono principalmente a rappresentare oggetti di cui si tratta nel testo ma provvedono anche ad arricchire la silloge e farne un volume più elaborato: si può dire che hanno, oltre che un valore funzionale, anche un valore estetico. Il frate per valorizzare al meglio anche questo aspetto dei i codici si è quindi avvalso della collaborazione di maestranze professioniste che lavorarono sotto la sua guida. Tale peculiarità è una delle più interessanti, poiché Ferrarini supera, ad esempio, la concezione di mera trasposizione dell'oggetto che si ritrova in alcune pagine di Ciriaco d'Ancona e supera anche la sola funzione decorativa, ad esempio dei disegni a tutta pagina del Marcanova estense, ma riesce a coniugare questi due aspetti. Quindi il carmelitano è in grado di unire le sue ricerche e i suoi studi umanistici a una realizzazione grafica organica, la quale è però realizzata da decoratori professionisti. Pertanto ritengo che si possa affermare che le sillogi di Ferrarini, nello specifico quella parigina e quella reggiana, siano un esempio efficace per comprendere la relazione che in questa fase si viene a creare fra umanisti e artisti, i quali di frequente collaborano a progetti comuni ai quali si approcciano da direzioni diverse puntando però verso un unico scopo: la riscoperta e rivitalizzazione dell'antico.

La tesi quindi, cercando specialmente di approfondire lo studio della parte grafica dei codici, si è soffermata specialmente sull'analisi dei disegni del codice parigino, proponendone la paternità all'artista veronese Maestro Artemio, e sull'approfondimento dei disegni del codice reggiano, stabilendo soprattutto confronti con altre opere caratterizzate dal medesimo afflato antiquario. Non si vogliono considerare tali studi completamente esaustivi o conclusi ma si è voluto

aprire nuove piste di ricerca, approfondire e vagliare questi temi per sondare nuovi terreni e permettere una visione organica della questione.

Tutto ciò è utile per definire anche la personalità di questo umanista-antiquario che, spinto dalla passione, realizza tali testi non per mestiere ma per vero e autentico interesse verso l'antichità classica, trattandola però comunque in maniera professionale e competente. Ferrarini, pur essendo un frate con i doveri e gli impegni che caratterizzavano la sua condizione, lavora con metodo e attenzione, si aggiorna sulle principali novità e collabora con artisti e umanisti, realizzando volumi ricchi e completi che sono un'attestazione importante dell'Umanesimo antiquario ed epigrafico, specialmente emiliano.

In conclusione, questa tesi non esaurisce determinati temi e problematiche, ma ha cercato di inquadrare alcune questioni, le quali sono state affrontate auspicandosi che da esse possano prendere avvio altri studi e altre indagini per approfondire in maniera sempre più consistente questi aspetti e, soprattutto, possano essere un nuovo punto di partenza per tentare una diversa lettura di questa fase, arricchendola di questo caso eminente.

Indice dei manoscritti citati nel testo

BERLINO, Staatsbibliothek

- Ham. 26
- Ham. 254

BERNA, Bürgerbibliothek

- ms. B 42

BOLOGNA

Biblioteca dell'Archiginnasio

- A 186

Biblioteca Universitaria

- ms. 52, busta II, n. I

BRESCIA, Biblioteca Quiriniana

- B. V. 35

FAENZA, Biblioteca Manfrediana

- ms. 7

FERRARA, Biblioteca Ariostea

- cl. I 361
- cl. II 362

FIRENZE

Biblioteca Nazionale

- ms. Conv. Soppr. C. 10 1801

Biblioteca del Seminario Arcivescovile

- ms. B V 2

Biblioteca Riccardiana

- Riccardiano 907

LIONE, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon

- Cod. Burm. Q. 9, Cat. Giuliani 150

MANTOVA, Biblioteca del Seminario vescovile (?)

- ms. X.H.6

MILANO, Biblioteca Ambrosiana

- Ambr. F 36 sup
- ms. S. P. 10/28

MODENA, Biblioteca Estense Universitaria

- ms. Lat 413
- ms. Lat. 992= α . L. 5. 15

NAPOLI, Biblioteca Nazionale

- V E 5

OXFORD, Bodleian Library

- ms. Lat. Misc. d. 85

PARIGI, Bibliothèque Nationale

- ms. Latin 5814
- ms. Latin 5825 F
- ms. Latin 6128

PARMA, Biblioteca Palatina

- ms. PARM. 1535

PAVIA, Biblioteca Universitaria

- Aldini 81

PRINCETON, University Library

- ms. Garrett 158

REGGIO EMILIA, Biblioteca civica “A. Panizzi”

- ms. Regg. C 68-69
- ms. Regg. C 398
- ms. Reggiani C 399

ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana

- Barberiniano Lat. 1952
- Cappon 209
- Chig. I VI 204
- Ottob. Lat 2967
- Vat. Gr. 1626
- Vat. Lat. 1610
- Vat. Lat. 3851
- Vat. Lat. 5238
- Vat. Lat. 5243
- Vat. Lat 6852
- Vat. Lat 10687

STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek

- Hist. Oct. N. 25

TREVISO, Biblioteca Capitolare

- cod. I 138

UTRECHT, Universiteitsbibliotheek

- hs. 765

VENEZIA, Biblioteca Marciana

- It. IX 364 (7167)
- Lat. X 196 (3766)

VERONA, Biblioteca Capitolare

- ms. CCLXIX

Bibliografia

CIL – Corpus Inscriptionum Latinarum

1711

GUASCO 1711 = G. Guasco, *Storia letteraria del principio e del progresso dell'Accademia di Belle Lettere di Reggio*, Reggio Emilia, 1711.

1725

VAGHI 1725 = C. Vaghi, *Commentaria fratrum et sororum ordinis B. M. V. de Monte Carmelo*, Parma, 1725.

1739

MURATORI 1739 = L. A. Muratori, *Novus Thesaurus veterum inscriptionum*, I, Milano, 1739.

1742

MEHUS 1742 = L. Mehus, *Kyriaci Anconetani itinerarium*, Firenze, 1742.

1744

Catalugus codicum manusccriptorum bibliothecae regiae, pars tertia, tomus quartus, Parigi, 1744.

1746

MAFFEI 1746 = S. Maffei, *Graecorum siglae lapidariae collectae atque explicatae*, Verona, 1746.

1752

VILLIERS 1752 (tomo I e II) = C. de Villiers, *Bibliotheca carmelitana notis criticis et dissertationibus illustrata: cura et labore unius e carmelitis provinciae turoniae collectae, tomus primus – tomus secundus*, Roma, 1752.

1762

ZACCARIA 1762 = A. F. Zaccaria, *Iter Litterarium per Italiam ab anno 1753 ad annum 1757*, Venezia, 1762.

1782

TIRABOSCHI 1782 = G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Modena, 1782.

1786

TIRABOSCHI 1786a = G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese o Notizie della vita della vita e delle opere degli scrittori natii degli stati del Serenissimo Signor Duca di Modena, 1781 – 1786*, vol. 6, Modena, 1786.

TIRABOSCHI 1786b = G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, 1786.

1833

TIRABOSCHI 1833 = G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Modena, 1833.

1852

DE ROSSI 1852 = G. B. De Rossi, *Le prime raccolte di antiche iscrizioni compilate in Roma tra la fine del XIV e il cominciare del XV secolo*, Roma, 1852.

1864

MOMMSEN 1864 = T. Mommsen, *Valeri Probi de litteris singularibus fragmenta*, in “Grammatici latini” a cura di H. Keil, Lipsia, 1864, pp. 349-351.

1887

TIELE 1887 = P. A. Tiele, *Catalogus codicum manu scriptorum Bibliothecae Univeritatis Rheno-Trajectinae*, vol. I, Utrecht, 1887.

1892

GABOTTO 1892 = F. Gabotto, *Un poeta beatificato. Schizzo di Battista Spagnolo da Mantova*, Venezia, 1892.

1896

SABBADINI 1896 = R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Catania, 1896.

1902

SACCANI 1902 = G. Saccani, *I vescovi di Reggio, cronotassi*, Reggio Emilia, 1902.

1905

PEDDIE 1905 = R. A. Peddie, *Printing in Brescia in the XV century*, Londra, 1905.

1913

FUMAGALLI 1913 = G. Fumagalli, *L'arte della legatura alla corte degli estensi, a Ferrara e a Modena, dal secolo XV a XIX. Col catalogo delle legature pregevoli della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, 1913.

1924

SILVAGNI 1924 = A. Silvagni, *Se la silloge epigrafica signoriliana possa attribuirsi a Cola di Rienzo*, "Archivum latinitatis medii aevi", I, 1924, pp. 175-183.

1925

BALLETTI 1925 = A. Balletti, *Storia di Reggio nell'Emilia*, Reggio Emilia, 1925.

SEMPRINI 1925 = G. Semprini, *La Biblioteca Municipale di Reggio Emilia*, "La Bibliofilia", XXVII, 1925, pp. 121-130.

1926

FIOCO 1926 = G. Fiocco, *Felice Feliciano amico degli artisti*, "Archivio veneto tridentino", IX, 1926, pp. 188-201.

1932

BERTONI 1932 = G. Bertoni, *I copisti*, in “Tesori delle biblioteche d’Italia. Emilia Romagna” a cura di D. Fava, Milano, 1932, pp. 375-388.

FAVA 1932 = D. Fava, *Reggio Emilia*, in “Tesori delle biblioteche d’Italia. Emilia Romagna”, a cura di D. Fava, Milano, 1932, pp. 185-189.

SALMI 1932 = M. Salmi, *La miniatura*, in “Tesori delle biblioteche d’Italia. Emilia Romagna” a cura di D. Fava, Milano, 1932, pp. 267-374.

SHAW 1932 = J. B. Shaw, *Die Vorlage eines oberitalienischen Kumpferstiches des XV. Jahrhunderts*, “Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst”, 1932, pp. 45-46.

1934

LONGHI 1934 = R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma, 1934 (ed. cons. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. V, Firenze, 1956).

SHAW 1934 = J. B. Shaw, *A lost portrait of Mantegna, and a group of Paduan Drawings*, “Old Master Drawings”, IX, 1934, pp. 1-8.

1935

LONGHI 1935 = R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, 1935 (ed. cons. *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. V, Firenze, 1956).

1938

HIND 1938 = A. M. Hind, *Early italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, part I, “Florentine engravings and anonymous prints of other school”, vol. I, Catalogue, Londra, 1938.

1947

GUERRINI 1947 = P. Guerrini, *I Carmelitani a Brescia e nel territorio bresciano*, “Memorie storiche della diocesi di Brescia”, XIV, 1947, pp. 61-92.

1949

BLOCH 1949 = M. Bloch, *Apologia della Storia. Mestiere di storico*, Torino, 1949 (ed. cons. 1998).

1950

LONGHI 1950 = R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, “Paragone”, I, 1950, pp. 1-18.

RAIMONDI 1950 = E. Raimondi, *Codro e l'Umanesimo a Bologna*, Bologna, 1950.

1953

KURZ 1953 = O. Kurz, *Huius Nynpha Loci: a pseudo-classical inscription and drawing by Dürer*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institute”, XVI, 1953, pp. 171-177.

1954

SAGGI 1954 = L. Saggi, *La congregazione mantovana dei carmelitani sino alla morte del beato Battista Spagnoli (1516)*, Roma, 1954.

1955

FAVA 1953 = D. Fava, *Elenco descrittivo di 30 codici quattrocenteschi della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia*, “Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le antiche Provincie modenesi”, serie VIII, VII, 1955, pp. 156-186.

1956

VALENZANI, CERULLI 1956 = F. Valenzani, C. Cerulli, *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, IV, Roma, 1956.

1957

DI SANTA TERESA 1957 = G. Di Santa Teresa, *Ramenta Carmelita*, "Ephemerides Carmeliticae", VIII, 1957, pp. 439-519.

MEISS 1957 = M. Meiss, *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, 1957.

1958

CALVESI 1958= M. Calvesi, *Nuovi affreschi ferraresi nell'oratorio della Concezione*, "Bollettino d'Arte", XLIII, 1958, pp. 141-156 e pp. 309-328.

VOLPE 1958 = C. Volpe, *Tre vetrate ferraresi e il Rinascimento a Bologna*, "Arte Antica e Moderna", I, 1958, pp. 23-37.

WEISS 1958 = R. Weiss, *Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Italia dal dodicesimo secolo al sacco di Roma del 1527*, "Rinascimento", IX, 1958, pp. 141-201.

1959

MARDERSTEIG 1959 = G. Mardersteig, *Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento*, "Italia medievale e umanistica", II, 1959, pp. 285-307.

1960

DE MARINIS 1960 = T. De Marinis, *La legatura artistica nei secoli XV e XVI. Notizie ed elenchi*, Firenze, 1960.

MARDERSTEING 1953 = G. Mardersteing (a cura di), *Alphabetum Romanum, Felice Feliciano veronese*, Verona, 1960.

1961

MITCHELL 1961 = C. Mitchell, *Felice Feliciano Antiquarius, italian Lecture*, "Proceedings of the British Academy", XLVII, 1961, pp. 197-221.

1962

QUINTAVALLE 1962 = A. G. Quintavalle, *Arte in Emilia*, vol. II, Parma, 1962, pp. 50-51.

1965

CHASTEL 1965 = A. Chastel, *I centri del Rinascimento*, Milano, 1965.

ROMBALDI 1965 = O. Rombaldi, *Hospitale Sanctae Mariae Novae, saggio sull'assistenza in Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 1965.

1966

NIRONI 1966 = V. Nironi, *L'attività edilizia di Filippo Zoboli, abate di S. Prospero e vescovo di Comacchio, (1415-1497)*, Reggio Emilia, 1966.

PIANA 1966 = C. Piana, *Nuove ricerche su le università di Bologna e di Parma*, Firenze, 1966.

1966-1967

CUPPINI 1966-1967 = M. T. Cuppini, *Documenti dell'archivio della Fondazione Miniscalchi Erizzo relativi alla cappella dello Spirito Santo in S. Anastasia*, "Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona", VI, XVIII, 1966-1967, p. 281.

1967

KRISTELLER 1953 = P. O. Kristeller, *Iter italicum*, II, Londra-Leida, 1967.

1968

DEGENHART 1968 = B. Degenhart, *Staatliche graphische Sammlung*, in “Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, XIX, 1968, pp. 253-264.

1970

ARTIOLI 1970 = N. Artioli, *Opere discusse e di bottega di Bartolomeo Spani*, in “Bartolomeo Spani 1468-1539; atti e memorie del Convegno di studio nel V centenario della nascita”; Reggio Emilia, 25-26 maggio 1968, Modena, 1970, pp. 305-308.

BARONCELLI 1970 = U. Baroncelli, *Gli incunaboli della Biblioteca Queriniana di Brescia*, Brescia, 1970.

FERRARI 1970 = M. Ferrari, *Le scoperte di Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortuna dei testi*, “Italia medievale e umanistica”, XIII, 1970, pp. 139-180.

NIRONI 1970 = V. Nironi, *Evoluzione urbanistico - edilizia della città di Reggio Emilia nei secoli XIV e XV*, in “Bartolomeo Spani 1468-1539; atti e memorie del Convegno di studio nel V centenario della nascita”; Reggio Emilia, 25 - 26 maggio 1968, Modena, 1970, pp. 29-89.

ROMBALDI 1970 = O. Rombaldi, *Maestri e scuole in Reggio Emilia, nel secolo XV*, in “Bartolomeo Spani 1468-1539; atti e memorie del Convegno di studio nel V centenario della nascita; Reggio Emilia, 25 - 26 maggio 1968”, Modena, 1970, pp. 91-125.

1972

BARONCELLI 1972 = U. Baroncelli, *Britannico*, in “Dizionario biografico degli italiani”, vol. XIV, 1972.

RAIMONDI 1972 = E. Raimondi, *Politica e commedia*, Bologna, 1972.

1975

MACDOUGALL 1975 = E. B. MacDougall, *The Spleeping Nymph: origins of a humanist fountain type*, "The art bulletin", LVII, 1975, pp. 357-365.

