



LUCIANO BELLOSI

SU ALCUNI DISEGNI ITALIANI TRA LA FINE DEL DUE E LA METÀ DEL QUATTROCENTO

Nel 1978 ho lavorato con Fiora Bellini ad una mostra di disegni antichi degli Uffizi occasionata da un centenario ghibertiano.¹⁾ La mia parte è consistita soprattutto nello scrivere un'introduzione in cui rivedevo varie attribuzioni del Degenhart comparse nei primi quattro volumi del *Corpus* dei disegni italiani pubblicati nel 1968.²⁾ Forse perché molte delle mie affermazioni saranno apparse troppo brusche e lapidarie, mi propongo in questa sede di argomentarne alcune per giustificarle meglio, anche attraverso l'uso di materiale illustrativo.

Come è accaduto per quel catalogo, qualcuno troverà anche questo intervento un po' irriverente nei confronti dell'illustre specialista che ha dedicato una vita intera allo studio dei disegni italiani del Tre e del primo Quattrocento. Non mi nascondo che è fin troppo facile scegliere qua e là, come ho fatto io, entro un'opera così monumentale e sistematica, alcuni casi — quelli che mi sembravano di più evidente soluzione e che mi interessavano maggiormente — trascurandone tanti altri ai quali il Degenhart e la Schmitt non hanno mancato di dedicare le loro amoroze ricerche ed energie. Ma le mie sono solo alcune proposte di revisione, che considero un omaggio all'opera dei due studiosi, i quali col loro lavoro hanno aperto — si può dirlo — un nuovo settore di studi a chi si interessa di arte figurativa italiana tra la fine del Due e la seconda metà del Quattrocento.

I. PER UN "CONTESTO" CIMABUESCO SENESE

Nelle polemiche che ogni tanto si rinnovano sui rapporti tra Duccio e Cimabue, si ha la sensazione, a volte, che ci si concentri un po' troppo sul già detto, per confutarlo o per difenderlo, senza allargare l'orizzonte visivo ad altri fatti contemporanei che possono aiutare ad illuminare il problema. È quanto viene da pensare rimeditando su quel gruppo di disegni degli Uffizi, in parte colorati, che recano una scritta antica (del Baldinucci) col nome di Cimabue e raffigurano, oltre al 'Cristo in trono' (fig. 1), alcune 'Scene della vita di Maria e di Cristo' (figg. 2 e 3). Il Degenhart e la Schmitt li hanno considerati fiorentini verso il 1300;³⁾ ma, a guardarli dal vero, viene piuttosto da pensare a Siena. Quei pochi colori che li rivestono, e specialmente quel profondo rosso vinato, rimandano alla gamma cromatica duccesca. E a me pare che le figurazioni con cui formano un

contesto coerente siano le opere giovanili di Duccio (la mano a cucchiaio della Madonna che assiste alla 'Visitazione' ricalca quasi la destra della Madonna di Crevole), il polittico perugino di Vigoroso da Siena (datato 1280),⁴⁾ il dossale di San Francesco e quello di San Pietro della Pinacoteca senese⁵⁾ e le miniature della seconda metà del Duecento riconducibili a Siena, alcune delle quali si sono viste recentemente nella mostra *Il gotico a Siena*.⁶⁾ Fra queste ultime, è soprattutto l'iniziale ritagliata della collezione Cini — una M con i dodici Apostoli⁷⁾ — che presenta somiglianze stringenti, con i disegni degli Uffizi.

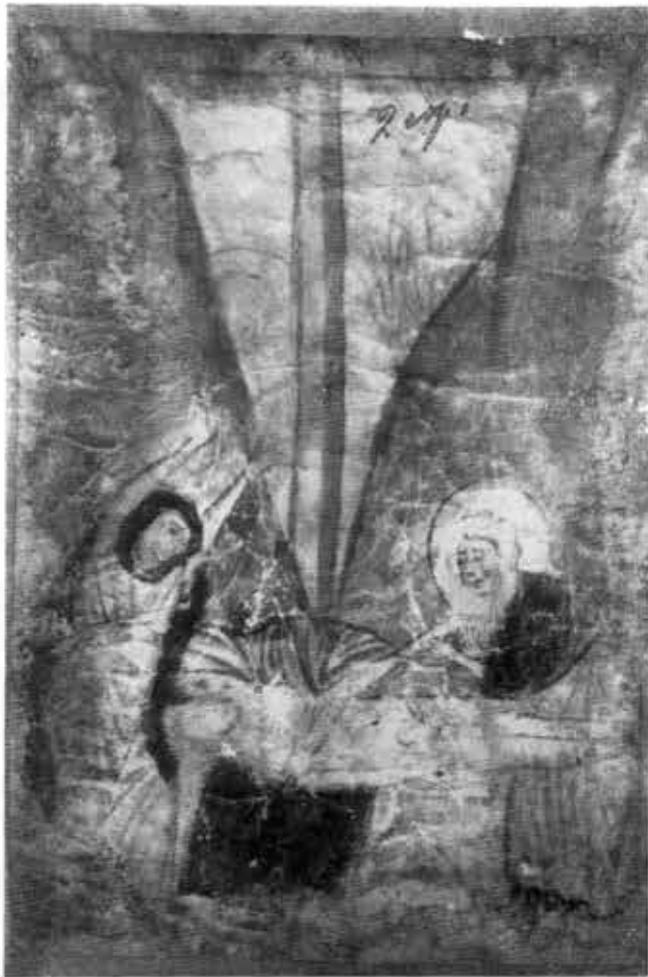


I - FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI
MINIATORE SENESE 1285 CA.: CRISTO IN TRONO

Il volto della Maddalena nel 'Compianto', (fig. 5), quello della Santa Elisabetta e della donna sulla sinistra nella 'Visitazione' (fig. 8) sono quasi identici agli Apostoli più giovani della miniatura Cini (figg. 7 e 9), nella formulazione dei tratti: la testa tonda, il naso sottile con la narice segnata da un puntino scuro, la bocca marcata alle estremità come da un colpo di trapano e il labbro inferiore piccolissimo, le pupille degli occhi acute come capocchie di spilli. Altri confronti si possono istituire tra la testa di Cristo nella 'Deposizione' e l'Apostolo con la corta barba scura in alto a destra nella miniatura Cini; fra la testa del San Pietro nella 'Lavanda dei piedi' (fig. 6) e del Nicodemo che tiene il corpo di Cristo nella 'Deposizione' e l'Apostolo canuto in alto a destra nella miniatura Cini (fig. 7) ecc. Insomma, le affinità sono tali — perfino nelle espressioni



2 - FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI
MINIATORE SENESE 1285 CA.: VISITAZIONE



3 - FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI
MINIATORE SENESE 1285 CA.: COMPIANTO SUL CRISTO MORTO

quasi petulanti — da giustificare un'attribuzione allo stesso artista (figg. 4-9).

L'espressività un po' diminutiva non manca di improvvisi accenti più profondi — come nella pia donna che leva in alto le braccia nel 'Compianto' (fig. 3) — che richiamano vivamente Cimabue. Alle sue figurazioni rimandano anche i fondali architettonici in cui non si intravede ancora nessun accenno a interessi per la nuova concezione giottesca dello spazio e della tridimensionalità, ma solo edifici di tradizione orientale e bizantina (quante coperture cupoliformi!), spesso disposti in prospettiva invertita a fare da quinta (fig. 2), secondo una formulazione scenica ricorrente negli affreschi cimabueschi di Assisi con le 'Storie di San Pietro'.

I dati culturali dei disegni degli Uffizi sono, dunque, assai arcaici, tanto che difficilmente essi potranno superare il penultimo decennio del Duecento. I loro accenti cimabueschi all'interno di un linguaggio più gentile e quasi lezioso, di marca squisitamente senese, fanno di questi disegni e delle miniature che

ad essi vanno collegate un documento estremamente significativo dell'attenzione con cui la pittura e la miniatura senese di secondo Duecento guardavano all'arte di Cimabue e contribuiscono a ricostruire un ambiente culturale sul quale si stacca la figura del giovane Duccio. I suoi rapporti con Cimabue sono da considerare nell'ampio panorama pittorico dell'intera Italia centrale e non solo per le conseguenze che ebbero sul pittore senese. La consorteria fra i due grandi artisti creò un clima intensissimo, cui Duccio contribuì da par suo, provocando una situazione nuova che si rifletté anche sui pittori fiorentini, ivi compreso il giovanissimo Giotto.⁸⁾

2. IL POSSIBILE MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA

Il bellissimo *Exultet III* del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa ha toccato l'apice della sua fortuna critica quando il Carli lo ha attribuito al Maestro di San Martino,⁹⁾ il più grande pittore pisano del Duecento insieme con Giunta. Era un'indicazione a cui avevano aperto la strada le indicazioni della Toesca e del Bologna.¹⁰⁾ Ma gli accostamenti del Carli, senza dubbio sorprendenti e illuminanti, non riescono a convincere del tutto e a mio avviso hanno fatto bene il Degenhart e la Schmitt a tenere separate le figurazioni dell'*Exultet* da quelle del grande anonimo, considerandole opera di un contemporaneo pisano.¹¹⁾

La preferenza per un colore a macchia non coincide con quello splendore cromatico che è così caratteristico del Maestro di San Martino. Le figure sono più slanciate e perfino più solenni, ma vi mancano la delicatezza e dolcezza che fioriscono in quelle del grande anonimo pisano. Inoltre, una certa corsività del miniatore mal si addice alla perfezione formale delle storielle che fiancheggiano la Madonna di San Martino.

Nonostante queste differenze, che fanno escludere l'identità di mano, mi pare che il rapporto col grande anonimo pisano sia innegabile e da vedere — forse — nella prospettiva che già avevano indicato la Toesca e il Bologna, di connessioni con l'Italia meridionale. I problemi sollevati dall'*Exultet* di Pisa sono stati riconsiderati recentissimamente dalla Calderoni Masetti,¹²⁾ ma la proposta di anticiparne la datazione intorno alla metà del Duecento, in rapporto con una fase della cultura artistica pisana precedente a quella espressa da Nicola, rimane poco giustificata.

Le figurazioni dell'*Exultet* sono pur sempre profondamente caratterizzate da quelle intense tonalità cromatiche e da quelle "strigilature luminose"¹³⁾ che si leggono in parallelo al Maestro di San Martino, a Ugolino di Tedice e a Ranieri d'Ugolino (fig. 10), e non alla generazione giuntesca. A me hanno sempre richiamato alla mente la bella 'Croce dipinta' della chiesa di Santa Marta a Pisa (fig. 11), che, alla fine del Duecento, ripropone l'immagine in di-

suso del *Christus triumphans*.¹⁴⁾ Qui si ritrova il colore fondo, a macchia, sul quale si rialzano graficamente le luci come fili di un tessuto, più fitto, ma anche meno strutturante, che nel Maestro di San Martino. Sono meglio assimilabili anche le fisionomie: il Cristo si può confrontare con gli 'Eterni' in mandorla dell'*Exultet*, soprattutto con quello dopo la 'Ecclesia' (figg. 10 e 11); l'espressiva Madonna dolente con alcune donne del 'Passaggio del Mar Rosso' (figg. 12 e 13). Inoltre, il modellato dell'anatomia, ottenuto a rigature sottili e sensibili, evidenti soprattutto nella Flagellazione, è come quello della 'Notte' (figg. 14 e 15) nella figurazione finale dell'*Exultet*.

Allo stesso pittore spetta, probabilmente, anche la Madonna col Bambino a mezza figura del Museo Nazionale di Pisa (II, 20), proveniente da San Giovanni dei Cavalieri¹⁵⁾ e attribuita dal Coletti proprio al Maestro di San Martino. Un'altra opera di quello che si potrebbe chiamare il Maestro della Croce di Santa Marta è da riconoscere nella 'Croce di Riglione' (fig. 16).¹⁶⁾

3. DISEGNI PER RICAMATORI DEL MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO

"Ancora ti conviene alcune volte servire ricamatori di più ragioni disegni. E pertanto fatti mettere a' predetti maestri tela o zendado in telaio bene disteso; e se è tela bianca, toglie e tuo' carboni usati, e disegna quello che vuoi. Poi piglia la penna e lo inchiostro puro, e rafferma, si come fai in tavola con pennello. Poi spazza il tuo carbone".¹⁷⁾ Il Cennini va ancora avanti con i suoi precetti riguardanti la fase successiva dell'"adombrare"; ma l'artista che ha preparato i disegni sulla tela di lino del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto¹⁸⁾ sembra si sia fermato alla fase delineativa (figg. 17, 19-21). Né i ricamatori hanno portato avanti il lavoro oltre qualche figura (fig. 22), lasciandoci la possibilità, oggi, di giudicare delle notevolissime qualità grafiche del pittore, certo appesantite e rese più ottuse dal lavoro di ago e filo che ha interessato poco più di tre figure.

