

**Zeitschrift:** Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

**Band:** 51 (2000)

**Heft:** 3: Mittelalterliche Buchmalerei = L'enluminure médiévale = Miniature medievali

**Artikel:** Le fasi di produzione dei condici miniati di San Francesco a Locarno

**Autor:** Speroni, Lara

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-394152>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 22.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## Le fasi di produzione dei codici miniati di San Francesco a Locarno

I corali miniati provenienti dalla chiesa (ed ex convento) di San Francesco in Locarno<sup>1</sup>, ora custoditi presso il convento della Madonna del Sasso di Orselina, offrono diversi spunti per descrivere le fasi di produzione di un codice medievale<sup>2</sup>. Le differenze esistenti tra il Graduale e i tre Antifonari, benché appartenenti a uno stesso gruppo databile attorno al secondo decennio del Trecento, permettono di capire meglio da una parte il senso e lo scopo del lavoro di preparazione di un manoscritto, dall'altra la natura della diversità, percepibile a prima vista, del Graduale. Diversità che portò sin dalle prime ricerche a ritenere che gli Antifonari fossero il prodotto di uno *scriptorium* di recente istituzione presso il convento di San Francesco, e che fossero stati modellati sull'esempio del Graduale, la cui origine è però da cercare altrove.

### Dalla foratura alla copiatura

Precisa e organizzata era la preparazione della pergamena prima di passare alla trascrizione del testo e alla sua eventuale decorazione<sup>3</sup>. Gli strumenti a disposizione dello *scriptorium* per la prima fase prevista, la foratura<sup>4</sup>, potevano essere di diverso tipo: punzoni, compassi a due punte, utensili a lama, rotelle punzonate. Ognuno di essi permetteva di forare più carte allo stesso tempo e produceva un foro o taglietto caratteristico, ma invisibile all'occhio inesperto.

Sull'intero pezzo di pergamena, alcuni piccoli fori venivano posti come segni di riferimento per la cucitura e la rilegatura dei fascicoli, altri indicavano invece la linea lungo la quale avveniva la piegatura per la confezione del fascicolo. Il terzo e più evidente scopo della foratura era quello di definire e organizzare lo spazio dedicato al testo scritto, preparando e anticipando la fase successiva della rigatura<sup>5</sup>.

I fori fungevano da guida per tracciare le righe che rendevano possibile un'ordinata trascrizione del testo, a piena pagina, a due o più colonne, e con margini e modulo delle lettere di diversa proporzione. Il risultato documenta la cura posta nell'elaborazione di una pagina

armoniosa e piacevole allo sguardo, nel rispetto di proporzioni riconosciute al tempo quali la sezione aurea e il rettangolo di Pitagora. A ragioni estetiche si affiancavano però considerazioni di ordine economico: la preparazione della pagina per la copiatura consentiva di sfruttare al meglio lo spazio utilizzabile evitando gli sprechi.

A questo punto la copiatura del testo e la decorazione avvenivano all'interno di uno spazio pianificato in precedenza. I fascicoli ancora sciolti consentivano al copista di scrivere, con l'abituale penna d'oca, sul foglio spiegato e tenuto fermo con una sorta di coltello detto «raschietto», che serviva inoltre a cancellare, raschiando appunto, eventuali errori. L'inchiostro invece, di colore nero o marrone più o meno intenso, poteva essere rispettivamente nerofumo oppure il derivato metallico della noce di galla<sup>6</sup>. Non mancava mai, inoltre, un vasetto contenente dell'inchiostro rosso, dal momento che copista e rubricatore erano spesso la stessa persona.

Per non mescolare o perdere nessuna delle carte, alla fine di ognuno dei fascicoli (di norma, in basso all'ultima pagina) era riportata la prima parola del fascicolo seguente («richiamo»). I fascicoli erano inoltre numerati («segnatura») come a volte anche le singole carte («cartulazione»). Colui che trascriveva il testo poteva infine lasciare ai margini brevi istruzioni rivolte ai decoratori o ai rilegatori.