MARANINI 1975 = A. Maranini, *Censimento dei manoscritti epigrafici in Emilia Romagna: un codice inedito ferrarese*, "Epigraphica", XXXVII, 1975, pp. 222-224.

1975-1976

MAGNANINI 1975-1976 = C. Magnanini, *Codici e manoscritti epigrafici conservati nella Biblioteca Municipale "A. Panizzi" di Reggio Emilia*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 1975-1976.

1976

MONDUCCI, NIRONI 1976 = E. Monducci, V. Nironi, *Arte e storia nelle chiese reggiane scomparse*, Reggio Emilia, 1976.

1977

BALSAMO 1977 = L. Balsamo, *L'industria tipografica-editoriale nel ducato estense all'epoca dell'Ariosto*, in "Il Rinascimento nelle corti padane, società e cultura", Bari, 1977, pp. 277-298.

SOFFREDI 1977 = A. Soffredi, *La cultura epigrafica a Ferrara, quale è testimoniata dai codici superstiti presso la Biblioteca Ariosteana*, "Atti e memorie deputazione provinciale ferrarese di storia patria", serie III, XXIV, 1977, pp. 1-15.

1979

BILLANOVICH 1979 = M. Billanovich, *Michele Ferrarini, Aldo Manuzio, Marin Sanudo*, "Italia medioevale e umanistica", XXII, 1979, pp. 525-529.

TASSANO OLIVIERI 1979 = L. Tassano Olivieri, *Notizie su Michele Fabrizio Ferrarini umanista e antiquario e sulle vicende del codice autografo di Reggio Emilia C 398*, "Italia medioevale e umanistica", XXII, 1979, pp. 513-524.

1980

ROMBALDI 1980 = O. Rombaldi, *Bonfrancesco Arlotti diplomatico e vescovo*, in “In memoria di Leone Tondelli” a cura di N. Artioli, Reggio Emilia, 1980, p. 357-392.

SOFFREDI 1980 = A. Soffredi, *La cultura epigrafica a Reggio Emilia testimoniata dai codici superstiti presso la Biblioteca Municipale*, in “Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller”, II, AA. VV., Como, 1980, pp. 499-505.

STOCK 1980 = J. Stock, *Disegni veneti di collezioni inglesi*, Vicenza, 1980.

ZUCKER 1980 = M. J. Zucker (a cura di), *The illustrated Bartsch*, 24, New York, 1980.

1981

ARMSTRONG 1981 = L. Armstrong, *Renaissance miniature painters and classical imager. The Master of the Putty and his Venetian workshop*, Londra, 1981.

DEL NERO 1981 = V. Del Nero, *Note sulla vita di Giovan Battista Pio (con alcune lettere inedite)*, “Rinascimento”, 1981, XXI, pp. 247-263.

FIORIO 1981 = M. T. Fiorio, *Marco Zoppo et le livre padouan*, “Revue de l'art”, LIII, 1981, pp. 65-73.

MARANINI 1981 = A. Maranini, *I codici epigrafici ferraresi*, Bologna, 1981.

OLIVERO 1981 = A. Olivero (a cura di), *Voyage d'Italie*, Roma, 1981.

SHAW 1981 = J. B. Shaw (a cura di), *Disegni veneti della collezione Lugt*, Venezia, 1981.

1982

BENATI 1982 = D. Benati, *Per il problema di Vicino da Ferrara (alias Baldassarre d'Este)*, "Paragone", XXXIII, 1982, pp. 3-24.

1983

GOMBRICH 1983 = E. H. Gombrich, *Aby Warburg una biografia intellettuale*, Milano, 1983.

SHAW 1983 = J. B. Shaw, *Italian Drawings of the Frits Lugt collection*, vol. I, Parigi, 1983.

1984

BACCHI 1984 = A. Bacchi, *Vicende della pittura nell'età di Giovanni II Bentivoglio*, in "Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento", a cura di B. Basile, Roma, 1984, pp. 285-335.

BASILE 1984 = B. Basile (a cura di), *Bentivolorum magnificentia, principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, Roma, 1984.

BENATI 1984 = D. Benati, *La pittura rinascimentale*, in "La basilica di San Petronio" II, AA. VV. (a cura di), Milano, 1984, pp. 143-194.

FRANZONI 1984 = C. Franzoni, «*Rimembranza d'infinite cose*». *Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in "Memorie dell'antico nell'arte italiana", I, a cura di S. Settis, Torino, 1984, pp. 299-360.

1985

FITTSCHEN 1985 (tomo II) = K. Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in "Memoria dell'antico nell'arte italiana", II, a cura di S. Settis, Torino, 1985, pp. 383-412.

PIRONDINI 1985 = M. Pirondini, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Milano, 1985.

1987

FESTANTI, GHERPELLI 1987 = M. Festanti, G. Gherpelli (a cura di), *Storia illustrata di Reggio Emilia*, Repubblica di San Marino, 1987.

LUCCO 1987 = M. Lucco, *La pittura a Bologna e in Romagna nel secondo Quattrocento*, in "La pittura in Italia. Il Quattrocento", II, a cura di F. Zeri, Milano, 1987, pp. 240-255.

1988

ANSELMINI, GIOMBI 1988 = G. M. Anselmi, S. Giombi, *Cultura umanistica e cenacoli artistici nella Bologna del Rinascimento*, in "Bologna e l'Umanesimo 1490-1510", a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna, 1988, pp. 1-16.

DE MARIA 1988 = S. De Maria, *Artisti, "Antiquari" e collezionisti d'antichità a Bologna fra XV e XVI secolo*, in "Bologna e l'Umanesimo 1490-1510", a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna, 1988, pp. 17-42.

FAIETTI 1988 = M. Faietti, *Attorno a Marcantonio: figure della sua giovinezza e prima maturità*, in "Bologna e l'Umanesimo 1490-1510", a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna, 1988, pp. 213-236.

FAIETTI, OBERHUBER 1988 = M. Faietti, K. Oberhuber, *Jacopo Ripanda e il suo collaboratore (il Maestro di Oxford) in alcuni cantieri romani del primo Cinquecento*, "Ricerche di storia dell'arte, XXXIV, 1988, pp. 55-72.

OBERHUBER 1988 = K. Oberhuber, *Marcantonio Raimondi: gli inizi a Bologna ed il primo periodo romano*, in "Bologna e l'Umanesimo 1490-1510", a cura di M. Faietti, K. Oberhuber, Bologna, 1988, pp. 51-88.

PASSAMANI 1988 = B. Passamani, *Il culto dell'antico e gli studi antiquari a Brescia tra i secoli XV e XVI*, in "Arte, economia, cultura e religione nella Brescia del XVI secolo", a cura di M. Pegrari, Brescia, 1988, pp. 341-353.

SANTONI 1988 = F. Santoni, *Quaedam antiquitatum fragmenta*, in "Da Pisanello alla nascita dei Musei Vaticani. L'antico alla vigilia del Rinascimento", a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Milano, 1988, pp. 38-45.

1989

DE MARIA 1989 = S. De Maria, *Fra corte e studio: la cultura antiquaria a Bologna nell'età dei Bentivoglio*, in "Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'Evo Antico", Atti del convegno (Bologna, 11-12 marzo 1988) a cura di G. A. Mansuelli, G. Susini, Bologna, 1989, pp. 151-216.

VAN DER HORST 1989 = K. Van Der Horst, *Illuminated and decorated medieval manuscripts in the University Library*, Utrecht, 1989.

WEISS 1989 = R. Weiss, *La scoperta dell'antichità classica nel Rinascimento*, Padova, 1989.

1990

AGOSTI 1990 = G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, 1990.

BENATI 1990 = D. Benati, *Due schede per Vicino da Ferrara*, in "Scritti in onore di Giuliano Briganti", a cura di M. Bona Castellotti, Milano, 1990, pp. 53-57.

DEGENHART 1990 = B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus del italienischen Zeichnungen, 1300-1450, II, Venedig. Jacopo Bellini*, Berlino, 1990.

1991

FESTANTI 1991 = M. Festanti, *La Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, in “Le grandi biblioteche dell’Emilia-Romagna e del Montefeltro. I tesori di carta”, a cura di G. Roversi, V. Montanari, Casalecchio di Reno, 1991, pp. 91-106.

MOTTOLA MOLFINO, NATALE 1991 = A. Mottola Molfino, M. Natale (a cura di), *Le muse e il principe. Arte di corte nel rinascimento padano*, catalogo e saggi, Modena, 1991.

MUSSINI 1991 = M. Mussini, *Una città e il suo Battistero*, Reggio Emilia, 1991.

1992

NECCHI 1992 = E. Necchi, *Una silloge epigrafica padovana: gli epygramata illustrium virorum di Johanes Hasenbeyn*, “Italia medievale e umanistica”, XXXV, 1992, pp. 123-177.

1993

ARMSTRONG 1993 = L. Armstrong, *Marco Zoppo e il Libro dei disegni del British Museum, riflessioni sulle teste all’antica*, in “Marco Zoppo, Cento 1433-1478”, Atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del quattrocento padano (Cento 8-9 ottobre 1993), a cura di B. Giovannucci Vigi, Bologna, 1993, pp. 79-95.

CANOVA 1993 = G. M. Canova, *Marco Zoppo e la miniatura*, in “Marco Zoppo, Cento 1433-1478”, Atti del convegno internazionale di studi sulla pittura del quattrocento padano (Cento 8-9 ottobre 1993), a cura di B. Giovannucci Vigi, Bologna, 1993, pp. 121-135.

FRATI, GIANFRANCESCHI, ROBECCHI 1993 = V. Frati, I. Gianfranceschi, F. Robecchi, *La loggia di Brescia e la sua piazza. Evoluzione di un fulcro urbano nella storia di mezzo millennio*, volume primo, Brescia, 1993.

LEONCINI 1993 = L. Leoncini, *Il codice detto del Mantegna, Codice Desteilleur Oz*

111 della *Kunstabibliothek di Berlino*, Roma, 1993.

MANCA 1993 = J. Manca, *Chi era Baldassarre d'Este? Una riconsiderazione e una nuova attribuzione*, "Bollettino d'Arte", LXXIX, 1993, pp. 73-84.

ZUCKER 1993 = M. J. Zucker (a cura di), *The illustrated Bartsch, 24 commentary, part 3, Early italian master*, New York, 1993.

1994

BACCHELLI 1994 = F. Bacchelli, *La legazione bolognese del Cardinal Bessarione*, in "Bessarione e l'Umanesimo", a cura di G. Fiaccadori, Napoli, 1994, pp. 137-147.

PETRUCCI 1994 = N. Petrucci, *Pomponio Leto e la rinascita dell'epitafio antico*, in "Vox lapidum: dalla riscoperta dell'iscrizioni antiche all'invenzione di un nuovo tipo di scrittoria", Atti del convegno internazionale Acquasparta Palazzo Cesi, Urbino, Palazzo Ducale (11-13 settembre 1993), 1994, Roma, pp. 19-44.

1995

AVESANI 1995 = R. Avesani, *Felicianerie*, in "L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro", atti del convegno di studi, Verona (3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 3-25.

CAMPANA 1995 = A. Campana, *Il codice epigrafico di Faenza*, in "L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro", atti del convegno di studi, Verona (3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 81-88.

CONTÒ, QUAQUARELLI 1995 = A. Contò, L. Quaquarelli (a cura di), *L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, atti del convegno di studi, Verona (3-4 giugno 1993), Padova, 1995.

FALK 1995 = T. Falk (a cura di), *Von Cranach bis Beckmann: 70 Jahre "Vereinigung der Freunde": die schönsten Erwerbungen*, Monaco, 1995.

FAIETTI, NESSELRATH 1995 = M. Faietti, A. Nesselrath, «*Bizar più che reverso di medaglia*» *Un codex avec grotesques, monstres et ornements du jeune Amico Aspertini*, "Revue de l'Art", CVII, 1995, pp. 44-88.

FAIETTI, SCAGLIETTI KELESCIAN 1995 = M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena, 1995.

FATTORI 1995 = D. Fattori, *Per la biografia del Feliciano*, in "L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, atti del convegno di studi, Verona (3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 27-41.

FRANCESCHINI 1995 = A. Franceschini, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Testimonianze archivistiche. Parte II, Tomo I: dal 1472 al 1492*, Ferrara-Roma, 1995.

MARIANI CANOVA 1995 = G. Mariani Canova, *Guglielmo Giraldi: miniatore estense*, Modena, 1995.

MONTECCHI 1995 = G. Montecchi, *Lo spazio del testo scritto nella pagina di Feliciano*, in "L'antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro, atti del convegno di studi, Verona (3-4 giugno 1993), a cura di A. Contò, L. Quaquarelli, Padova, 1995, pp. 251-288.

1996

DUNBAR, OLSZEWSKI 1996 = B. L. Dunbar, E. J. Olszewski (a cura di), *Drawings in Midwestern Collection, vol. I, Early Works*, Columbia, 1996.

ZACCARIA 1996 = R. Zaccaria, *Michele Fabrizio Ferrarini*, in “Dizionario biografico degli italiani”, XLVI, 1996, pp. 687-688.

1997

BUONOCORE 1996 = M. Buonocore, *Miscellanea epigraphica e codicibus bibliothecae vaticanae XI*, “Epigraphica”, LIX, 1997, pp. 303-304.

CASAGRANDE 1997 = M. A. Casagrande, *Per la biblioteca di F. Marliani, vescovo di Piacenza (1476-1508)*, “Libri&documenti”, XXIII, 1997, pp. 59-72.

FESTANTI 1997 = M. Festanti, *Le edizioni antiche*, in “La biblioteca Panizzi di Reggio Emilia”, a cura di M. Festanti, Cinisello Balsamo – Reggio Emilia, 1997, pp. 125-152.

LOLLINI 1997 = F. Lollini, *I codici miniati*, in “La biblioteca Panizzi di Reggio Emilia”, a cura di M. Festanti, Cinisello Balsamo – Reggio Emilia, 1997, pp. 93-124.

GORRERI 1997 = S. Gorreri, *Le legature*, in “La biblioteca Panizzi di Reggio Emilia”, a cura di M. Festanti, Cinisello Balsamo – Reggio Emilia, 1997, pp. 153-164.

ZUCHER 1997 = M. J. Zucher, *The Master of Sola-Busca Tarocchi and the rediscovery of some ferrarese engravings of the fifteenth century*, “artibus et historiae”, XXXV, 1997, pp. 181-193.

1998

BENATI 1998 = D. Benati, *Aspetti della pittura fra XII e XV secolo a Reggio Emilia*, in “La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia”, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia, 1998, pp. 43-51.

BESCHI 1998 = L. Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in “Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo”, a cura di G. Paci, S. Sconocchia, atti del convegno internazionale di studi (Ancora 6-9 febbraio 1992), Reggio Emilia, 1998, pp. 83-102.

CALABI LIMENTANI 1998 = I. Calabi Limentani, *Benedetto Giovio, Bononi, Ciriaco*, in “Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo”, a cura di G. Paci, S. Sconocchia, atti del convegno internazionale di studi (Ancora 6-9 febbraio 1992), Reggio Emilia, 1998, pp. 359-372.

FAIETTI 1998 = M. Faietti, *Il giovane Amico Aspertini e il codice di Parma: nuovi disegni*, in “Disegno e disegni”, a cura di A. F. Tempesti, S. Prosperi Valentini Rondinò, Rimini, 1998, pp. 92-111.

FARINELLA 1998 = V. Farinella, *Disegni all' antica fra Padova e Mantova. Un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in “Francesco Squarcione "Pictorum Gymnasiarcha Singularis"”, Atti delle Giornate di Studio Padova, 10-11/2/1998, a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova, 1998, pp. 245-272.

GUARDUCCI 1998 = M. Guarducci, *Ciriaco e l'epigrafia*, in “Ciriaco d’Ancona e la cultura antiquaria dell’Umanesimo”, a cura di G. Paci, S. Sconocchia, atti del convegno internazionale di studi (Ancora 6-9 febbraio 1992), Reggio Emilia, 1998, pp. 169-172.

LOLLINI 1998 = F. Lollini, *Production littéraire et circulation artistique dans les cours de Rimini et Cesena vers 1450: un essai de lecture parallèle*, in “Pisanello”, atti del convegno (Parigi, 26-28 giugno 1996), II, a cura di D. Cordellier, Parigi, 1998, pp. 461-498.