Vi sono rappresentati il 'Cristo, la Madonna e San Giovanni Battista' a mezzo busto, uno accanto all'altro, separati solo da archetti a tutto sesto; e i 'Dodici Apostoli' a figura intera, uno sopra all'altro, entro archetti a sesto acuto. Il segno è molto sottile e rado nel delineare i contorni delle figure e le pieghe dei panni, leggere e solenni come quelle di un antico togato romano (figg. 19 e 21); ma poi si increspa e si fa pittoresco nel definire le capigliature, le barbe (fig. 20) o i racemi di acanto nei pennacchi sopra gli archetti. Giustamente il Degenhart e la Schmitt fanno riferimento, quanto al tipo di parato ecclesiastico cui erano destinati e alla struttura in cui dovevano essere inseriti, al piviale di Niccolò Galloni conservato nel Duomo di Upsala, ma ne spostano troppo la cronologia, alla metà del Trecento.¹⁹⁾ Il piviale di Niccolò Galloni è del 1295 e i disegni di



4



5



6

FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI - MINIATORE SENESE 1285 CA.: 4 - PRESENTAZIONE AL TEMPIO; 5 - COMPIANTO SUL CRISTO MORTO; 6 - LAVANDA DEI PIEDI (PARTICOLARI)

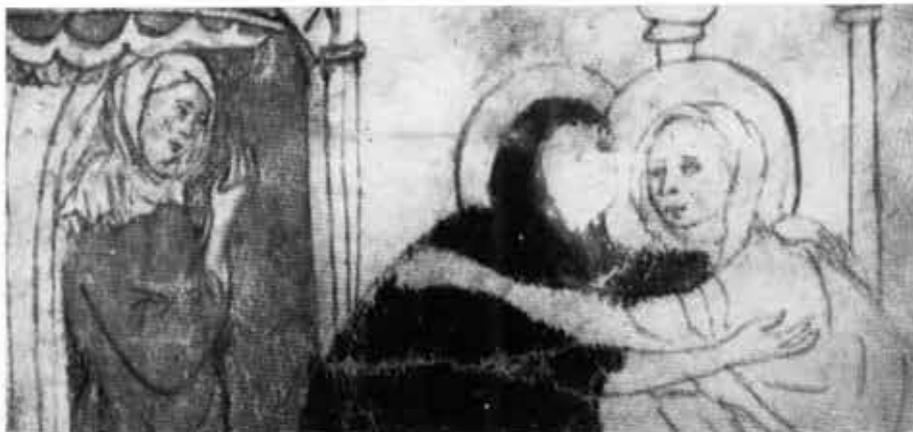


7 - VENEZIA, FONDAZIONE CINI - MINIATORE SENESE 1285 CA.: I DODICI APOSTOLI (PARTICOLARE)

Orvieto non devono essere troppo lontani da questa data.

La presenza di elementi architettonici e insieme di una decorazione vegetale sembra indicare un momento di incertezza tra un'abitudine duecentesca a incorniciare le figurazioni con motivi decorativi bidimensionali, costituiti spesso da racemi vegetali, e le nuove proposte giottesche in favore di un'incorniciatura architettonica. L'appiombamento delle figure ha anch'esso un sapore giottesco e il mezzo busto della 'Madonna', sia nella sua squadratura che nella togata solennità del manto, richiama le figure a mezzo busto del 'gradino d'altare', del 1313, oggi nel Museo Nazionale del Bargello, firmato dall'orafo empolese Andrea Pucci (figg. 22 e 23) ²⁰⁾.

Vi è un pittore attivo proprio ad Orvieto tra la fine del Due e gli inizi del Trecento cui questi disegni si possono ascrivere con tutta evidenza: si tratta del Maestro della Madonna di San Brizio (fig. 18), rievocato recentemente dal Previtali come il possibile patriarca della pittura orvietana del Trecento, ²¹⁾ attivo in un momento di passaggio da una cultura arcaica e "greca" alla più moderna cultura proto-giottesca e gotica. Se non ci si fa troppo impressionare dal verticalismo che sottende le strutture nella 'Madonna di San Brizio', si dovrà riconoscere nei disegni quella stessa "forte caratterizzazione espressiva nei volti dalla bocca piccola e dal lungo naso uncinato" ²²⁾. Mi pare che un confronto tra la testa della stessa 'Madonna di San Brizio' o — meglio ancora



8 - FIRENZE, GABINETTO DISEGNI E STAMPE DEGLI UFFIZI
MINIATORE SENESE 1285 CA.: VISITAZIONE (PARTICOLARE)



9 - VENEZIA, FONDAZIONE CINI - MINIATORE SENESE 1285 CA.: I DODICI APOSTOLI (PARTICOLARE)

— tra la testa del ' Salvatore ' in alto e quelle di alcuni degli ' Apostoli ' disegnati sulla tela orvietana (figg. 17-21) non lasci dubbi in proposito. Si aggiunge così un altro numero al più che esiguo catalogo del Maestro della Madonna di San Brizio, costituito finora dalla tavola eponima e da un affresco nella chiesa di San Giovenale ad Orvieto, attribuitogli dal Previtali.

Il parallelismo col ' gradino d'altare ' del Bargello è una riprova in più del fatto che molti aspetti della pittura italiana tra la fine del Due e gli inizi del Trecento caratterizzati da affinità culturali che una volta si sarebbero fatte risalire al Cavallini, si spiegano invece col comune denominatore giottesco.

4. UN DISEGNO " IN CARTA TINTA " DI GIOTTO?

Uno dei più splendidi disegni arrivati fino a noi di un'epoca così remota è quello del Louvre (inv. 2664), raffigurante due solenni personaggi seduti con una spada in mano (fig. 24). Il Degenhart lo ha giustamente apprezzato molto e la sua attribuzione a Maso di Banco è indubbiamente un'idea bellissima³³⁾. La maestà e solennità dei due personaggi, quel loro rilanciarsi sguardi distanti e profondi suscitano effettivamente la stessa ammirazione che si ha di fronte a certe figure delle ' Storie di San Silvestro ' in Santa Croce. E tuttavia, soprattutto quando si guarda il disegno nell'originale, colpisce il carattere stupen-



10 - PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA: EXULTET
(PARTICOLARE RAFFIGURANTE L'ETERNO)



11 - PISA, CHIESA DI SANTA MARTA
MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA
CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)



12 - PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO - MAESTRO
DELLA CROCE DI SANTA MARTA: EXULTET (PARTICOLARE)



13 - PISA, CHIESA DI SANTA MARTA - MAESTRO
DELLA CROCE DI SANTA MARTA: CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)



14 - PISA, MUSEO NAZIONALE DI SAN MATTEO
MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA: EXULTET
(PARTICOLARE)



15 - PISA, CHIESA DI SANTA MARTA
MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA
CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)

damente soffice e denso insieme del modellato, che nella riproduzione fotografica appare più contrastato nel chiaroscuro di quanto non sia in realtà. In Maso di Banco (fig. 28) i margini delle figure sono recisi con una sforbiciatura ben più brusca; il modellato si semplifica e quasi si appiattisce per dar luogo ad ampie campiture cromatiche. Qui, niente di brusco e di *à plat*. I contorni sono appena accennati e girano con una grande semplicità ma anche con una naturale eleganza. I panni fasciano i corpi con cadenze lente ma in continuo movimento. L'esecuzione è di una finezza miracolosa. Le lumeggiature a biacca e i rinforzi delle ombre sono dosati in modo così sapiente da fare emergere le figure con un turgore dolce ma intenso. Gravità e finezza, equilibrio e libertà, eleganza e compostezza, umanità e convinzione: sono le doti che siamo soliti ammirare nella pittura di Giotto stesso. Inoltre, la qualità straordinariamente soffice del modellato fa pensare in particolare al momento padovano, al momento della cappella Scrovegni, agli 'Apostoli seduti nei dodici seggi al lato del Cristo Giudice' (fig. 25), o all'Allegoria della Giustizia in trono'. Il pannello del personaggio più giovane, la sua mano turgida ed elegante insieme nello sfinarsi delle dita richiama uno degli angeli nelle 'Marie



16 - RIGNANO PEVERO (PISA), CHIESA DEI SANTI IPPOLITO E CASSIANO
MAESTRO DELLA CROCE DI SANTA MARTA
CROCE DIPINTA (PARTICOLARE)



17



18



19



20



21

17 - ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: APOSTOLO

18 - ORVIETO, DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: MADONNA DI SAN BRIZIO (PARTICOLARE)

19 - ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: APOSTOLO

20 - ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: APOSTOLO

21 - ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: APOSTOLO



22 - ORVIETO, MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO - MAESTRO DELLA MADONNA DI SAN BRIZIO: CRISTO E LA MADONNA

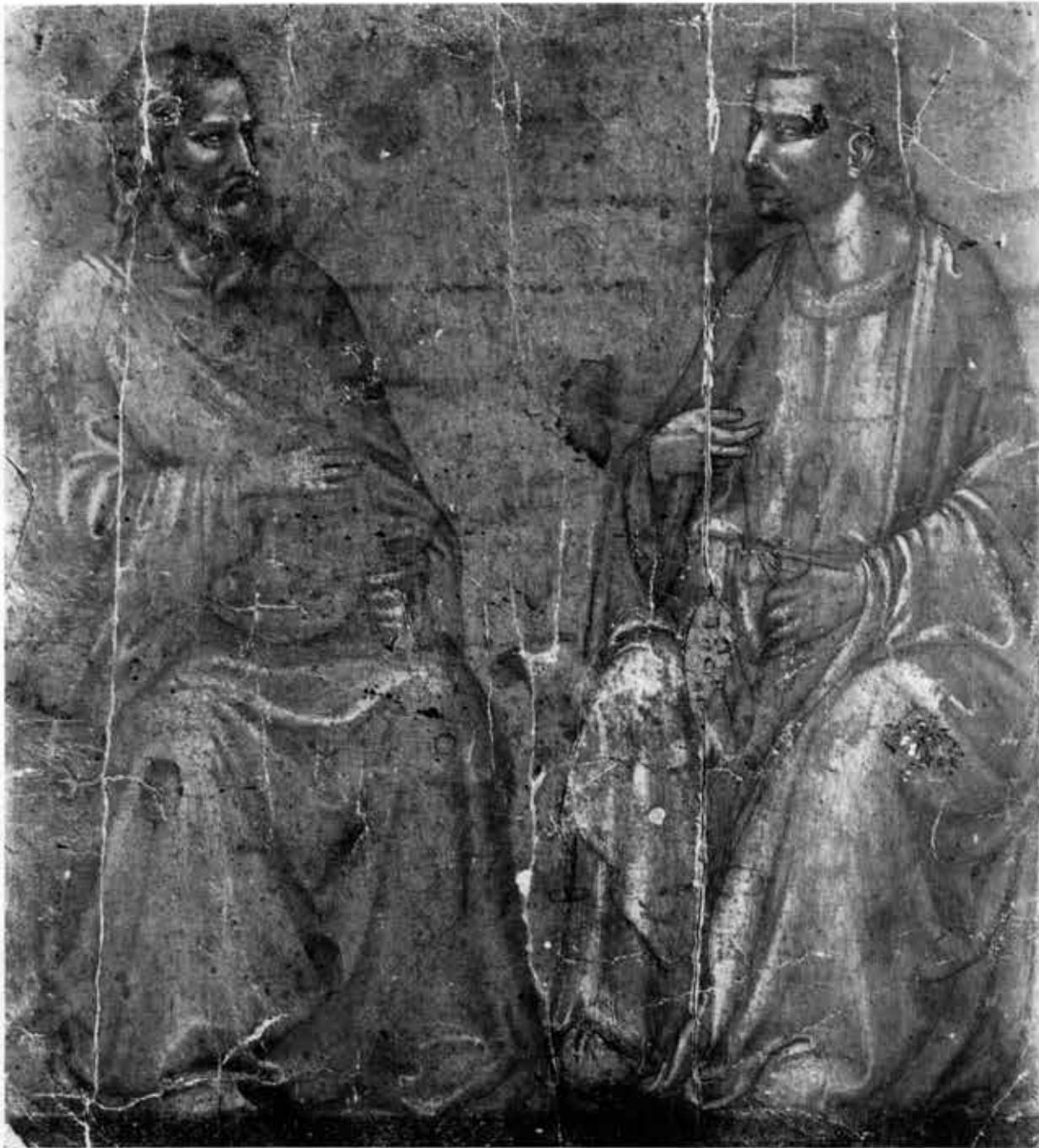
al sepolcro' (figg. 29 e 30). Il volto di quello più vecchio e barbuto può confrontarsi con tante figure affini dipinte da Giotto in questo momento (figg. 26 e 27). Quanto a complessità e ricchezza all'interno di una sublime coerenza stilistica, va notato che i due personaggi del disegno del Louvre sono caratterizzati in modo completamente diverso: solenne e sereno come un dio greco quello sulla sinistra con la spada sguainata di cui va saggiando il taglio con una mano, elegante e solida quasi come quella della Madonna di Ognissanti. Più volpino ed equivoco il per-

sonaggio sulla destra, dai tratti sottili e decisi, dall'orecchio elegante come l'ansa di un'anfora, dal gesto assai complesso; tiene, infatti, con la sinistra la spada chiusa nel fodero e rivolta in basso, mentre con la destra solleva, infilandone la fibbia col dito medio, la cinghia del fodero stesso (qualcosa di molto simile fa la 'Temperanza' nella Cappella degli Scrovegni, fig. 31).