Nel caso specifico dei manoscritti di San Francesco, a cominciare dalla foratura, i tre Antifonari formano un gruppo distinto dal Graduale. Essi presentano una serie di fori differenti, che presuppongono l'uso di strumenti diversi, e la loro organizzazione appare più complessa. Il risultato è comunque visibile nelle proporzioni e quindi nell'aspetto finale della singola pagina. Nel Graduale questa risulta più ariosa e regolare lasciando spazio alla trascrizione di nove unità composte da un tetragramma e dalla rispettiva riga di testo. Negli altri tre codici le unità scendono a otto e il margine inferiore è piuttosto pronunciato cosicché l'impaginazione risulta forse un po' troppo spostata verso l'alto (ill. 1).



1 «Miniature dei trafori metallici», F(actu[m] est), secondo decennio del 1300, tempera su pergamena (Antifonario in festiuitatibus sanctorum, c. 65r.), 350x100mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Iniziale realizzata con il motivo del fregio a barra all'interno di un bordo mistilineo nero. Questa immagine offre un esempio dell'organizzazione di una pagina: le otto unità tetragramma-riga di testo, il margine inferiore pronunciato e l'iniziale semplice M (ultima riga, in basso) non completata da filigrana.

La rigatura, tracciata in modo elegante nel Graduale con un inchiostro bruno molto diluito, è realizzata negli altri tre manoscritti a mina di piombo che ha lasciato delle tracce di colore grigio.

Allo stesso modo, la scrittura, posata e precisa nel Graduale, negli Antifonari diventa più irregolare e compatta dal momento che lo spazio lasciato al modulo della lettera è minore.

Ancora nel Graduale, è stato fatto il necessario per evitare di mischiare i fascicoli nelle fasi precedenti la rilegatura: la cartulazione è accurata e sistematica, i fascicoli sono regolarmente segnati e richiami sono presenti lungo tutto il manoscritto. Nessun tipo di richiamo esiste invece negli Antifonari, dove la cartula-

zione e la segnatura appaiono a volte confuse, imprecise o assenti<sup>7</sup>.

Questi elementi denotano una migliore e sapiente confezione del Graduale e inducono a ipotizzare la sua realizzazione in uno *scriptorium* diverso da quello degli altri tre codici. Come vedremo, è possibile però che la sua decorazione sia stata eseguita nello stesso atelier. Ordinato per la consacrazione della Chiesa di San Francesco nel 1316, come si desume da una notizia storica riportata da fra Jacobo de Orello alla fine del Graduale<sup>8</sup>, esso servì probabilmente da modello per la preparazione degli altri volumi necessari alla vita monastica del convento di San Francesco<sup>9</sup>. Lo confermano le cosiddette «Norme per gli *scriptores*

dei libri corali e istruzioni per i cantori». Benché sia inusuale, e perciò interessante, trovare tali norme incluse in un Graduale, vi si legge però solo un elenco di raccomandazioni piuttosto ovvie su come, per esempio, tracciare i tetragrammi e le note o sullo scrivere in maniera chiara e ordinata<sup>10</sup>.

### La decorazione

Non era inconsueto per i miniatori medievali fabbricare personalmente i colori, le tempere, le foglie d'oro<sup>11</sup> e spesso anche i pennelli e vari strumenti utili. È perciò probabile che il luogo in cui lavoravano assomigliasse più a un laboratorio che a un atelier d'artista<sup>12</sup>.

I pigmenti potevano essere di origine animale, vegetale e minerale; talvolta erano prodotti artificialmente o acquistati già pronti<sup>13</sup>. Essendo la miniatura una pittura a base di acqua (con la quale i pigmenti venivano macinati e conservati), collanti di origine animale o vegetale erano comunemente adottati come tempera. Tra i più noti: la colla di ritagli di pergamena, la colla di pesce, la gomma arabica e l'albumine d'uovo. Spesso erano necessari correttivi di vario tipo a dipendenza delle esigenze: il miele e lo zucchero evitavano la screpolatura eccessiva della pellicola di colore grazie alla loro natura igroscopica<sup>14</sup>; l'allume di rocca era ampiamente usato nell'arte della miniatura per ottenere lacche colorate<sup>15</sup>; il succo di fico ritardava l'essiccazione e facilitava la stesura del colore<sup>16</sup>, mentre l'aglio era noto per le sue proprietà leganti<sup>17</sup>. A completare la lista si possono inoltre citare il cerume, sul cui valore sussistono ancora dei dubbi, e l'orina nota per il suo potere alcalinizzante<sup>18</sup>.

