

## Miniatori toscani e miniatori umbri: il caso del Laudario B.R. 18 della Biblioteca Nazionale di Firenze

Giulietta Chelazzi Dini

Già da qualche tempo un codice che si conserva nella Biblioteca Nazionale di Firenze<sup>1</sup> mi pareva degno di una indagine, non solo per la presenza del rilevante numero di miniature, praticamente una ogni due carte, e per l'alta qualità di una parte di queste, ma soprattutto per l'impressione, immediatamente avuta nello sfogliarlo, che si trattasse di un prodotto di quel periodo della vicenda artistica italiana tra i più complessi e articolati, quando le conquiste stilistiche della prima attività di Giotto ad Assisi e a Firenze si innestano, per così dire, nella tradizione precedente, provocando la comparsa di linguaggi autonomi e di carattere locale.<sup>2</sup>

In vari centri italiani, — innanzi tutto in Umbria, ma quasi contemporaneamente ad Arezzo, Pistoia, Siena, Pisa, Lucca, a Rimini e Parma, e perfino a Como —,<sup>3</sup> artisti di formazione ancora duecentesca accolgono questa fase stilistica di Giotto combinandola con il sostrato culturale più arcaico, con risultati a volte singolarmente analoghi tanto da indurre qualche critico a negare le origini della formazione di scuole locali prima del secondo quarto del Trecento.<sup>4</sup> A questa tesi si contrappone, appunto, l'altra che, in considerazione degli studi recenti su questi centri, 'minori' soltanto rispetto a Firenze, riconosce autonomia espressiva e tradizioni proprie a quelle scuole già tra la fine del Duecento e il primo decennio del secolo successivo.<sup>5</sup>

Del resto, nella stessa Firenze, accanto agli artisti giotteschi di più stretta osservanza, tutti operanti nella sua bottega, e a quelli più o meno vicini a Giotto, come il 'Maestro della Santa Cecilia', Pacino di Buonaguida e

il 'Maestro del trittico Horne', la critica degli ultimi anni, — soprattutto per merito del Bellosi<sup>6</sup> — ha individuato una schiera di pittori che, senza ignorare l'insegnamento di Giotto, continua la tradizione espressiva e patetica del secolo precedente.

Tra coloro che partecipano di quella 'nostalgia per la passione e l'espressività duecentesche' che li pone in netta dissidenza dalla visione giottesca, il Bellosi riconduce — oltre al 'Maestro di Figline', a Lippo di Benivieni ed altri — anche l'anonimo autore di quel gruppo di tavole riunite dal Lon-

avviso un gruppo di miniature del codice preso in esame mostra con le due straordinarie personalità di cui si è da poco tempo messa in dubbio l'origine umbra proposta dal Longhi, ho proseguito con interesse crescente la ricerca. Ma procediamo con ordine e vediamo se qualche altro elemento emergente da una attenta analisi del codice può mostrarsi utile per risolvere il dilemma.

Il manoscritto della Nazionale è una raccolta di laudi con musica ed è stato riconosciuto già dalla fine del secolo scorso<sup>9</sup> come uno dei più pre-



1. Lippo di Benivieni: 'Madonna col Bambino e Santi', part. di un trittico. Cracovia, National Museum, coll. Czartoryski.



2. Maestro pre-daddesco: 'Ascensione'. Montevarchi, Collegiata di San Lorenzo, graduale C, c. CLXVv.

ghi sotto la denominazione di 'Primo miniatore perugino'.<sup>7</sup>

Della stessa corrente espressionistica che si irradia anch'essa da Firenze a cavallo dei due secoli o che 'trova i suoi paralleli in molti di quei centri toccati precocemente dalle novità giottesche', secondo il Bellosi, farebbe parte anche quel singolare artista dal Longhi ritenuto uno dei più forti capiscuola della pittura umbra, il 'Maestro del 1310', e che il Donati ha invece recentemente posto quale fondatore della scuola pistoiese.<sup>8</sup>

Incuriosita dalle affinità che a mio

stigiosi repertori di lirica religiosa in volgare sia dai filologi che dagli storici di musica medioevale. Si deve ad un musicologo<sup>10</sup> la trascrizione integrale delle laudi e delle melodie del codice che, a parte il cortonese (cod. 91) degli ultimi decenni del Duecento, ma privo di decorazione miniata, è il più antico laudario con musica a noi pervenuto.<sup>11</sup>

Il codice, composto da 153 carte, contiene nella prima sezione che è anche la maggiore — e cioè nelle prime 135 carte — il laudario propriamente detto di novantasei laudi; nella seconda sezione un Sequenziario frammentario (cc. 136-151). A questa seconda sezione è stata aggiunta, in epoca posteriore, un'altra lauda (cc.152-153) che si distingue dal resto del codice sia per la scrittura sia per la notazione musicale e la qualità della pergamena, per non parlare della miniatura che sembra posteriore di qualche decennio a tutte le altre.<sup>12</sup>

Nel codice sono raggruppate le laude

che presentano affinità di argomento (laude allo Spirito Santo, alla Trinità, a Gesù Cristo, a Maria, agli apostoli e ai martiri), ma il raggruppamento non è sistematico tanto è vero che alcune laude a Maria compaiono anche nella serie delle laude santoriali che formano la seconda parte del laudario vero e proprio (da c. 96v. a c. 135v.).<sup>13</sup> Delle novantasei laude, diciannove hanno la stessa musica anche se con alcune varianti. Alcune laude compaiono nel B.R. 18 per la prima volta: è quanto avviene per quella a San Pietro da Verona, per quella al Beato Pietro Pettinaio e per quelle a San Zanobi, a San Miniato e a Santa Reparata, mentre altre come quelle al Beato Agostino Novello, a Santa Margherita di Cortona e la seconda delle laude a San Francesco si trovano soltanto in questo codice fra tutti quelli giunti fino a noi.<sup>14</sup>

La presenza della lauda ad Agostino Novello, morto il 19 maggio 1309,<sup>15</sup> offre un termine post quem preciso dal quale, a mio parere, non si discosta molto l'esecuzione del codice, come vedremo dall'esame delle miniature. Per di più si noterà che Agostino Novello (fig. 30) è rappresentato senza l'aureola che invece compare nella tavola di Simone Martini, generalmente datata entro il terzo decennio del Trecento, ma forse anche precedente se, come hanno visto alcuni studiosi, è da situare in prossimità degli affreschi di Assisi.<sup>16</sup>

E anche questo elemento, insieme a quelli di carattere stilistico che vedremo in seguito, è indizio, credo, abbastanza determinante a favore della precocità della rappresentazione e induce a collocare il codice entro il 1310-1315.

Il manoscritto è appartenuto fino dall'antico alla Confraternita dei Laudesi di Santa Maria, che aveva sede presso gli agostiniani di Santo Spirito per la quale molto probabilmente fu eseguito.

A conferma di ciò sono alcuni fatti e precisamente che la prima lauda è rivolta allo Spirito Santo, la rilevanza della miniatura alla lauda a Sant'Agostino, ma soprattutto il riferimento, all'interno della seconda lauda allo Spirito Santo, a quella Confraternita fiorentina.<sup>17</sup>

La miniatura della prima lauda allo Spirito Santo è ormai illeggibile perché del tutto rifatta in epoca posteriore sullo stile di un giottismo alla

Taddeo Gaddi. Il primo bifolio che precede tutti i quaterni successivi potrebbe essere stato aggiunto, come mi suggerisce Giovanni Previtali, al momento in cui il codice ha subito il grande restauro intorno al Quattrocento<sup>18</sup> e allora potrebbe essere stata eseguita anche la miniatura. È pertanto anche molto interessante rilevare l'intento, a mio avviso piuttosto eccezionale, del restauratore di rifarsi in qualche modo allo stile delle altre miniature del codice.

A parte, dunque, le due miniature, quella iniziale e quella dell'ultima lau-

da aggiunta più tardi, il manoscritto è stato eseguito e così composto in un solo momento.

Infatti anche il Sequenziario frammentario che si trova alla fine del manoscritto deve avere fatto parte del codice fin dall'origine, perché la miniatura istoriata nella iniziale della prima sequenza (fig. 24) è stata senza dubbio eseguita da uno dei due artisti che lavorano nel laudario, da quello, più precisamente, che mostra una cultura più arcaica e un livello qualitativo inferiore.

Tra gli storici dell'arte si sono occu-



3. Maestro del laudario: 'Le Marie al sepolcro'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 30.

pati del laudario, ma in modo piuttosto frettoloso, Paolo d'Ancona, Pietro Toesca e Mario Salmi.<sup>19</sup>

Il d'Ancona,<sup>20</sup> che sottolinea la ricchezza della decorazione miniata, a suo avviso eccezionale in manoscritti fiorentini del Trecento, ne dava una rapida descrizione e coglieva giustamente i caratteri distintivi del maestro principale, al quale spetterebbe l'intervento più ampio e la direzione dell'opera nel suo complesso, nell'esecuzione 'fine e accurata', nei 'toni rossicci degli incarnati non privi di lumeggiature biaccose', nella 'preziosità dei fondi fatti a guisa di drappi a stellette, cerchietti e riquadri'. Ma si affrettava a concludere che l'artista 'non è esente da influssi della scuola senese'. Inoltre assegnava ad 'un collaboratore che gli sta assai vicino, ma a cui mancano le fini trasparenze degli incarnati', alcune miniature certamente, invece, del primo maestro, tra le quali la straordinaria scena delle 'Marie al sepolcro' a c. 30 (figg. 3, 38). Per il resto segnalava un'altra mano, non meglio definita che come 'scialba di colore', alla quale spetterebbero dodici miniature, mentre rinunciava a fare distinzioni all'interno di una 'serie di mini guasti e di meschina esecuzione'.

Pietro Toesca,<sup>21</sup> quando intraprende una rapida panoramica della miniatura fiorentina dei primi decenni del Trecento, lo apprezza particolarmente per essere uno dei rari codici in cui è riflessa l'arte di Giotto e dei suoi primi seguaci. Infatti, senza tuttavia indicare la carte relative, distingue nel laudario alcune miniature che gli ricordano vagamente il 'Maestro della Santa Cecilia' da 'altre più antiche quasi alla maniera di Neri da Rimini' e da altre che 'ancora risentono della vecchia maniera bolognese come l'illustrazione dei tre vivi e dei tre morti' (fig. 49). Il critico precisa soltanto le carte (48v. e 94v., figg. 53, 41) che gli sembrano influenzate dallo stile di Pietro Lorenzetti e conclude rapidamente queste brevi osservazioni formulando il dubbio se il codice provenga da Siena o da Firenze.

Anche il Salmi,<sup>22</sup> che data il codice intorno al 1330-1340 e lo ritiene decisamente fiorentino, vi ravvisa 'varie sfumature stilistiche': 'forme che corrispondono a quelle del tardo Pacino come nell'iniziale coi 'Magi in viag-

gio' guidati dalla stella; altre di sapore arcaicizzante con qualche accento alla senese alla Pietro Lorenzetti, come nella 'Crocefissione' (fig. 7); ovvero moduli figurativi più sviluppati ed articolati, per opera di un medesimo artefice, che cercano di tradurre in fiorentino precedenti — anche ornamentali — di origine senese, come in un 'Noli me tangere' (c. 33, fig. 36) concepito con bella libertà nella disposizione della fervorosa Maddalena. Alla stessa mano attribuisce anche un fermissimo 'San Giovanni Evangelista' (c. 68) che a mio parere

non gli appartiene, mentre rileva 'risonanze del 'maestro della Santa Cecilia' in uno statico coro di angeli' (c. 61v. fig. 40). Il miniatore del 'Sant'Agostino in trono' (c. 96v., fig. 31) che, come vedremo non è diverso da colui che eseguì il coro di angeli, rivelerebbe qualche rapporto con Bernardo Daddi e sarebbe responsabile anche della decorazione miniata dei corali D e F di Montepulciano che non hanno niente a che fare, invece, con il nostro laudario.<sup>23</sup>

Più giusta, in qualche modo, la generica segnalazione che in alcuni co-



4. Maestro del laudario: 'Beato Agostino Novello'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 122.

dici dell'Impruneta operano, uniti a Pacino e alla sua scuola, i miniatori del laudario che 'ritroviamo anche in alcuni antfonari della collegiata di Montevarchi'.

In effetti, di tutti i codici che si conservano nella Collegiata dell'Impruneta, solo il corale I spetta al miniatore del laudario che mostra una più alta qualità, senza alcuna collaborazione. Dei due di Montevarchi<sup>24</sup> che presentano la stessa mano in una fase a mio parere un poco più arcaica, il corale A è unitario, come quello dell'Impruneta, mentre nel corale B è la presenza, limitata però a due soli quaterni, di quel notevole miniatore fiorentino denominato dal Salmi 'daddesco'.<sup>25</sup>

Come si è visto, dunque, fin qui la critica è più o meno concorde nel rilevare miniature di fattura più arcaica accanto ad altre che riflettono novità giottesche intinte di 'senesismo'. Era questa, infatti, fino a poco tempo fa l'interpretazione corrente tutte le volte che ci si trovava di fronte, nella pittura fiorentina, a un chiaroscuro più morbido, a un cromatismo più intonato insieme ad un gotico più filiforme, e il responsabile della fusione tra cultura fiorentina e colore senese era immancabilmente riconosciuto in Bernardo Daddi. L'influenza del Daddi sarebbe stata determinante anche per tutta la miniatura fiorentina a partire dalla metà del quarto decennio del Trecento.<sup>26</sup>

Già da qualche tempo, però, da parte del Volpe<sup>27</sup> sono state indicate a Firenze le congiunture culturali del 'Maestro del codice di San Giorgio', di recente decisamente ribadite dal Bellosi che individua un consistente filone gotico nei primissimi anni del Trecento fiorentino, 'indipendente da quello senese, o almeno soltanto parallelo ad esso'<sup>28</sup>. Ma quanto sia ancora oggi difficile ammettere l'esistenza di una precoce corrente gotica nella Firenze di quegli anni e come ancora si insista a ricercare a Siena la spiegazione più plausibile della sua origine è evidente dalla persistente tendenza a ritardare ingiustificatamente l'attività di alcuni artisti appartenenti a quel filone. Tipico il caso del miniatore cosiddetto 'daddesco', la cui opera si continua a far partire non prima degli anni 1335-1340,<sup>29</sup> e questo anche dopo il ritrovamento da parte del Bertelli<sup>30</sup> di un graduale in cui l'artista è presente accanto al 'Mae-

stro del codice di San Giorgio' e ad altri miniatori di cultura giottesca sostanzialmente arcaica e dove la data che vi compare, il 1315, ritenuta valida solo per la scrittura e le iniziali filigranate, è perfettamente accettabile invece anche per le iniziali istoriate.