San Paolo e San Giuliano, come vorrebbe il Degenhart? Ma un San Paolo senza la calvizie d'obbligo e un San Giuliano vestito all'apostolica? Verrebbe piuttosto il sospetto che si tratti di due figure allego-



23 - FIRENZE, MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO - ANDREA PUCCI: PARTICOLARE DI GRADINO D'ALTARE



24 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - GIOTTO(?): DUE FIGURE ALLEGORICHE

riche e il pensiero corre subito alla decorazione del Palazzo della Ragione, andata distrutta e rifatta.²⁴⁾ Questo disegno, eseguito su carta tinta in terretta verde e lumeggiato di biacca, è esemplare di una tecnica che doveva essere molto diffusa nel Trecento e la cui invenzione è, forse, da attribuire a Giotto stesso. Il Cennini dedica largo spazio alla tecnica del "disegnare in carta tinta",²⁵⁾ sia insegnando "co-

me si fa la tinta verde in carta da disegnare, e 'l modo di temperarla",²⁶⁾ sia spiegando "come tu dei disegnare e aombrare in carta tinta di acquerelle, e poi biancheggiare con biacca".²⁷⁾ Se è vero, come tutto lascia credere, che il Cennini ci tramanda gli insegnamenti tecnici giotteschi, il disegno del Louvre ne costituisce probabilmente una testimonianza diretta.



25 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI
GIOTTO: GIUDIZIO UNIVERSALE (PARTICOLARE)

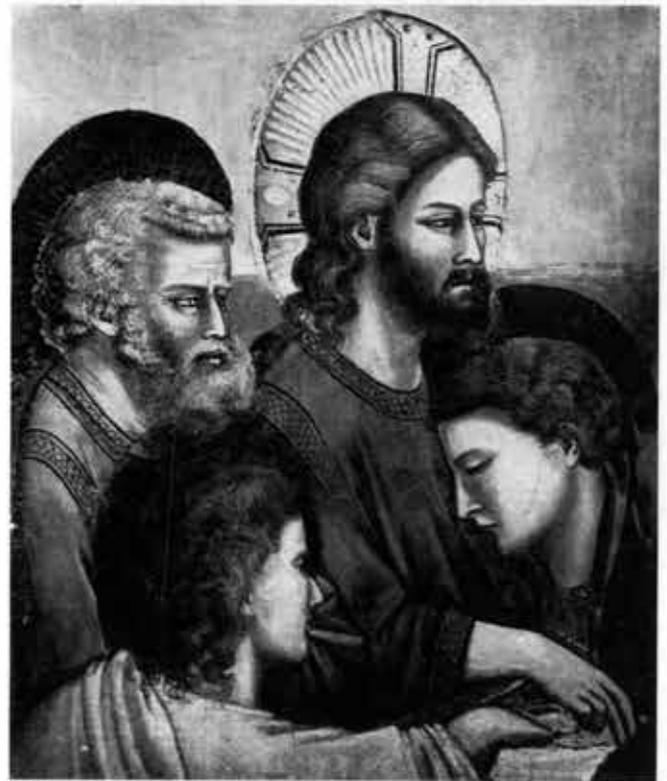
5. LA 'MEDITATIONE DE LA VITA DEL NOSTRO SIGNORE' DI PARIGI

Un codice illustrato tra i più interessanti di tutto il Trecento italiano è il Ms. ital. 115 della Biblioteca Nazionale di Parigi con la '*Meditatione de la Vita del nostro Signore*' dello Pseudo-Bonaventura (figg. 32 e 34).²⁸⁾ Se è vero che tra i poco meno che venti manoscritti illustrati di questo testo arrivati fino a noi quello della Biblioteca Nazionale di Parigi è il più antico, non sarà una questione secondaria conoscere l'ambiente e l'epoca in cui è nato. Il Degenhart e la Schmitt pensano a una collocazione in Siena verso il 1370, citando come termini di paragone soprattutto gli affreschi della Collegiata di San Gimignano, fra i quali quelli di Bartolo di Fredi datati 1367.²⁹⁾

Ma se alcune caratteristiche, come le figure allungate e il linearismo di certe parti indicano una spiccata simpatia per il linguaggio gotico da parte del disegnatore, va ricordato che non tutto ciò che è gotico in Italia significa sempre Siena. Di fatto anche le figure più complicate posano, in questi disegni, con un appiombamento introvabile a Siena e richiamano l'ambiente fiorentino dei primi decenni del Trecento, quando ancora il linguaggio giottesco di stretta osservanza non aveva avuto il sopravvento e operavano pittori estremamente disponibili e aperti al linguaggio gotico, come Lippo di Benivieni, l'ex Primo miniatore perugino,³⁰⁾ il Maestro di Figline e probabil-



26 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
GIOTTO(?): DUE FIGURE ALLEGORICHE (PARTICOLARE)



27 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI
GIOTTO: ULTIMA CENA (PARTICOLARE)



28 - NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
MASO DI BANCO: SANT'ANTONIO DA PADOVA

mente anche il Maestro del Codice di San Giorgio. Oppure il Maestro della Santa Cecilia, Pacino di Bonaguida o il giovane Jacopo del Casentino, cioè i rappresentanti di quella tendenza fiorentina che l'Offner chiamava miniaturistica.³²⁾ E proprio con questi ultimi mi pare che l'autore dei disegni del codice parigino si trovi particolarmente bene in compagnia. Credo che, per convincersene, sarà sufficiente un confronto con qualche figura della 'Crocefissione' di Oberlin di Jacopo del Casentino (figg. 34 e 35) o dell' 'Albero di San Bonaventura' di Pacino di Bonaguida dell'Accademia di Firenze (figg. 32 e 33).

E ci si dovrebbe soffermare soprattutto su quest'ultimo dipinto, che rivela affinità non solo stilistiche e di livello qualitativo, ma anche di cultura e di iconografia. Si tratta anche in questo caso di un' diffusa illustrazione di temi francescani e si noterà che fra

le 'Storie di Cristo' della tavola dell'Accademia vi è una Natività in cui, come nel manoscritto parigino, la Vergine si inginocchia davanti al Bambino, secondo un'iconografia molto corrente nel Quattrocento, dopo le *Rivelazioni* di Santa Brigida, ma molto rara nel Trecento.

Il codice della Biblioteca Nazionale di Parigi andrà dunque collocato — almeno per quanto riguarda le illustrazioni — nella Firenze dei primi decenni del Trecento, indicativamente verso il 1310-20, come sembrerebbero suggerire alcuni aspetti della moda e del costume sui quali non vorrei dilungarmi in questa sede.

6. UN MODELLO PER AFFRESCO DI TADDEO GADDI

Il disegno meglio conservato di tutto il Trecento italiano è, probabilmente, il 'Martirio di un Santo' della Pierpont Morgan Library di New York (fig. 36), eseguito proprio secondo i dettami tecnici del Cennini ricordati più sopra. La proposta del Degenhart e della Schmitt di porlo in ambito daddesco verso il 1340-50³²⁾ mi pare colga meglio nel segno di quelle del Meiss per un seguace dei Cioni³³⁾ e del Boskovits per Cenni di Francesco.³⁴⁾ Il Meiss, comunque, ha fornito un contributo molto importante alla comprensione del disegno. Innanzitutto, ne ha riconosciuto l'iconografia nel 'Martirio di San Miniato', decifrando la scena sulla base del dossale di Jacopo del Casentino per un altare della chiesa di San Miniato al Monte di Firenze, come composta di due episodi della stessa storia: sulla sinistra, San Miniato condotto al martirio e, sulla destra, una delle prove di martirio subite dal Santo. Inoltre, il Meiss mette in risalto la rifinitezza dell'esecuzione e la tecnica del disegno, rapportandolo alla ben nota 'Presentazione di Maria al Tempio', del Louvre, come possibile modello per un affresco da eseguire, presentato al committente e utilizzato come promemoria per l'esecuzione stessa.

Particolarmente interessante è l'accostamento del Meiss al foglio 1222 del Louvre con la 'Presentazione di Maria al Tempio', che ripete — o è modello per — il celebre affresco dello stesso soggetto dipinto da Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli in Santa Croce. La somiglianza riguarda, in realtà, non solo la tecnica ma anche lo stile; anzi, a me pare più strettamente affine ai modi di Taddeo Gaddi il disegno della Morgan Library che quello del Louvre. Mi spiego: la nitida, tagliente e precisa resa delle cose che si legge negli affreschi di Taddeo è più in linea col disegno di New York che con quello del Louvre, dove qua e là il segno sembra più incerto e sbavato, soprattutto nella sfilacciata trama delle lumeggiature del panneggio (si vedano in particolare le figure in basso a sinistra): a meno di non considerare, con l'Oertel, queste debolezze come segno di rifacimenti.³⁵⁾

Quanto ai rapporti del disegno di New York con i modi di Taddeo Gaddi, preferisco lasciar parlare da



29



30



31

29 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO: MARIA AL SEPOLCRO (PARTICOLARE)

30 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - GIOTTO (?): DUE FIGURE ALLEGORICHE (PARTICOLARE)

31 - PADOVA, CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI - GIOTTO: TEMPERANZA



32 - PARIGI, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
AFFINE A PACINO DI BONAGUIDA: MEDITATIONE DE LA VITA
DEL NOSTRO Signore (PARTICOLARE)

soli i confronti che propongo nelle illustrazioni (figg. 36-43), limitandomi a ricordare — in più — che la mezza figura del Cristo a volo sulla destra, di un modulo assai frequente nella pittura fiorentina di secondo Trecento, è già usata in un'opera di Taddeo come l' "Annunciazione" del Museo Bandini di Fiesole. Si tratta, evidentemente, di un disegno che rispecchia l'attività abbastanza avanzata del Gaddi e mi pare che si possa individuarne anche l'occasione dell'esecuzione.

Seguendo l'ipotesi del Meiss che possa trattarsi di un modello per un affresco, viene subito in mente la circostanza che Taddeo è impegnato tra il 1341 e il 1342 ad affrescare la cripta di San Miniato al Monte;



33 - FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA
PACINO DI BONAGUIDA:
ALBERO DI SAN BONAVENTURA (PARTICOLARE)

di questa decorazione rimangono ancora molti busti di Santi nelle volticelle, ma la cripta ha anche un'abside le cui pareti in un ambiente affrescato non saranno certo rimaste stonacate come si vedono oggi; e, del resto, in alcune zone rimangono ancora dei piccoli brani di decorazione difficili da individuare a una prima ricognizione, ma che non sono sfuggiti all'attenzione del Ladis, autore di una recente, bella monografia su Taddeo Gaddi.³⁶⁾ Ora, le due scene della "Passione di San Miniato" illustrate nel disegno di New York non potevano stare da sole: vi mancano almeno la decapitazione del Santo e il successivo episodio finale del suo viaggio fatto a piedi, reggendosi con una mano la testa sul collo, fino all'altura

su cui sorgerà la Basilica di San Miniato al Monte, dove finalmente muore. Sulla parete sinistra e su quella destra dell'abside della cripta potevano trovare posto questi quattro episodi accoppiati. Le due scene di New York sarebbero state destinate alla parete di sinistra, che è centinata ma interrotta da una finestrella sulla destra. Questo spiegherebbe bene sia la centinatura solo parziale del disegno, sia la sorgente di luce da destra, dove appunto si trova la finestrella. Né si può fare a meno di considerare la circostanza che una narrazione in figura della Leggenda di San Miniato, tanto rara che solo al Meiss è capitato di identificarla nel disegno di New York, si spiegherebbe male in un luogo diverso da una chiesa dedicata a questo Santo.