Nello studio dell'artista non mancavano mai pennelli e coltelli. I primi venivano fabbricati soprattutto con peli di scoiattolo o castoreo, conosciuti per la loro morbidezza, e servivano ovviamente per realizzare le lettere miniate, mentre quelle filigranate erano tracciate con la penna d'oca e perciò dette anche «de penna». I secondi servivano, oltre che per tagliare, per cancellare e temperare. Importantissimi erano anche mortaio e pestello per polverizzare i colori e pezzuole di lino per filtrarli, nonché contenitori di vario tipo per conservarli.

La normale procedura per la realizzazione di una miniatura prevedeva l'esecuzione dello schizzo preparatorio con lo stilo di piombo per poi ripassarlo con penna e inchiostro. Anche per le miniature, come per gli affreschi e i dipinti su tela, a volte si utilizzavano cartoni e modelli. A questo punto la pergamena veniva preparata per l'applicazione dell'oro sulle superfici interessate<sup>19</sup>. Infine si procedeva alla colorazione: prima gli sfondi e poi lo sfumato,

ottenuto seguendo regole e formule coloristiche stabilite in epoca medievale<sup>20</sup>.

Non esiste un esame specifico sulla natura dei pigmenti adottati per la decorazione dei manoscritti di San Francesco. È comunque possibile formulare delle ipotesi sulla loro natura partendo dal presupposto che alcuni di questi pigmenti siano quelli generalmente diffusi all'interno di qualsiasi *scriptorium*.

Il colore nero è stato largamente usato da tutti i miniatori di San Francesco<sup>21</sup> per realizzare i bordi che incorniciano i capilettera, oppure per delineare con brevi ed essenziali tratti i volti umani, gli animali e le decorazioni vegetali. Il «Miniatore dei trafori metallici» ne fa particolare e abbondante uso per campire gli sfondi della maggior parte delle lettere da lui eseguite (ill. 1-2).

Di norma si trattava di nerofumo, ottenuto dal fumo di una candela che veniva posta al di sotto di una bacinella di rame. Il nero depositato veniva facilmente raschiato dalla superficie liscia e mischiato solitamente con la gomma arabica<sup>22</sup>.

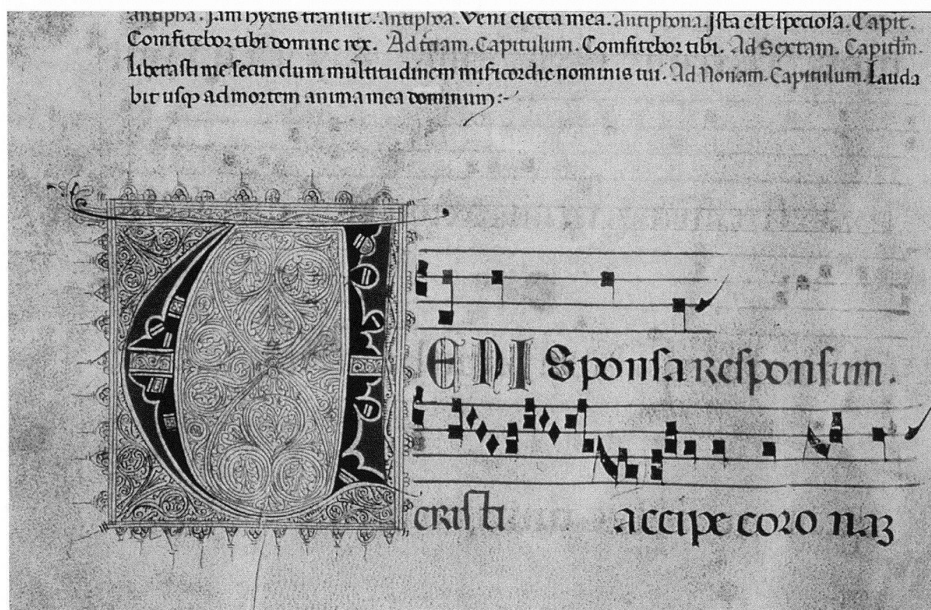
Il rosso, fondamentale per il «Miniatore calligrafo» (ill. 4), come per il rubricatore, venne adottato in particolare dal «Miniatore delle scenette sacre» (ill. 3, 5-6) per ottenere un forte contrasto con il blu e il grigio. Si tratta del cinabro, conosciuto dagli antichi come «minio» e impiegato principalmente nelle rubriche e iniziali semplici. È solfuro rosso di mer-



2 «Miniatore dei trafori metallici», *S(imon petre)*, secondo decennio del 1300, tempera su pergamena (*Antifonario in festivitibus sanctorum*, c. 23r.), 86x86mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. — All'interno di una cornice realistica si trova l'iniziale riccamente decorata con motivi vegetali.