Il Bertelli mette in relazione le miniature di questo maestro con l'attività del Daddi, anche se soltanto con quella anteriore al 1328, poiché vi vede un riflesso degli affreschi della cappella Pulci di Santa Croce. Però, a mio parere il rapporto tra i due ar-

tisti dovrebbe essere finalmente invertito al punto da indurre, casomai, a chiamare da qui in avanti il miniatore 'pre-daddesco', e ciò tenendo presente che nelle miniature del codice di Badia a Settimo e soprattutto in quelle da lui eseguite in un altro codice (graduale C) di Montevarchi, probabilmente più antiche, l'artista mostra una cultura che precede assai quella del Daddi. Infatti in esse è ravvisabile una conoscenza di Lippo di Benivieni al momento del trittico di Cracovia (fig. 1) che è stato giudicato dall'Offner e dal Volpe come una delle sue



5. Maestro del laudario: 'Natività'.  
Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 9.

opere più antiche.<sup>31</sup> Nella 'Ascensione' a c. CLXV v. (fig. 2) di quel graduale si riflettono l'umore pungente e l'animazione delle forme gotiche di Lippo e si ritrovano non soltanto alcuni tipi fisiognomici come i santi dalle fronti corrugate, ma anche il modo di rilevare la barba e i baffi spioventi, come soffici nuvolette intorno alla bocca e le profonde falcature dei panni che non celano la già salda struttura dei corpi. In seguito questo miniatore, come ha notato il Bellosi,<sup>32</sup> si svolge in accordo con le più fini eleganze del 'Maestro

del codice di San Giorgio', costituendone quasi un replicato 'in tono minore' — come si vede ad esempio nel corale 41 della Laurenziana. Ma per ritornare al laudario, mi sembra, diversamente da quanto è stato detto in passato, che le miniature dal punto di vista stilistico possono essere ricondotte in sostanza a due soli artisti che non lavorano mai agli stessi fascicoli.<sup>33</sup> La differenza fra i due è immediatamente percepibile non appena si osservi anche soltanto la struttura delle iniziali e il fregio marginale.

Il primo, che chiameremo il 'Maestro del laudario' per antonomasia per l'altissimo livello qualitativo delle sue miniature, e per la probabile direzione dell'opera, esegue lettere di forma molto semplice decorandole con una perlinatura o con leggeri filamenti bianchi e con piccole volute fogliacee che si arricchiscono alle estremità della lettera, allungandosi elegantemente oltre la cornice che delimita il fondo oro. Le iniziali di più grande dimensione presentano un fregio che qualche volta parte dalle estremità della lettera, ma più spesso si attacca alla cornice esterna ed è composto da vari elementi: sottili aste interrotte frequentemente da girari, spesso contrapposti, sui quali si attorciano piccole foglie trilobate; in altri casi le parti rigide sono ridotte a brevi tratti decorati da anelli, gocce d'oro e nodi, uniti da foglie di forma allungata i cui bordi frastagliati sono evidenziati da una profilatura bianca. Ma l'inserimento di alcune teste umane, identiche a quelle che si ritrovano nelle lettere istoriate — e che pertanto confermano l'attribuzione anche di questa parte alla stessa mano —, caratterizzano le carte più riccamente decorate. Esse interrompono il fregio fitomorfo, ma sono collocate in modo tale da farne parte integrante: spesso la loro nuca sboccia da una voluta fogliacea e dalla loro bocca aperta esce o una lunga foglia dentata o un segmento di asta che termina in un elegante girare. Ne deriva così una decorazione mossata, articolata e leggera e allo stesso tempo quasi aggettante grazie ad una profilatura bianca che accompagna, all'interno, il disegno, con un effetto di lumeggiatura che dà rilievo al fregio (figg. 3-6). I colori che il miniatore predilige sono il grigio acciaio, il rosa tenue, il porpora, il rosso vinato, il verde petrolio, il giallo paglierino, il blu intenso e qualche volta il verde muschio. Il secondo miniatore invece, — a parte qualche caso, soprattutto nei primi fascicoli, dove la decorazione è più lineare — (figg. 7-8) esegue iniziali in cui il fregio fogliaceo ha uno sviluppo maggiore (fig. 15): le foglie rigogliose e sfrangiate, ma di forma più larga e appiattita, abbracciano buona parte del corpo della lettera, le aste, meno articolate, sono interrotte da foglie a valva contrapposte, da gocce d'oro e anelli e molto spesso la riquadratura esterna non è rettilinea, ben-



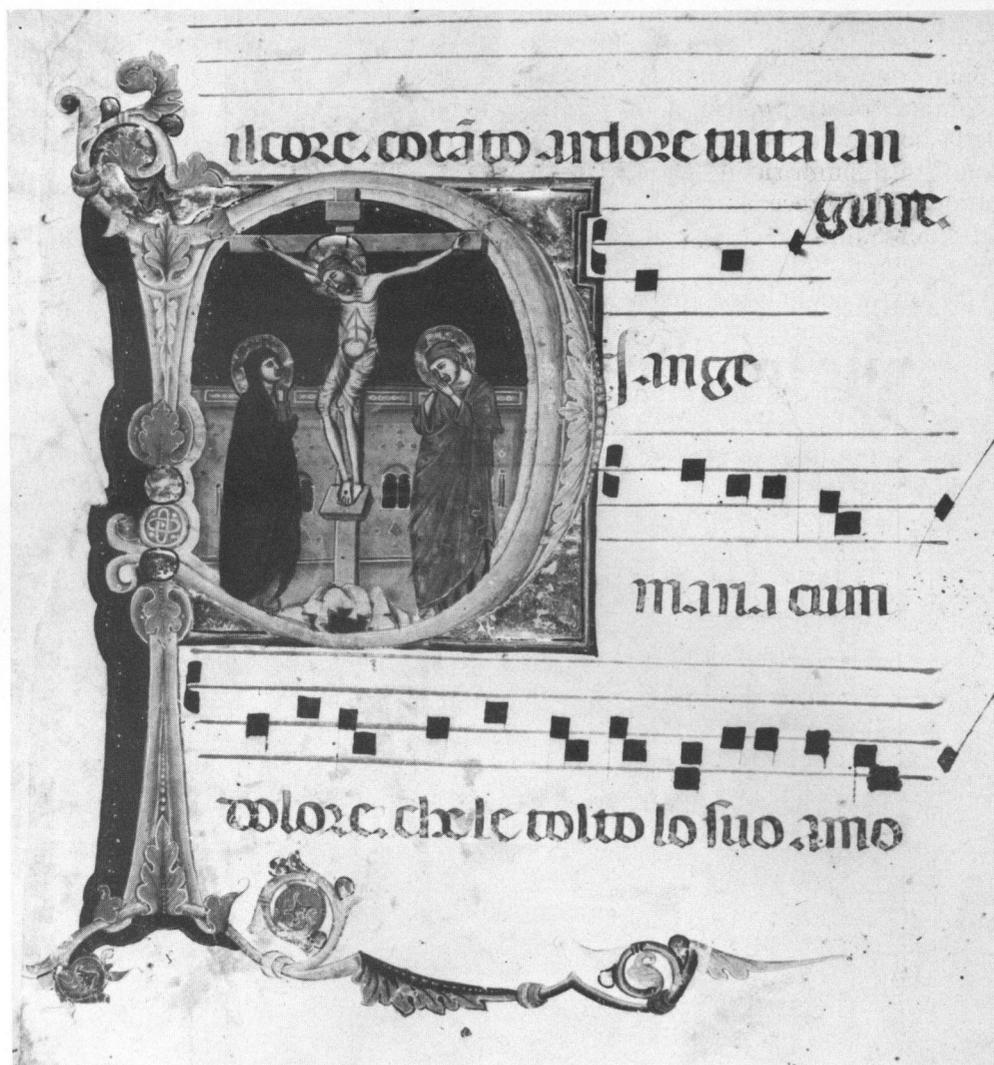
6. Maestro del laudario: 'Santi martiri'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 94v.

si, come è frequente nella miniatura duecentesca, sagomata sull'andamento della lettera, mentre un breve fregio parte dall'estremità dell'iniziale e a volte si estende anche lungo il margine inferiore del foglio.<sup>34</sup>

Nonostante i colori spesso vividi — la gamma è però limitata a due tonalità di azzurro e di rosa, accese o chiarissime, al porpora e al blu —, l'effetto che ne risulta è di una grafia più dura, di un minor rilievo plastico. Ma se osserviamo le parti figurate, il divario fra i due artisti apparirà anche più evidente.

Il secondo miniatore, già nel modo di inserire le figure nell'iniziale, — spesso rappresentate contro fiancate di chiese decorate con piccole finestrelle a bifora, qualche volta con semplici monofore e in qualche caso perfino con bacini (come, in modo più chiaro, ritroveremo in una 'Crocefissione' che certamente gli appartiene<sup>35</sup> fig. 55) —, riflette una cultura più arcaica che fatica ad amalgamare le novità gottesche. Del resto anche osservando le sue figure apparirà evidente la sua formazione ancora nell'ambito dell'arte duecentesca.

A c. 19v., per esempio, il 'Cristo in pietà' (fig. 9) sembra ancora duecentesco: si noti l'orecchio a gocciola e il labbro inferiore prominente sotto al quale si incassa una mezza luna di ombra. La barba rada che ne incornicia il volto, la resa schematica del torace, le mani a forchetta lo riconducono ad un tipo di Cristo non distante, ad esempio, da quello di un 'Crocifisso' che si trova nella Pinacoteca di Gubbio (fig. 10).<sup>36</sup> Anche per altre miniature i confronti più calzanti si possono istituire, piuttosto che con opere toscane, con dipinti umbri. Sia la 'Madonna che è in atto di perdonare i tre devoti' inginocchiati sul fregio (fig. 11) sia la 'Vergine dolente' (fig. 8), alla quale si rivolge invocante una devota che 'sboccia' dalla decorazione marginale secondo un modulo frequente nella miniatura duecentesca, sono analoghe alle Marie assistenti, alla Vergine svenuta e al San Giovanni pensoso della 'Crocefissione' di Montefalco (fig. 12) che, anche se data 1333, e quindi posteriore al codice esaminato, rivela una cultura comune al nostro miniatore. A mio parere infatti, le figure di Montefalco e le miniature riflettono, in modo più drammatico le une, più disteso le altre, l'espressività caricata e



7. Secondo maestro del laudario: 'Crocefissione'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 22v.

8. Secondo maestro del laudario: 'Vergine dolente'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 21.

il sentimento patetico che soltanto nell'Umbria della fine del Duecento confluirono sugli stessi testi pittorici. L'ombra sotto il labbro, il breve arco della bocca, le sopracciglia svirgolate, sono tratti simili riconducibili entrambi agli stessi precedenti quali il 'Maestro del San Francesco', il 'Maestro della Santa Chiara' e soprattutto il 'Maestro delle Palazze'.<sup>37</sup>

In altre miniature l'artista sembra avvalersi di citazioni, non soltanto fisionomiche, dal dossale di Perugia del 'Maestro del Farneto'. Prescindendo dalla diversa forza espressiva delle fi-

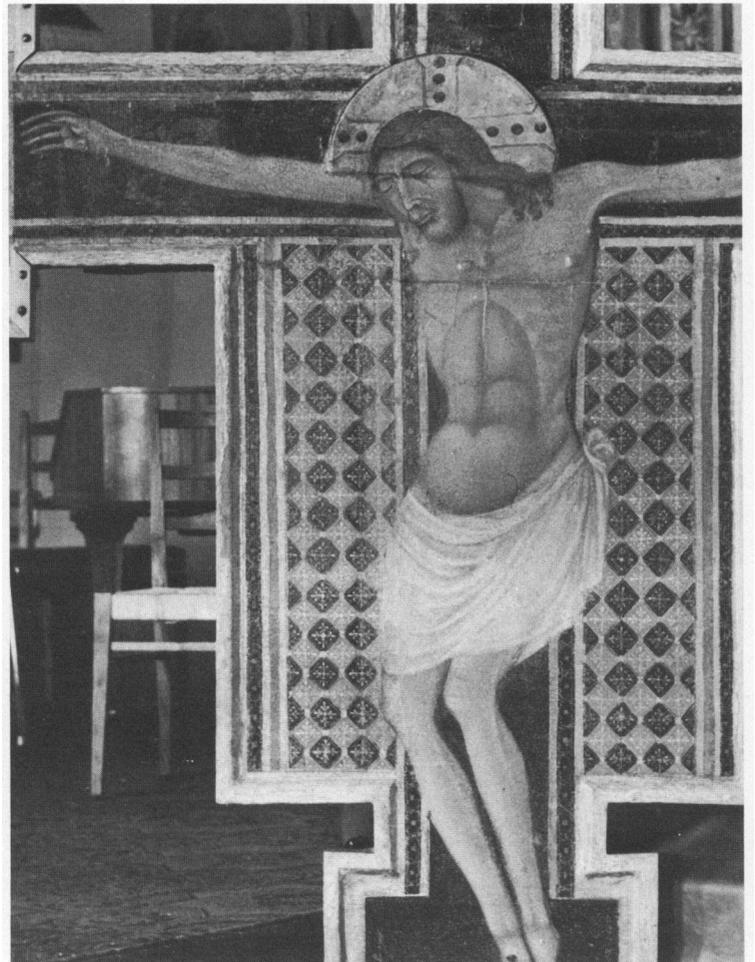
ce' del dossale perugino (fig. 19); del resto anche nel gruppo di sante della c. 130v. (fig. 20) ricorre qualche tipo femminile presente nel 'Compianto sul Cristo' di Perugia (fig. 21) e perfino l'andamento della veste della Vergine al centro (fig. 20) è analogo, nelle ampie gronde delle pieghe e nel ricadere sui piedi e sul terreno, a quello di Maria nella 'Deposizione' (fig. 19).