MUSSINI 1998 = M. Mussini, *La Pinacoteca Antonio Fontanesi: il contesto storico e artistico*, in “La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia”, a cura di M. Mussini, Reggio Emilia, 1998, pp. 15-31.

PACI, SCONOCCHIA 1996 = G. Paci, S. Sconocchia (a cura di), *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo*, atti del convegno internazionale di studi (Ancora 6-9 febbraio 1992), Reggio Emilia, 1998.

VAGENHEIM 1998 = S. Vagenheim, *Le raccolte di iscrizioni di Ciriaco d'Ancona nel carteggio di S. Battista de Rossi con Theodor Mommsen*, in “Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'Umanesimo”, a cura di G. Paci, S. Sconocchia, atti del convegno internazionale di studi (Ancora 6-9 febbraio 1992), Reggio Emilia, 1998, pp. 477-519.

1999

AMSTRONG 1999 = L. Armstrong, *Copie di miniature del Libro degli Uomini Famosi, Poiano 1476, di Francesco Petrarca, e il ciclo perduto di affreschi nella reggia carrarese di Padova*, in “Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento” a cura di G. Baldassin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena, 1999, pp. 513-522.

BALDASSIN MOLLI, CANOVA, TONIOLO 1999 = G. Baldassin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, *Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, Modena, 1999.

DE LA MARE 1999 = A. De la Mare, *Bartolomeo Sanvito da Padova, copista e miniatore*, in “Miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento” a cura di G. Baldassin Molli, G. Mariani Canova, F. Toniolo, Modena, 1999, pp. 495-511.

FRANZONI 1999a = C. Franzoni, *Gli studi antiquari di Michele Fabrizio Ferrarini*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni, Reggio Emilia, 1999, pp. 25-37.

FRANZONI 1999b = C. Franzoni, *La sorte del codice reggiano C 398 di Michele Fabrizio Ferrarini*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni, Reggio Emilia, 1999, pp. 39-41.

FRANZONI 1999c = C. Franzoni, *Matteo Maria Boiardo, Albertino Correggi e l'istituzione di una raccolta pubblica di antichità in un decreto reggiano del 1493*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni Reggio Emilia, 1999, pp. 43-44.

FRANZONI 1999d = C. Franzoni, *Albertino Correggi e le prime raccolte di antichità*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni, Reggio Emilia, 1999, pp. 45-46.

FRANZONI 1999e = C. Franzoni, *I dodici Cesari di S. Giacomo Maggiore*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni, Reggio Emilia, 1999, p. 53.

FRANZONI, SARCHI 1999 = C. Franzoni, A. Sarchi, *Entre peinture, archéologie et muséographie: l'Antiquarium de Michele Fabrizio Ferrarini*, “Revue de l'Art”, 125, 1999, pp. 20-31.

GALLERANI 1999 = P. I. Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, “Aquileia nostra”, LXX, 1999, pp. 178-214.

SARCHI 1999 = A. Sarchi, *Fra Brescia e Reggio Emilia: l'antichità come bene civico*, in “Il portico dei marmi, le prime collezioni a Reggio Emilia e la nascita del museo civico”, a cura di C. Franzoni, Reggio Emilia, 1999, pp. 47-50.

2000

ANDREASI 2000 = C. Andreasi, *La biblioteca di frate Giovanni Battista Panetti carmelitano*, “Medioevo e Rinascimento”, XIV, 2000, pp. 183-231.

BENZI 2000a = F. Benzi, *Baccio Pontelli a Roma e il Codex Escorialensis*, in “Sisto IV, le arti a Roma nel primo Rinascimento”. Atti del convegno internazionale di studi (Roma 23-25 ottobre 1997) a cura di F. Benzi, Roma, 2000, pp. 475-496.

BENZI 2000b = F. Benzi, *L'autore del Codex Escorialensis identificato attraverso alcuni fogli erratici dell'Albertina di Vienna*, “*Romische historische mitteilungen*”, XLII, 2000, pp. 307-321.

FAIETTI 2000 = M. Faietti, *Marcantonio sulle tracce di Amico*, in “Festschrift für Konrad Oberhuber” a cura di K. Oberhuber, A. Gnann, H. Widauer et al, Milano, 2000, pp. 23-31.

MARRONE 2000 = D. Marrone, *L'”Apologeticon” di Battista Spagnoli*, “Atti e memorie” Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti, LXVIII, 2000, pp. 19-155.

2001

LOLLINI 2001 = F. Lollini, *La decorazione libraria per i Malatesta nel XV secolo: un panorama generale*, in “Il potere, le arti, la guerra: lo splendore dei Malatesta”, a cura di A. Donati, Milano, 2001, pp. 49-61 e pp. 232-233.

2002

LOLLINI 2002 = F. Lollini, *Le miniature della Biblioteca Panizzi*, Bologna, 2002.

2003

BUONOCORE 2003 = M. Buonocore, *Theodor Mommsen negli studi sul mondo antico*, Napoli, 2003.

BESCHI 2003 = L. Beschi, *Antiquarian Research in Greece during the Renaissance: travellers and collectors*, in “In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece”, a cura di M. Gregori, Milano, 2003, pp.46-52.

CASU 2003 = S. G. Casu, *Travels in Greece in the age of Humanism. Cristoforo Buondelmonti and Cyriacus of Ancona*, in “In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece”, a cura di M. Gregori, Milano, 2003, pp. 139-142.

FAIETTI 2003 = M. Faietti, *A paradigm of Harmony and Disharmony. Antiquity in Bologna between the Fifteenth and the Sixteenth Century*, in “In the light of Apollo. Italian Renaissance and Greece”, a cura di M. Gregori, Milano, 2003, pp. 445-454.

2004

CAVALCA 2004 = J. Bentini, G. P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescia, *Pinacoteca Nazionale di Bologna: Catalogo generale – Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia, 2004.

D’AMICO 2004 = S. D’Amico, *Alterum amant oculi, doctis placet auribus alter. Le poèmes de Germain Audebert*, in “Le poète et son oeuvre, de la composition a la publication”, a cura di J. E. Girot, Ginevra, 2004, pp. 83-120.

FORNER 2004 = F. Forner, *Pio II e Battista Pallavicino, vescovo di Reggio Emilia*, in “Rhegii Lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica”, a cura di A. Canova, Reggio Emilia, 2004, pp. 93- 109.

MONDUCCI, CANOVA 2004 = E. Monducci, A. Canova, *Agli inizi della tipografia reggiana: l’Algorismo in volgare (1478)*, in “Rhegii Lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica”, a cura di A. Canova, Reggio Emilia, 2004, pp.11-29.

PELLEGRINI 2004 = P. Pellegrini, *Pontico Virunio a Reggio. Precisazioni e nuovi documenti*, in “Rhegii Lingobardiae. Studi sulla cultura a Reggio Emilia in età umanistica”, a cura di A. Canova, Reggio Emilia, 2004, pp. 169-185.

PERITI 2004 = G. Periti, *Enigmatic beauty: Correggio's Camera di San Paolo*, in "Drawing relationship in northern italian renaissance art", a cura di G. Periti, Aldershot, 2004, pp. 153-176.

PETRELLA 2004 = G. Petrella (a cura di), *Dalla pergamena al monitor: tesori della Biblioteca Queriniana, la stampa, il monitor*, Brescia, 2004.

2005

CAMPANA 2005 = A. Campana, *Studi epigrafici ed epigrafia nuova nel Rinascimento umanistico*, Roma, 2005.

DILIBERTO 2005 = O. Diliberto, *Umanesimo giuridico-antiquario e palingenesi delle XII tavole. I Ham. 254, Par. Lat. 6128 e Ms. Regg. C 398*, "Annali Università di Palermo", L, 2005, pp. 83-116.

MARIÀS 2005 = F. Mariàs, *El Codex Escorialensis: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último quattrocento*, "Reals sites", CLXIII, 2005, pp. 14-35.

2006

BARILE 2006a = E. Barile, *Giovanni Marcanova e suoi incontri con Andrea Mantegna*, in "Mantegna e Padova: 1445-1460", a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Ginevra-Milano, 2006, pp. 37-43.

BARILE 2006b = E. Barile, *La famiglia Marcanova attraverso sette generazioni*, in "Cittadini veneziani del Quattrocento: i due Giovanni Marcanova, il mercante e l'umanista", a cura di E. Barile, P. C. Clarke, G. Nordio, Venezia, 2006, pp. 3-245.

BUGANZA 2006 = S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e il suo soggiorno lombardo*, "Solchi", IX, 2006, pp. 3-69.

CONTÒ 2006 = A. Contò, *Tipografia veronese del Quattrocento*, in “Mantegna e le arti a Verona: 1450-1500” a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, 2006, pp. 165-171.

FAVARETTO, BODON 2006 = I. Favaretto, G. Bodon, *Cultura antiquaria e immagine dell'arte classica negli esordi di Mantegna*, in “Mantegna e Padova: 1445-1460”, a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Ginevra-Milano, 2006, pp. 51-61.

MARIANI CANOVA 2006 = G. Mariani Canova, *La miniatura a Padova al tempo di Mantegna*, in “Mantegna e Padova: 1445-1460”, a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Ginevra-Milano, 2006, pp. 63-71.

MELLI 2006 = L. Melli, *Disegni italiani del Quattrocento nel Kupferstich Kabinet di Dresda*, Firenze, 2006.

RICCI 2006a = M. Ricci, *Con Mantegna alla ricerca del «locus amoenus»: la «Jubilatio» al Garda*, “Civiltà mantovana”, LXI, 2006, pp. 88-104.

RICCI 2006b = M. Ricci, *Un tesoro di libro: il codice Marcanova*, “Civiltà mantovana”, LXI, 2006, pp. 105-115.

ROSSI 2006 = F. Rossi, *Frammenti di una generazione perduta. Nei dintorni di Francesco Benaglio*, in “Mantegna e le arti a Verona: 1450-1500” a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia, 2006, pp. 105-115.

VINCO 2006 = M. Vinco, *La cappella Lavagnoli in Sant'Anastasia, un episodio di gusto antiquario a Verona*, “Verona illustrata”, XIX, 2006, pp. 59-90.

ZAMPONI 2006a = S. Zamponi, *Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria*, in “Mantegna e Padova: 1445-1460”, a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Ginevra-Milano, 2006, pp. 73-79.

ZAMPONI 2006b = S. Zamponi, *Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta*, in "I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'Umanesimo", a cura di C. Tristano, M. Calleri, L. Magionami, Spoleto, 2006, pp. 37-67.

2007

LOLLINI 2007 = F. Lollini, *Lo spessore della pagina. Note sulla tridimensionalità nella decorazione libraria e sull'architettura illusiva nei manoscritti miniati di fine XV e inizio XVI secolo*, in "La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi", a cura di M. Pigozzi, Bologna, 2007, pp. 55-85.

2008

BENATI 2008 = D. Benati, *Gli altri Aspertini: il padre Giovanni Antonio e il fratello Guido*, in "Amico Aspertini 1474-1552. Artista bizzarro nell'età di Dürer e Raffaello", A. Emiliani, D. Scaglietti Kelescian, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 37-43.

DILIBERTO 2008 = O. Diliberto, *Umanesimo giuridico-antiquario e palingenesi delle XII tavole. 2 Reg. Lat. 450*, in "Un manoscritto inedito in tema di legge delle XII tavole - Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", XV, a cura di M. Buonocore, O. Diliberto, A. Fiori, 2008, pp. 49-99.

ESPLUGA 2008 = X. Espluga, *Michele Fabrizio Ferrarini*, "Epigraphica", LXX, 2008, pp. 255-263.

FAIETTI 2008 = M. Faietti, *L'alfabeto degli artisti*, in "Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento", a cura di M. Faietti, G. Wolf, Venezia, 2008, pp. 227-245.

LAFITTE 2008 = M. P. Lafitte, *Une acquisition de la Bibliothèque du roi au XVIII^e siècle: les manuscrits de la famille Hurault*, "Bulletin di bibliophile", I, 2008, pp. 42-98.

PERITI 2008 = G. Periti, *Epigraphy and Semiotics of the line in the late Quattrocento Italy*, in "Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento", a cura di M. Faietti, G. Wolf, Venezia, 2008, pp. 191-210.

2009

BORDIGNON 2009 = G. Bordignon, "*Ornatissimus undique*": *il Partenone di Ciriaco d'Ancona*, "Engramma", LXXIV, 2009, pp. 10-24.

DILIBERTO 2009 = O. Diliberto, *Le dodici tavole dai decemviri agli umanisti*, in "La palingenesi decemvirale: dal manoscritto alla stampa", a cura di M. Hubert, Pavia, 2009, pp. 481-501.

GUERNELLI 2009 = D. Guernelli, *Qualche nota sulla miniatura bolognese del terzo quarto del Quattrocento*, "Il Carrobbio", 2009, pp. 61-91.

ROVETTA, MONDUCCI, CASELLI 2009 = A. Rovetta, E. Monducci, C. Caselli, *Cesare Cesariano e il rinascimento a Reggio Emilia*, Milano, 2009.

2010

DEGENHART, SCHMITT 2010 = B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus del italienischen Zeichnungen, 1300-1450 3: Badile Album: Studiensammlung einer veroneser Künstlerwerkstatt*, Monaco, 2010.

DE MARIA, RAMBALDI 2010 = S. De Maria, S. Rambaldi, *Vetera rerum exempla. La cultura antiquaria fra Bologna e l'Europa nei secoli XV-XVII*, in "Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)", a cura di S. Frommel, Bologna, 2010, pp. 203-230.

FAVARETTO 2010 = I. Favaretto, *Andrea Mantegna e l'antico*, in “Andrea Mantegna, Impronta del genio” vol. 1, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova (novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaraco, Firenze, 2010, pp. 45-52.

IACOBINI, TOSCANO 2010 = A. Iacobini, G. Toscano, «*More graeco, more latino*» *Gaspare da Padova e la miniatura all'antica*, in “Mantegna e Roma: l'artista davanti l'antico”, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma, 2010, pp.125-190.

MANCINI 2010 = M. Mancini, *Andrea Mantegna e il Codex Escorialensis: ragionamenti intorno alla diffusione delle immagini di Roma nel primo cinquecento*, in “Mantegna e Roma: l'artista davanti l'antico”, a cura di T. Calvano, C. Cieri Via, L. Ventura, Roma, 2010, pp. 97-122.

ROSSI 2010 = F. Rossi, *Maestro Artemio: un eccentrico pittore mantegnesco a Verona*, in “Andrea Mantegna, Impronta del genio” vol. 1, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova (novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaraco, Firenze, 2010, pp. 439-459.

SEVERI 2010 = A. Severi (a cura di), *Battista Spagnoli Mantovano, Adolescenza, studio, edizione e traduzione*, Bologna, 2010.

TOFFANELLO 2010 = M. Toffanello, *Le arti a Ferrara nel quattrocento, gli artisti e la corte*, Ferrara, 2010, pp. 233-238.

TOSCANO 2010 = G. Toscano, *Gaspare da Padova e la diffusione del linguaggio mantegnesco tra Roma e Napoli*, in “Andrea Mantegna, Impronta del genio” vol. 1, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova (novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaraco, Firenze, 2010, pp. 363-396.

TOSSETTI GRANDI 2010 = P. Tosetti Grandi, *Andrea Mantegna, Giovanni*

Marcanova e Felice Feliciano, in “Andrea Mantegna, Impronta del genio” vol. 1, Convegno internazionale di studi, Padova, Verona, Mantova (novembre 2006), a cura di R. Signorini, V. Rebonato, S. Tammaraco, Firenze, 2010, pp. 273-357.

ZAMPONI 2010 = S. Zamponi, *La capitale nel Quattrocento. Verso la fissazione di un modello* (Firenze, Padova, Roma), “Studium Medievale”, III, 2010, pp. 66-77.

2011

ANSELMINI 2011 = G. M. Anselmi, *Letteratura e civiltà tra Medioevo e Umanesimo*, Roma, 2011.