3 «Miniatore delle scenette sacre», *I(n medio)*, 1316 circa, tempera su pergamena (*Graduale*, c. 20v.). — Iniziale abitata con San Giovanni Evangelista (27 dicembre). In questa immagine del 1958 è ancora visibile l'iniziale miniata, in seguito ritagliata e dispersa.



4 «Miniatore calligrafo», *Veni sponsa*, secondo decennio del 1300, tempera su pergamena (*Antifonario in festivitibus sanctorum*, c. 138v.), 100×90mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Iniziale «de penna» fessa, completata da una ricca filigrana in un continuo e attento gioco di simmetrie e contrasti cromatici.

curio fabbricato artificialmente con un procedimento piuttosto pericoloso<sup>23</sup>. Non così intenso, ma più tendente all'arancio era il minio, derivato del piombo, ottenuto cuocendo ad alte temperature la biacca (v. più avanti). Era in ogni caso pratica comune nel Medioevo mescolare i due tipi di rosso con la stessa tempera, l'albumene<sup>24</sup>.

È difficile fornire indicazioni precise sull'identità del colore blu ampiamente usato dal «Calligrafo», dal rubricatore (per l'alternanza delle iniziali bicrome) e dal «Miniatore dei racemi con draghi e mostri» (ill. 7–8). Si tratta forse del pigmento ottenuto dalla macinazione dell'azzurrite noto come «Azzurro della Magna». Esso era il comune sostituto del più prezioso Azzurro d'Oltremare, o lapislazzuli. Entrambi erano considerati tra i pigmenti più fragili e instabili, cosicché diverse erano le opinioni in merito al migliore legante da usare<sup>25</sup>. C'era inoltre l'indaco<sup>26</sup> dal quale si otteneva un blu più intenso, quale appare quello del «Miniatore delle scenette sacre», adottato soprattutto per campire lo sfondo alle sue iniziali. Non è da escludere che lo stesso colore, combinato con il bianco, fosse stato adottato anche dagli altri artisti.

Il bianco, spesso mischiato al pigmento-base per ottenere diverse gradazioni, è un altro pigmento fondamentale. Era però adoperato puro, come succede nei manoscritti di San Francesco, per mettere in evidenza e illuminare i dettagli delle decorazioni, soprattutto vegetali. La «biacca», o «cerussa», era il composto più comune se non l'unico usato dagli artisti medievali<sup>27</sup>. Era ottenuto dal piombo che veniva fatto reagire ai fumi d'aceto.

Il colore rosa è caratteristicamente usato, e non solo dai miniatori di San Francesco, so-

prattutto nella realizzazione del corpo delle iniziali in contrasto con il campo blu. Si tratta probabilmente della cosiddetta «rosetta» ottenuta dalla corteccia del legno Brasil, o «verzino», e la cui preparazione era piuttosto laboriosa e lunga, ma sembra che questo fosse il classico pigmento da usare per i capilettera e le velature<sup>28</sup>.

Rimangono a questo punto due altri colori importanti quali il giallo e il verde<sup>29</sup>, usati raramente nelle miniature dei quattro codici (e sempre in zone generalmente limitate) e del tutto ignorati dal «Miniatore dei trafori metallici».

La decorazione di un manoscritto medievale non voleva essere semplicemente abbellimento o lusso, ma era parte integrante della fabbricazione del libro e andava quindi pianificata in anticipo. La sua importanza risiede soprattutto nel chiarire la struttura del testo attraverso l'uso di diverse tipologie di iniziali (istoriate, de penna, semplice e così via), e soprattutto di differenti dimensioni. A lavoro terminato, si stabilisce all'interno del codice una gerarchia tra i capilettera, il cui scopo è facilitare sensibilmente la ricerca di particolari capitoli e passaggi, o a volte anticiparne e spiegarne il significato. Tale funzione è evidente nel caso delle iniziali istoriate o abitate, quando, traducendo in immagini il testo che introducono, assumono un valore esplicativo e quindi didattico (ill. 5). La maniera d'esecuzione della miniatura dipendeva oltre che dall'abilità dell'artista, dal tipo di commissione e quindi dai mezzi e materiali a disposizione.