Il secondo miniatore è riconoscibile senza difficoltà in un graduale, recentemente reso noto da M. Paoli,<sup>38</sup> di provenienza incerta e ora nella Bi-

spalla destra, e le pieghe della veste, che si infittiscono all'altezza del polso. Nella stessa miniatura, il devoto con la barba che torce la testa in uno scorcio non risolto si ritrova a c. 51 del laudario (fig. 25), mentre l'altro più giovane con lo sguardo rivolto verso l'alto è fratello di quelli che contemplano il 'Cristo in pietà' già osservato (fig. 9) e degli oranti presso un'ara di c. 136 che apre la sezione del Sequenziario (fig. 24). In modo analogo a quello della figura che prega di c. 13 (fig. 26) del B.R. 18 si staglia contro il fondo architettonico



9. Secondo maestro del laudario: 'Cristo in pietà'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 19v.



10. Artista umbro: 'Crocifissione'. Gubbio, Pinacoteca Comunale.

gurazioni del maestro umbro che presentano un segno più incisivo e forme più squadrate, mi pare che i santi, soprattutto quelli con la barba bianca, delle cc. 82 v. e 133 (figg. 15-16) possano risalire agli spettatori della 'Spogliazione di Cristo' (fig. 17), che il 'San Tommaso davanti ad un principe orientale' della c. 77v. (fig. 18) abbia un qualche rapporto con il Nicodemo della 'Deposizione dalla cro-

blioteca Statale di Lucca. Le iniziali hanno la stessa struttura, gli stessi elementi decorativi e la stessa gamma cromatica di quelle che gli abbiamo riferito nel laudario; le figure e gli sfondi architettonici sono identici tanto che sono sufficienti alcuni accostamenti per individuarne l'identità di mano. Basterà notare come siano sovrapponibili al 'San Giacomo Maggiore' del codice fiorentino, c. 68 (fig. 22) la testa del 'Cristo benedicente' di c. 11 (fig. 23) — nella B che ha una struttura identica a quella del 'Cristo in pietà' del laudario (fig. 9) —, il manto, che sembra scivolare dalla

il profilo del devoto di c. 77v. (fig. 27) del codice lucchese: stesso nasino ritto, stessa bocca aperta con il labbro inferiore pronunciato, stesso mento aguzzo, come pure identici sono ancora i due Santi (figg. 28-29) tratti dal graduale (c. 66v.) e dal laudario (c. 76) non solo nella posa, ma anche nell'ampia calvizie e nella fronte solcata da due profonde rughe orizzontali.

Probabilmente le miniature di Lucca sono di un momento precedente per-

ché alcune durezza grafiche e di impostazione nelle figure e nei fregi fogliacei si ammorbidiscono nel laudario fiorentino.

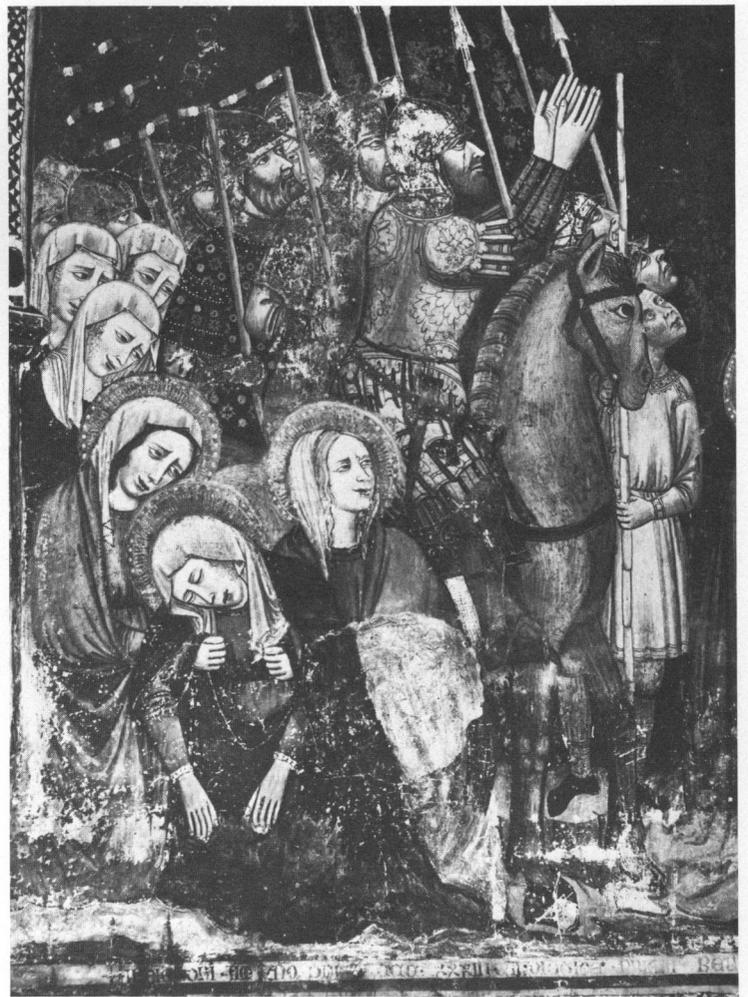
Il confronto, suggerito dal Paoli, tra il graduale e alcuni codici della fine del Duecento in San Frediano di Lucca mi pare calzante soprattutto per l'analogo schema decorativo delle iniziali.<sup>39</sup> I rapporti istituiti con opere di Cimabue ad Assisi — egli parla di 'vere e proprie citazioni, anche se certamente mediate' — verrebbero a confermare, invece, la frequentazione da parte dell'artista di quel centro

il cui abito nero stupendamente rilevato nelle ampie pieghe ha uno spessore e una consistenza di matrice giottesca, analogamente a quelli dei frati che si accalcano intorno al 'Sant'Agostino in trono' a c. 96v. (fig. 31). Anche il gruppo del 'San Giorgio a cavallo', c. 92v. (fig. 32) non sarebbe così saldo e allo stesso tempo scattante contro il drago senza la conoscenza della lezione del grande pittore fiorentino. Ma è soprattutto per altri elementi stilistici che il miniatore, come dicevamo all'inizio, ci pare interessante in modo particolare. Nelle

mo miniatore perugino', dal soggetto insolito: 'Cristo che presenta San Giovanni alla madre' (fig. 34). Molto simile al San Giovanni è il primo apostolo della schiera di destra; il San Giacomo minore, dietro al San Giovanni è analogo all'apostolo che compare all'estrema destra della miniatura, mentre il San Pietro della tavoletta americana è quasi identico al capofila di sinistra del foglio fiorentino. Ma più in generale sono da rilevare analogie nella caduta dei panni, nei moti trattenuti, nei volti intensi di fattura irregolare dalla bocca serrata,



11. Secondo maestro del laudario: 'Madonna con devoti'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 25.



12. Maestro della Beata Chiara di Montefalco: 'Crocefissione', part. Montefalco, chiesa di Santa Chiara.

umbro da me sospettata, e più evidente nelle miniature del codice fiorentino.

Il 'Maestro del laudario', oltre a un grado qualitativo più elevato, rivela un rapporto più diretto con Giotto. Le sue figure hanno spesso una struttura più solida di quelle del secondo miniatore, come mostra il 'Beato Agostino Novello' a c. 122 (figg. 4, 30) inginocchiato nello stretto paesaggio,

sue figure, più palesemente che in quelle del secondo maestro, è una carica espressionistica e patetica quale il Longhi ci ha insegnato a riconoscere nella pittura propriamente umbra. Ed è infatti ad alcune opere collocate dal critico in area umbra che insistentemente rimandano le sue miniature. Alcuni astanti nella 'Ascensione', c. 36v. (fig. 33) sono in relazione evidente con i personaggi di una delle due scene della tavoletta a doppia faccia del Museo Fogg a Cambridge, dal Longhi<sup>40</sup> attribuito al 'Pri-

dal piccolo naso a becco. Una più accentuata caratterizzazione di questi tratti si trova nel 'Cristo benedicente', (c. 8, fig. 35) dolce e patetico come il protagonista del dipinto che, rivolto verso Maria con un'affettuosità struggente, è affine anche al Cristo del 'Noli me tangere' del laudario (c. 33, fig. 36), dove la Maddalena, come la

Vergine, gli risponde con altrettanta intensità sentimentale. Purtroppo le condizioni attuali della superficie pittorica della tavoletta americana non permettono di cogliere la straordinaria morbidezza degli incarnati, le finenze inconsuete del modellato, ancora integre nelle miniature e nelle altre opere attribuite dal Longhi allo stesso anonimo artista. Nelle 'Marie al sepolcro' di c. 30 (fig. 37) è possibile proseguire il confronto sia con l'altra faccia del dipinto del Museo Fogg, dove è rappresentato il 'Compianto sul Cristo', sia con le altre ope-

re di soggetto identico visibilmente connesse: il 'Compianto' già nella collezione Stoclet di Bruxelles e quello del Museo Civico di Pistoia. Se si accostano le Marie della miniatura a quella che appoggia la testa sul dorso delle mani congiunte in atto di disperato sconforto del dipinto pistoiese (fig. 38), o l'angelo al San Giovanni non se ne potrà negare il rapporto diretto.<sup>41</sup> Per altre carte del codice fiorentino si possono istituire confronti anche più stringenti con la 'Madonna del 1310' (fig. 39), dalla quale l'anonimo artista, anch'esso ritenuto um-

bro dal Longhi<sup>42</sup>, prende nome. La 'Maddalena in preghiera' di c. 124v. (fig. 42) mostra non solo una tipologia identica a quella degli angeli che fiancheggiano la Vergine (fig. 43), ma identiche sono anche l'interruzione prodotta dall'occhio sul profilo della guancia e la grande pupilla sporgente e pure le mani dalle dita unite prive quasi di ossatura. Anche gli angeli visti di fronte, dietro al trono della Madonna (fig. 39) sono identici ad alcuni angeli e santi delle miniature fiorentine. Il volto largo, l'elegante linea delle sopracciglia perfettamente depi-



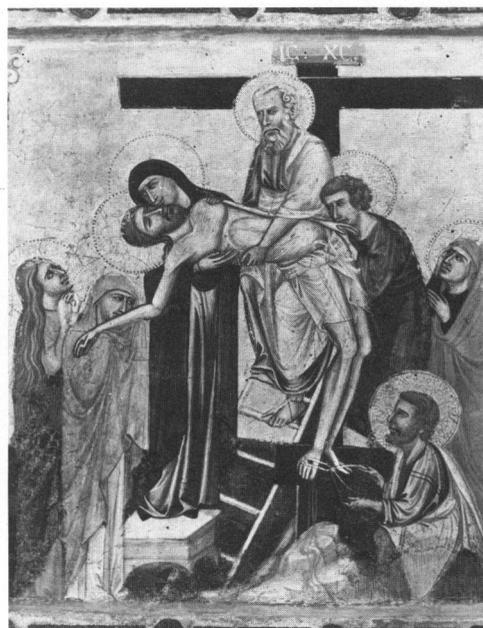
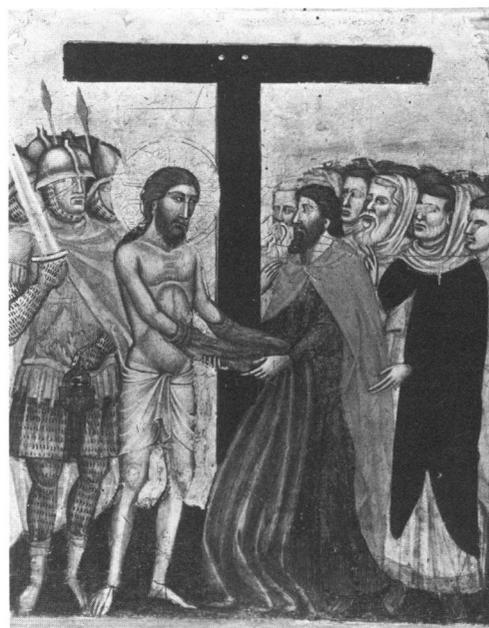
13. Maestro delle Palazze: 'Ultima cena', part. Worcester, Worcester Art Museum.  
14. Secondo maestro del laudario: 'San Lorenzo distribuisce l'elemosina ai poveri'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 77v.