CHAPMAN, FAIETTI 2011 = H. Chapman, M. Faietti, *Figure, memorie, spazio. Disegni da Fra Angelico a Leonardo*, Firenze, 2011.

ESPLUGA 2011 = X. Espluga, *Il perduto manoscritto “Labusiano” di Felice Feliciano*, “Aevum”, LXXXV, 2011, pp. 663-688.

GUERNELLI 2011 = D. Guernelli, *Tracce della biblioteca sforzesca di Pesaro. Considerazioni su una grande raccolta libraria del Rinascimento*, “Rivista di storia della Miniatura”, XV, 2011, pp. 156-170.

VINCO 2011 = M. Vinco, *Cappella Lavagnoli*, in “La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro”, a cura di P. Marani, C. Campanella, Verona, 2011, pp. 150-153.

2012

BACCHI 2012 = F. M. Bacci, *Ritratti di imperatori e profili all’antica. Ritratti di imperatori nella scultura italiana del Quattrocento*, in “Ritratti di imperatori e profili all’antica. Scultura del quattrocento nel Museo Stefano Bardini”, a cura di A. Nesi, Firenze, 2012, pp. 21-97.

BRIGHI, MARCHESINI 2012 = A. Brighi, A. Marchesini, *Dimore storiche di Reggio Emilia*, Reggio Emilia, 2012.

BUONOCORE 2012 = M. Buonocore, *Dal codice al monumento: l'epigrafia dell'Umanesimo e del Rinascimento*, "Veleia", XXIX, 2012, pp. 209-227.

ESPLUGA 2012 = X. Espluga, *Una versione dimenticata della silloge di Felice Feliciano*, "Veleia", XXIX, 2012, pp. 135-147.

GNACCOLINI 2012 = L. P. Gnaccolini (a cura di), *Il segreto dei segreti*, Milano, 2012.

HUDSON 2012 = H. Hudson, *A drawing attributed to Marco Zoppo and its former owners*, "Master Drawings", II, n. I, 2012, pp. 9-22.

SEVERI 2012 = A. Severi, *Sulla fortuna dell'umanesimo bolognese in Europa: il caso Berolado-Mantovano*, "Studi e problemi di critica testuale", 2012, LXXXV, pp. 117-140.

2013

CODRO (a cura di Chines, Severi) 2013 = U. Codro, *Sermones. Filologia e maschera nel quattrocento*, ed. a cura di L. Chines, A. Severi, Roma, 2013.

BITTONI 2013 = A. Buitoni, *Percorso di Giovanni Antonio Bazzi tra Reggio, Bologna e Parma*, "Nuovi studi", XIX, 2013, pp. 31-49.

ESPLUGA 2013 = X. Espluga, *La prime tradición textual del CIL VI 3*e (I)*, in "Ex officina: literatura epigráfica en verso", a cura di C. Fernandez, J. Homez Pallarès, J. Del Hoyo et al., Siviglia, 2013, pp. 121-155.

FESTANTI 2013 = M. Festanti, *Gli incunaboli della Biblioteca Panizzi*, Reggio Emilia, 2013.

2014

CACCIA 2014 = E. Caccia, *La Iubilatio di Felice Feliciano*, "Italia Medioevale e Umanistica" LV, 2014, pp. 167-223.

KARET 2014 = E. Karet, *The Antonio II Badile Album of drawings: the origins of collecting drawings in early modern norther Italy*, Ashgate, 2014.

SEVERI 2014 = A. Severi, *La maturità del "Carmelita". Il periodo romano di Battista Mantovano (1486-89)*, in "Roma pagana e Roma cristiana nel Rinascimento" Atti del XXIV Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 19-21 luglio 2012), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, 2014, pp. 149-159.

2015

SEVERI 2015 = A. Severi, *Filippo Beroaldo il Vecchio un maestro per l'Europa. Da commentatore di classici a classico moderno (1481-1550)*, Bologna, 2015.

2016

FERRARO 2016 = A. Ferraro, *Costruire il passato: l'uso di epigrafi false nelle storie locali*, "Zapruder", XXXIX, 2016, pp. 43-57.

2017

CACCIA 2017 = E. Caccia, *Falso e interessi epigrafici. Un viaggio fra testi e immagini di epoca umanistico-rinascimentale*, "Elephant castle", 2017, pp. 5-41.

CALOGERO 2017 = G. A. Calogero, «*Non tanto per el guadagno quanto per l'onore*». *Marco Zoppo, le corti italiane e gli umanisti*, "Intrecci d'arte", VI, 2017, pp. 1-29.

FESTANTI 2017 = M. Festanti, *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Panizzi*, Reggio Emilia, 2017.

SEVERI 2017 = A. Severi, *I volti di Filippo Beroaldo il Vecchio tra parole e immagini. Per una prima indagine fisiognomica*, "Letteratura&Arte", 2017, XV, pp. 53-65.

VENTURA 2017 = G. Ventura, *Il volto dell'umanista fra letteratura e arte: i ritratti per parole e immagini di Antonio Urceo Codro*, "Letteratura&Arte", 2017, XV, pp. 33-52.

2018

BEART 2018 = B. Baert, *The Spleeping Nymph Revisited: Ekphrasis, Genius Loci and Silence*, in "The Figure of the Nymph in Early Modern Culture", a cura di K. A. E. Enenkel, A. Traninger, Leida-Boston, 2018.

VENTURA 2018a = G. Ventura, *Notizie intorno all'umanista Luca Ripa, un presunto maestro dell'Ariosto*, "Schifanoia", LIV-LV, 2018, pp. 275-284.

VENTURA 2018b = G. Ventura, *Il ritratto di un umanista: alla ricerca del volto di Antonio Urceo Codro*, in "Atti del congresso Adi 2016 – La letteratura italiana e le arti", (Napoli 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. de Blasi et al., Roma, 2018, pp. 1-9.

WINDOWS 2018 = P. Windows, *The attributional inscriptions in the Antonio II Badile Album of drawings*, "Master drawings", LXV, 2018, pp. 443-462.

2019

AGNOLETTO 2019 = S. Agnoletto, *Giocare a fare i classici. L'epigramma "Huius Nynpha Loci"*, *l'invenzione dell'Antico e l'Arianna/Cleopatra dei Musei Vaticani*, "Engramma", CLXIII, 2019.

SALSI, in corso di stampa = A. Salsi, *La pittura a Reggio Emilia allo scadere del XV secolo. Il caso dell'affresco del Battesimo di Cristo fra tradizione e istanza umanistiche*, "Proporzioni", in corso di stampa.

Immagini



Fig. 1, F. Feliciano, *Quaedam antiquitatum fragmenta* (ms. Lat. 992=alfa. L. 5. 15), 1464-1465, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, f. 1r.



Fig. 2, F. Feliciano (?), *Quaedam antiquitatum fragmenta* (ms. Lat. 992=alfa. L. 5. 15), 1464-1465, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, f. 25r.



Fig. 3, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca., Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 37r.



Fig. 4, Francesco Caprioli, *Battesimo di Cristo*, 1497, Reggio Emilia, Battistero.



Fig. 5, Francesco Caprioli, *Battesimo di Cristo*, particolare *Giustizia di Traiano*, 1497, Reggio Emilia, Battistero.



Fig. 6, Francesco Caprioli, *Battesimo di Cristo*, particolare *Marco Curzio*, 1497, Reggio Emilia, Battistero.



Fig. 7, Francesco Caprioli, *Battesimo di Cristo*, particolare *Morte di Seneca*, 1497, Reggio Emilia, Battistero.

IHS · MCCCCLXXI · DIE · V · AVGVSTI 38

Ego frater michael ferrarinus de regio in meritis pace
 coactus regij in cepi libere ratione coentus ut
 capse introitus et exitus pntibz clauarijs frs Angelo
 de papa suppone: frs pzeorio de ferraria et
 et alim procuratore

Impms
 Sabbato xxviii Julij anno dñica 4^{ta} augusti
 Sabbato xxviii Julij anno dñica 4^{ta} augusti
 Sabbato xxviii Julij anno dñica 4^{ta} augusti

Fig. 8, Confraternite soppresse- RE- Frati Carmelitani, 2961, Libro introiti – Libro cassa 1471-1507, Modena, Archivio di Stato

D M S
 LITTERARVM AC
 NOTAR ANTIQVAR
 VALERII PROBI GRAM
 MATICI ET MIHA
 ELIS FABRICII FERRA
 RINI REGIENSIS
 CARMELITAE DIVAE
 MARIAE
 SIGNIFICATIO

Fig. 9, M. F: Ferrarini, *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo (ms. Regg. C 399), ante 1486, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 1v.

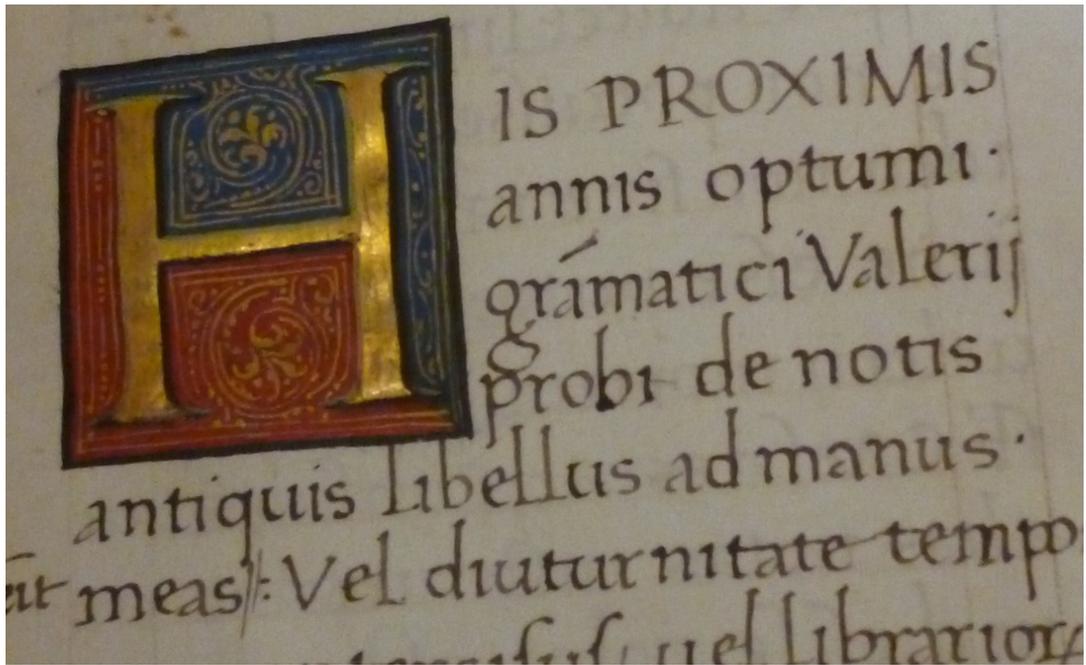


Fig. 10, M. F: Ferrarini, *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo (ms. Regg. C 399), ante 1486, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 2r.

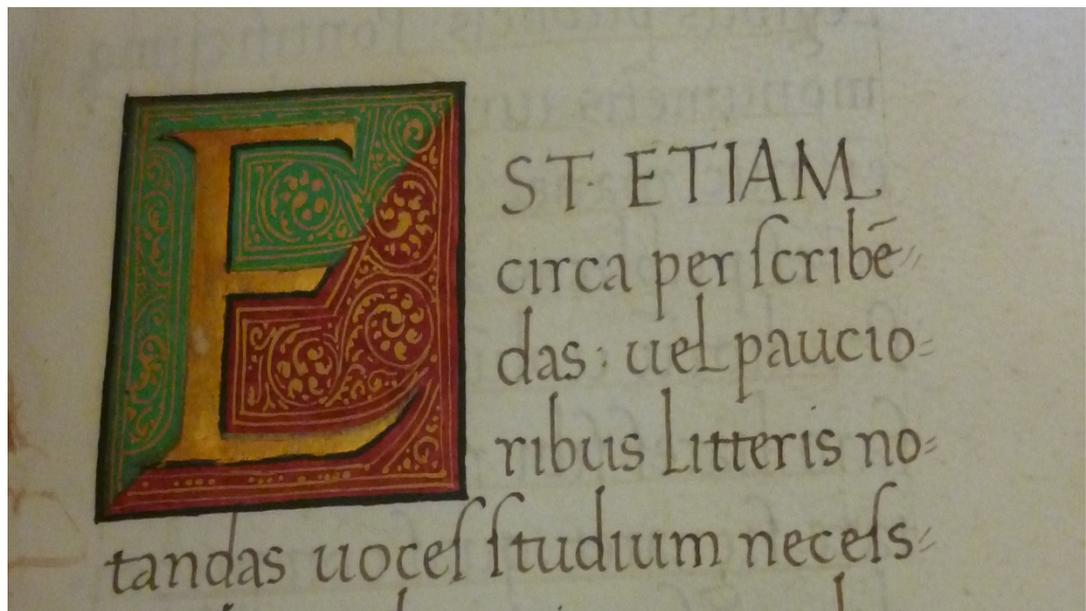


Fig. 11, M. F: Ferrarini, *Litterarum ac notarum antiquarum* di Marco Valerio Probo (ms. Regg. C 399), ante 1486, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 4r.



Fig. 12, M. F. Ferrarini, *Iscriptiones Latinae partim conscriptae manu Kyriaci Anconitani* (hs. 765), 1477, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, f. 3v.



Fig. 13, M. F. Ferrarini, *Iscriptiones Latinae partim conscriptae manu Kyriaci Anconitani* (hs. 765), 1477, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, f. 22v.

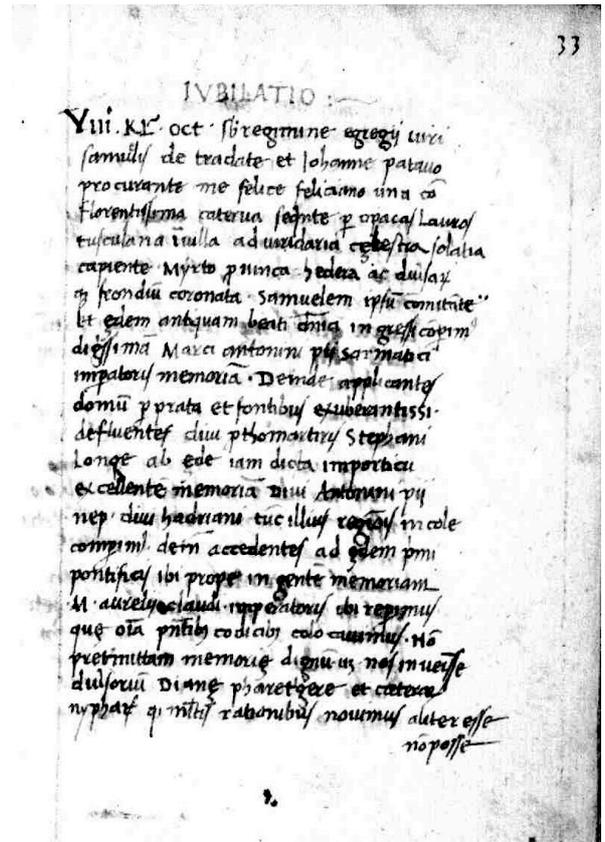


Fig. 14, M. F. Ferrarini, *Iscriptiones Latinae partim conscriptae manu Kyriaci Anconitani* (hs. 765), 1477, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, f. 33r.



Fig. 15, M. F. Ferrarini, *Iscriptiones Latinae partim conscriptae manu Kyriaci Anconitani* (hs. 765), 1477, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, f. 54r.