Si è già detto che il Graduale rivela la cura e l'attenzione posta nelle singole fasi d'esecuzione: niente fu lasciato al caso e il lavoro di gruppo funzionava a dovere. Allo stesso modo,

l'organizzazione della decorazione del Graduale, che non significa necessariamente una qualità artistica migliore, si distingue da quella degli altri tre codici. Nel Graduale vi è una chiara corrispondenza tra iniziale decorata e testo. Le lettere miniate vanno a introdurre le Messe più importanti, traducendole in immagini (ill. 3, 5-6). Al secondo posto, le iniziali filigranate di grandi dimensioni marcano l'inizio di tutte le altre Messe Comuni, mentre a loro volta quelle più piccole introducono i vari paragrafi. A giudicare dalla qualità però, la decorazione non sembra essere dello stesso livello della confezione del volume.

Negli Antifonari, invece, i miniatori realizzarono la decorazione su gruppi di fascicoli a loro assegnati indipendentemente dal contenuto del testo e non sembra nemmeno che la dimensione dell'iniziale abbia rivestito un ruolo fondamentale. L'esecuzione anche qui non è brillante, ma bisogna riconoscere che il lavoro del «Miniatore dei trafori metallici» si distingue particolarmente per abilità e maniera di usare i colori (ill. 1). In due degli Antifonari inoltre, la maggior parte delle iniziali filigranate semplici sono state lasciate senza filigrana. Visto che ciò capita spesso in corrispondenza del blu, sembra che per qualche motivo il colore non sia stato temporaneamente reperibile nello *scriptorium*. Questo fatto, unitamente alla disposizione della decorazione a «blocchi compatti», fa pensare a una differente e forse meno esperta pianificazione del lavoro.

Se da una parte l'esame della maniera esecutiva delle miniature fa supporre che i quat-

tro volumi di San Francesco provengano dallo stesso atelier, dove forse per motivi finanziari e organizzativi lo standard non era molto elevato, dall'altra sembra di poter affermare che il Graduale sia stato prodotto in uno *scriptorium* differente da quello in cui venne decorato (e dove vennero fabbricati gli altri codici ad uso del convento di San Francesco<sup>30</sup>) anche perché si può escludere che questa diversità sia imputabile solo alla differente funzione del Graduale rispetto agli Antifonari.

L'ipotesi che prende corpo da quanto esposto, è quella dell'esistenza di un secondo *scriptorium* appena nato e nuovo all'arte della produzione di libri decorati, al quale era perciò stato necessario fornire un modello e istruzioni basilari. Ipotesi che non contrasterebbe per nulla con quella di vedere nei manoscritti una sorta di prova della nascita di un piccolo *scriptorium* a fianco del convento di San Francesco<sup>31</sup>. Ma il discorso è più complesso e si deve tenere conto anche di un'altra eventualità. A partire dal XII secolo gli artisti itineranti laici occuparono un posto preponderante nella decorazione dei manoscritti. Già da allora infatti sembra che gli atelier ecclesiastici e monastici non siano stati in grado di soddisfare la domanda. Si può perciò supporre che la decorazione fosse un'attività affidata a specialisti e che quindi non venisse realizzata negli atelier dei copisti<sup>32</sup>.

In conclusione quindi, anche volendo accettare l'esistenza di un atelier a Locarno, non si può assumere come conseguenza che i codici siano stati decorati dalle stesse persone.

5 «Miniature delle scenette sacre», *D(omine ne longe)*, 1316 circa, tempera su pergamena (*Graduale*, c. 94r.), 125×150 mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Iniziale istoriata rappresentante la Domenica delle Palme attraverso una scenetta di distribuzione dei rametti d'ulivo dal sapore vivacemente popolare.

6 «Miniature delle scenette sacre», *S(piritus domini replevit)*, 1316 circa, tempera su pergamena (*Graduale*, c. 150v.), 98×88 mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Iniziale istoriata che traduce la Pentecoste in modo convenzionale anche se semplificato (*Gesù benedicente al di sopra del collegio apostolico e San Pietro nel mezzo*), se non fosse che gli apostoli risultano essere tredici!