15. Secondo maestro del laudario: 'Madonna e Santi'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 133.

late, la luce sottile che accompagna il naso appena un po' troppo proteso sulla piccola bocca si ritrovano nella figura al centro della schiera angelica e in quella di c. 94v. (figg. 40-41). Il maestro maggiore del laudario — se non è un'unica personalità con il 'Maestro del 1310', come sono tentata a credere, poiché tante e così stringenti sono le affinità di carattere stilistico — sembra accogliere nel suo repertorio anche il tipo un po' ferino dei piccoli angeli posti all'incrocio degli archi del polittico a forma di dorsale di Pistoia (fig. 44), altra opera,

come ha dimostrato il Donati, del 'Maestro del 1310'.<sup>43</sup> Il volto di quegli angeli (figg. 45, 47) dal mento aguzzo, dal piccolo naso a becco, dagli occhi ammiccanti è uguale a quello del martire a sinistra nel foglio appena osservato (fig. 41), anche la mano che regge la palma è identica a quella appoggiata all'omero di uno degli angeli del polittico (fig. 45) — e si ritrova anche in alcune miniature eseguite dallo stesso maestro nel corale dell'Impruneta, come nella Madonna dell' 'Adorazione dei Magi' (c. XXXIIIv., fig. 48) e negli angeli del-

la 'Natività' (c. XXIIIv., fig. 46).<sup>44</sup> Quali possono essere le conclusioni a questo punto? Non c'è dubbio che ci troviamo davanti a un codice dell'inizio del Trecento, eseguito a Firenze per i Laudesi di Santo Spirito, e veramente straordinario per la ricchezza della decorazione e per l'alta qualità della maggior parte delle miniature. Inoltre non si può fare a meno di notare che alcune miniature presentano — accanto ad altre di tradizione duecentesca, come la Vergine nella 'Natività' (fig. 5) sdraiata ancora alla ma-



16. Secondo maestro del laudario: 'Cristo e Santi'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 82v.  
17. Maestro del Farneto: 'Cristo spogliato delle vesti', part. Perugia, Galleria Nazionale.

18. Secondo maestro del laudario: 'San Tommaso davanti ad un principe orientale'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 77v.  
19. Maestro del Farneto: 'Deposizione dalla croce', part. Perugia, Galleria Nazionale.

20. Secondo maestro del laudario: 'Madonna e Santi'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 130v.  
21. Maestro del Farneto: 'Compianto sul Cristo morto', part. Perugia, Galleria Nazionale.

niera bizantina —, delle soluzioni iconografiche inedite e cariche, a volte, di un patetismo e di una dolcezza struggenti.

A parte l' 'Incontro dei tre vivi con i tre morti', a c. 134v. (fig. 49), che era già noto alla fine del Duecento,<sup>45</sup> ci sono altri soggetti che, se non sbagli, si vedono qui per la prima volta, alcuni dei quali avranno anche molto successo nei decenni successivi. È il caso della 'Madonna della Misericordia' a c. 54v. (fig. 50), del 'Cristo portacroce' a c. 23v. (fig. 51), del 'Cristo alla colonna' che parla con la

Vergine piangente ai suoi piedi a c. 28 (fig. 52) (purtroppo la miniatura è in condizioni disastrose, ma se ne può tuttavia ancora apprezzare la straordinaria idea), e della 'Assunzione della Vergine' (c. 48v., fig. 53) nella quale il tema dell'Assunta in cielo pare abbinato a quello della donazione della cintola (che però qui manca!) a San Tommaso.<sup>46</sup>

Certamente il laudario, anche da questo punto di vista, è un cimelio inestimabile per approfondire il clima religioso nella Firenze degli inizi del Trecento, soprattutto, per quanto ri-

guarda l'ambiente degli agostiniani di Santo Spirito.<sup>47</sup>

Ma cosa altro si può dire sui due miniatori principali? Sono allora fiorentini (o comunque toscani) o non piuttosto di origine umbra?

Per parte mia sarei piuttosto propensa a ritenerli umbri o comunque fortemente influenzati da opere umbre, perché, come abbiamo visto, tutti e due si mostrano a conoscenza di opere di quella regione. Non solo, ma pur dandone soluzioni personali, raggiungono esiti analoghi a quelli umbri degli stessi anni. E più precisamente, abbiamo visto come il secondo miniatore, di origine più arcaica, ha tenuto presente il protogiottismo del 'Maestro del Farneto', e che ha desunto addirittura da modelli analoghi a quelli del 'Maestro delle Palazze'.

L'altro miniatore, di ben più alta qualità e certamente di una generazione più giovane, è già a conoscenza delle opere di Giotto nella particolare accezione assiate e di quelle che si pubblicavano entro il primo decennio del Trecento in Umbria. Pare infatti aver avuto presenti le opere del gruppo denominato dal Longhi 'Primo miniatore perugino' e di quelle del 'Maestro del 1310' già dal Longhi considerato una tra le più alte personalità della pittura umbra.

Non posso fare a meno a questo punto di segnalare anche che le tonalità cromatiche usate dai due artisti nel laudario sono piuttosto quelle che si adoperavano nell'Umbria di quegli anni e diverse invece da quelle usate nelle botteghe fiorentine dello stesso periodo. Anche i disegni delle stoffe che il miniatore del laudario pone a sfondo di alcune sue figure sono di più stretta tradizione umbra: si pensi ad esempio, tanto per citarne qualcuna, a quella che si trova a tergo della 'Madonna col Bambino' dell'Abbazia di Ferentillo o a quelle degli affreschi del 'Maestro della Beata Chiara di Montefalco'.

Allora, le opere che recentemente la critica ha spostato in area toscana sono veramente toscane, come ora si dice, o non piuttosto umbre come le voleva il Longhi?<sup>48</sup>

È certo che queste opere mostrano dei caratteri tipicamente umbri come l'eccentricità delle fisionomie e il patetismo così spiccato, qualità che Longhi ci ha fatto riconoscere in tutte le opere umbre, tanto da essere tentati a ritornare sulla posizione lon-



22. Secondo maestro del laudario: 'San Giacomo maggiore'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 68.

23. Secondo maestro del laudario: 'Cristo con devoti'. Lucca, Biblioteca Statale, graduale 2691, c. 11.

24. Secondo maestro del laudario: 'Devoti davanti ad un altare'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 136.

25. Secondo maestro del laudario: 'Vergine con devoti'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 51.

ghiana anche per quei due gruppi. Del resto lo stesso Donati, nella ricostruzione dell'attività del suo 'Maestro del 1310' di origine pistoiese, non trovava di meglio da mettere a confronto con le sue opere che quelle di un artista tipicamente umbro quale il 'Maestro espressionista di Santa Chiara'.

Tuttavia devo riconoscere che vi sono due buoni argomenti contro l'ipotesi dell'origine umbra dei miniatori del laudario.

1) Entrambi sono all'opera in codici per ora reperiti solo in Toscana. Anzi, uno di questi eseguito addirittura per una confraternita fiorentina.

2) In un caso (nell'Antifonario B di Montevarchi), il primo miniatore lavora in collaborazione con un artista del quale non si può mettere assolutamente in dubbio l'origine fiorentina, e cioè con il Maestro da noi denominato 'pre-daddesco'.

A questo proposito desidero anche segnalare un altro caso di collaborazione che finora era sfuggito agli storici dell'arte.

Recentemente mi sono accorta che la collaborazione fra l'artista maggiore del laudario e il Maestro pre-daddesco si era già da tempo stabilita — con molta probabilità anche antecedentemente alla collaborazione nel corale B di Montevarchi — e questa volta pure con l'apporto del secondo miniatore del laudario.

Infatti un codice miniato che è passato alla importante vendita di codici tenutasi presso la casa d'aste di Müller ad Amsterdam nel 1929 — e di cui si è persa ogni traccia, per quante ricerche ne abbia fatto finora —, presenta per l'appunto la collaborazione di questi tre artisti.

Nelle tavole che accompagnano il catalogo,<sup>49</sup> è riprodotto un foglio che appartiene di certo al primo miniatore del laudario e precisamente la carta con la quale doveva iniziare il Messale vero e proprio, come si legge nella rubrica in alto del foglio stesso. In esso è rappresentata, nella iniziale, la figura di 'David che porge l'anima verso il Signore' (perfettamente aderente al testo 'Ad te levavi animam meam'). Ma la carta è preziosamente decorata anche lungo i margini, nel modo consueto al nostro artista che arricchisce soprattutto il margine inferiore con uno stupendo 'Giudizio Universale' (fig. 54).

Allo stesso codice appartiene anche

un altro foglio, riprodotto tra le tavole del catalogo, e che è stato pubblicato da C. De Benedictis<sup>50</sup> la quale lo ritiene eseguito in due momenti diversi: alla 'Crocefissione' (fig. 55) eseguita in un primo tempo, sarebbe stata aggiunta posteriormente la scena con il 'San Pietro che introduce San Francesco e Santa Chiara in Paradiso' dal miniatore che abbiamo chiamato 'pre-daddesco'.

A parte la interessantissima e inconsueta iconografia della miniatura eseguita dal maestro pre-daddesco, a mio avviso non c'è soluzione tempo-

rale fra quella e la 'Crocefissione' della parte superiore, salvo che si tratta appunto di due artisti di cultura diversa.

Vi sarebbero quindi buone ragioni per supporre che il sodalizio fra i miniatori si fosse instaurato da un pezzo e che risalga già allo scorcio del Duecento o al massimo ai primissimi anni del Trecento, se si tiene presente che la miniatura della 'Crocefissione' risulta assai più arcaica di quella che lo stesso artista ci propone nel laudario B.R. 18 (fig. 7).

Mi sembra a questo punto difficile



26. Secondo maestro del laudario: 'Un devoto'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 13.

27. Secondo maestro del laudario: 'Un devoto'. Lucca, Biblioteca Statale, graduale 2691, c. 77v.

28. Secondo maestro del laudario: 'Profeta'. Lucca, Biblioteca Statale, graduale 2691, c. 66v.

29. Secondo maestro del laudario: 'San Matteo'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 76.

propendere per la soluzione umbra piuttosto che per quella toscana ed è meglio pertanto concludere che allo stato attuale degli studi il problema rimane tutt'ora aperto, in attesa di nuovo materiale che possa permettere di vederci più chiaro. Del resto non ha molta importanza stabilire assolutamente il luogo di nascita dei due miniatori del laudario.

Ci premeva soltanto rendere noto anche presso gli storici dell'arte, fornendone una 'lettura' diversa da quelle date finora, questo importantissimo documento artistico che ci mostra an-

cora una volta quanto frequenti siano stati gli interscambi tra l'Umbria e la Toscana.

Il laudario ci ha inoltre rivelato una forte personalità di miniatore, il quale, qualunque sia la sua origine, deve per tempo essersi aggiunto, forse, compagno di viaggio del 'Maestro espressionista di Santa Chiara', 'allo squadrone che percorreva continuamente la strada da Firenze ad Assisi'.<sup>51</sup>

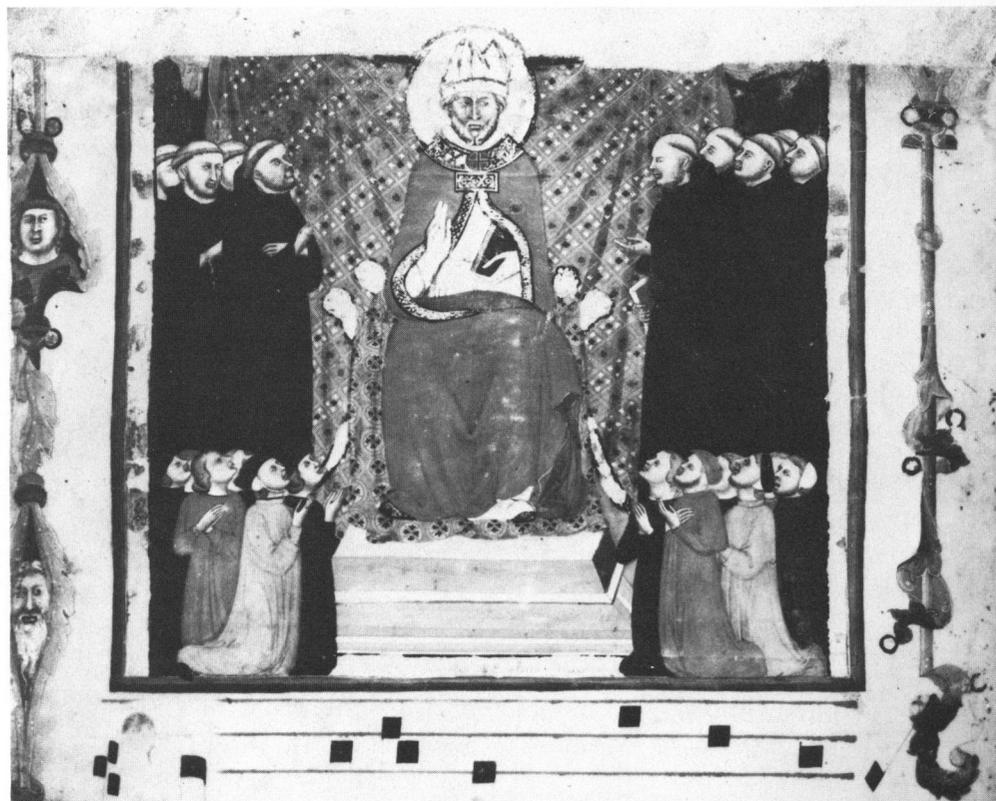
*cipit* delle laude e, sul verso del secondo foglio, miniatura rifatta in epoca posteriore sullo stile di Taddeo Gaddi e il primo verso della prima lauda; nei 16 quaderni successivi e nel terno — al termine di ognuno dei quali è la *guida* al seguente fascicolo —, sono le 96 laude: a questo punto seguono 2 quaterni di sequenze disgiunti (la *guida* al termine del primo quaterno non corrisponde alla prima parola di quello seguente) e infine nell'ultimo bifolio è un'altra lauda che presenta caratteri di scrittura differenti da quelli che la precedono: la notazione è su cinque righe e con figurazioni che secondo il Liuzzi (op. cit., vol. I, p. 78) sono con probabilità mensurali.