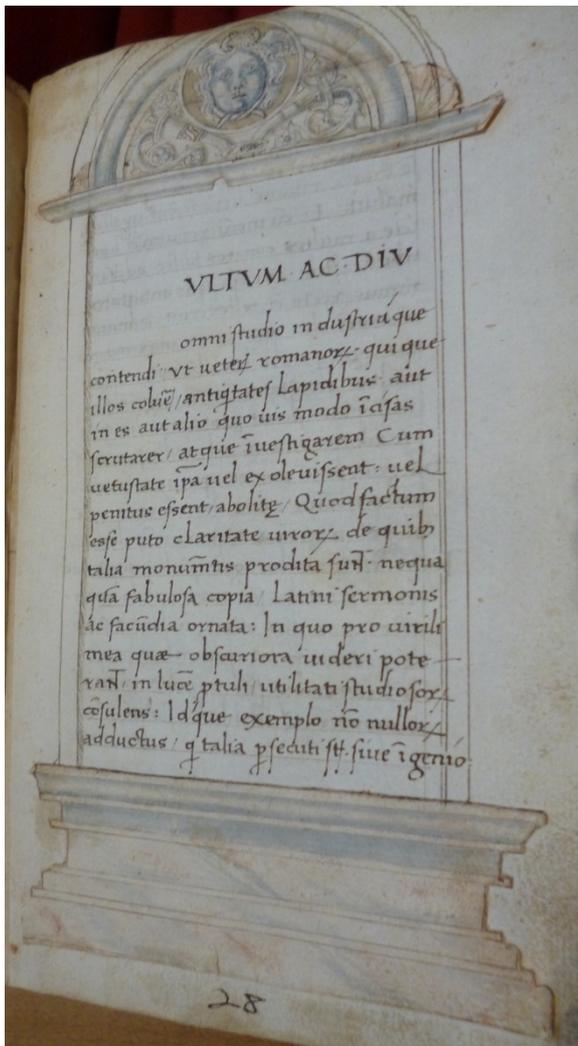


Fig. 16, F. M. Ferrarini, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f.1r.

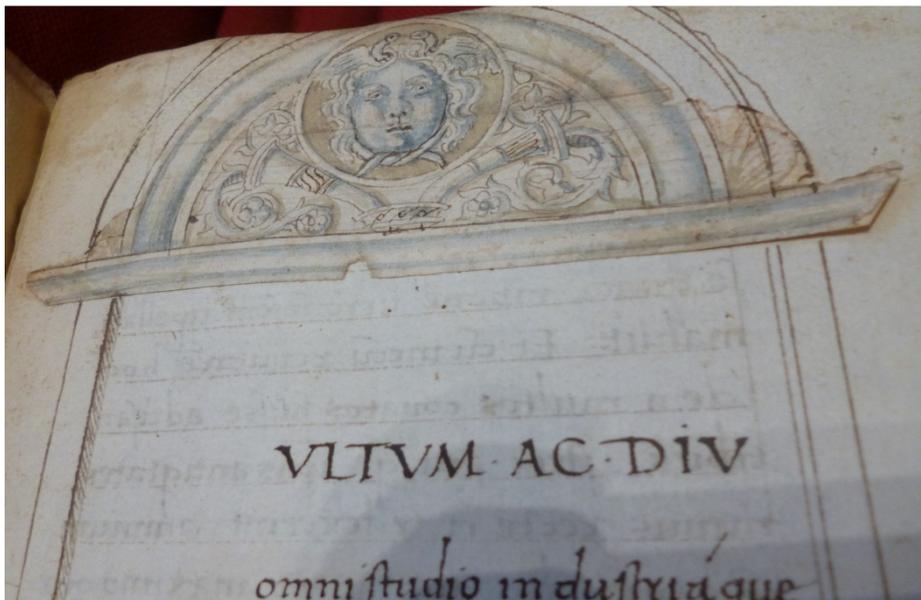


Fig. 17, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 1r, particolare.



Fig. 18, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 5r, Marco Emilio Lepido.



Fig. 19, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 37v, Ganimede.

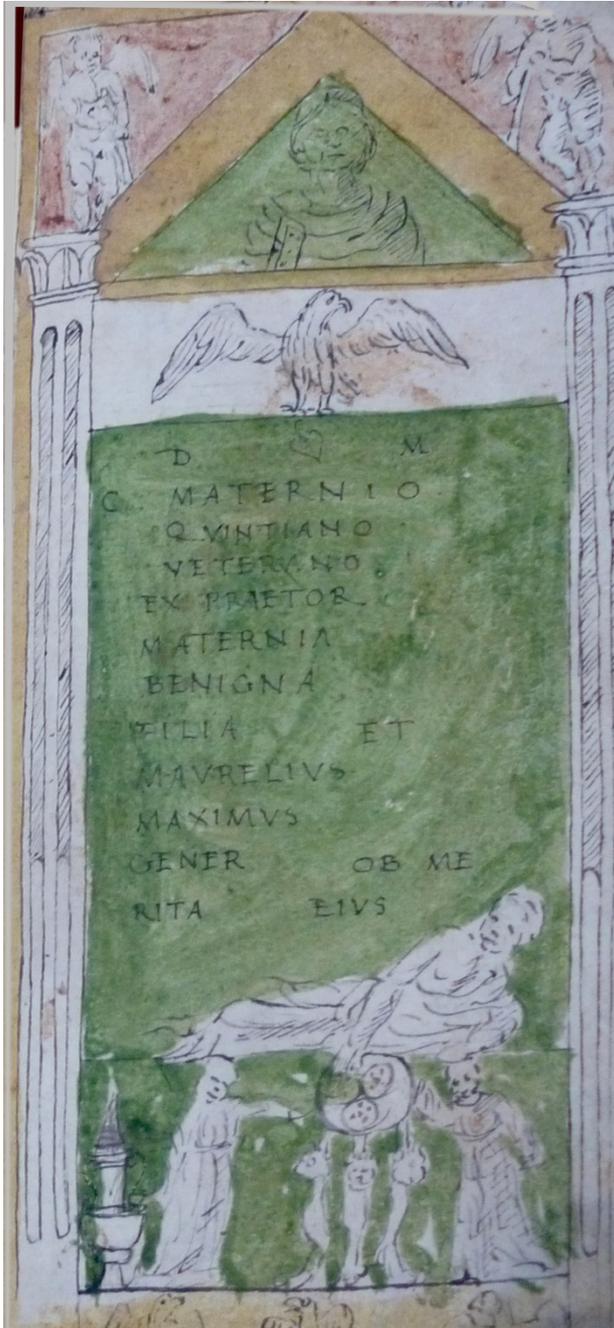


Fig. 20, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 40r.



Fig. 21, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 55v, Giulia Agrippa.



Fig. 22, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 70r, Annona Augusta.



Fig. 23, F. M. Ferrarini, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 80r, Quinto Fabio Massimo.



Fig. 24, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 81r, Caio Mario.



Fig. 25, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 89v, Lucio Sicinio Dentato.



Fig. 26, F. M. Ferrarini, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 98r, Nerone.



Fig. 27, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 105v, Augusto.



Figura 28, F. M. Ferrarini – Maestro Artemio, *Collection inscriptionum veterum in diversis Italiae urbibus repertarum* (Latin 6128), 1480-1485 ca, Parigi, Bibliothèque National de France, f. 139v, Lucio Giunio Bruto.



Fig. 29, Maestro Artemio, *Monaco che sorregge una colonna*, (venduto Sotheby's, Londra, 21 ottobre 1963, lot. 81), ubicazione sconosciuta.



Fig. 30, Maestro Artemio, *Monaco con bastone* (venduto da Sotheby's London "Old Master & British Drawings including French Masterworks" dalla collezione Dormeuil nel 2013), ubicazione sconosciuta.



Fig. 33, Maestro Artemio, *Studio di figura maschile che sembra strapparsi il vestito che si appoggia a una strana struttura ornata con putti e un altare* (inv. 6735), Parigi, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt.



Fig. 31, Maestro Artemio, *Quattro putti con canestro di frutta*, Londra, Patrick Matthiense Collection.



Fig. 32, Maestro Artemio, *Tre putti che danzano intorno a un vaso*, ubicazione sconosciuta.



Fig. 34, Maestro Artemio, *Vecchia seduta per terra con bambino in fasce* (inv. 1967:206Z), Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



Fig. 35, Maestro Artemio, *Putto con una brocca*, New York, Keith Christiansen Collection.



Fig. 36, Maestro Artemio, *Uomo che porta una lampada e cammina verso sinistra* (inv. 1968:24Z), Monaco, Staatliche Graphische Sammlung.



Fig. 37, Maestro Artemio, *Uomo con torcia*, ubicazione sconosciuta



Fig. 38, Maestro Artemio (?), *San Sebastiano legato alla colonna* (inv. 2580), Vienna, Albertina.



Fig. 39, Maestro Artemio (?), *Cupido bendato* (inv. 2581), Vienna, Albertina.



Fig. 40, Maestro Artemio (?), *Studio per candelabro, figura allegorica e fregio ornamentale* (inv. 1956.41), Cleveland, Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund.



Fig. 41, Maestro Artemio (?), *Venere e Cupido a lato di un altare* (inv. dyce149), Londra, Victorian and Albert Museum.



Fig. 42, Maestro Artemio (?), *Cerere* (inv. 2579), Vienna, Albertina.



Fig. 43, Maestro Artemio (?), *Donna che sta andando al mercato* (inv. 1919:28Z), Monaco, Graphische Sammlung.



Fig. 44, Maestro Artemio (?), *Uomo con un ariete sulle spalle* (inv. C 1911-23), Dresda, Kupferstich-Kabinett.



Fig. 45, Maestro Artemio (?), *San Giovanni Evangelista* (?) (inv. WAG1995.355), Liverpool, Walker Art Gallery.



Fig. 46, Marco Zoppo, *Testa all'antica* (inv. 1920, 0214.1.13), Londra, British Museum.



Fig. 47, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", particolare dell'indice, *Scena di trionfo*, f. 2r.



Hec est tabula huius operis uide
 ad in uenienda epigrammata cuiuscu
 que ciuitatis oppid^o uille uel loci per
 alphabetum et primo de a.

A.		
Ancona.	a cartis.	C. LXXXV.
Ariminum.	a cart.	C. XXXV.
Amastrun.	a cart.	C. XIII.
Aquileia.	a cart.	C. LXVIII.
Auximum.	a cart.	C. XV.
Austria.	a cart.	C. XX.
Aquis.	a cart.	C. XXVIII.
Athenae.	a cart.	C. XLVIII.
Aragonia.	a cart.	LXXXVIII.
Astun.	a cart.	C. XXX.
Argos.	a cart.	C. XXX.
Aregnanum.	a cart.	C. XXII.
Achaia.	a cart.	LXIII. 180
Aretium.	a cart.	CXIII.
Auserum.	a cart.	CXXXI.
Adria.	a cart.	C. LXVIII.
Alba hungarie.	a cart.	C. LXVIII.
Astiga.	a cart.	C. LXXI.
Alacanta.	a cart.	C. LXX.
Asisium.	a cart.	C.

Fig. 48, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", indice, f. 2r.



Fig. 49, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", frontespizio architettonico, f. 6r.

REGIL·LEPIDI

XXXVII

*Et primo in abbata seti prospici p ope turrim in sept
ebro uetustissimo in quo est hoc epitaphium bis sculptum
us in fronte et retro*

C DECIMIO C·L·PHILARGYRO·PATRI
DECIMIAE C·L·SVRISCAE·MATRI
C·DECIMIO·C·F·BASSO·FRATRI·APOLLINARI
C·DECIMIVS·C·L·PHILARGYRO·SIBI·E
SVIS V·F

*In arce canosae est hoc sepulchru in q et loco erat ta alia
sepulchra uetustissima Sz R uicitate ac malignitate cui
dam castellani fuerit fuerit uastata et coibusta, prodolor.*



C·SVLPICIO·AGA
ANGE·ET·VIBIAE·VI
BIANAE·PAREN·IBVS
SV·PICIA·RIARIA·FIL
E·L·NONIVS·VERVS
GENE

C·NEVIVS·C·L·DROMO·ET·NEVIA·C·
PHILVMINA·DVM·LICVIT·SVAVITER·FRVCTI·SVN
ANNOS·IV·MONVMENTVM·HEREDEM
NON·SEQVETVR·NI·QVIS·EO·POSTEA
INFERATVR

Fig. 50, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 37r.



Fig. 51, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 circa, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 35v.

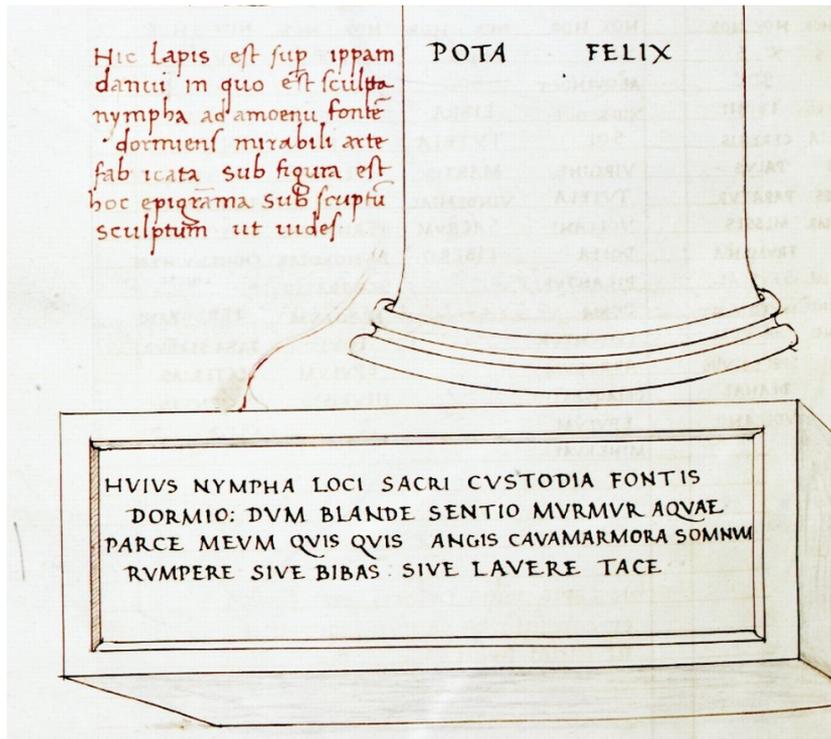


Fig. 52, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 28v.

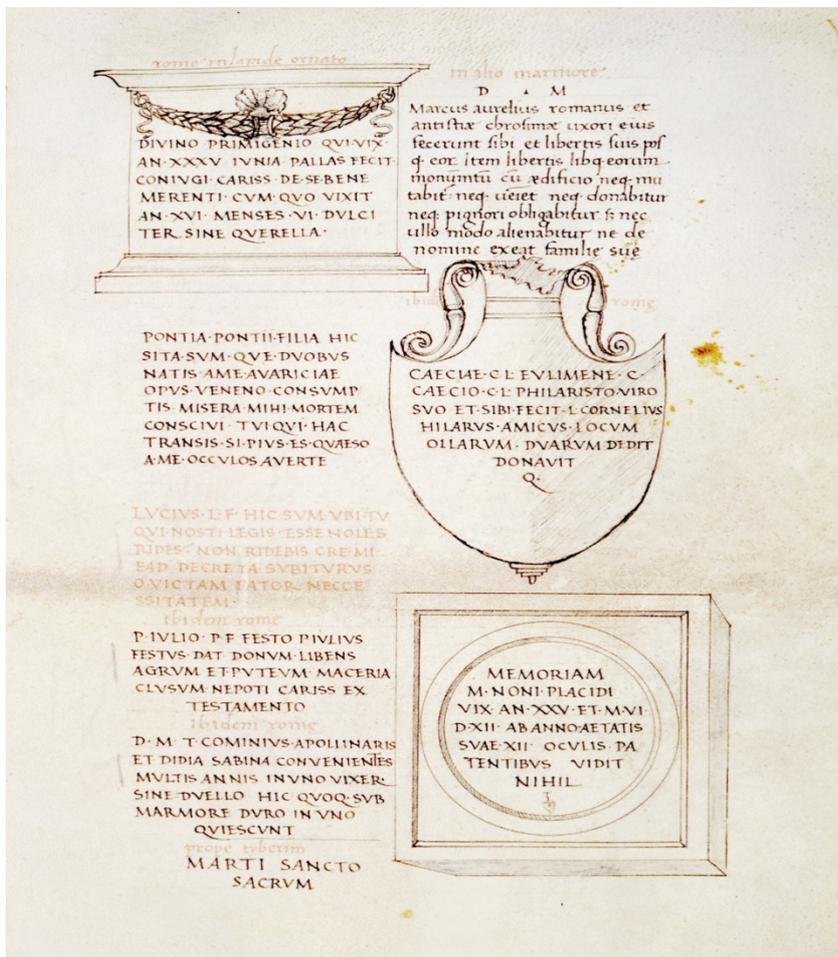


Fig. 53, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 5v.