7. IL TACCUINO DELLA MORGAN LIBRARY E TOMMASO DA MODENA

Fra i disegni pubblicati dal Degenhart e dalla Schmitt fanno decisamente spicco quelli nel Taccuino



34 - PARIGI, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
AFFINE A PACINO DI BONAGUIDA: MEDITAZIONE DE LA VITA
DEL NOSTRO SIGNORE (PARTICOLARE)

pergameneo della Morgan Library di New York.³⁷⁾ Dalle illustrazioni del *Corpus*, troppo ridotte di formato, è difficile valutare la qualità straordinaria di questi fogli, la cui tenera acquarellatura permette di leggere lo struggente languore del 'Giovane colpito dalla freccia dell'amata' (fig. 44), o la qualità lanosa di certi panni, o sorprendenti "frammenti di vero" come quello del canneto palustre in cui si addentra un 'Falconiere a caccia con i suoi cani'.

Si tratta di una serie di figurazioni eccezionali in cui si intrecciano motivi profani dei più vari, dalle rappresentazioni dei Mesi ai duelli tra cavalieri e tra soldati, da temi di caccia e d'amore cortese a favole di animali, da scene di tono boccaccesco fino a macchiette di un comico quasi scurrile. È ben nota la scena del coito a c. 2 v. La c. 10 v. dovrebbe illustrare due favole di animali (parlanti?) (TAV. I) perché nel registro alto l'asino sembra sbeffeggiare la dabbennaggine del suo padrone che porta lui il carico invece dell'animale, mentre nel registro inferiore il falconiere sembra dialogare col cane tra le canne di una



35 - OBERLIN (OHIO), ALLEN ART MUSEUM
JACOPO DEL CASENTINO
CROCIFFISSIONE (PARTICOLARE)



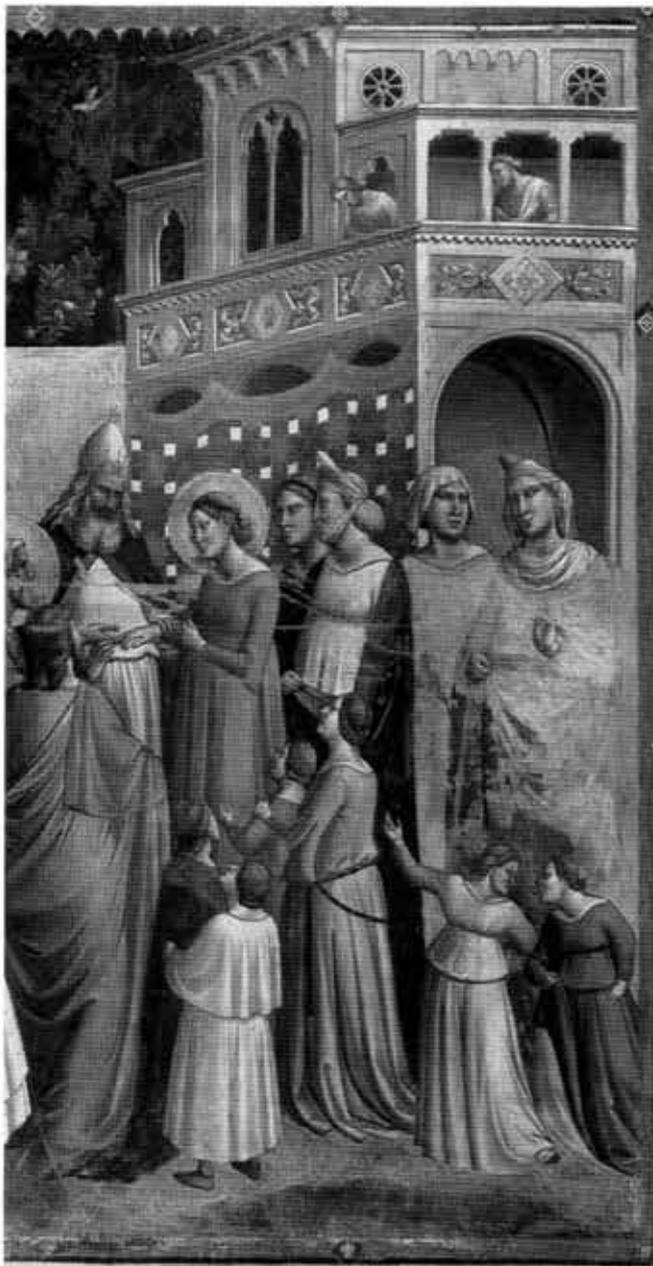
36 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - TADDEO GADDI: MARTIRIO DI SAN MINIATO

palude. A c. 15 v. 'Due giovani seduti su due eleganti sgabelli suonano strumenti musicali', la donna un salterio e l'uomo una viola; mentre, sotto, 'Un giovane frate e una giovane monaca', più poveramente seduti ma maliziosamente posti a riscontro dei due laici, suonano dei pifferi (?) (fig. 48).

È ben difficile che si tratti di un taccuino di modelli, come pensano il Degenhart e la Schmitt; tutto lascia credere, invece, a una serie di illustrazioni di temi di cultura astrologica, cavalleresca e novellistica — a parte i casi ispirati alla tradizione delle giocose *drôleries* gotiche — e varrebbe la pena che uno storico dell'arte e un letterato dedicassero un lavoro monografico a questo taccuino. Quanto all'identificazione della cultura figurativa, il Degenhart e la Schmitt hanno pensato all'ambiente artistico napoletano intorno a Roberto d'Oderisio. Il Bologna ha già risposto negativamente a questa proposta³⁸⁾ e, in effetti, non vi sono buone ragioni per andare contro una compatta tradizione critica che collocava il taccuino in area settentrionale. I temi cavallereschi

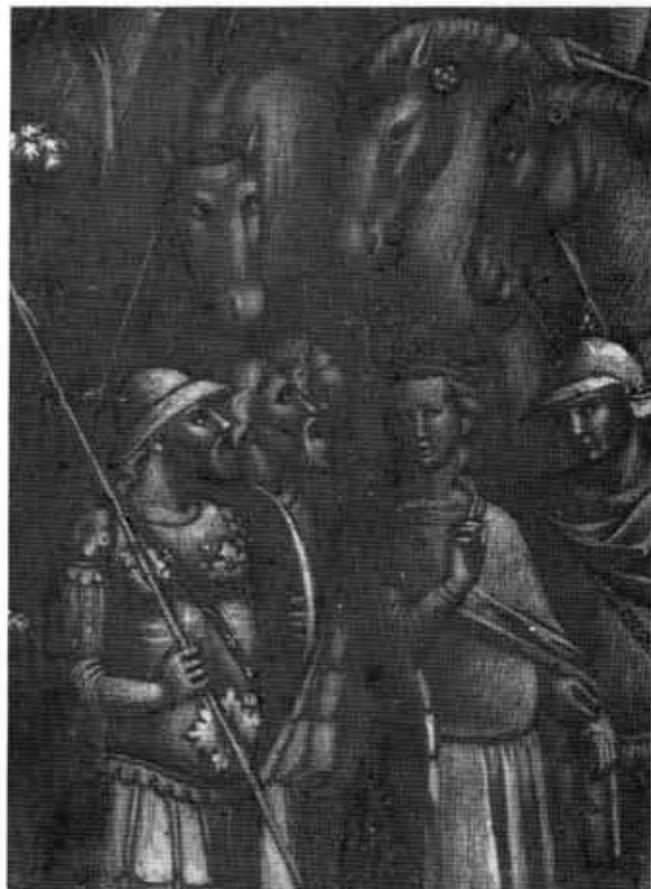
e cortesi e il naturalismo di questi disegni richiamano da vicino la miniatura lombarda e in particolare le illustrazioni del *Guiron le Courtois* della Bibliothèque Nationale di Parigi. Il chiaroscuro tenerissimo e insieme intenso rimanda invincibilmente alla pittura a fresco di Vitale da Bologna; ma una gentilezza più cortese e composta, un più acuto naturalismo fanno pensare direttamente a Tommaso da Modena e in particolare alle sue 'Storie di Sant'Orsola' affrescate a Treviso.³⁹⁾

Introvabili altrove nella pittura italiana del Trecento sono quei profili dal sorriso un po' malizioso, fisionomizzati da un naso discretamente prominente, che a volte ricade un po' a gocciola verso la bocca (figg. 49 e 50). E così i corpi dei giovani che, strettamente inguainati negli abiti, acquisiscono, se visti di profilo, un andamento dolcemente sinuoso e quasi serpeggiante (figg. 51 e 52). Molto "orsoliana" è la caratterizzazione degli scollini femminili (e non mi riferisco semplicemente alla loro foggia, che è da addebitare esclusivamente alla moda). I segni netti



37 - FIRENZE, CHIESA DI SANTA CROCE - TADDEO GADDI
SPOSALIZIO DELLA VERGINE (PARTICOLARE)

e decisi con cui sono delineate le forme dei numerosi sgabelli su cui siedono le figure di New York richiamano da vicino gli studioli dei Domenicani illustri di San Niccolò. La caratterizzazione lanosa dei panni dalle pieghe morbide ma decise, l'indicibile garbo profano dei gesti e degli abbigliamenti, i tipi fisici a volte asciutti e segaligni ma più spesso teneramente carnosi, tutto quell'ammiccare di sguardi: sono aspetti che caratterizzano in modo irresistibilmente accattivante sia gli affreschi di Treviso che i disegni di New York (figg. 45-48).



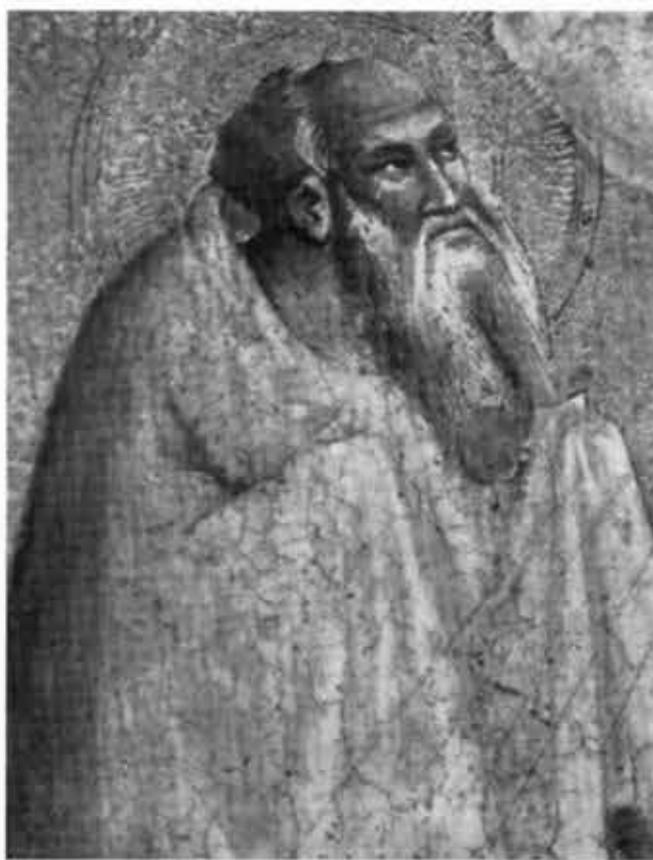
38 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
TADDEO: MARTIRIO DI SAN MINIATO
GADD (PARTICOLARE)



39 - FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA
TADDEO GADDI: ADORAZIONE DEI MAGI
(PARTICOLARE)



40 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
TADDEO GADDI: MARTIRIO DI SAN MINIATO
(PARTICOLARE)



41 - FIRENZE, GALLERIA DELL'ACCADEMIA
TADDEO GADDI: TRASFIGURAZIONE
(PARTICOLARE)



42 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
TADDEO GADDI: MARTIRIO DI SAN MINIATO
(PARTICOLARE)



43 - PISTOIA, CHIESA DI SAN GIOVANNI FUORCIVITAS
TADDEO GADDI: ANNUNCIAZIONE
(PARTICOLARE)



44 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (c. 14 v.)