Scrittura gotica a una colonna con un numero di righe che varia da 15 a 17.



30. Maestro del laudario: 'Beato Agostino Novello'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 122.

31. Maestro del laudario: 'Sant'Agostino in trono con frati e devoti'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 96v.



32. Maestro del laudario: 'San Giorgio uccide il drago'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 92v.

#### Appendice

Codice membranaceo di cc. 1+153+1 (misure mm. 400x280) composto da 1 bifolio (cc. 1-2)+1 quaterno dal quale è stata asportata in tempi recenti l'ultima carta (cc. 3-9)+15 quaterni (cc. 11-18; 19-26; 27-34; 35-42; 43-50; 51-58; 59-65; 66-73; 74-81; 82-89; 90-97; 98-105; 106-113; 114-121; 122-129)+1 terno (cc. 130-135)+2 quaterni (cc. 136-143; 144-151)+1 bifolio (cc. 152-153).

Legatura seicentesca: le coperte (misure mm. 415x290) sono costituite da assi di legno foderate di cuoio marrone scuro con quattro borchie di ottone su ciascuna e disegni geometrici impressi. Sulla coperta anteriore è stata applicata una scadente e tarda immagine dello Spirito Santo dipinta su stoffa azzurra (del diametro di mm. 35). *Contenuto*: nel primo bifolio una *tavola*, scritta con due grafie diverse, con gli in-

Numerazione recente a matita (in cifre arabe) nell'angolo inferiore di sinistra. In basso al centro numerazione antica (in cifre arabe) che numera da 1 a 30 iniziando da carta 3. Al di sotto di questa, altra numerazione, probabilmente contemporanea al codice, (in cifre romane) che numera da carta 3 fino a carta 135: essa quindi, comprende soltanto il laudario vero e proprio. A carta 106 inizia un'altra numerazione antica (in cifre arabe) che numera fino a carta 135. A carta 136, nell'angolo inferiore di destra, inizia un'altra numerazione (in cifre romane) che numera soltanto il primo quaterno di sequenze.

Infine una numerazione quattrocentesca (?), posteriore al restauro subito dal codice (vedi oltre) perché segnata sulle parti integrate in pergamena, in inchiostro bruno (in cifre arabe), inizia a numerare con il numero 5 da carta 5 e abbraccia tutte le sezioni del codice: a questa ci atterremo nell'indicare le carte, anche perché è quella generalmente seguita dagli studiosi precedenti. Questa numerazione aveva tenuto

conto della carta 10 attualmente mancante, ma ripete due volte il numero 63 per cui il numero delle carte corrisponde a quello attuale.

Il più delle volte è musicata solo la prima strofa e la ripresa di ogni lauda — su rigo tetralineo tirato in rosso, con grandi note quadrate brune (non più di cinque tetragrammi per pagina) —, alle quali seguono le rimanenti strofe i cui versi sono scritti di seguito, come in prosa, ma separati spesso da un punto, qualche volta da due. Frequentemente, però, quando la prima strofa cade sul recto della carta è stata scritta la musica anche per la seconda strofa in modo da evitare di voltar pagina durante il canto.

A otto laude è stato tirato il tetragramma,

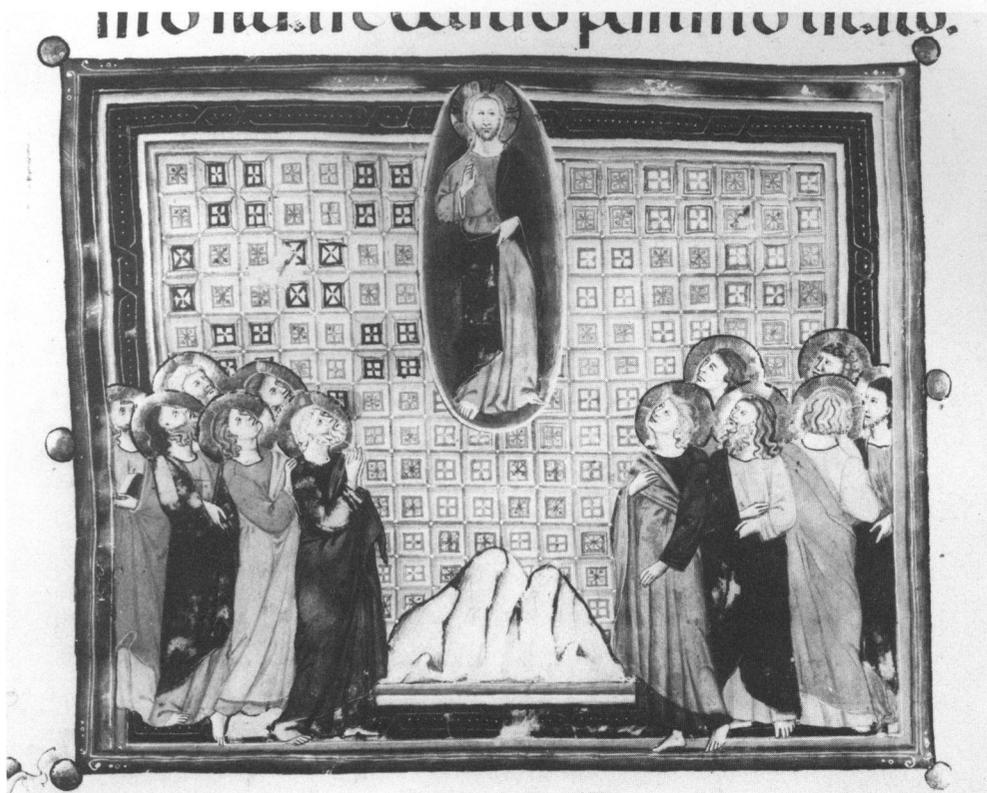
ma non è stata scritta la musica e precisamente alle seguenti laude (XII, XIII, XXIII, XXXVIII, XLII, XLIII, LXXV, LXXVII). La c. 96 recto è stata lasciata bianca. Nell'ultima riga di c. 95v. sono state scritte le parola (*a*)ve gratia plena mater che potrebbero essere le prime di una sequenza (tra quelle che chiudono il laudario ce n'è una che inizia appunto così). Forse in un primo tempo si pensava di terminare qui il laudario, dopo la lauda a tutti i martiri e di intraprendere la scrittura delle sequenze? Ad ogni modo c'è stato un ripensamento perché sul verso della carta inizia la lauda di Sant'Agostino, con la grande miniatura relativa (fig. 31) che apre la lunga serie delle laude ai Santi.

Alcune postille marginali del Seicento re-

cano l'attribuzione di qualche lauda a Jacopone da Todi. A fianco della lauda al Beato Agostino Novello (fig. 4) sono brevi notizie riguardanti il Santo.

#### Stato di conservazione e restauri

All'inizio di ogni lauda era stata eseguita una iniziale istoriata (ad eccezione della lauda n. 10, c. 15v.), ma purtroppo, come si vede dall'elenco che segue, molte di queste sono state asportate o sono comunque deperite, parzialmente o totalmente in tempi lontani, a seguito di un qualche serio incidente che ne ha compromesso le condizioni a tal punto che se ne è sentita la necessità di procedere ad un restauro che sembra risalire al Quattrocento, e in quell'occasione deve essere stata eseguita la miniatura sul verso della seconda carta



34. Primo miniatore perugino: 'Cristo presenta San Giovanni alla Vergine'. Cambridge, Fogg Art Museum.



33. Maestro del laudario: 'Ascensione'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 36v.



35. Maestro del laudario: 'Cristo benedicente'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 8.  
36. Maestro del laudario: 'Noli me tangere'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 33.

con la 'Pentecoste' sullo stile di Taddeo Gaddi. Nella stessa occasione sono state integrate anche le carte in modo magistrale, — forse da parte dei frati che allora lo avevano in possesso, e che lo tenevano evidentemente in grande considerazione —, applicando in alto e sul margine esterno strisce di pergamena di una larghezza che varia da cm. 3/4 fino a cm. 9. Su queste parti sono stati fatti dei tentativi, per la verità maldestri (vedi figg. 9, 44 e 55) di integrare le iniziali mentre sul tetragramma superiore completamente riscritto, 'molto spesso la notazione non sembra essere fedele alla presumibile forma originaria' (F. Liuzzi (op. cit., vol. I, p. 77).

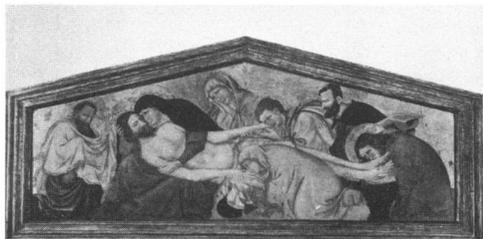
In alcuni casi, con la caduta del fondo oro dell'iniziale, sono comparse delle scritte: più spesso sono numeri, probabilmente annotazioni per il miniatore che si riferiscono al numero di miniature da eseguire (come a c. 13, fig. 26, il numero 2 tra la barra verticale della L e la cornice; o a c. 30, fig. 37, il numero 7 nello spazio tra

l'iniziale e la cornice in basso a sinistra), altre volte parole (come a c. 8, fig. 35, '... come amaresca'; a c. 122, fig. 30, 'uno frate...').

A capo di ogni strofa sono maiuscole colorite alternativamente di rosso e di blu; rare volte se ne susseguono due dello stesso colore. Le iniziali decorate sono soltanto quattro e precisamente alle cc. 36v., 134v., 140 e 142.

Le iniziali istoriate sono di dimensioni che oscillano all'incirca intorno a mm. 80x70; in qualche caso sono di formato assai più grande intorno a mm. 160x130.

Generalmente le iniziali presentano il fondo interno della lettera colorato, qualche volta c'è o ci doveva essere l'oro che è stato quasi sempre applicato sul fondo



37. Maestro del laudario: 'Le Marie al sepolcro', part. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 30.  
38. Primo miniatore perugino: 'Compianto sul Cristo morto', part. Pistoia, Museo Civico.



39. Maestro del 1310: 'Madonna col Bambino e Angeli', part. Avignone, Musée du Petit Palais, coll. Campana.

esterno della iniziale, riquadrato con una cornice semplice colorata, a volte doppia a due colori contrastanti.

*Descrizione delle iniziali*

c. 2. I lauda: *Spirito santo glorioso*. 'Pentecoste', mm. 263x230.

Miniatura completamente rifatta con probabilità in occasione del restauro subito nel Quattrocento.

c. 4v. II lauda: *Spirito santo da servire*. Miniatura andata perduta quasi completamente ma quanto resta del fregio fa presumere che si trattasse del Maestro del laudario.

c. 5v. III lauda: *Alta trinita beata*. 'Cristo benedicente' seduto contro un fondo a disegni geometrici rosso vinato, mm.

c. 9. VI lauda: *Gloria in cielo e pace in terra*.

'Natività di Gesù', mm. 165x130. Maestro del laudario.

a c. 10 iniziava la VII lauda: *Cristo è nato et humanato*. Ma la carta era stata asportata già nella fine dell'Ottocento.

c. 11. VIII lauda: *Sovrana sine sembianti*. 'Madonna in trono col Bambino', mm. 85x75.

Secondo maestro del laudario.

c. 13. IX lauda: *Lamentomi et sospiro*. 'Devoto' in ginocchio mentre Cristo gli appare benedicendolo in alto a destra, mm. 90x60.

Secondo maestro del laudario.

c. 15v. X lauda: *Tutor dicendo di lui non*

vanni', mm. 200x120.

Secondo maestro del laudario.

c. 23v. XV lauda: *Jesu Cristo redentore* 'Cristo portacroce', mm. 100x40.

Secondo maestro del laudario.

c. 25. XV lauda: *Ogne homo ad alta boce*. 'Croce adorata da quattro devoti in ginocchio'.

Manca la metà superiore della miniatura, ma da quanto resta si può capire che si tratta del Secondo maestro del laudario.

c. 25v. XVII lauda: *Voi ch'amate lo criatore*.

'La Vergine in atto di benedire tre devoti' inginocchiati sulla sommità del fregio, mm. 70x70.

Secondo maestro del laudario.

c. 26v. XVIII lauda: *Or piangiamo che*



40. Maestro del laudario: 'Angeli'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 61v.

120x100.

Maestro del laudario.

Tagliata la estremità superiore della iniziale.

c. 6v. IV lauda: *A voi gente facciam priego*.

'Giudizio finale'

Maestro del laudario.

La miniatura è andata distrutta nella metà superiore.

c. 8. V. lauda: *Del dolcissimo Signore*.

'Cristo benedicente' a mezzo busto, mm. 68x65.

Maestro del laudario.

Con la caduta dell'oro di fondo è comparsa la scritta '... come amaresca'.

*tacendo*.

È l'unica lauda di tutto il codice per la quale non era prevista una miniatura.

c. 17. XI lauda: *Nova stella apparita*.

'I tre Re Magi in viaggio', mm. 95x85.

Secondo maestro del laudario.

c. 19v. XII lauda: *Bene crudele e dispietoso*.

'Cristo in pietà', mm. 90x70.

Secondo maestro del laudario.

Parziali cadute dell'oro di fondo dell'iniziale.

c. 21. XIII lauda: *Ogne mia amica*.

'Madonna dolente con devota', mm. 70x70.

Secondo maestro del laudario.

c. 22v. XIV lauda: *Piange Maria cum dolore*.

'Crocefissione con la Vergine e San Gio-



41. Maestro del laudario: 'Santi martiri'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 94v.

*piange Maria*.

'Vergine dolente' vista fino a tre quarti, mm. 65x70.

Secondo maestro del laudario.