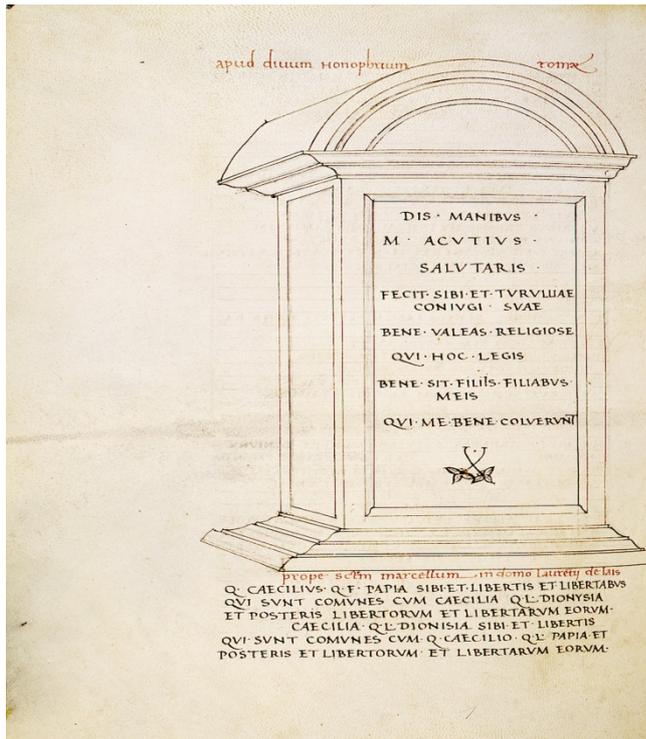


Fig. 54, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 31v.

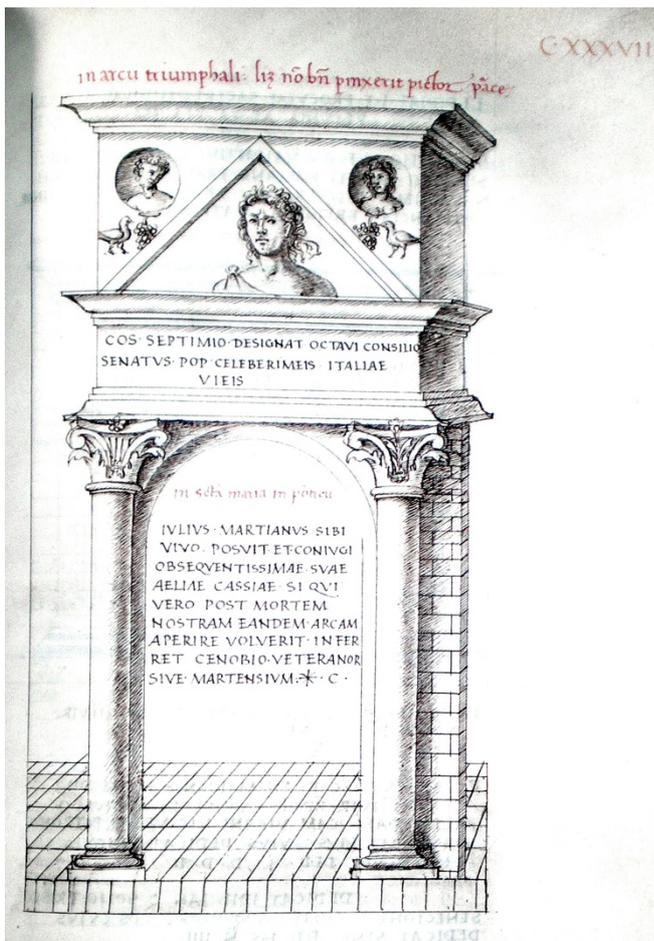


Fig. 55, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 137r.



Fig. 56, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 156r.

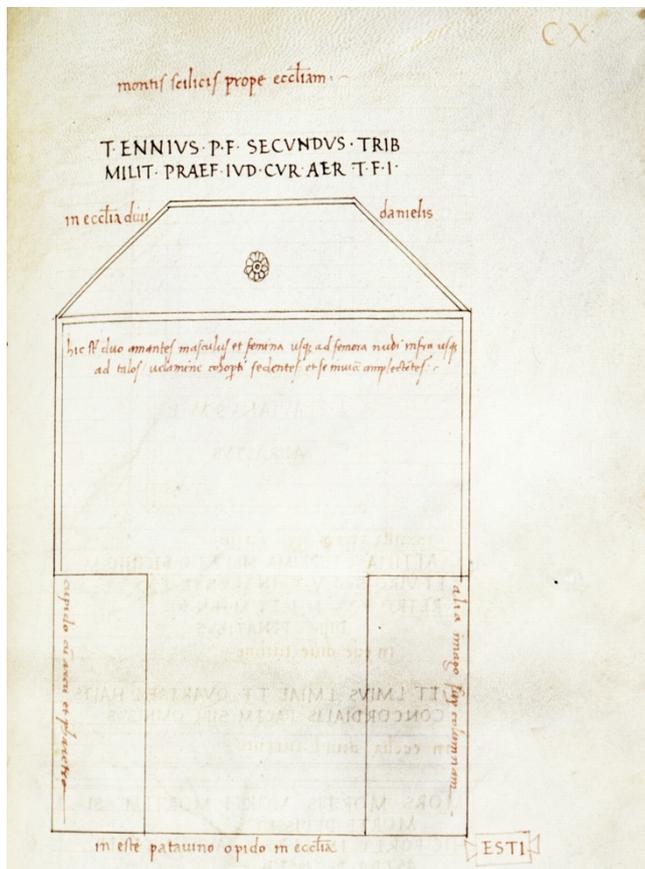


Fig. 57, M. F. Ferrarini, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 110r.



Fig. 58, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 2r.

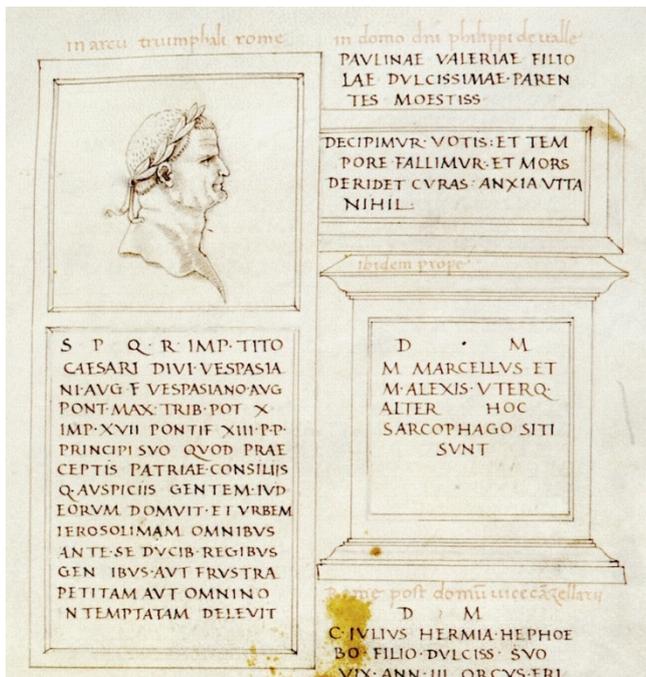


Fig. 59, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 3r.



Fig. 60, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 12r.

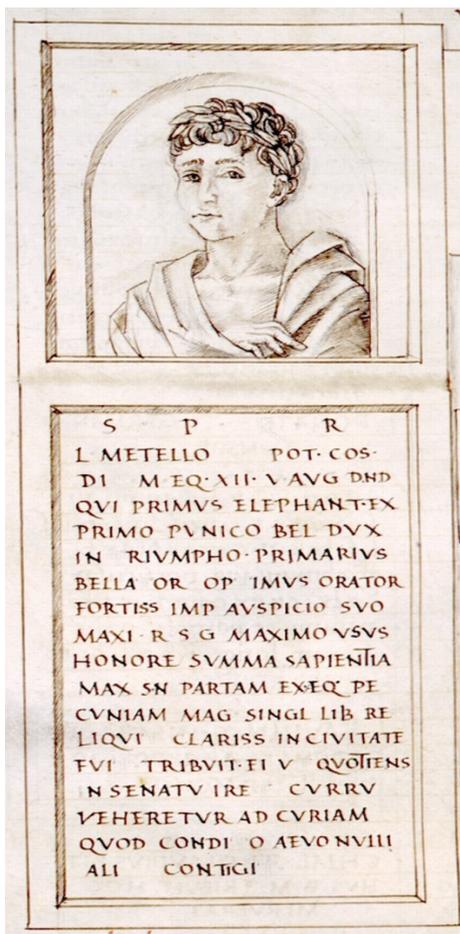


Fig. 61, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 14v.

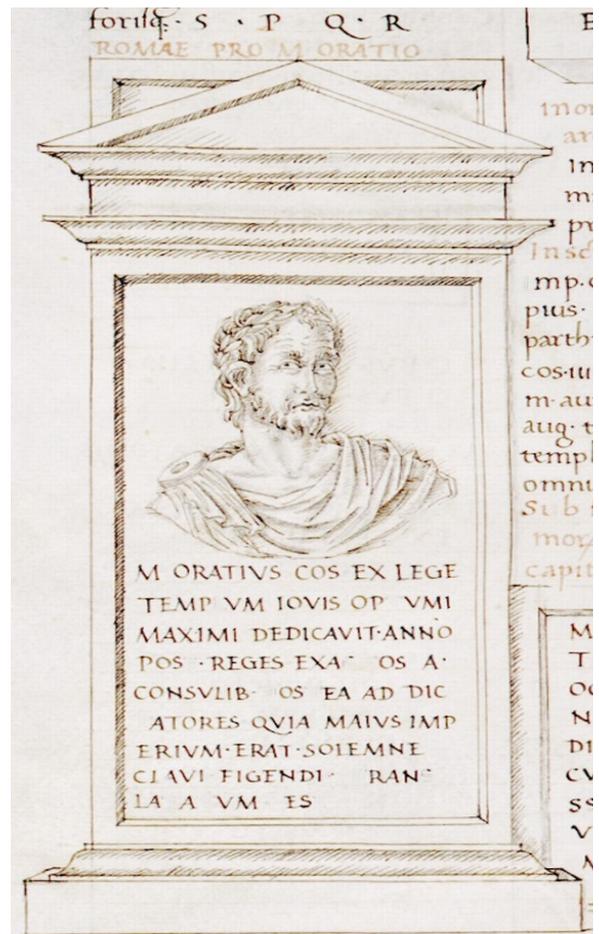


Fig. 62, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 circa, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 16v.

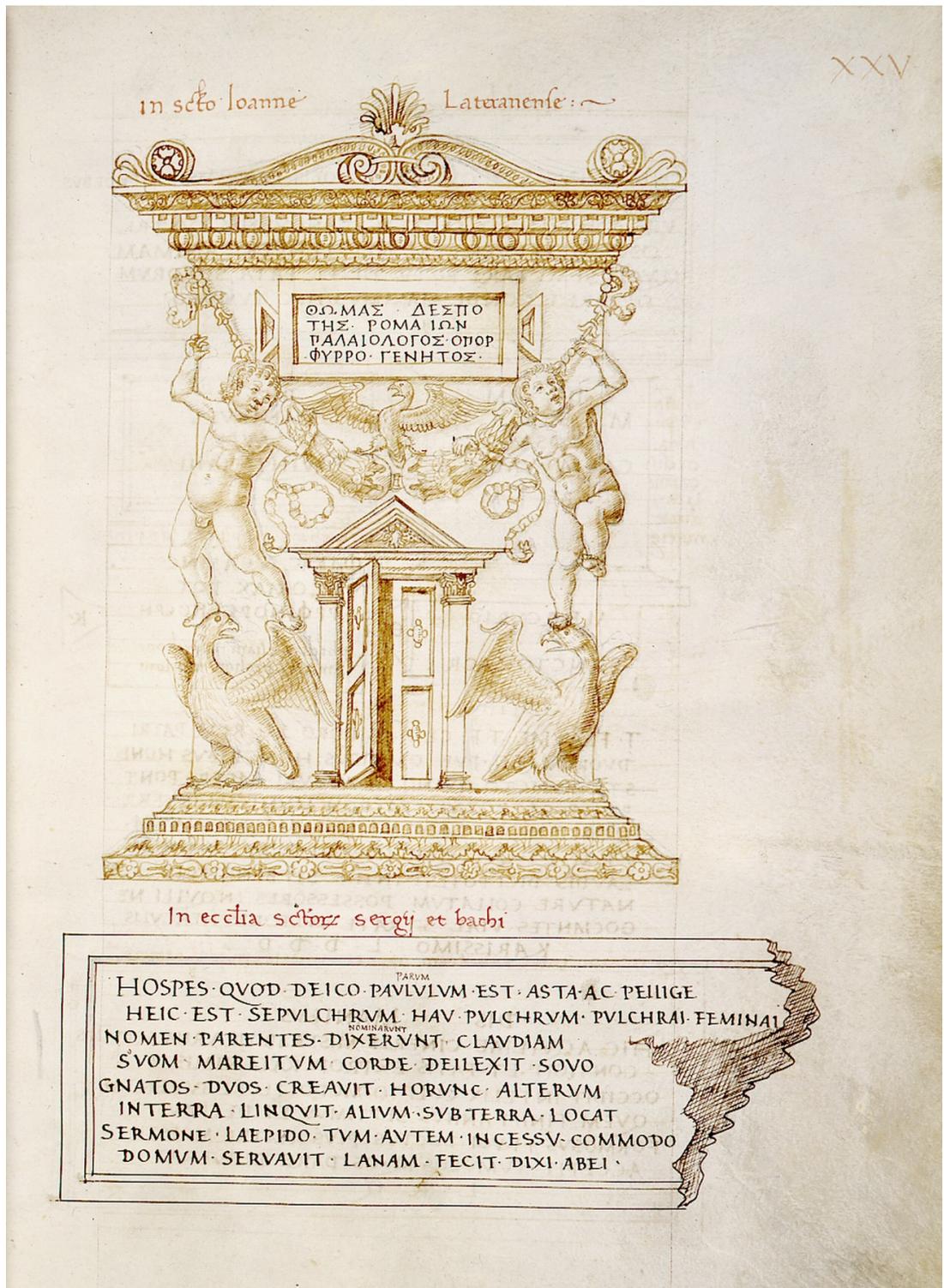


Fig. 63, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 25r.



Fig. 64, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 46r.



Fig. 65, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 51r.



Fig. 66, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 76v.

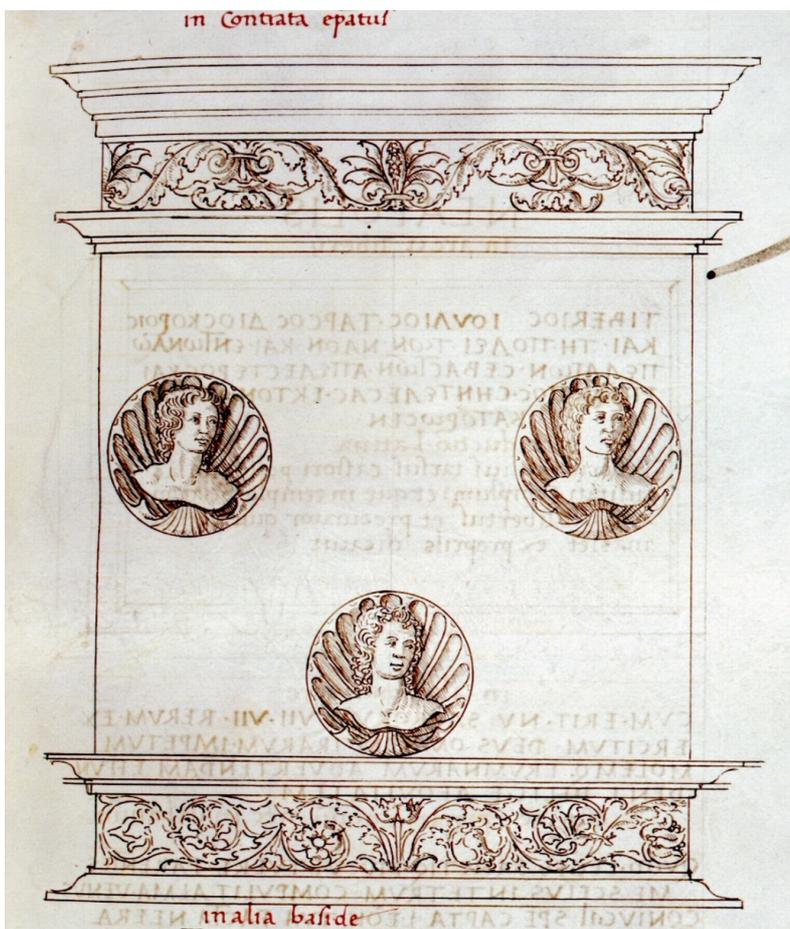


Fig. 67, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 85r.