45 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (C. 15 V., PARTICOLARE)



46 - TREVISO, MUSEO CIVICO - TOMMASO DA MODENA: STORIA DI SANT'ORSOLA (PARTICOLARE)



47 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (C. 14 V., PARTICOLARE)



48 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (C. 15 V., PARTICOLARE)

Un'altra notazione che accomuna le due serie riguarda la presentazione lenta e ravvicinata di un mondo cortese e profano, che ancora non è visto con gli occhi nostalgici del gotico internazionale. La figurazione è portata sempre in primo piano e va letta nei suoi valori di superficie, mentre i pochi cenni "spaziosi" sono anche nel taccuino di New York subordinati ad una "dimensione ritrattistica"⁴⁰⁾ della realtà, come nei Domenicani illustri.

Mi pare, oltretutto, molto verosimile l'ipotesi che un'umanità così tenera e carnosa, dai profili pungenti, dai sorrisi maliziosi, dagli sguardi ammiccanti, come quella che appare nelle figurazioni del taccuino new-yorkese, sia stata concepita "en la joiose Marche del cortois Trivixan", il cui clima culturale e figurativo sembra particolarmente in linea con queste immagini.⁴¹⁾ Alla diffusione nel trevisano di temi cavallereschi e cortesi fanno pensare molti dei disegni, e in particolare il duello fra due cavalieri in cui scudi e gualdrappe sono segnati dalla lettera G (Gano?) e dalla lettera R (Rolando?). Nei perduti affreschi decorativi del Palazzo dei Trecento a Treviso erano scene di caccia, d'amore e di duello simili a quelle del taccuino new-yorkese. I Mesi come ciclo laico autonomo si ritrovano in casa Coghetto pure a Treviso, dove costituivano la decorazione di una sala di cui restano alcuni riquadri. È vero che si tratta di temi largamente diffusi, ma il fatto che nell'area dell'entroterra veneto, e soprattutto nel trevisano, assumano un significato particolare, è anch'esso a favore dell'ipotesi che i disegni di New York siano stati eseguiti da Tommaso da Modena nel momento del suo soggiorno a Treviso e del suo contributo al vivace clima culturale di questo centro trecentesco.

8. UN RIPENSAMENTO A FAVORE DI SPINELLO ARETINO

Devo fare ammenda della mia iniziale proposta di attribuire a Lorenzo di Niccolò un disegno raffigurante il 'Papa Silvestro' (fig. 53), (n. 651 del Cabinet Edmond de Rothschild al Louvre).⁴²⁾ Dopo aver visto dal vero questo bellissimo e monumentale foglio, dalle stupende acquarellature rosacee, mi sono convinto che esso può essere ascrivito a Spinello stesso, con cui aveva visto qualche legame il Degenhart.⁴³⁾ Le affinità di questa slanciata figura, dal panneggio mirabilmente cadenzato, con gli affreschi di Spinello in Palazzo Pubblico a Siena (documentati nel 1408) mi sembrano ora molto evidenti (figg. 53-55). Non che in Lorenzo di Niccolò manchino dei rapporti con Spinello, soprattutto nei suoi dipinti del primo decennio del Quattrocento, quando collaborò col pittore aretino all'Incoronazione della Vergine' oggi nella Galleria dell'Accademia di Firenze (datata 1401), ma la qualità del foglio Rothschild è certamente più alta di quanto ci si possa aspettare dal modesto pittore fiorentino e degna di stare a confronto con le opere tarde di Spinello.



49 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (C. 8 v., PARTICOLARE)

50 - TREVISO, MUSEO CIVICO - TOMMASO DA MODENA: STORIA DI SANT'ORSOLA (PARTICOLARE)

9. SUL DISEGNATORE "DA" GLI AFFRESCHI DELLA BASILICA INFERIORE DI ASSISI

Qualche osservazione sui noti quattro disegni su pergamena, copie da affreschi della Basilica Inferiore di Assisi, divise tra gli Uffizi, l'Albertina (figg. 59 e 64), il Museo Condé di Chantilly (fig. 62) e la Pierpont Morgan Library di New York (figg. 61 e 66).⁴⁴⁾ Eseguiti probabilmente come impegnativo promemoria della decorazione di Assisi, a testimonianza dell'importanza dei cicli ad affresco dei due transetti e delle vele della Basilica Inferiore di Assisi, essi sono molto accurati e ordinati nel tratto fermo e diligente. Difficile stabilire la cultura dell'artista che li ha eseguiti: la Basilica di Assisi era una grande meta di pellegrinaggio internazionale e di certo non si limitava ad attirare l'interesse degli umbri.

Fra i prodotti che il Degenhart e la Schmitt⁴⁵⁾ prendono in considerazione in rapporto con questi disegni, soprattutto per via dell'esecuzione a filamenti sottili e paralleli, particolarmente importanti sono alcuni vetri graffiati, come la 'Madonna col Bambino in trono' del Louvre (fig. 58),⁴⁶⁾ e le illustrazioni al *Libro delle cure degli uccelli che vivono di ratto* del Kupferstichkabinett di Berlino (figg. 56, 57, 60, 63, 65 e 67), collocato in ambiente napoletano verso il 1370.⁴⁷⁾ Bisogna, tuttavia precisare che il vetro del Louvre è, sì, opera fiorentina, ma di un'epoca abbastanza avanzata e cioè dei tempi di Lorenzo Monaco, che ha lavorato in questa tecnica, come stanno a di-



51 - TREVISO, MUSEO CIVICO - TOMMASO DA MODENA:
STORIA DI SANT'ORSOLA (PARTICOLARE)

mostrare il "vetro a oro graffito" del Museo Civico di Torino, datato 1408, o quello entro un reliquiario del Museo di Lione, acutamente notato dal Toesca.⁴⁸⁾ Direi, anzi, che il vetro del Louvre possa essergli attribuito con una certa tranquillità, se collocato intorno al 1400, quando il monaco pittore, ancora assai lontano dalle fiammate gotiche che caratterizzano la sua attività matura, dipingeva opere come l'anconetta della Pinacoteca di Siena o la 'Madonna e Santi', stranamente datata MCCC, andata distrutta durante la guerra nei Musei di Berlino.

Indicazioni per una data tarda offrono anche le illustrazioni del *Libro delle cure degli uccelli che vivono di ratto*, perché alcune figure (fig. 56) hanno già quel



52 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
TOMMASO DA MODENA: TACCUINO (C. 14 V., PARTICOLARE)

colletto a campanula che va di moda tra il 1390 e il 1415 ca. Gli aspetti per altri versi più arcaici, anche della moda, saranno probabilmente da spiegare col peso di una tradizione che doveva gravare notevolmente in rapporto a testi che hanno avuto una grande fortuna dalla metà del Duecento in avanti, cioè dai tempi del *De arte venandi cum avibus*. Il fatto che si tratti di una tradizione meridionale può giustificare la collocazione proposta dal Degenhart e dalla Schmitt per le illustrazioni di quel testo; tuttavia, mi pare non vi siano dubbi sullo stretto rapporto stilistico con le pergamene derivate dagli affreschi di Assisi (figg. 59, 61, 62, 64 e 66); la stessa linea di contorno pulita e netta che definisce le cose e caratterizza i profili umani dalle inconfondibili, curiose fisionomie; lo stesso tratteggio ordinato, a filamenti paralleli (con qualche rarissimo passaggio a tratteggio incrociato), che modella le pieghe dei panni o segna la rada peluria del Cristo catturato e di un allevatore di falconi dai tratti orientali, ecc. Alcuni arcaismi nella figurazione (come il giovane falconiere a c. 60 con le gambe accavallate, secondo un



53

53 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - SPINELLO ARETINO: SAN SILVESTRO PAPA



54

54 - SIENA, PALAZZO PUBBLICO - SPINELLO ARETINO: ALESSANDRO III CONSEGNA LA SPADA AL DOGE ZIANI (PARTICOLARE)



55

55 - SIENA, PALAZZO PUBBLICO - SPINELLO ARETINO: ALESSANDRO III RICONOSCIUTO DA UN PELLEGRINO (PARTICOLARE)



56 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT - ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.: LIBRO DELLE CURE DEGLI UCCELLI CHE VIVONO DI RATTO (C. 61)

modulo di gotico francese di fine Due-inizi Trecento) fanno supporre che si tratti di una derivazione da qualche codice più antico.

Non sono sicuro che queste illustrazioni vadano riportate in area toscana, come non lo sono per i disegni dagli affreschi di Assisi; ma mi pare difficile dubitare che gli uni e gli altri spettino ad uno stesso artista e ad un'epoca che si dovrebbe aggirare tra la fine del Tre e gli inizi del Quattrocento.

10. UN'ILLUSTRAZIONE DANTESCA DEL MAESTRO DELLA CAPPELLA BRACCIOLINI

La *Divina Commedia* della Biblioteca Nazionale di Napoli (Ms. XIII C I) ha poche illustrazioni, tra le quali quella a piena pagina a c. 120 (fig. 68). Essa si riferisce alla visione del canto XXIX del *Purgatorio*: vi si vedono le "genti... vestite di bianco", i "ventiquattro seniori... coronati... di fiordaliso", i "quattro animali... pennuti di sei ali", con in mezzo il "carro in su due ruote trionfale... al collo d'un grifone tirato", "due vecchi in abito dispari", i "quattro in umile paruta" e il "vecchio solo... dormendo con la faccia arguta", tutti e sette corona-



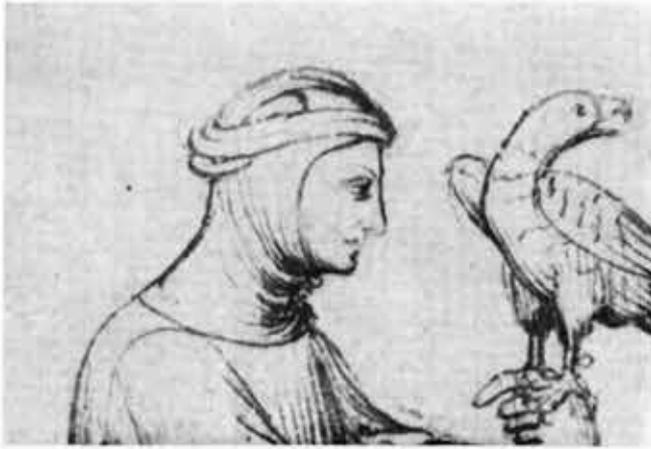
58 - PARIGI, LOUVRE - LORENZO MONACO
MADONNA COL BAMBINO IN TRONO



57 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT - ARTISTA TOSCANO (?)
1400 CA.: LIBRO DELLE CURE DEGLI UCCELLI
CHE VIVONO DI RATTO (C. 62 V., PARTICOLARE)



59 - VIENNA, ALBERTINA
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.
BACIO DI GIUDA (PARTICOLARE)



60 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.: LIBRO DELLE CURE
DEGLI UCCELLI CHE VIVONO DI RATTO (C. 62)



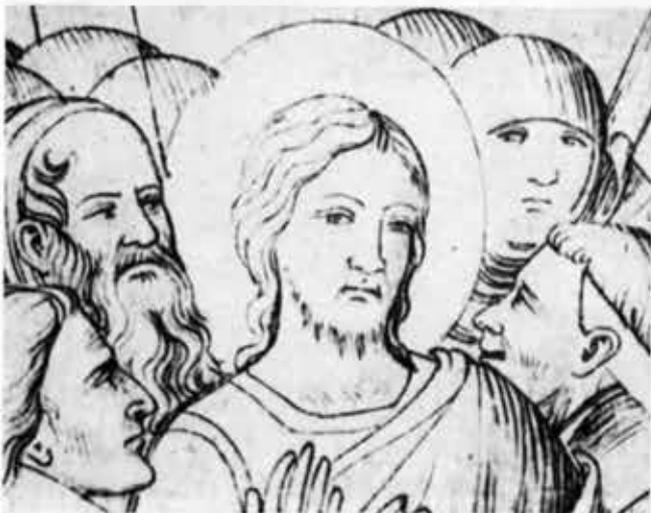
61 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.
RITORNO DI CRISTO DAL TEMPIO (PARTICOLARE)



62 - CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.
ANGELI (PARTICOLARE)