La miniatura presenta una sbuffatura sul volto e sul manto della Vergine.

c. 28. XIX lauda: *Davanti a una colonna vidi stare una donna*.

'Cristo legato a una colonna' rivolto verso la Vergine seduta per terra, mm. 75x75.

La miniatura è deturpata da una ampia sbuffatura di colore.

c. 29v. XX lauda: *Alleluya, alleluya alto re di gloria*.

'Cristo discende al Limbo', mm. 70x70.  
 Maestro del laudario.  
 Caduta dell'oro del fondo esterno dell'iniziale.  
 c. 30. XXI lauda: *Co la madre del beato*.  
 'Le tre Marie al sepolcro', mm. 170x133.  
 Maestro del laudario.  
 Caduta dell'oro del fondo esterno dell'iniziale.  
 c. 31v. XXII lauda: *Gesù Cristo glorioso*.  
 'Resurrezione di Cristo dal sepolcro'.  
 Manca un terzo della parte superiore della miniatura ma da quanto resta si può stabilire che appartiene alla Bottega del maestro del laudario.  
 c. 33. XXIII lauda: *Or se tu l'amore per cui io moro amando*.  
 'Noli me tangere', mm. 70x74.

Maestro del laudario.  
 c. 35v. XXIV lauda: *O Cristo onnipotente*.  
 Completamente perduti l'iniziale e il fregio.  
 c. 36v. XXV lauda: *Laudate la resurrezione*.  
 'Ascensione di Cristo', mm. 145x170.  
 Maestro del laudario.  
 c. 37v. XXVI lauda: *Ave Maria stella diana*.  
 'Natività della Vergine', mm. 165x130.  
 Bottega del Maestro del laudario.  
 La miniatura è deturpata sul lato sinistro.  
 c. 39 XXVII lauda: *Nat'è in questo mondo l'altissima regina*.  
 'Natività della Vergine', mm. 85x80.  
 Bottega del Maestro del laudario.  
 c. 40v. XXVIII lauda: *Dal ciel venne*

*messo novello*.  
 'Annunciazione', mm. 150x130.  
 Bottega del Maestro del laudario.  
 c. 42. XXIX lauda: *Ave Maria gratia plena*.  
 L'iniziale è andata completamente perduta, ma da quanto rimane del fregio sembra che dovesse essere del Maestro del laudario.  
 c. 43. XXX lauda: *Altissima luce*.  
 'La Vergine' fino a tre quarti, mm. 85x70.  
 Maestro del laudario.  
 c. 44v. XXXI lauda: *Sancto symeon beato*.  
 'Presentazione di Gesù al tempio', mm. 105x103.  
 Maestro del laudario.  
 c. 45v. XXXII lauda: *Altissima stella*.  
 'La Vergine' volta di tre quarti verso destra, mm. 90x80.



42. Maestro del laudario: 'Maddalena'. Firenze, Biblioteca Nazionale B.R. 18, c. 124v.



43. Maestro del 1310: 'Madonna col Bambino e Angeli', part. Avignone, Musée du Petit Palais, coll. Campana.

Maestro del laudario.

c. 47. XXXIII lauda: *Con umil core salu-  
tiam cantando.*

'La Vergine' vista di profilo verso destra,  
circa mm. 43x73.

Maestro del laudario.

La miniatura è molto frammentaria nella  
parte alta.

c. 48v. XXXIV lauda: *Ave donna sanctis-  
sima.*

'Assunzione della Vergine', mm. 150x133.  
Maestro del laudario.

La grande miniatura ha sofferto in alto e  
a sinistra.

c. 50. XXXV lauda: *O humil donçella chen  
ciel se portata.*

'Figura femminile' che mostra le palme  
delle mani. Quello che resta mm. 40x70.

Maestro del laudario.

Testa della Vergine e quasi tutto il fregio  
sono andati perduti.

c. 51. XXXVI lauda: *Regina pretiosa madre.*  
'La Vergine con due devoti inginocchiati',  
mm. 73x73.

Secondo Maestro del laudario.

È caduto completamente l'oro del fondo  
esterno dell'iniziale.

c. 52v. XXXVII lauda: *Vergine donçella  
imperadrice.*

'La Vergine' fino a tre quarti 'con il  
Bambino in braccio' davanti a un edificio,  
mm. 63x70.

Secondo maestro del laudario.

Parziali cadute di colore.

c. 53v. XXXVIII lauda: *Ave Virgo Maria.*  
'La Vergine' vista di fronte, mm. 70x80.

Secondo maestro del laudario.

c. 54v. XXXIX lauda: *Die ti salvi regina  
misericordiosa.*

'La Vergine della misericordia', mm. 63x70.  
Secondo maestro del laudario.

Parziali cadute dell'oro del fondo esterno  
dell'iniziale.

c. 55v. XL lauda: *Regina sovrana di gran-  
de pietade.*

'La Vergine' fino a tre quarti, leggermente  
volta verso destra, mm. 63x63.

Secondo maestro del laudario.

Parziali cadute dell'oro del fondo esterno  
dell'iniziale.

c. 57. XLI lauda: *Dolce Vergine Maria che  
ai lo tuo figliuolo in balia.*

'La Madonna col Bambino' fino a tre  
quarti e un devoto inginocchiato sulla de-  
stra, mm. 50x70.

Secondo maestro del laudario.

La parte superiore della miniatura è man-  
cante per circa 1/8 dell'iniziale.

c. 58. XLII lauda: *Laudata sempre sia.*  
'Annunciazione', mm. 90x70.

Secondo maestro del laudario.

Manca buona parte del fregio.

c. 59v. XLIII lauda: *Venite ad orare per  
pace pregare.*

'Cristo nudo' fino al busto come se sor-  
gesse dal sepolcro, con le braccia appog-  
giate sul petto, volto verso destra.

Maestro del laudario.

È mancante la parte superiore della mi-  
niatura e anche parte del fregio. In que-  
sta carta non è stata eseguita la iniziale  
filigranata del capoverso seguente ed è sta-  
to lasciato vuoto il posto (*V*)enite per pace  
pregare.

c. 60v. XLIV lauda: *Vergen pulçella per  
merçe.*

La miniatura è andata completamente di-  
strutta e dal fregio rimasto si può capire  
che doveva essere stata eseguita dal Mae-  
stro del laudario.

c. 61v. XLV lauda: *Exultando in ieso cri-  
sto figliol del padre.*

'Una schiera di angeli', mm. 170x123.

Maestro del laudario.

Caduta dell'oro sia delle aureole che del  
fondo esterno dell'iniziale. Manca una par-  
te dell'iniziale sulla sinistra e parte del  
fregio marginale.

c. 63. XLVI lauda: *Sancto iovanni baptista.*  
'San Giovanni nel deserto', mm. 110x100.

Bottega del Maestro del laudario.

Il margine superiore è stato rifilato e quin-  
di è scomparso il fregio.

c. 63 bis v. XLVII lauda: *Pastore principe*

*beato santo Piero di Cristo molto amato.*  
'Vocazione di Pietro e di Andrea', mm.  
134x103.

Bottega del Maestro del laudario.

c. 64v. XLVIII lauda: *Con humiltà di core  
et con grande fervore.*

'San Paolo' a mezzo busto con la spada  
nella sinistra, mm. 63x68.

Maestro del laudario.

Caduta dell'oro del fondo esterno dell'in-  
iziale; mancante di buona parte del fregio.

c. 66. XIL lauda: *Andrea beato laudi tutta  
la gente.*

'Sant'Andrea', mm. 60x73.

Secondo maestro del laudario.

c. 67. L lauda: *San Giovanni amoroso evan-  
gelista gratioso.*

'San Giovanni evangelista', mm 80x70.



44. Maestro del 1310: 'Madonna col Bambino  
e Santi', part. Pistoia, Museo Civico.

45. Maestro del 1310: 'Madonna col Bambino  
e Santi', par. Pistoia, Museo Civico.

46. Maestro del laudario: 'Natività', part.  
Impruneta, Collegiata di Santa Maria,  
antifonario I, c. XXIIIv.

47. Maestro del 1310: 'Madonna col Bambino  
e Santi', part. Pistoia, Museo Civico.

48. Maestro del laudario: 'Adorazione dei Magi',  
part. Impruneta, Collegiata di Santa Maria,  
antifonario I, c. XXXIIv.

Secondo maestro del laudario.

Caduta dell'oro del fondo esterno dell'iniziale.

c. 68 LI lauda: *Di tutto nostro core laudiam cu gran fervore l'apostolo santo iacopo.*

'San Giacomo maggiore', mm. 70x73.

Secondo maestro del laudario.

È mancante buona parte del fregio lungo il margine di sinistra e in basso.

c. 69v. LII lauda: *Apostolo beato di Gieso Cristo amato bartholomeo te laudiam.*

'San Bartolomeo', mm. 60x73.

Secondo maestro del laudario.

È mancante buona parte del fregio.

c. 71. LIII lauda: *Ciascuna gente canti cum fervore al glorioso appostolo beato da dio signore amato sancto philippo.*

'San Filippo', mm. 62x70.

Nel fregio tre medaglioni con un angelo, un santo e Cristo benedicente.

Secondo maestro del laudario.

c. 73. LIV lauda: *Apostolo glorioso fratel del salvatore santo iacobo minore.*

'San Giacomo minore', mm. 60x80.

Secondo maestro del laudario.

c. 75. LV lauda: *O alta compagnia di grande signoria.*

'Gli apostoli Taddeo e Simone', mm. 30x63.

Secondo maestro del laudario.

È andata perduta la metà superiore della miniatura.

c. 76 LVI lauda: *Die Jesu Cristo dolce glorioso lapostolo laudiam matteo beato.*

'San Matteo', mm. 60x65.

Secondo maestro del laudario.

c. 77v. LVII lauda: *Novel canto dolce sancto di te thome vo cantare.*

'San Tommaso davanti a un re', mm. 90x100.

Secondo maestro del laudario.

c. 78v. LVIII lauda: *A sancto mathia apostolo benigno.*

'San Mattia', mm. 60x73.

Secondo maestro del laudario.

c. 80. LIX lauda: *Santo luca di dio amato evangelista.*

'San Luca', mm. 68x65.

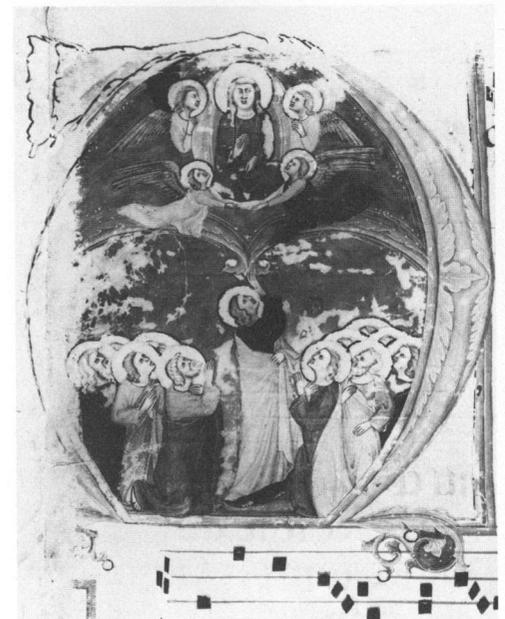
Secondo maestro del laudario.

c. 81. LX lauda: *Sancto marco glorioso vangelista da dio amato.*

'San Marco', mm. 65x65.

Secondo maestro del laudario.

c. 82v. LXI lauda: *Lo signore ringraziando*



49. Secondo maestro del laudario: 'Incontro dei tre vivi con i tre morti'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 134v.  
50. Secondo maestro del laudario: 'Madonna della Misericordia'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 54v.

51. Secondo maestro del laudario: 'Cristo portacroce'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 23v.

52. Maestro del laudario: 'Cristo alla colonna parla con Maria'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 28.  
53. Maestro del laudario: 'Ascensione della Vergine'. Firenze, Biblioteca Nazionale, B.R. 18, c. 48v.

*colli apostoli laudando.*  
 'Cristo con gli apostoli', mm. 90x103.  
 Secondo maestro del laudario.  
 La parte superiore della iniziale è andata perduta.

c. 84. LXII lauda: *Stefano sancto exemplo lucente.*  
 'Santo Stefano', mm. 70x63.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 85. LXIII lauda: *Sancto lorenzo martyr amore.*  
 'San Lorenzo', mm. 90x80.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 86v. LXIV lauda: *Martyr glorioso aulente fiore.*  
 'San Lorenzo che distribuisce l'elemosina ai poveri', mm. 80x73.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 88. LXV lauda: *Martyr valente san piero damare.*  
 'San Pietro martire da Verona', mm. 60x62.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 89. LXVI lauda: *Sancto vincentio martire amoroso.*  
 'San Vincenzo martire', mm. 60x73.  
 Secondo maestro del laudario.  
 L'iniziale è mancante della parte superiore.

c. 90v. LXVII lauda: *Sancto giorgio martyr amore.*  
 'San Giorgio a cavallo che uccide il drago', mm. 80x73.  
 Maestro del laudario.

c. 94v. LXIX lauda: *Laudialli gloriosi martyri valenti.*  
 'Una schiera di martiri', mm. 115x105.  
 Maestro del laudario.