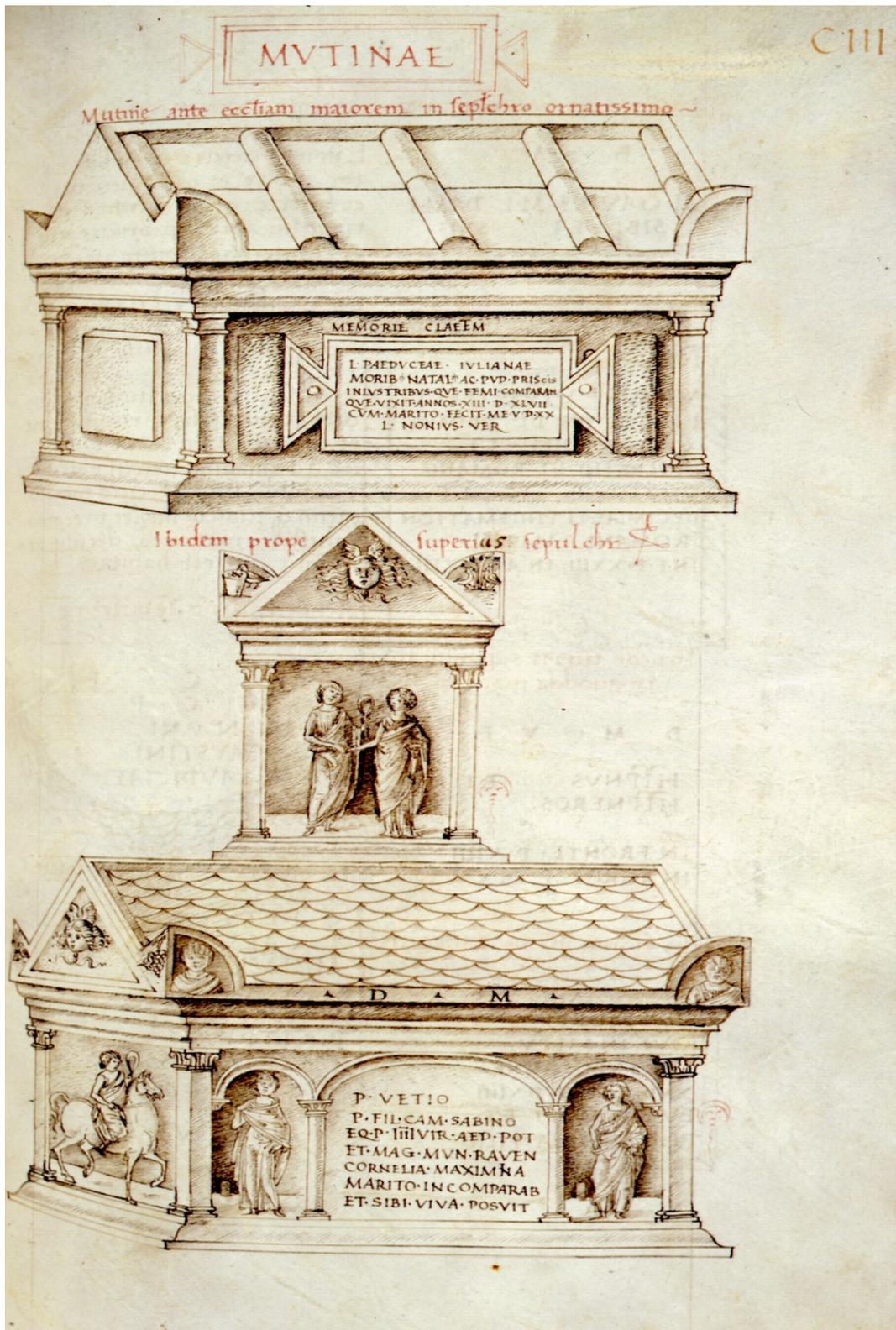


Fig. 68, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 103r.

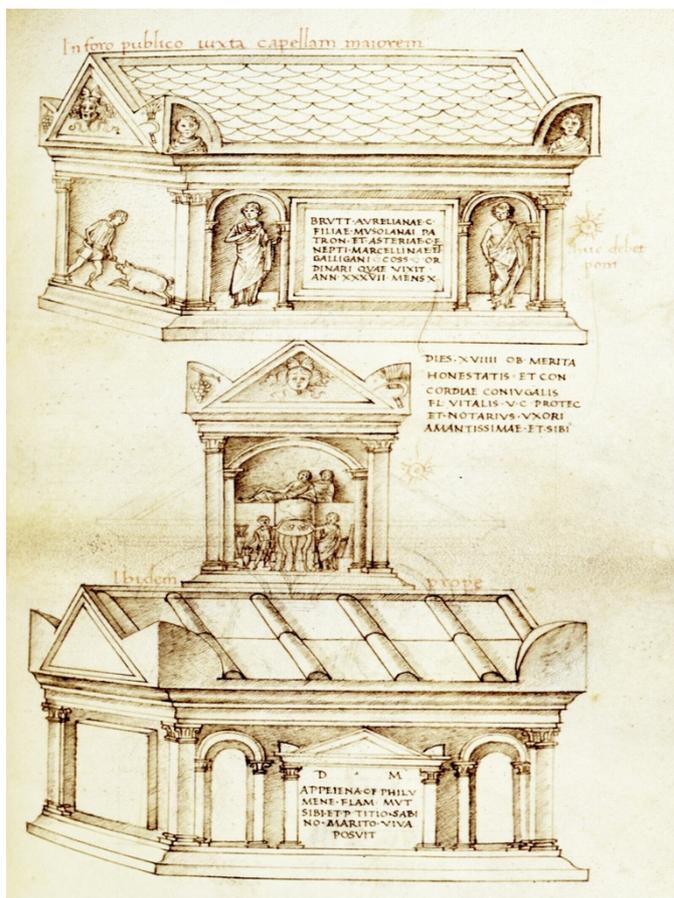


Fig. 69, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 104r.

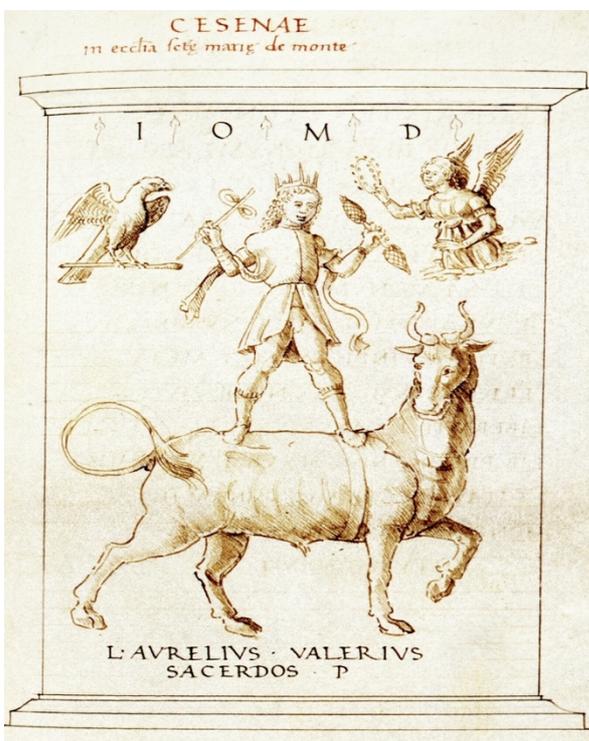


Fig. 70, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 106r.



Fig. 71, M. F. Ferrarini – Anonimo 1, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 108r.

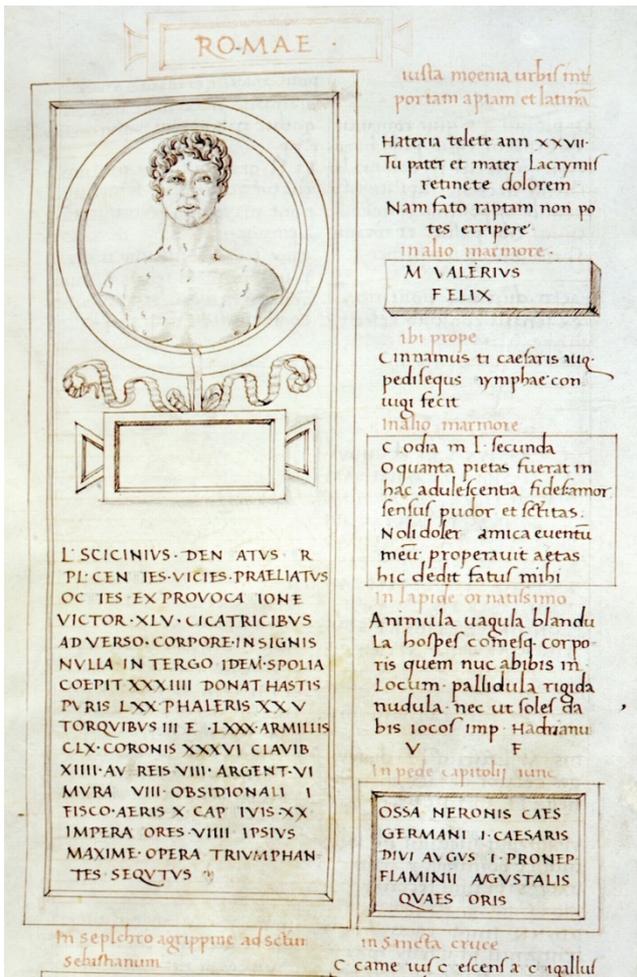


Fig. 72, M. F. Ferrarini – Anonimo 2, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 15r.

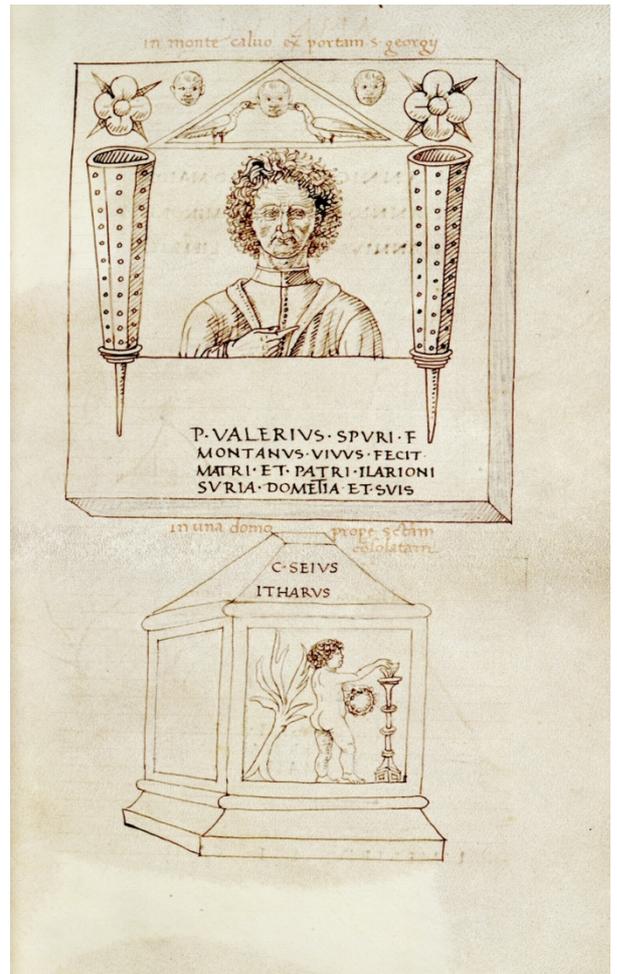


Fig. 73, M. F. Ferrarini – Anonimo 2, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 56r.

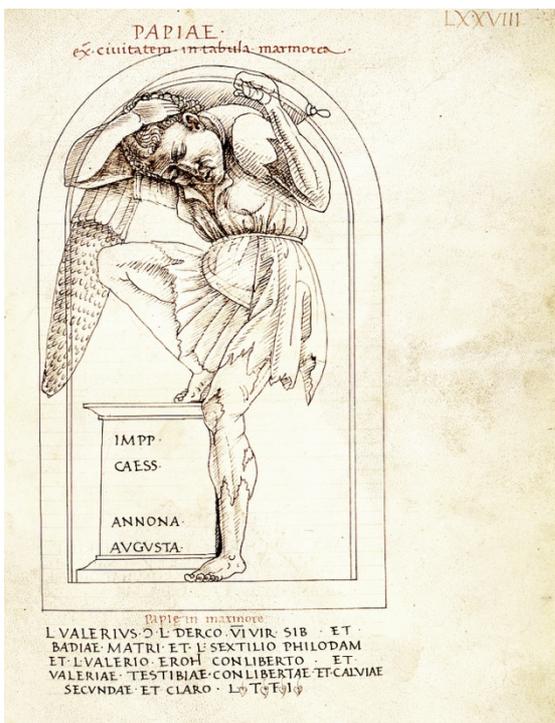


Fig. 74, M. F. Ferrarini – Anonimo 2, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica "A. Panizzi", f. 78r.



Fig. 75, M. F. Ferrarini – Anonimo 2, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 104v.

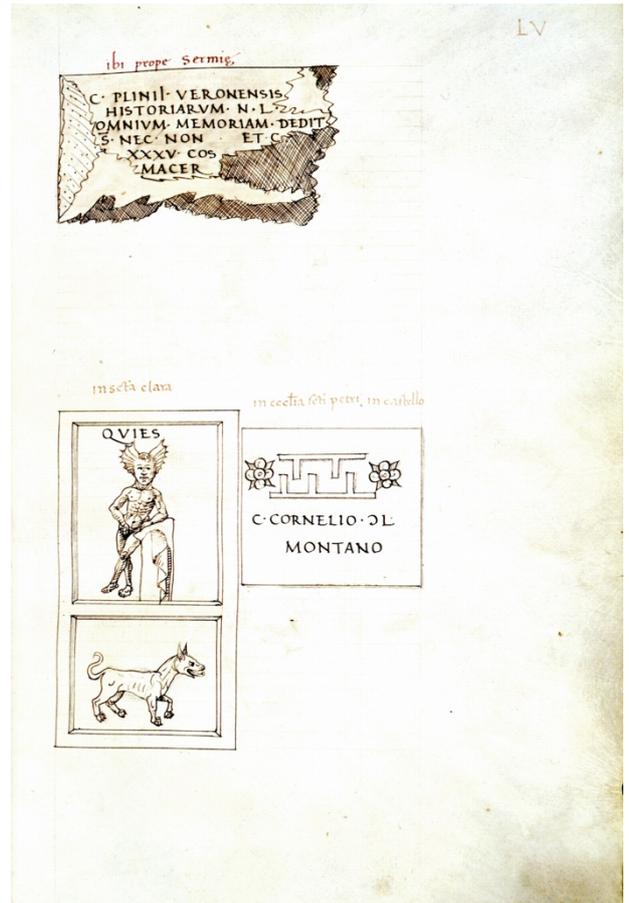


Fig. 76, M. F. Ferrarini – Anonimo 3, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 55r.