## Riassunto

Le diverse fasi della realizzazione di un codice medievale sono esemplificate attraverso l'esame dei quattro corali trecenteschi miniati provenienti dalla chiesa (ed ex convento) di San Francesco a Locarno. La diversità del Graduale rispetto ai tre Antifonari è riscontrabile a tutti i livelli della fabbricazione del manoscritto, come pure nell'organizzazione – non necessariamente nella qualità artistica – della decorazione. Completano il quadro alcune osservazioni sulla natura dei pigmenti usati nella realizzazione delle lettere miniate e su come essi venivano abitualmente preparati in uno scriptorium medievale. Le considerazioni esposte fanno supporre che il Graduale sia stato decorato nello stesso luogo degli altri tre codici, ma confezionato altrove.

## Résumé

L'article s'attache à l'étude des diverses phases de la réalisation d'un codex médiéval, vues à travers l'exemple de quatre recueils de plain-chants enluminés du XIV<sup>e</sup> siècle provenant de l'église, anciennement conventuelle, de Saint-François à Locarno. Les différences entre le graduel et les trois antiphonaires sont perceptibles moins dans leur qualité artistique que dans les phases de fabrication du manuscrit. L'analyse est complétée par des observations sur la composition des couleurs utilisées pour les initiales et leur préparation dans un scriptorium médiéval, qui font supposer que le graduel a bien été décoré au même endroit que les trois autres manuscrits, mais qu'il a été confectionné ailleurs.

## Zusammenfassung

Die verschiedenen Herstellungsphasen eines mittelalterlichen Codex werden am Beispiel von vier illuminierten Choralbüchern des 14. Jahrhunderts aus der Kirche (dem ehemaligen Kloster) San Francesco in Locarno erläutert. Die Unterschiede zwischen dem Graduale und den drei Antiphonarien zeigen sich auf allen Stufen der Produktion wie in der Verteilung des Schmuckes, nicht notwendigerweise in dessen künstlerischer Qualität. Beobachtungen zur Zusammensetzung der für die ornamentierten Initialen verwendeten Farben und zu deren Aufbereitung in einem mittelalterlichen Skriptorium vervollständigen die Analyse. Die Ergebnisse lassen vermuten, dass das Graduale zwar am selben Ort dekoriert wurde wie die drei anderen Handschriften, aber andernorts angefertigt.

## Note

<sup>1</sup> **Codice 1:** *Graduale de adventu per totum annum in dominicis diebus*, Orselina, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso. Membranaceo, cc. I+182+II, 528×374 mm, 9 unità tetragramma-linea, 24 fascicoli, richiami orizzontali, rigatura a inchiostro, legatura in cuoio decorato a secco con armatura metallica (parz. originale), scrittura gotica rotunda e notazione musicale quadrata in inchiostro nero e rosso. Numerose iniziali filigranate bicrome di piccole dimensioni, 97 iniziali filigranate maggiori bicrome e fesse. 9 iniziali miniate a pennello delle quali una abitata, realizzate dal «Miniature delle scenette sacre» alle cc. 22r., 94r. e 150v. (6 scomparse alle cc. 1r., 17v., 20v., 24v., 131r. e 146v.).

**Codice 2:** *Antiphonarium de tempore*, Orselina, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso. Membranaceo, cc. 162, 534×385 mm, 8 unità tetragramma-linea, 21 fascicoli, rigatura a secco, legatura in cuoio con armatura metallica (parz. originale), scrittura gotica e notazione musicale quadrata in inchiostro nero e rosso. Numerose iniziali filigranate bicrome di piccole dimensioni e 20 iniziali miniate a pennello dal «Miniature dei racemi con draghi e mostri», alle cc. 21v., 24v., 32v., 36v., 44r., 49r., 51v., 53r., 60r., 65v., 70r., 77r., 84v., 103v., 129r., 136v., 144r., 151v. (2 scomparse alle cc. 2r. e 14r.).

**Codice 3:** *Antiphonarium in dominicis diebus*, Orselina, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso. Membranaceo, cc. 208, 542×377 mm, 8 unità tetragramma-linea, 27 fascicoli, rigatura a secco, legatura in cuoio decorato a secco con armatura metallica (parz. originale), scrittura gotica e notazione musicale quadrata in inchiostro nero e rosso. Numerose iniziali filigranate bicrome di piccole dimensioni, 7 iniziali filigranate maggiori bicrome e fesse e 17 iniziali miniate a pennello delle quali 11 del «Miniature dei racemi con draghi e mostri» (cc. 1v., 9v., 25r., 29v., 40v., 55r., 66r., 80r., 87v., 92r. e 111r.) e 6 del «Miniature dei trafori metallici» (cc. 100r., 128r., 137r., 143r., 150v. e 160r.).