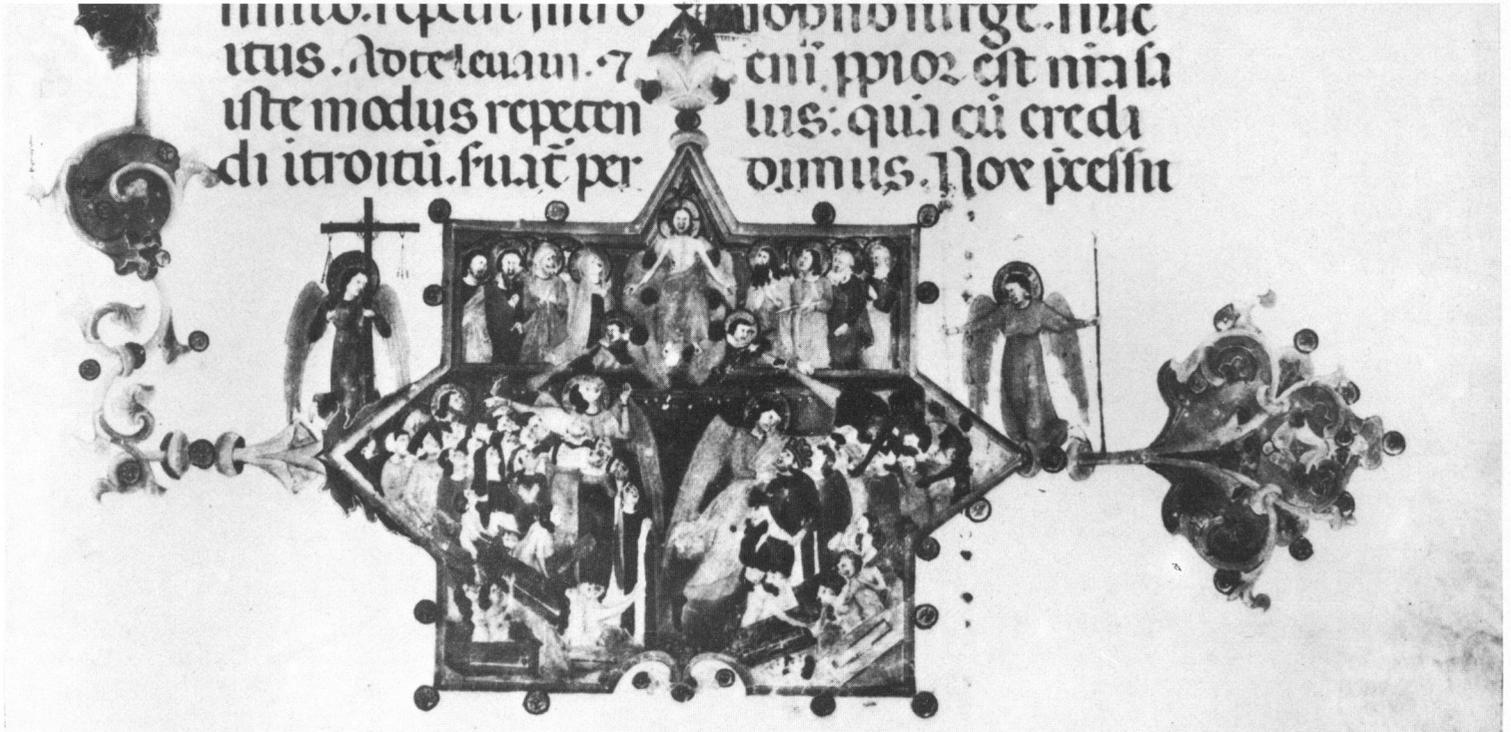
Manca la parte superiore dell'iniziale.

c. 95v. È l'inizio di una lauda o una sequenza che è stata interrotta dopo la prima riga.

c. 96. bianca.

c. 96v. LXX lauda: *Gaudiamo tutti quanti e facciam dolci canti al beato agostino.*  
 'Sant'Agostino in trono' circondato da agostiniani e da devoti inginocchiati, mm. 147x175.  
 Maestro del laudario.

c. 98. LXXI lauda: *Sancto agostino dottor confessor et pastore.*  
 'Sant'Agostino' seduto visto di fronte, mm. 62x60.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Il fregio è completamente perduto lungo il margine di sinistra e in parte anche nel



54. Maestro del laudario: 'Giudizio Universale', part. Già ad Amsterdam, vendita Müller.

margine inferiore.

c. 99v. LXXII lauda: *A la grande valença che sancto ambruoscio luce.*  
 'Sant'Ambrogio', mm. 45x60.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Mancante la parte superiore dell'iniziale e quasi del tutto il fregio.

c. 100v. LXXIII lauda: *Alla regina divota o servente laudi la gente.*  
 'Beato Pietro Pettinaio', mm. 65x70.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 101v. LXXIV lauda: *Da tucta gente laudato con affecto.*  
 'San Nicola', mm. 50x60.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Parte dell'iniziale e del fregio sono andati perduti.

c. 103. LXXV lauda: *Con divota... mente pura.*  
 'San Paolo eremita', mm. 65x70.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 106. LXXVI lauda: *Ciascun che fede et sente vegna a laudar sovrente.*  
 'Sant'Antonio eremita', mm. 70x75.

Secondo maestro del laudario.  
 Caduta di colore sulla figura del santo e sul fondo.

c. 107v. LXXVII lauda: *Santo allelixo stella risplendente.*  
 'Sant'Alessio', mm. 80x85.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Sulla figura del santo grandi sbaffature di colore.

c. 109. LXXVIII lauda: *A Sancto iacobo cantiam laude con dolçore.*  
 'San Giacomo apostolo', mm. 90x90.  
 Secondo maestro del laudario.  
 La figura del santo e l'iniziale sono rovinate da una grande sbaffatura di colore.

c. 110. LXXIX lauda: *Sancto bernardo amoroso giglio.*  
 'San Bernardo', mm. 80x80.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Qualche caduta dell'oro del fondo esterno dell'iniziale.

c. 111. LXXX lauda: *Novel canto tucta gente.*  
 'San Zanobi', mm. 45x60.  
 Secondo maestro del laudario.  
 È andata perduta tutta la testa del Santo e buona parte dell'iniziale.

c. 112v. LXXXI lauda: *Ognomo canti novel canto.*  
 'San Giovanni apostolo', mm. 45x70.  
 Secondo maestro del laudario.  
 È anche qui andata perduta tutta la testa del santo e buona parte dell'iniziale.

c. 113v. LXXXII lauda: *Vergine sancta maria di noi agie guardia et cura.*  
 'La Vergine' in piedi davanti a una architettura, mm. 70x75.  
 Secondo maestro del laudario.  
 Alcune cadute di colore sull'iniziale e sulla figura della Vergine.

c. 114v. LXXXIII lauda: *Salve virgo pretiosa.*  
 'La Vergine appare a San Bernardo', mm. 65x75.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 116. LXXXIV lauda: *San Domenico beato lucerna rilucente.*  
 'San Domenico' con un libro e un giglio in mano, mm. 75x65.  
 Secondo maestro del laudario.

c. 117v. LXXXV lauda: *Allegro canto popol cristiano del grande san domenico.*

[Saggi] 33

'San Domenico' con un libro e un giglio  
Secondo maestro del laudario.

c. 119. LXXXVI lauda: *Sia laudato san francesco.*

'San Francesco riceve le stigmati', mm. 70x70.

Secondo maestro del laudario.

c. 120v. LXXXVII lauda: *Radiante lumera forte ed amando fresco.*

'San Francesco' in piedi fino a tre quarti, mm. 65x70.

Secondo maestro del laudario.

c. 122. LXXXVIII lauda: *Lo'ntellecto divino beato agostino novello.*

'Beato Agostino Novello', mm. 105x95.

Maestro del laudario.

L'iniziale è un po' mancante in alto.

c. 124v. LXXXIX lauda: *Peccatrice nominata magdalena da dio amata.*

'Santa Maria Maddalena' che prega a mani giunte, mm. 125x85.

Maestro del laudario.

Qualche caduta dell'oro del fondo esterno dell'iniziale.

c. 125v. XC lauda: *A sancta reparata a cristo disposata.*

'Santa Reparata' con una palma in mano, mm. 75x75.

Maestro del laudario.

c. 126v. XCI lauda: *A tutte gente faccio prego.*

'Santa Margherita', mm. 60x60.

Maestro del laudario.

c. 128. XCII lauda: *Vergin donçella da dio amata.*

'Santa Caterina', mm. 70x75.

Maestro del laudario.

La miniatura è ormai resa illeggibile da una grande sbaffatura di colore.

c. 129. XCIII lauda: *Sancta agnese da dio amata.*

'Sant'Agnese' con un agnellino in braccio, mm. 52x70.

Maestro del laudario.

la miniatura è mancante della parte superiore per almeno un quarto.

c. 130v. XCIV lauda: *Canto novello et versi co laudore cantiam di puro core.*

'La Vergine con una schiera di sante', mm. 120x125.

Secondo maestro del laudario.

c. 133 XCV lauda: *Facciam laude ac tucti sancti colla vergine maggiore.*

'La Vergine con un gruppo di santi e di sante', mm. 110x120.

Secondo maestro del laudario.

c. 134v. XCVI lauda: *Chi vuol lo mondo disprezare.*

'Incontro dei tre vivi e dei tre morti', mm. 103x175.

E iniziale decorata, mm. 60x60.

Secondo maestro del laudario.

c. 136 Inizio del Sequenziario frammentario:

I sequenza: *Veni creator spiritus.*

'Alcuni devoti inginocchiati' davanti ad un altare, mm. 100x100.

Secondo maestro del laudario.

c. 138v. II sequenza: *Vittime pascali laudes immolent.*

'Un angelo a guardia del sepolcro', mm. 60x70.

Scarsa miniatura che parrebbe della bot-

tega del Secondo maestro del laudario.

c. 140. III sequenza: *O dulcis fons letitie virgo.*

Iniziale soltanto decorata e di scarsa qualità, mm. 60x60.

Forse della bottega del Secondo maestro del laudario.

c. 142. IV sequenza: *Verbum bonum et suave.*

Iniziale decorata di ottima qualità, mm. 60x65.

c. 152. XCVII lauda: *Dall'alta luce fu dato sovente.*

'San Miniato', mm. 90x90.

Miniatura aggiunta posteriormente ed eseguita qualche decennio più tardi.

B. Toscano che recentemente la riafferma nel suo saggio *Il Maestro delle Palazze e il suo ambiente* in 'Paragone' n. 291, maggio 1974, pp. 3-23.

3) Per una anticipazione della data degli affreschi di Sant'Abbondio di Como agli anni 1305-10 si veda L. Bellosi, *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in 'Prospettiva', n. 11, ottobre 1977, pp. 12-27.

4) C. Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, in 'Paragone', n. 267, maggio 1972, pp. 3-13 (vedi in particolare pp. 3-5).

5) Vedi nota 2.

6) L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino, 1974, pp. 73-82.

7) R. Longhi, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, Corso universitario tenuto nell'anno accademico 1953-54 e pubblicato a cura di M. Gregori in 'Paragone', nn. 281-283, luglio-settembre 1973, pp. 29-31; Id., *Apertura sui trecentisti umbri*, in 'Paragone', n. 191, gennaio 1966, pp. 3-17.



55. Secondo maestro del laudario: 'Crocefissione', part. Già ad Amsterdam, vendita Müller.

\* Il presente saggio è un ampliamento di una mia comunicazione al I Congresso di Storia della Miniatura tenutosi a Cortona, nei giorni 26-30 maggio 1978, e organizzato da Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto.

1) Si tratta del famoso laudario Banco Rari 18, già Fondo Nazionale II.1.122. Ringrazio la dottoressa Antonietta Morandini direttrice della Biblioteca Nazionale di Firenze e la dottoressa Antonina Monti, direttrice della sala manoscritti, per avermi concesso la consultazione del codice.

2) Nella questione è recentemente intervenuto 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, vol. I, pp. 106-110, vedi in particolare p. 110 nota 12. Rimando alle note 12, 15 e 16 (p. 110) del saggio del Previtali per la bibliografia sulle scuole pittoriche di quei centri. Concorda con la tesi del Previtali anche

8) R. Longhi, *La pittura umbra...*, cit., pp. 16 e segg. P.P. Donati, *Per la pittura pistoiese del Trecento. I - Il Maestro del 1310*, in 'Paragone', n. 295, settembre 1974, pp. 9-26.

9) A. Bartoli, *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1979, t. I, pp. 139-158; G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, 1898, vol. VIII, pp. 46-49; A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle Laudi spirituali*, Firenze, 1909, pp. 4, 10, 17. D. Fava, *La Biblioteca Nazionale di Firenze e le sue insigni raccolte*, Milano, 1939, p. 80.

10) F. Liuzzi, *La laude e i primordi della poesia italiana*, Roma, 1934, vol. II, pp. 9-409. Il laudario della Nazionale è stato recentemente riesaminato dal punto di vista musicale da A. Ziino in una ricerca sulla lauda del Duecento dal titolo *Questa dolce lauda canta. Studi sulla tradizione della lauda nel Duecento*, in corso di stampa per l'Editore Salerno. Lo stesso Ziino mi ha informato che il Prof. Del Popolo sta preparando una edizione filologica testuale del codice.