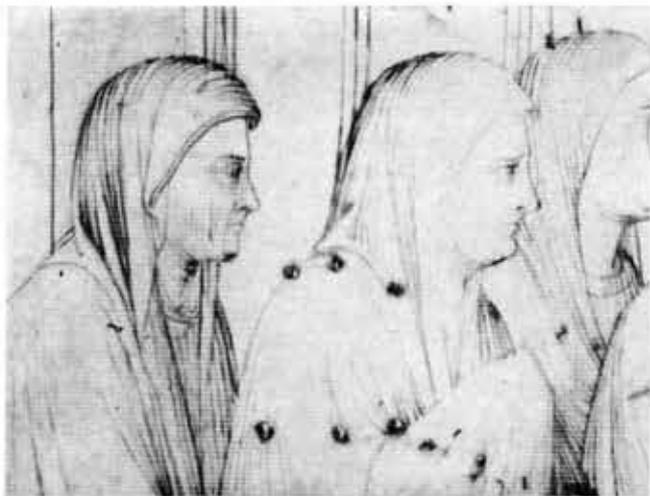
63 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT - ARTISTA TOSCANO (?)
1400 CA.: LIBRO DELLE CURE DEGLI UCCELLI
CHE VIVONO DI RATTO (C. 62, PARTICOLARE)



64 - VIENNA, ALBERTINA
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.
BACIO DI GIUDA (PARTICOLARE)



65 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT - ARTISTA TOSCANO (?)
1400 CA.: LIBRO DELLE CURE DEGLI UCCELLI
CHE VIVONO DI RATTO (C. 64, PARTICOLARE)



66 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY
ARTISTA TOSCANO (?) 1400 CA.
RITORNO DI CRISTO DAL TEMPIO (PARTICOLARE)



67 - BERLINO, KUPFERSTICHKABINETT - ARTISTA TOSCANO (?)
1400 CA.: LIBRO DELLE CURE DEGLI UCCELLI
CHE VIVONO DI RATTO (C. 63 V., PARTICOLARE)

ti "di rose e d'altri fior vermigli". Certo, il testo figurativo non è nemmeno lontanamente paragonabile con la forza visionaria del testo scritto, ma rivela, comunque, una grazia e un garbo notevolissimi; mentre le figure, delicatamente fiorite dalle ghirlande di cui sono incoronate, occhieggiano, gestiscono e camminano atteggiandosi ad espressioni pie e devote.

La cosa curiosa è che questo foglio appare ben diverso da altri dello stesso codice; comunque sia, i toscanismi cui alludono il Degenhart e la Schmitt⁴⁹⁾ sono talmente evidenti che le figure di questa illustrazione coincidono con quelle di un pittore pistoiese anonimo dei primi decenni del Quattrocento, la cui attività si può ricostruire intorno agli affreschi della Cappella Bracciolini in San Francesco a Pistoia (figg. 69 e 70).⁵⁰⁾ Come siano andate le cose non saprei spiegarlo; ma almeno le figurazioni della c. 120 non sono opera di un napoletano ma del pistoiese Maestro della Cappella Bracciolini.

Che questo artista fosse un miniatore, oltre che un incantevole pittore di tavole e affreschi, viene confermato dalla sua collaborazione alla decorazione di due codici: il *Salterio* benedettino N e il *Codice U* conservati presso la Biblioteca del Seminario episcopale di Pistoia. Il primo reca, a c. 2 v., un 'Padre Eterno benedicente' e un 'David che suona l'arpa' entro una B (fig. 71); il secondo, a c. 1, una 'Resurrezione' in una C, che tuttavia è una miniatura ritagliata, incollata qui con un'operazione posticcia. Questi due codici erano esposti in una mostra tenuta nella Certosa di Firenze nel 1982;⁵¹⁾ le schede relative, di M. G. Maraviglia, molto circostanziate, non fanno riferimento al fatto che queste figurazioni spettano al Maestro della Cappella Bracciolini; tuttavia esse forniscono indicazioni preziose per la cronologia di questo pittore e forse perfino per la sua identificazione. Il miniatore che vi lavorò è infatti

documentato: si tratta di frate Lorenzo da Lucca; tuttavia, credo si debba tener presente il fondato sospetto che egli sia da identificare con l'artista che eseguiva le numerose decorazioni dipinte delle iniziali, piuttosto che col miniatore delle rare figurazioni. Ma, indipendentemente da ciò, restano importanti le precisazioni cronologiche. Il primo codice fu eseguito tra il 1414 e il 1416 e questo ci permette di collocare con maggiore sicurezza l'opera del Maestro della Cappella Bracciolini in un'epoca assai precoce e di ipotizzare un apprendistato presso Agnolo Gaddi, alla cui arte sembrano rimandare certi aspetti degli affreschi della Cappella Bracciolini, da cui questo pittore prende la sua denominazione convenzionale.

II. UN DISEGNO DI GIOVANNI DEL PONTE E ALCUNE CARTE DA TAROCCHI

Il n. 563 del *Corpus* del Degenhart si riferisce ad un foglio di ubicazione sconosciuta, ma che fino al 1940 si trovava a Rotterdam. Vi si vedono due giovani (fig. 72), voltati verso destra con una certa ostentazione. A figura intera, un po' torvi nell'espressione e schizzati con notevole rapidità e disinvoltura, sembrano lontani sia dalla pulizia formale e dal candore del Pesellino che dalle forme umane più bruscamente squadrate di Apollonio di Giovanni. Il Pesellino e Apollonio di Giovanni sono i due punti di riferimento indicati dal Degenhart e dalla Schmitt per questi personaggi maschili. Slanciati ed eleganti, essi partecipano ancora del "verticalismo" gotico e mi sembrano strettamente affini ai modi corsivi di Giovanni del Ponte, un pittore più antico di almeno una generazione rispetto agli altri due, formatosi nell'ambiente artistico fiorentino dei primi due decenni del Quattrocento in prossimità di Lorenzo



68 - NAPOLI, BIBLIOTECA.NAZIONALE - MAESTRO DELLA CAPPELLA BRACCIOLINI:
ILLUSTRAZIONE DEL CANTO XXIX DEL PURGATORIO



69 - PISTOIA, CHIESA DI SAN FRANCESCO - MAESTRO DELLA CAPPELLA BRACCIOLINI: SANTO

70 - NAPOLI, BIBLIOTECA NAZIONALE - MAESTRO DELLA CAPPELLA BRACCIOLINI: ILLUSTRAZIONE DEL CANTO XXIX DEL PURGATORIO (PARTICOLARE)

71 - PISTOIA, BIBLIOTECA DEL SEMINARIO EPISCOPALE - MAESTRO DELLA CAPPELLA BRACCIOLINI: PADRE ETERNO BENEDECENTE E DAVID CHE SUONA L'ARPA



72 - UBICAZIONE IGNOTA, GIÀ ROTTERDAM
COLLEZIONE PRIVATA - GIOVANNI DEL PONTE: DUE GIOVANI



73 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
GIOVANNI DEL PONTE: CAVALIERE DI BASTONI

Monaco e, soprattutto, dello Starnina, alias Maestro del Bambino Vispo.⁵²⁾

Il carattere corsivo di questo disegno è particolarmente ben confrontabile con certe opere di Giovanni che, per la rapidità dell'esecuzione, assomigliano quasi a degli abbozzi, come — ad esempio — i due sportelli di tabernacolo con 'San Giuliano e San Giovanni Battista' già nel Museo Horne. Di Giovanni del Ponte esistono, comunque, dei prodotti di carattere artigianale eseguiti in una tecnica quasi identica e con una corsività di tratti anche maggiore. Mi ri-

ferisco ad un mazzo da tarocchi di cui sono arrivati fino a noi solo pochi pezzi, conservati nella collezione Rothschild, presso il Gabinetto dei Disegni del Louvre. Essi vengono considerati cose dell'Italia settentrionale della fine del Quattrocento,⁵³⁾ ma il loro ambiente reale e perfino il loro autore sono testimoniati a sufficienza dai rapporti con i dipinti di Giovanni del Ponte.

L' 'Imperatore' si confronta bene col 'Sant'Antonio abate' in una predella dei Musées Royaux di Bruxelles (figg. 75 e 76) o col 'San Giovanni Battista' ex Horne; il 'Cavaliere di bastoni' col 'San France-



74 - BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX - GIOVANNI DEL PONTE
ADORAZIONE DEI MAGI (PARTICOLARE)



75 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
GIOVANNI DEL PONTE: IMPERATORE (PARTICOLARE)



76 - BRUXELLES, MUSÉES ROYAUX - GIOVANNI DEL PONTE:
SANT'ANTONIO ABATE (PARTICOLARE)



77 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS
GIOVANNI DEL PONTE: IL MONDO (?) (PARTICOLARE)



78 - BUDAPEST, MUSÉE DES BEAUX-ARTS - GIOVANNI DEL PONTE:
STORIE DI SANTA CATERINA (PARTICOLARE)



79 - NEW YORK, THE PIERPONT MORGAN LIBRARY - ANTONIO ALBERTI: SCENA D'OSTERIA(?)



80 - TALAMELLO (PESARO), CHIESA DEL CIMITERO
ANTONIO ALBERTI: ADORAZIONE DEI MAGI (PARTICOLARE)



81 - TALAMELLO (PESARO), CHIESA DEL CIMITERO
ANTONIO ALBERTI: PRESENTAZIONE AL TEMPIO (PARTICOLARE)



82 - TALAMELLO (PESARO), CHIESA DEL CIMITERO - ANTONIO ALBERTI: ADORAZIONE DEI MAGI (PARTICOLARE)



83 - PARIGI, COLLEZIONE FRITZ LUGT - BELBELLO DA PAVIA: FLAGELLAZIONE DI CRISTO



84 - ROMA, BIBLIOTECA VATICANA - BELBELLO DA PAVIA: MADONNA COL BAMBINO E SEI SANTI
BIBBIA ESTENSE (C. 514 R., PARTICOLARE)

sco' dell'anconetta della collezione Earl of Plymouth, Oakly Park; il 'Mondo' (?) con certi vecchioni che compaiono nella predella con 'Storie di Santa Caterina' della tavola del Musée des Beaux-Arts di Budapest (figg. 77 e 78) (soprattutto nella pittoresca increspatura della barba lanosa); il 'Cavaliere di bastoni' col 'San Giorgio' del trittico Kress di Columbia⁵⁴ e anche con i due bellimbusti del disegno da cui siamo partiti (figg. 72 e 73). Se si prescinde dall'effetto più "tinto" e quasi in controluce sul fondo oro della carta da tarocchi, che è colorata, si noteranno, oltre alle affinità tipologiche, anche le somiglianze stringenti nei segni di contorno, marcati ma flessibili, e nelle acquarellature sommarie e quasi impressionistiche. Sia il disegno che il 'Cavaliere di bastoni' del tarocco Rothschild trovano una perfetta corrispondenza anche con altri passaggi pittorici di

Giovanni del Ponte, come nel giovane Re e nel palafreniere che assiste i cavalli sulla destra dell' 'Adorazione dei Magi' (fig. 74) della stessa predella di Bruxelles già citata. Il curioso modo di tenere le mani l'una sull'altra nel giovane in secondo piano del disegno, come se fosse ammanettato, è una singolare formula di Giovanni del Ponte e la si ritrova quasi identica — per esempio — nel cardinale seduto a sinistra nel pannello con 'San Pietro in cattedra' della predella di San Piero Scheraggio.

Con Giovanni del Ponte si spiegano molto bene anche le volate grafiche dei lunghi ricasci delle stoffe e quel tanto di sciatto e di spiegazzato che fa dei due giovani del disegno di ubicazione ignota una versione un po' romantica e "bohémienne" degli elegantoni aggiornati alla moda 1425-30 che si vedono in Masolino, in Giovanni Toscani ecc.