**Codice 4:** *Antiphonarium in festivitibus sanctorum*, Orselina, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso. Membranaceo, cc. 168, 535×381 mm, 8 unità tetragramma-linea, 22 fascicoli, rigatura a secco, legatura in cuoio con armatura metallica (parz. originale), scrittura gotica in inchiostro nero e rosso. Numerose iniziali filigranate bicrome di piccole dimensioni, 10 iniziali filigranate maggiori bicrome e fesse e 11 iniziali miniate a pennello del «Miniature dei trafori metallici» alle cc. 2v., 14r., 23r., 29r., 40r., 48v., 55r., 65r., 74r. e 158v. (1 scomparsa alla c. 57v.).

<sup>2</sup> Qui di seguito viene riportata una bibliografia essenziale sui manoscritti di San Francesco: MARGHERITA HUDIG-FREY, *I codici corali trecenteschi dell'antica chiesa di S. Francesco dei Conventuali di Locarno*, in: Archivio Storico Ticinese 48, 1971, p. 297–319; *I monumenti d'arte e di storia del Cantone Ticino*, vol. I, Locarno e il suo circolo, a c. di VIRGILIO GILARDONI, Basilea 1972, p. 198–242 e p. 418–477; *La Madonna del Sasso tra storia e leggenda*, a c. di GIOVANNI POZZI, Locarno 1980; RODOLFO HUBER, *Emilio Motta. Storico. Archivist. Biografo*, Locarno 1992; LARA SPERONI, *Contributi per la storia della miniatura nel Canton Ticino. I codici miniati medievali provenienti dalla chiesa di S. Francesco in Locarno*, Tesi di Laurea, Università di Pavia, 1997 (non pubblicata); MARCO AVESANI,



7 «Miniature dei racemi con draghi e mostri», H(odie in), secondo decennio del 1300, tempera su pergamena (*Antifonario de tempore*, c. 84v.), 145×98 mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Posta a segnalare l'Epifania, è questa iniziale, essenzialmente di tipo fitomorfo, con l'aggiunta di figurine umane e animali.

8 «Miniature dei racemi con draghi e mostri», A(dorna thalamum), secondo decennio del 1300, tempera su pergamena (*Antifonario de tempore*, c. 144r.), 140×92 mm, Biblioteca del Convento della Madonna del Sasso, Orselina. – Iniziale zoomorfa arricchita nel suo interno da una decorazione di tipo vegetale.