Fig. 77, M. F. Ferrarini – Anonimo 3, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 55v.



Fig. 78, M. F. Ferrarini – Maestro di Parma, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 93v.

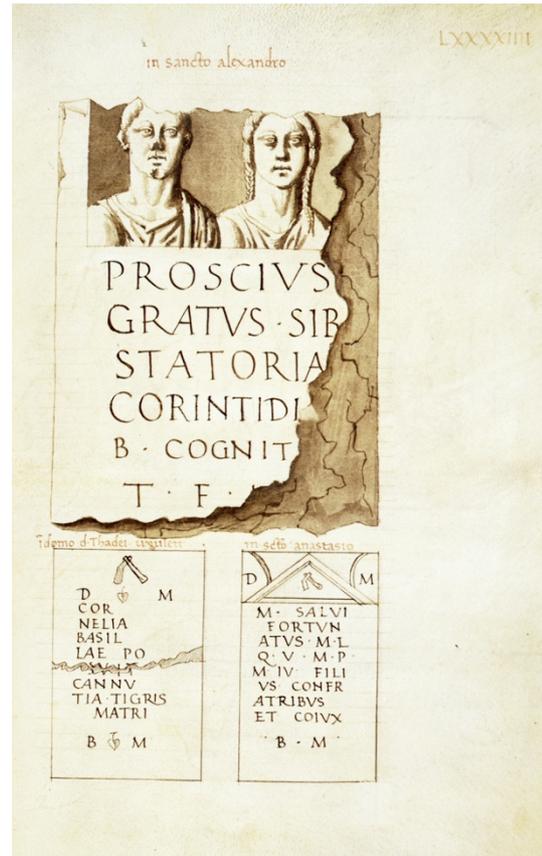


Fig. 79, M. F. Ferrarini – Maestro di Parma, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 94r.



Fig. 80, M. F. Ferrarini – Maestro di Parma, *Antiquarium* (ms. Regg. C 398), 1485-1492 ca, Reggio Emilia, Biblioteca civica “A. Panizzi”, f. 94v.



Fig. 81, Ercole de' Roberti, *Storie di San Vincenzo Ferrer*, 1473, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, particolare.



Fig. 82, Maestro dei Putti, *Naturalis Historia* (con. KI), 1470-1480 ca, Padova, Biblioteca del Seminario, f. 20r.



Fig. 83, Gaspare da Padova, *Iliade* (Vat. Gr. 1626), 1470-1480 ca, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, frontespizio.



Fig. 84, Anonimo, *Album Rothschild 1367-1476 D. R.*, fine XV secolo – inizio XV secolo, Parigi, Louvre, f. 1377.

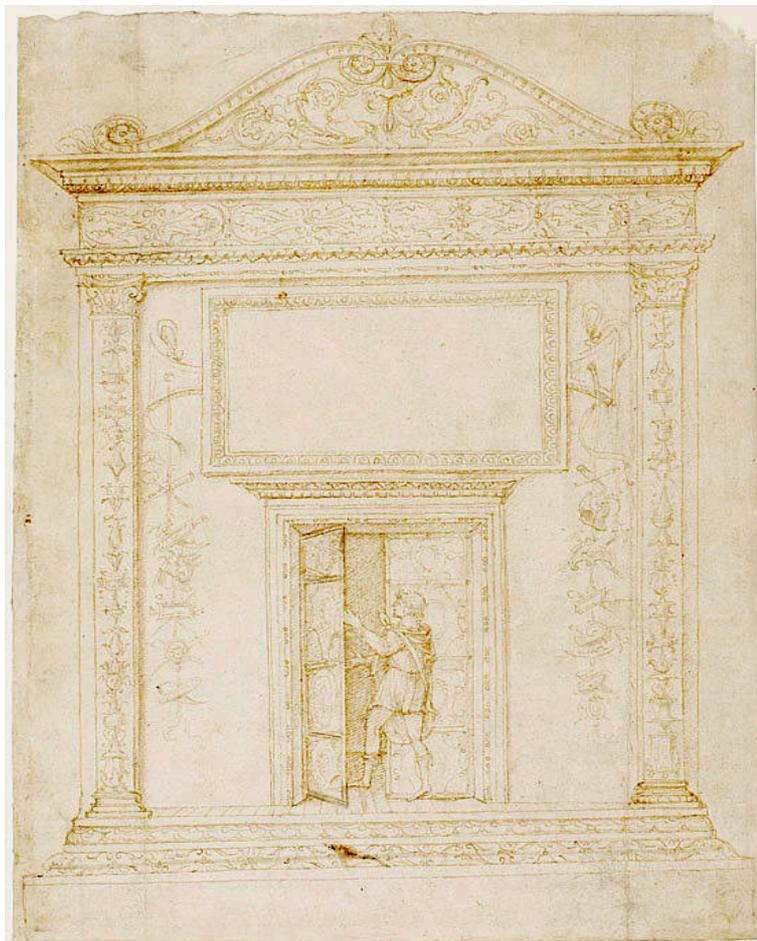


Fig. 85, Anonimo, *Album Rothschild 1367-1476 D. R.*, fine XV secolo – inizio XV secolo Parigi, Louvre, f. 1388.



Fig. 86, Anonimo, *Album Rothschild* 1367-1476 D. R., fine XV secolo – inizio XV secolo Parigi, Louvre, f. 1389.



Fig. 87, Anonimo, *Album Rothschild* 1367-1476 D. R., fine XV secolo – inizio XV secolo Parigi, Louvre, f. 1384.



Fig. 88, Anonimo, *Album Rothschild 1367-1476 D. R.*, fine XV secolo – inizio XV secolo Parigi, Louvre, f. 1396.



Fig. 89, Anonimo, *Codex Escorialensis* (28-II-12), 1476-1506/1509 ca, Madrid, Biblioteca del Monastero de El Escorial San Lorenzo de El Escorial, Patrimonio Nazionale, f. 22.

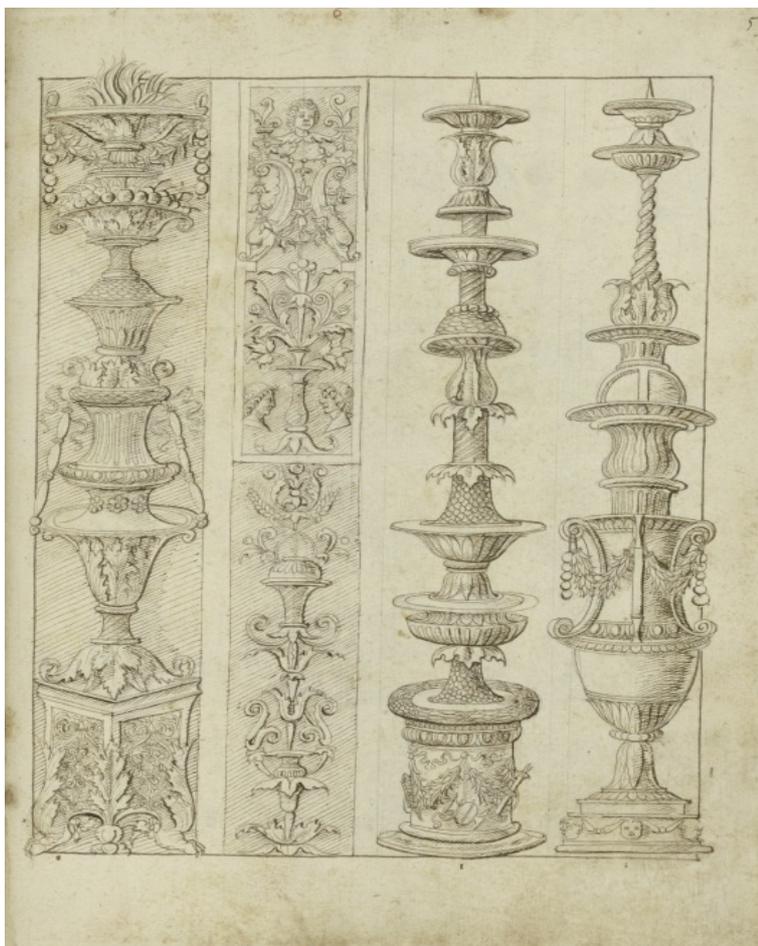


Fig. 90, Anonimo, *Codice Desteilleur detto del Mantegna* (OZ 111), ultimo quarto del XV secolo, Berlino, Kunstbibliothek, f. 53r.

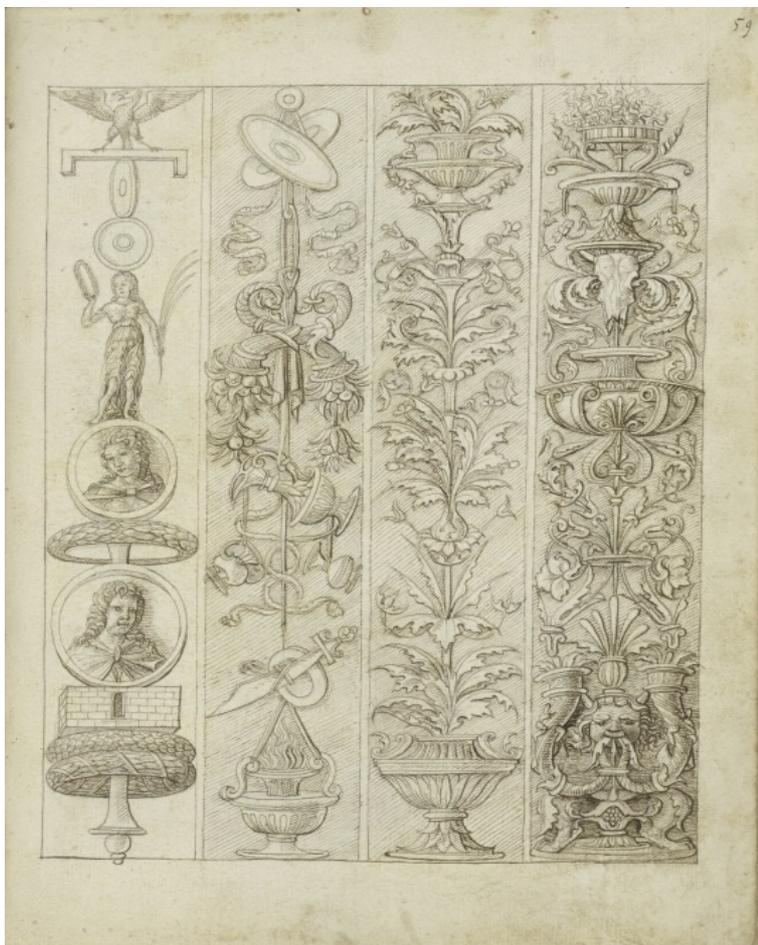


Fig. 91, Anonimo, *Codice Desteilleur detto del Mantegna* (OZ 111), ultimo quarto del XV secolo, Berlino, Kunstbibliothek, f. 59r.



Fig. 92, Anonimo, *Codice Desteilleur detto del Mantegna* (OZ 111), ultimo quarto del XV secolo, Berlino, Kunstbibliothek, f. 23r.

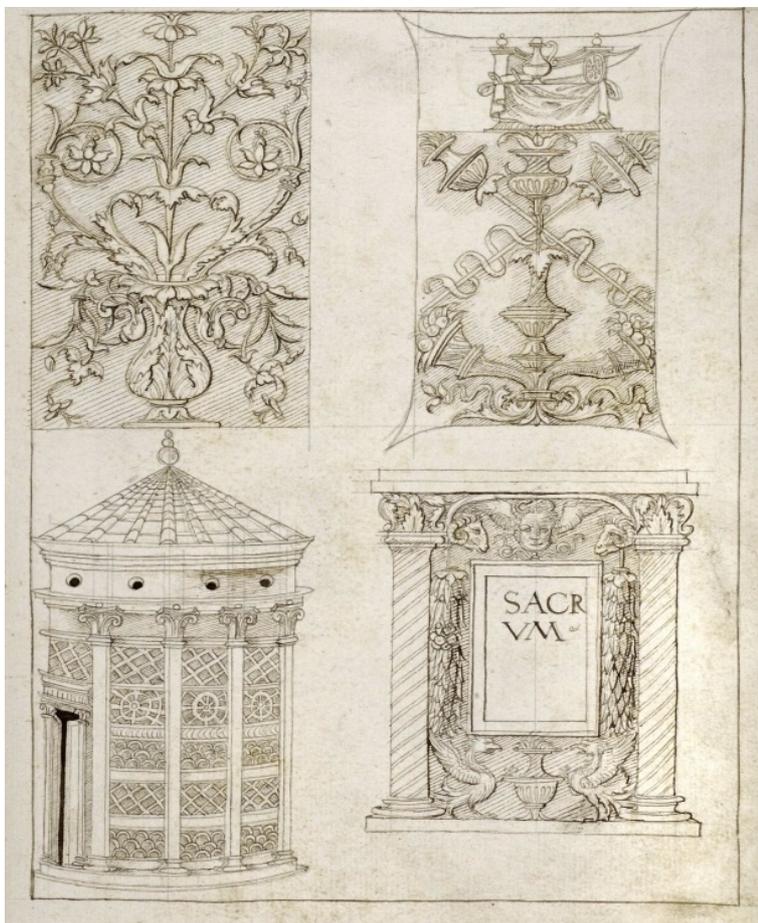


Fig. 93, Anonimo, *Codice Desteilleur detto del Mantegna* (OZ 111), ultimo quarto del XV secolo, Berlino, Kunstbibliothek, f. 75r.

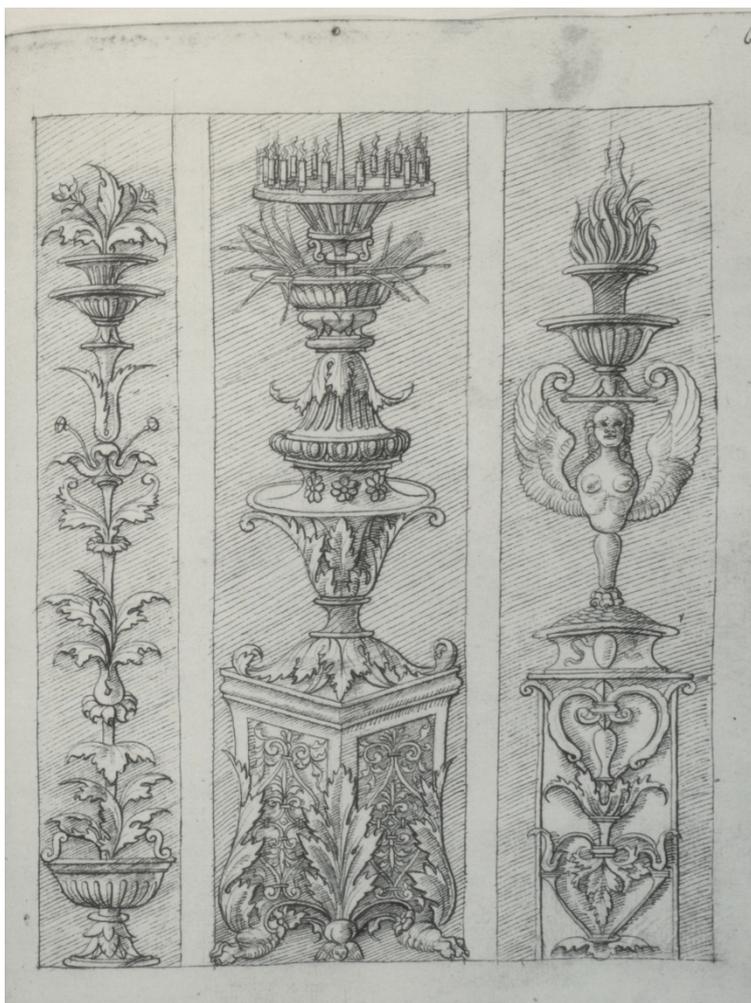


Fig. 94, Anonimo, *Codice Desteilleur detto del Mantegna* (OZ 111), ultimo quarto del XV secolo, Berlino, Kunstbibliothek, f. 60r.



Fig. 95, Amico Aspertini, *Rilevo funebre di Orcivia Nigellia* (inv. 1948-555), Princeton, The Art Museum.