85



86



87

85 - PARIGI, LOUVRE, CABINET DES DESSINS - BELBELLO DA PAVIA: SANT'ANTONIO ABATE

86 - WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART - BELBELLO DA PAVIA: ANNUNCIAZIONE (PARTICOLARE)

87 - VENEZIA, COLLEZIONE CINI - BELBELLO DA PAVIA: ANNUNCIAZIONE (PARTICOLARE)

12. PER ANTONIO ALBERTI DA FERRARA

Antonio Alberti da Ferrara vorrà esser considerato un pittore dell'Italia settentrionale, come indica la sua origine, o dell'Italia centrale, dato che la sua attività sicura si è svolta tutta nelle Marche? Il Degenhart e la Schmitt, evidentemente, si sono attenuti alla patria d'origine, altrimenti non avrebbero mancato di inserire nei primi quattro volumi del loro *Corpus*, dedicati all'Italia centrale e meridionale, alcuni fogli come — forse — il n. 1895-9-15-793 del British Museum con due giovani da sfilata di moda,⁵⁵⁾ ma certamente il foglio frammentario n. I. 81^a della Pierpont Morgan Library di New York, raffigurante una 'Scena d'osteria' (?) (fig. 79).⁵⁶⁾ È da pensare che si tratti dell'estremità destra di un disegno preparatorio per una lunetta affrescata (o del disegno preparatorio per la sua estremità destra) con qualche storia sacra ricca di vivaci episodi marginali come quelle figurate dai fratelli Salimbeni. E già questo indicherebbe la via delle Marche. Ma gli aspetti di ordine più strettamente stilistico pongono questo disegno in rapporto con gli affreschi dipinti nel 1437 da Antonio Alberti nella chiesa del cimitero di Talamello.

Se lo si confronta, ad esempio, con l' 'Adorazione dei Magi' (fig. 82), si notano subito delle affinità nel gusto per le vesti sfarzose che andavano di moda in quegli anni, con un immediato rimando alle atmosfere "cortesi" del Pisanello. Ma vi è di più. Si confronti il profilo dell'uomo barbuto al centro del disegno con quello del San Giuseppe o del vecchio Re inginocchiato nell'affresco; si confronti la conformazione della testa dall'espressione dolce e melliflua del giovane che appoggia la destra sul fianco con la testa della Madonna nell'affresco di Talamello (o di molte altre figure giovanili dello stesso ciclo); si confronti il grazioso profilo del giovane che versa da bere nel disegno con quello del giovane Re nella 'Adorazione dei Magi' di Talamello, o della donna alle spalle di Maria o di quella all'estrema destra della 'Presentazione al Tempio' nello stesso ciclo (figg. 80-83): si vedrà, allora, come oltre che di affinità di atmosfera si possa parlare addirittura di identità di mano. Confronti simili si potrebbero istituire anche con la lunetta sopra al 'Sant'Antonio abate' in San Domenico a Città di Castello, o con gli affreschi frammentari oggi nel Museo diocesano di Urbino, ugualmente caratterizzati da un gusto spiccato per l'episodio romanzesco e marginale, per la fiorita grazia giovanile (a volte assorta in un mellifluido torpore), per la ricchezza esageratamente sfarzosa delle vesti all'ultima moda.

13. DISEGNI DI BELBELLO DI PAVIA

Suscita un certo stupore trovare nei primi quattro volumi del *Corpus* la 'Flagellazione' (fig. 83) della Collezione Frits Lugt di Parigi (inv. I. 4964) e il

'Santo Monaco' (fig. 85) del Louvre (inv. 18686). Il Degenhart e la Schmitt li assegnano, rispettivamente, ad un artista dell'Italia centrale del terzo-quarto del Trecento e del 1430 circa.⁵⁷⁾ Ma i due disegni sono della stessa mano, come indica una comune declinazione di gotico scapigliato e grottesco (e si vedano soprattutto i cespugli delle capigliature, quasi spettinate parrucche Luigi XIV), le identiche falcature dei panni di stoffa leggera, lo stesso tratteggio incrociato, le medesime convenzioni grafiche nel raffigurare le scaglie rocciose del suolo.⁵⁸⁾ Inoltre: nei volti, e particolarmente in quello del vecchio fustigatore in alto a sinistra della 'Flagellazione', è un richiamo deciso a certa fisionomica lombarda, nel genere di Michelino da Besozzo. Concludendo: esiste un miniatore lombardo, attivo nel Quattrocento, in cui l'autore dei due disegni è assai ben riconoscibile e questo miniatore è Belbello da Pavia in una fase certo più avanzata del momento in cui lavora all'*Offiziolo* Landau-Finaly.⁵⁹⁾

La straordinaria, astratta falcatura del Santo del Louvre, probabilmente Antonio abate, presenta molte affinità con l'Angelo della 'Annunciazione' nel foglio della National Gallery di Washington (figg. 85 e 86), perfino nel modo di saggiare il suolo col piede pendulo e scimmiesco. Le vecchie grifagne, le capigliature esageratamente folte, le calligrafie complicate e taglienti che conducono le stoffe leggere sono della stessa qualità che nella 'Madonna col Bambino e sei Santi' miniata a c. 514 r. della Bibbia Estense (fig. 84), oggi nella Vaticana (Cod. Barb. Lat. 613).

Per finire, ancora due piccole osservazioni. Una riguarda la curiosa aureola ovale del Santo del Louvre; essa si ritrova identica nella 'Annunciazione' del foglio Hoepli, ora nella collezione Cini (fig. 87).⁶⁰⁾ Un'altra osservazione riguarda il curioso tratteggio in curva che corre lungo tutta l'arcata delimitante il tergo ammantato dello stesso Santo: difficile spiegarlo altrimenti che come allusivo al cartoccio cilindrico della curva di un'iniziale miniata. Saremmo, così, in presenza del disegno per una miniatura, ad ulteriore conferma di quanto si proponeva.

14. DONATO DE' BARDI E UN DISEGNO DELL'ALBERTINA

Un disegno per cui sono venuto sempre più appassionandomi è quello con un santo vescovo seduto, scrivente su un rotulo (probabilmente un 'Dottore della Chiesa', e, perciò, o Sant'Ambrogio o Sant'Agostino, fig. 88), eseguito su un fondo di una bellissima tonalità di rosso, in un foglio dell'Albertina di Vienna (Inv. 1447), che il Degenhart e la Schmitt considerano dell'ambiente di Ottaviano Nelli.⁶¹⁾ Nella prefazione al catalogo della mostra degli Uffizi avevo espresso l'opinione che si trattasse di un'opera in qualche rapporto con Michelino da Besozzo.⁶²⁾

Questa opinione si è maggiormente precisata alla luce di una osservazione diretta del disegno, in cui



88 - VIENNA, ALBERTINA - DONATO DE' BARDI: DOTTORE DELLA CHIESA

mi è parsa sempre più evidente la qualità "fiamminga" di quel trascorrere della luce sulle pieghe del pannello, facendole come lustrare.

Qualche anno fa, con una scoperta che mi sembra il contributo più importante degli ultimi tempi venuto dal settore della *connoisseurship* alla pittura del Quattrocento italiano, lo Zeri ha ricostruito la personalità del grande Donato de' Bardi,⁶³ pittore lombardo attivo soprattutto in Liguria, noto per la stupenda 'Crocifissione' di Savona.⁶⁴ Già morto nel 1451, quest'opera costituiva una testimonianza della sua

attività matura, che orientava la Liguria del Quattrocento in direzione della cultura fiamminga e borgognona. Lo Zeri ha annesso alla 'Crocifissione' di Savona un gruppo di dipinti, tra i quali è lo stupendo 'Trittico' del Metropolitan Museum di New York, firmato "Donatus", in cui si identificava di solito l'attività del veneziano Donato Bragadin. Dipinti come questo rappresentano, evidentemente, un momento più antico dell'opera di Donato de' Bardi: un momento ancora legato al gotico internazionale e venato da umori lombardi, alla Michelino da Besozzo,



89 - NEW YORK, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART
DONATO DE' BARDI: SANT'ANDREA



90 - NEW YORK, THE BROOKLYN MUSEUM -
DONATO DE' BARDI: SAN GIROLAMO

come mostra ed evidenza il 'Sant'Andrea' nel pannello di sinistra del trittico del Metropolitan (fig. 89), dall'aureola di forma oblunga di tipo lombardo alla caratterizzazione dolce e selvatica insieme del Santo, al ritmo "vegetale" del panneggio, sia pure individuato nelle pieghe da una incisività e nettezza più moderne.

Il disegno dell'Albertina sembra stare esattamente a metà strada fra questo momento di Donato de' Bardi e il momento più fiammingo, quale è rappresentato, per esempio (per rifarsi a una figurazione più pianamente accostabile al disegno), dal 'San Girolamo' del Brooklyn Museum (fig. 90), riconosciuto anch'esso al pittore dallo Zeri.⁶⁵⁾ Si confrontino soprattutto gli episodi del panneggio; ma si confronti anche la mano che tiene il calamaio del Santo di Vienna con la mano che tiene la penna del Santo americano, dalle caratteristiche dita adunche. Mentre la destra quasi rattrappita del Santo nel disegno si capisce così bene a confronto della stupenda caratterizzazione delle mani nella stessa 'Crocifissione' di Savona. Purtroppo, nella riproduzione del *Corpus* non si può leggere tutta la qualità del foglio dell'Albertina, che va — dunque — recuperato al momento più alto della cultura lombardo-fiamminga quale si esprimeva in Liguria già nella prima metà del Quattrocento con l'opera di Donato de' Bardi.

1) *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti* (introduzione di L. BELLOSI; catalogo di F. BELLINI, con un contributo di G. BRUNETTI), Firenze 1978.

2) B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, Berlino 1968.

3) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, cit., cat. 4-8.

4) Per questo dossale della Galleria Nazionale di Perugia, di una precoce forma a pentittico, per la sua data e altre precisazioni, si veda F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1969, pp. 41 e 42.

5) Si veda P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genova 1977, pp. 39-43. Non è solo il dossale di San Pietro a mostrare evidenti riferimenti a Cimabue (che sono stati visti soprattutto nella testa monumentale del Santo in cattedra) entro una cultura che rimanda a Guido da Siena, ma anche il dossale di San Francesco, da leggere prescindendo dal pessimo stato di conservazione. Contestualmente a questi due dipinti va considerata, a mio avviso, anche la Madonna della chiesa di San Regolo a Montaione, pubblicata da E. B. GARRISON (*Post-War Discoveries: Early Italian Paintings - IV*, in *The Burlington Magazine*, Nov. 1947, pp. 300-303) che l'accosta a un dossale di collezione privata romana. Le indubbie affinità sono riconducibili alla cultura guidesca, che nella tavola di Montaione appare molto più sciolta nella più moderna libertà figurativa di Cimabue e del giovane Duccio. Per i rapporti con la miniatura senese contemporanea, si veda la nota successiva.

6) Si veda il catalogo della mostra *Il Gotico a Siena*, 1982, schede 5-10 e 22 (a cura di A. M. GIUSTI e G. CHELAZZI DINI). Sono soprattutto alcune miniature del Corale 34D (per es., la Santa Agnese a c. 216 v.: *cat. cit.*, p. 55) e del Corale 35E (per es., il Redentore a c. 208 v.: *cat. cit.*, p. 58) del Museo dell'Opera del Duomo e il *Tractatum de Creatione mundi* della Biblioteca degli Intronati a costituire una cultura cimabuesca senese affine a quella del giovane Duccio e, in-

sieme col Codice 1 della Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona (si veda soprattutto l'Ascensione a c. 2 v.: M. DEGL'INNOCENTI GAMBUTI, *I codici miniati medioevali della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, pp. 73-95) ad avere stretti rapporti sia col dossale di San Francesco della Pinacoteca di Siena (su questo punto, si veda anche G. PREVITALI, in *Prospettiva*, 37, 1984, pp. 74-75) che col dossale di San Pietro della stessa Pinacoteca.

7) Si veda la scheda n. 5 di A. M. GIUSTI (*cat. cit.*) che riporta giustamente questo foglio ad un momento di confluenza a Siena tra cultura cimabuesca e ducellesca verso il 1285-90.

8) A questo argomento, cui ho già accennato in un intervento al XXIV C.I.H.A. di Vienna in corso di pubblicazione, dedico più ampio spazio in un volume di recente pubblicazione dal titolo *La pecora di Giotto*, Torino 1985. Mi pare infatti che le opere giovanili di Giotto, e soprattutto gli affreschi della Basilica Superiore di Assisi dalle 'Storie di Isacco' alle 'Storie di San Francesco', mostrino ancora alcuni aspetti di cultura cimabuesca riaggiungibili ad opere come il Crocifisso di Santa Croce e la Madonna del Louvre, ma presentino anche delle sottigliezze cromatiche che trovano il loro punto di riferimento più diretto nella 'Madonna Rucellai', eseguita da Duccio nel 1285. Un primissimo frutto giottesco potrebbe essere la stupenda Madonna di Castelfiorentino, la cui paternità è stata ripetutamente rimbalzata fra Cimabue e Duccio.

9) E. CARLI, *Pittura medioevale pisana*, Milano 1958, pp. 58-60. Il Carli ne dà anche ottime riproduzioni (tavv. 98-103), quali io non sono riuscito a procurarmi.