- GIOVANNI CONTI BARBARA DAL PRÀ et al., *I libri corali trecenteschi di Locarno. Guida pratica alla loro lettura nel contesto storico, liturgico e musicale*, Locarno 1999; LARA SPERONI, *I codici miniati della chiesa di S. Francesco a Locarno*, in: *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera italiana*, atti del convegno, Lugano 28 marzo 1998, a c. di EDOARDO AGUSTONI, ROSSANA CARDANI VERGANI e ELFI RÜSCH, Lugano 2000, p. 41–48.
- <sup>3</sup> Per una visione generale e completa di tutte le fasi di realizzazione di un codice, cfr. JEAN LEMAIRE, *Introduction à la codicologie*, Louvain-la-Neuve 1989. Fondamentale è anche: *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, a c. di VIVIANA JEMOLO e MIRELLA MORELLI, Roma 1990.
- <sup>4</sup> Per alcuni spunti interpretativi sulla pratica della foratura v.: LESLIE W. JONES, *Pricking manuscripts: the instruments and their significance*, in: *Speculum XXI*, 1946, p. 389–403; LESLIE W. JONES, *Ancient prickings in eighth-century manuscripts*, in: *Scriptorium XV*, 1961, p. 14–22; LÉON GILISSEN, *Un nouvel élément codicologique: piqûres de construction des quaternions dans le manuscrit II 951 de Bruxelles*, in: *Codices Manuscripti 2*, 1976, p. 33–38.
- <sup>5</sup> Sulla rigatura cfr.: LÉON GILISSEN, *Un élément codicologique trop peu exploité: la règle*, in: *Scriptorium XXIII*, 1969, p. 150–162; JULIEN LEROY, *Les types de règles des manuscrits grecs*, Paris 1976.
- <sup>6</sup> Raccolta soprattutto sull'albero di quercia, ha un elevato contenuto di tannini (meccanismo di difesa contro gli insetti), da cui il colore, ma anche di componenti ferrosi.
- <sup>7</sup> Quest'ultimo aspetto potrebbe essere imputabile a successive e magari erronee rilegature.
- <sup>8</sup> *Ticinensia Serie IV* (Supplemento all'*Archivio Storico Ticinese*), a c. di VIRGILIO GILARDONI e ROCCO DA BEDANO, Bellinzona 1973, p. 306–307.
- <sup>9</sup> I volumi erano originariamente forse una dozzina: Hudig-Frey 1971 (cfr. nota 2), p. 297–301.
- <sup>10</sup> *Ticinensia Serie IV* 1973 (cfr. nota 8), p. 307–308.
- <sup>11</sup> Per un approccio scientifico alla tecnica della miniatura medievale, si consulti soprattutto *De arte illuminandi*, tradotto e commentato da FRANCO BRUNELLO, Vicenza 1992, ma anche CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da FRANCO BRUNELLO, Vicenza 1993. Per una visione storico-artistica, nonché sociale della miniatura e della decorazione del libro, v.: *Typologie des sources du Moyen Age occidental 8, La miniature*, di MAURICE SMEYERS, Turnhout 1974; *Le livre au Moyen Age*, a c. di JEAN GLENISSON, Turnhout 1989; JONATHAN J. G. ALEXANDER, *Medieval illuminators and their methods of works*, New Haven e London 1992; *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, catalogo della mostra, a c. di MARIA L. GATTI PERER e MARIO MARUBBI, Cinisello Balsamo 1995; CHRISTOPHER DE HAMEL, *A history of illuminated manuscripts*, London 1994.
- <sup>12</sup> Brunello 1992 (cfr. nota 11), p. 154.
- <sup>13</sup> Per un esempio di ciò: ibidem, p. 115, nota 1.
- <sup>14</sup> Ibidem, p. 81, nota 3 e p. 101.
- <sup>15</sup> Ibidem, p. 51, nota g. Particolarmente usato nella miniatura, secondo Brunello è proprio dal termine «allume» che deriva quello di «illuminare». A questo proposito v. p. 3–6.
- <sup>16</sup> Ibidem, p. 162, nota 52.
- <sup>17</sup> Ibidem, p. 167 e nota 70.
- <sup>18</sup> Ibidem, p. 117, nota 3 e p. 67, nota 5.
- <sup>19</sup> Ibidem, p. 83–91.
- <sup>20</sup> Ibidem, p. 178–195.
- <sup>21</sup> Gli appellativi dei quattro miniatori furono conia-  
ti dalla Hudig-Frey 1971 (cfr. nota 2).
- <sup>22</sup> Per un elenco dei neri più comunemente usati: Brunello 1992 (cfr. nota 11), p. 47 e 201.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 211–214.
- <sup>24</sup> Ibidem, p. 115, nota 2.
- <sup>25</sup> Ibidem, p. 61–67, 105–113, nota 7.
- <sup>26</sup> Ibidem, p. 224–226.
- <sup>27</sup> Ibidem p. 49, nota 1 e p. 214.
- <sup>28</sup> Ibidem, p. 73–83 e 209.
- <sup>29</sup> Ibidem, p. 57–59, 216–217 (per il giallo); 69–73, 245 e 251 (per il verde).
- <sup>30</sup> Hudig-Frey 1971 (cfr. nota 2), p. 311.
- <sup>31</sup> Ibidem, p. 300 e 311.
- <sup>32</sup> De Hamel 1994 (cfr. nota 11), p. 105 e Smeyers 1974 (cfr. nota 11), p. 79.

## Referenze fotografiche

1–8: Fondo Opera svizzera dei monumenti d'arte, presso Ufficio dei beni culturali, Bellinzona.

## Indirizzo dell'autrice

Lara Speroni, Dottore in Lettere Moderne, Master in Conservazione del libro, 10 Robertson House, Blackheath Hill, London SE10 8DG