- 11) Il laudario di Cortona, Biblioteca Comunale cod. 91, fu pubblicato nella sua parte più antica da Guido Mazzoni, *Laudi cortonesi del secolo XIII*, in 'Il Propugnatore', N.S. II (1889) 22, pp. 205-207; (1890) 23, pp. 5-48 e successivamente ripubblicato dal Liuzzi, con edizione anche delle melodie, op. cit. vol. I, pp. 256-479.
- 12) Si veda la descrizione nell'Appendice.
- 13) Di parere un po' diverso è V. Moleta (*The illuminated Laudari MGL' and MGL'*, in 'Scriptorium', I, 1978, pp. 29-50) al quale rimandiamo per l'analisi strutturale del testo, lo studio della successione delle laude e la distinzione tra quelle di carattere meditativo e quelle più propriamente narrative. Egli sottolinea la stretta connessione tra il testo e la decorazione miniata che certamente esiste, ma attribuisce un ruolo primario, nella stesura del codice, al responsabile delle miniature, ruolo a mio parere eccessivo e non a sufficienza dimostrato. L'intervento del miniatore sarebbe evidente sia nella scelta delle laude, della loro sequenza e perfino della loro 'edizione', e cioè il numero delle strofe da trascrivere. Secondo il Moleta per dar maggior risalto alla iniziale miniata, l'artista a capo dell'impresa sarebbe stato attento a far terminare il testo della lauda precedente entro la facciata contigua, fosse questa il recto o il verso. Ma in effetti questo avviene solo ventisette volte su novantasei, mentre con appena un po' più di attenzione si sarebbe potuto evitare di scrivere a pagina nuova le ultime parole della lauda precedente (come ad esempio alle cc. 30, 36 v., 133 ecc., tanto per citare i casi più evidenti). Vi sono inoltre anche vari punti di 'incastro' imperfetto tra il testo, il tetragramma e le iniziali, alcuni dei quali segnalati anche dal Moleta (vedi nota 13 a p. 32), per non parlare della cesura a c. 96 recto, lasciata bianca (vedi Appendice).
- 14) Sono grata a Agostino Ziino che mi ha indicato le concordanze musicali con il Cortonese e i casi di *unicum* nel B. R. 18.
- 15) Vedi *Enciclopedia Cattolica*, ad vocem, Firenze, 1948, vol. I, p. 518; A. M. Giacomini in *Biblioteca Sanctorum*, ad vocem, Roma, 1961, pp. 602-607.
- 16) Vedi M. C. Gozzoli, *L'opera completa di Simone Martini*, Milano, 1970, pp. 96-97. La posizione dei critici riguardo la cronologia degli affreschi di Simone ad Assisi è riassunta da M. C. Gozzoli, op. cit., pp. 90-95. Per una datazione di quegli affreschi entro il 1317 vedi F. Bologna, *Simone Martini. Affreschi di Assisi*, Milano, 1968; poco lontano da quell'anno li ritiene anche C. Volpe, *Simone Martini e la pittura senese da Duccio ai Lorenzetti*, Milano, 1966, p. 5. La cronologia proposta da Bologna è confermata dal Bellosi nelle sue osservazioni sulla moda (*Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in 'Prospettiva', 10, luglio 1977, pp. 21-31).
- 17) Vedi anche il Liuzzi, op. cit., vol. I, p. 77. Nella sesta strofa di questa lauda dopo una serie di invocazioni allo Spirito Santo, si invoca la protezione specificatamente per la compagnia di Firenze: 'spirito di sapientia, / di forteça e di scientia / la tua compagnia di Florenzia / tu la debbie custodire'. È entrato nella Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1809, con la seconda soppressione delle congregazioni religiose, con la segnatura Magliabechiano II. I. 122 (vedi D. Fava, *La Biblioteca Nazionale...*, cit., p. 80).
- 18) Per il restauro subito dal codice si veda l'Appendice. Per la riproduzione della miniatura all'inizio della prima lauda si veda Liuzzi, op. cit., vol. II, p. 8.
- 19) Anche V. Mariani, *Beato Angelico e le laudi del Duecento italiano*, in 'Illustrazione Vaticana', 1931, V, pp. 21-25, accenna al laudario affermando che è stato eseguito da vari miniatori toscani 'alcuni chiaramente senesi, altri fiorentini' e pubblica cinque miniature, tutte del gruppo più scadente. È stato esposto alla Mostra Storica Nazionale della miniatura e nel *Catalogo* relativo (Firenze, 1954, n. 304, p. 202) sono riportate le opinioni del Salmi.
- 20) P. d'Ancona, *La miniatura fiorentina*, Firenze, 1914, vol. II, pp. 89-94.
- 21) P. Toesca, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 805 e nota 6.
- 22) M. Salmi, *La miniatura fiorentina medioevale*, in 'Accademie e Biblioteche d'Italia', XX, 1952, 1-2, pp. 8-23; Id., *La miniatura fiorentina gotica*, Roma, 1954, pp. 9-10, 37-38, dal quale sono tratte le citazioni; Id., *La miniatura italiana*, Milano, 1956, p. 23; Id., *Il 'Compianto' dell'Ospe-dale del Ceppo*, in 'Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana', (Pistoia 1966), Roma, 1972, pp. 303-307.
- 23) Il codice F del Museo Civico di Montepulciano è opera di Pacino a parte una miniatura, c. 51, di scuola bolognese di primo Trecento; quello che ha la segnatura D, accanto a miniature pacinesche ne conserva altre di un notevole miniatore fiorentino, depoiato dal Salmi (*La miniatura fiorentina gotica...*, p. 36) 'nobile miniatore daddesco', sul quale torneremo più avanti.
- 24) Sui codici miniati della Collegiata di San Lorenzo di Monteverchi siamo in attesa di uno studio 'in corso di pubblicazione' di M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, vedi M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La miniatura gotica in Toscana*, in 'Atti del Convegno Civiltà delle arti minori in Toscana' (Arezzo 1971), Firenze, 1973, p. 62, nota 7.
- 25) Vedi nota 23.
- 26) È questa la posizione del Salmi (*La miniatura fiorentina gotica*, cit., p. 10 e sgg.) ripresa quasi alla lettera da C. de Benedictis, *Postille daddesche*, in *Scritti...* in onore di U. Procacci, cit., vol. I, pp. 146-51.
- 27) C. Volpe, *Una Crocefissione di Niccolò Tegliacci*, in 'Paragone', n. 21, settembre 1951, pp. 39-41.
- 28) L. Bellosi, *Buffalmacco...*, cit., p. 77.
- 29) C. De Benedictis, *Postille*, cit., p. 151, nota 4.
- 30) C. Bertelli, *Un corale della Badia a Settimo scritto nel 1315*, in 'Paragone', 249, novembre 1970, pp. 14-30.
- 31) R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting*, sect. III, vol. VI, pp. IV, 31-32; C. Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, cit. pp. 7-8.
- 32) L. Bellosi, *Buffalmacco*, cit., p. 78.
- 33) Comunque vi sono anche alcune miniature che pur non essendo state eseguite dai due miniatori principali, rientrano chiaramente nell'ambito della bottega dell'uno o dell'altro. Per la distinzione delle mani si veda l'Appendice.
- 34) In un caso a c. 71 il margine inferiore del foglio si arricchisce di volute e di figure nei medaglioni.
- 35) Per i bacini inseriti nelle facciate delle chiese già alla fine del XII e all'inizio del XIII secolo si veda il recente saggio di G. Berti, L. Tongiorgi, *Ceramiche a cobalto e manganese su smalto bianco*, in 'Atti del V Convegno Internazionale della ceramica', Albisola, 1974, pp. 149-182. Per una più ampia bibliografia sull'argomento si veda Sauro Gelichi, *I bacini ceramici della torre campanaria della ex chiesa di Sant'Antimo a Piombino*, in 'Prospettiva', n. 15, ottobre 1978, pp. 46-52.
- Lo stesso Giotto nelle storie francescane di Assisi fa uso molto spesso, per decorare le architetture sia religiose che civili, di forme assolutamente identiche. Si veda ad esempio la 'Cacciata dei diavoli da Arezzo' nella quale l'artista anche sulle mura della città inserisce bacini del genere che troviamo nel secondo maestro del laudario (si veda soprattutto nella sua fase più arcaica e cioè nel foglio, fig. 55, del *Messale* già venduto ad Amsterdam di cui parleremo oltre).
- 36) Non mi risulta che questo 'Crocefisso' sia mai stato pubblicato. Ne devo la fotografia a Giovanni Previtali. L'opera nonostante la drastica pulitura che lo ha molto diminuito, privandolo dell'ultimo strato della superficie pittorica, è di notevole interesse per essere uno tra i pochi Crocefissi umbri a noi rimasti della fine del Duecento.
- 37) Per la ricostruzione dell'attività del 'Maestro delle Palazze', verosimilmente spoletino e per la sua cultura arcaica e protocimabuesca, si veda soprattutto B. Toscano, *Il Maestro delle Palazze...*, cit., in 'Paragone' n. 291, maggio 1974, pp. 3-23) che ringrazio per la foto del particolare dell' 'Ultima cena' che qui si pubblica a confronto con una miniatura del secondo maestro del laudario. A mio parere, infatti alle due teste di Apostoli (fig. 13) sono molto affini la testa del San Lorenzo e quella del povero che gli sta di fronte della miniatura a c. 86v. (fig. 14) e tale affinità non si può spiegare, secondo me, se non con l'ammissione di un contatto diretto da parte del miniatore o con l'affresco spoletino o comunque con documenti molto analoghi a quello, ora scomparsi e che precedono almeno di una generazione le miniature più arcaiche del laudario. Anche per quanto riguarda le due soluzioni del gruppo di Maria che sviene e delle donne che la sostengono del 'Maestro delle Palazze' (si vedano le riproduzioni nell'articolo di B. Toscano a figg. 6 e 13) mi pare che non debbano essere state sconosciute al secondo mi-
- niatore al momento di eseguire la 'Vergine dolente' (c. 21, fig. 8) e dell'altra 'Madonna con devoti' (fig. 11) a c. 25v. del laudario. Nonostante le analogie evidenti, tuttavia, il risultato ottenuto dal 'Maestro delle Palazze' è assai diverso — non fosse altro che per lo scarto di generazione — perché l'artista è più caratterizzato per un segno deciso e insistentemente aspro, mentre il secondo miniatore rivela un grafismo assai più debole e inerte.
- 38) M. Paoli, *I corali della Biblioteca di Lucca*, Firenze, 1977, pp. 17-22, 119-122. Il codice ha la segnatura 2691.
- Ringrazio il Paoli per avermi cortesemente prestato le foto del graduale che qui si pubblicano.
- 39) Vedi M. Paoli, op. cit., pp. 20-22.
- 40) Vedi nota 7.
- 41) Anche M. Salmi aveva istituito un rapporto e anzi addirittura una identità di mano fra 'uno dei miniatori del laudario' e il 'Compianto' di Pistoia, negando però la connessione che il Longhi faceva tra il 'Compianto' stesso di Pistoia e le tavolette del primo miniatore perugino, che invece gli sono senza dubbio connesse (basti soltanto mettere a confronto il dossale pistoiese, con il tergo della tavoletta a doppia faccia del Museo Fogg).
- 42) R. Longhi, *Corso sulla pittura...*, cit., pp. 16 e sgg.
- 43) P. P. Donati, *Per la pittura pistoiese... Il Maestro del 1310*, cit., pp. 13-14.
- 44) Il corale ha la segnatura I ed è l'unico fra quelli attualmente nella Collegiata dell'Impruneta che appartiene, senza dubbio — e senza collaborazione — al 'Maestro del laudario'.
- 45) Per la rappresentazione dell' 'Incontro dei tre vivi e dei tre morti', vedi R. Offner sect III, vol. V, 1947, pp. 261-263; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma, 1969, p. 42, con bibliografia alle note 172, 177 e sgg.; C. Frugoni Settis, *Il tema dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in 'Memorie dell'Accademia dei Lincei', (Atti dell'Accademia) Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie VIII, vol. XIII, fascicolo 3, Roma, 1976, pp. 145-251. L'autrice tra gli esempi più antichi del tema cita anche quello del nostro laudario, ma seguendo la tradizione che lo voleva databile intorno al 1330-40, lo pone in quegli anni, a seguito del dittico di Bernardo Daddi dell'Accademia di Firenze e del trittico di Jacopo del Casentino a Gottinga (vedi pp. 210-211) che, invece, chiaramente li precede.
- 46) Per la 'Madonna della Misericordia', vedi L. Réau, *Iconographie de l'art Chretien*, Tome II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, pp. 112-120; per il 'Cristo alla colonna', Id., pp. 451-454; per l' 'Assunzione della Vergine' con il motivo della sacra cintola data a San Tommaso vedi ancora L. Réau, *Iconographie de l'art Chretien*, Tome III, *Iconographie des Saints*, vol. III, Paris, 1959, p. 1266-1270.
- 47) Sugli agostiniani di Santo Spirito dà qualche notizia il Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, Firenze 1761, tomo IX, parte prima, pp. 1-7, il quale ci informa che gli eremiti di Sant'Agostino avevano preso sede, nella prima metà del Duecento sul colle di Arcetri. Nel 1250 gli eremiti vennero in città ed eressero la chiesa di Santo Spirito e gli edifici annessi.
- 48) Vedi note 6 e 8.
- 49) *Catalogue d'une Collection de Manuscrits à miniatures IX-XV siècle dont la vente aura lieu à Amsterdam le 22 novembre 1929 dans la Grande Galerie de Frederik Müller et C. ie (Mensing et fils)*, p. 9, n. 19: Missel secundum consuetudinem romane curie; carte 390, 3 fogli con grandi miniature in oro e a colori e 15 grandi iniziali dipinte in oro e a colori con figure di Santi e soggetti della Storia Sacra o arabeschi; inoltre ci sono centinaia di piccole iniziali ornate in blu e rosso. Le miniature nel catalogo sono attribuite a scuola senese della fine del XIV sec. All'inizio si trova un calendario di 6 fogli. È riprodotta a colori la 'Crocefissione' mentre altre due riproduzioni in bianco e nero riportano l'intera carta con la 'Crocefissione' e la prima carta del Messale.
- 50) C. De Benedictis, *Postille...*, cit., pp. 146-151, fig. a p. 148. La studiosa arriva certamente a questa singolare soluzione perché saldamente ancorata alla cronologia tarda proposta dal Salmi per il miniatore pre-daddesco.
- 51) R. Longhi, *In traccia di alcuni anonimi trecentisti*, 'Paragone' n. 167, novembre 1963, p. 11.