10) I. TOESCA, *Miniatures at the Palazzo Venezia*, in *The Burlington Magazine*, 1954, p. 22; F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955.

11) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, cit., cat. 2.

12) A. R. CALDERONI MASETTI, *L'Exultet duecentesco del Museo Nazionale di Pisa*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 211-220.

13) F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, p. 111.

14) Il Carli (*op. cit.*, p. 63) considera la Croce di Santa Marta una conseguenza dei soggiorni di Cimabue a Pisa, ma a me pare del tutto sotto il segno del Maestro di San Martino e non proprio un prodotto "rustico" e "ritardatario".

15) Il Carli (*op. cit.*, p. 55) considera questa Madonna raggruppabile - grosso modo - col "SS. Cosma e Damiano Madonna Master" del Garrison che — sostanzialmente — mi sembra rientri nello stesso problema (si confronti il Tabernacolo pubblicato dal GARRISON in *The Burlington Magazine*, LXXXIX, 1947, pp. 211 e 212) con la Croce dipinta.

16) Nella chiesa dei Santi Ippolito e Cassiano a Riglione (Pisa). E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, n. 484. Nonostante il cattivo stato di conservazione e le ridipinture, alcune parti, come il San Giovanni dolente, sono ben leggibili e confrontabili con l'*Exultet* pisano. Con le cautele dovute, anche in questo caso, al cattivo stato di conservazione e alle ridipinture, si dovrebbe considerare se con questo gruppo non faccia corpo anche il trittico murale dell'Opera del Duomo di Pisa con la 'Madonna in trono tra i due San Giovanni'.

17) C. CENNINI, *Libro dell'arte o trattato della pittura*, cap. CLXIV, ed. a cura di F. TEMPESTI, Milano 1975, p. 129.

18) Queste strisce di lino disegnate e parzialmente ricamate provengono dalla tomba di San Pietro di Parenzo, che stava a destra dell'altar maggiore del Duomo di Orvieto, la cui costruzione ebbe inizio nel 1290. Si veda A. GARZELLI, *Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto*, Bologna 1972, p. 70.

19) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, cit., cat. 45. La Garzelli (cfr. nota precedente) riporta un'opinione del Ragghianti che, facendo eccezione all'opinione generale in favore di

una datazione non anteriore alla metà del Trecento, pensava ad un'epoca addirittura precedente al 1290.

20) Si tratta del 'gradino d'altare' con 34 figure (Cristo, la Vergine, Apostoli e Santi), "inciso su lastra di ottone smaltato ad incavo d'azzurro", firmato "Andreas Pucci Sardi de Empoli aurifex - fecit hoc opus in civitatis (sic) Florentie", acquistato nel 1313 per l'altare del Battistero di Firenze (G. POGGI, *L'antico altare del Battistero fiorentino*, in *Rivista d'arte*, 1910, pp. 79 e 80).

21) G. PREVITALI, *Il Maestro della Madonna di San Brizio e le origini della scuola orvietana di pittura*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, pp. 106-110.

22) PREVITALI, *op. cit.*, p. 107.

23) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 24.

24) La decorazione del Palazzo della Ragione da parte di Giotto ci è attestata dalla *Cronaca di Riccobaldo Ferrarese* e, intorno al 1340, da Giovanni da Nono. L'immenso salone del Palazzo subì un incendio disastroso nel 1420. Il suo restauro comportò anche il rifacimento degli affreschi (AA. VV., *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venezia 1963, pp. 51 e 52). Sulla decorazione quattrocentesca, le indicazioni più recenti e più illuminanti, sono di C. VOLPE, in AA. VV., *La Basilica di San Petronio in Bologna*, Bologna 1983, p. 284 e note.

25) CENNINI, *Libro...*, *cit.*, cap. XXXII, p. 47.

26) CENNINI, *Libro...*, *cit.*, cap. XVI, p. 37.

27) CENNINI, *Libro...*, *cit.*, cap. XXI, p. 46.

28) Si veda I. RAGUSA, R. B. GREEN, *Meditations on the Life of Christ*, Princeton 1961, p. XXIII.

29) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 55. Gli accostamenti a Bartolo di Fredi e agli affreschi di San Gimignano sono sembrati discutibili, soprattutto sotto l'aspetto cronologico, anche a F. AVRIL (catalogo della mostra *Dix siècles d'enluminure italienne*, Parigi, Bibliothèque Nationale, 1984, cat. 50), che propone di datare i disegni del codice parigino intorno al 1330-40.

30) Fu il LONGHI (*Apertura sui trecentisti umbri*, in *Paragone*, 191, 1966, pp. 3-17) ad accostare al suo "Primo miniatore perugino" un gruppo di tavole facenti capo al dosale col 'Compianto di Cristo' del Museo Civico di Pistoia, proveniente dalla locale chiesa di San Francesco. Oggi si tende a collocare questa tavola piuttosto in area fiorentina e ad avvicinarla a Lippo di Beninviene, come aveva già fatto chi scrive (L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 75) nel corso di un tentativo di ricostruzione della pittura fiorentina dei primi due decenni del Trecento in qualche modo "dissidente" da Giotto. M. BOSKOVITS, (*The Painters of the Miniaturist Tendency*, sez. III, vol. IX del *Corpus of Florentine Painting*, Firenze 1984, pp. 171-177) assegna la tavola di Pistoia (e i dipinti che con essa erano già stati raggruppati dal Longhi) all'attività giovanile di Lippo.

31) Si veda R. OFFNER, *Corpus of Florentine Painting*, sez. III, vol. I, New York 1931.

32) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 30.

33) M. MEISS, L. TINTORI, *The Painting of the Life of St. Francis in Assisi*, New York 1962, p. 26.

34) M. BOSKOVITS, *Ein Vorläufer der spätgotischen Malerei in Florenz: Cenni di Francesco di Ser Cenni*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1968, pp. 273-292.

35) R. OERTEL, *Wandmalerei und Zeichnung in Italien*, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, V, 1940, pp. 236-239. Io non arriverei, tuttavia, ad ascrivere il disegno del Louvre al Maestro della Cappella Rinuccini.

36) A. LADIS, *Taddeo Gaddi*, Columbia e Londra, 1982, pp. 142-148.

37) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 86.

38) F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, p. 354.

39) Mentre non è nota la data delle 'Storie di Sant'Orsola', quella della decorazione della Sala Capitolare del Convento di San Niccolò a Treviso ci è rivelata da una scritta che attesta l'esecuzione di Tommaso da Modena nel 1351.

40) D. GIOSEFFI, *Lo spazio di Tomaso*, in *Atti del convegno del 1979 su Tomaso da Modena e il suo tempo*, Treviso 1980, pp. 259-264.

41) Si veda E. COZZI, *Temi cavallereschi e profani nella cultura figurativa trevigiana dei secoli XIII e XIV*, nel catalogo della mostra *Tomaso da Modena*, Treviso 1979, pp. 44-59. Un personaggio come Oliviero Forzetta, recentemente studiato da L. GARGAN (*Cultura e arte a Treviso al tempo di Tomaso*, *cat. cit.*, pp. 5-43) potrebbe essere un committente ideale per un taccuino come questo.

42) BELLOSI, in *I disegni...*, *cit.*, p. XVII.

43) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 166.

44) Agli Uffizi (9 E) è la 'Visitazione' dal transetto destro; all'Albertina di Vienna (Inv. 4) è il 'Bacio di Giuda' dall'affresco di Pietro Lorenzetti nel transetto sinistro; a Chantilly (F.R. I 1) è una copia parziale dall'Allegoria della Povertà nelle "vele" della crociera; alla Pierpont Morgan Library il 'Ritorno dal Tempio' dal transetto destro (DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 46, 47, 48, 49). L'eccezionalità di questi "disegni da" è dovuta non solo alla cura e alla qualità dell'esecuzione, ma anche al fatto che sono eseguiti su pergamena.

45) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, vol. I, p. 107.

46) Legs Davillon, n. 186. Il VAN MARLE (*The Development of the Italian Schools of Painting*, III, 1924, p. 274) ne notava le forme giottesche, inserendolo in un contesto cronologico troppo precoce.

47) Kupferstichkabinett, Ms. 78 C 15. DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 84.

48) P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, p. 863, fig. 715. Egli lo attribuisce alla maniera di Lorenzo Monaco.

49) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, *cit.*, cat. 90.

50) Gli affreschi della Cappella Bracciolini furono studiati da G. BRUNETTI, *Gli affreschi della cappella Bracciolini in San Francesco a Pistoia*, in *Rivista d'arte*, 1935, pp. 221-244. La studiosa accostava già a questa decorazione, insieme a qualche altra opera, il Trittico del Duomo di Pistoia con la 'Crocifissione tra i Santi Jacopo e Girolamo' datata 1424 e un 'Trittico del Museo di Budapest' datato 1426, fornendo così due importanti punti di riferimento cronologico per il gruppo.

51) *Codici liturgici miniati dei Benedettini in Toscana*, Firenze 1982, pp. 529-540.

52) Su Giovanni di Marco, più noto come Giovanni del Ponte, attivo a Firenze dal 1405-10 circa al 1437, si vedano le precisazioni di F. GUIDI, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco*, in *Paragone*, 223, 1968, pp. 27-46; IDEM, *Ancora su Giovanni di Marco*, in *Paragone*, 239, 1970, pp. 11-23.

53) Si veda il catalogo, a cura di PIERRETTE JEAN-RICHARD, della mostra *Les Incunables de la collection Edmond de Rothschild*, Musée du Louvre, 1974, pp. 27 e 28. I tarocchi Rothschild erano stati pubblicati da L. PUPPI, *A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega*, in *Arte Lombarda*, 1959, pp. 245-252, che li metteva in rapporto col Bembo, attribuendoli al Maestro dei tarocchi di Castello Ursino. Il Puppi, p. 250, fig. 13, pubblicava anche un cavaliere di spade del Museo Civico di Bassano, che fa parte della stessa serie dei tarocchi Rothschild.

54) A questo proposito, è interessante riportare l'opinione di R. KLEIN (*Les tarots enluminés du XV^e siècle*, in *L'Oeil*, gennaio 1967, p. 52) che i "cavalieri" di questa serie siano rappresentati come un San Giorgio.

55) Mi pare fosse una bellissima intuizione quella del DEGENHART (*Italianische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Basilea 1949, n. 12) di attribuire il disegno del British

ad un ambito tra Modena, Ferrara e Parma, in prossimità di Antonio Alberti. Si veda anche M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966, no. 324.

56) Attribuito anche al Pisanello, il DEGENHART (*Italienische...*, cit., n. 11) lo riferiva all'ambiente parmense-cremonese fra il 1430 e il 1460. La Fossi Todorow (*I disegni...*, cit., n. 348) lo accosta al disegno del British ricordato sopra.

57) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, cit., cat. 74 e 147.

58) Per questi ultimi aspetti, già il Degenhart e la Schmitt avevano messo il disegno del Louvre in rapporto con quello Lugt (vedi la nota precedente).

59) *L'Offiziolo* di Gian Galeazzo Visconti, ora nel fondo Landau-Finaly della Biblioteca Nazionale di Firenze, fu iniziato da Giovannino de' Grassi e compiuto da Belbello in una fase iniziale della sua attività. Più evolute sono le miniature della *Bibbia* di Niccolò III d'Este nella Biblioteca Vaticana, lasciate incompiute da Belbello nel 1434. Fra il

1458 e il 1462 sono documentati i lavori al *Messale* Gonzaga della Cattedrale di Mantova.

60) È, del resto, una caratteristica specifica della pittura lombarda della prima metà del Quattrocento.

61) DEGENHART, SCHMITT, *Corpus...*, cit., cat. 257.

62) BELLOSI, BELLINI, *I disegni antichi...*, cit., p. XXIII. Debbo fare ammenda di un giudizio un po' limitativo che allora espressi sul disegno, prima di averne controllato dal vero la straordinaria finezza.

63) F. ZERI, *Rintracciando Donato de' Bardi*, in *Quaderni di Emblema*, 2, Bergamo 1973, pp. 35-46; IDEM, *Diari di lavoro* 2, Torino 1976, pp. 47-50.

64) Di origine pavese, Donato de' Bardi è ricordato come pittore a Genova nel 1426. Nel 1434 egli ricevette una prestigiosa commissione per il duomo di Genova. Morì tra il 1450 e il 1451.

65) ZERI, *Rintracciando...*, cit., nota 15, p. 46, fig. 42.