



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN Storia dell'Arte

CICLO XXXIV

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

**TRA SALTERIO E LIBRO D'ORE.
LE MISCELLANEE DEVOZIONALI A DESTINAZIONE INDIVIDUALE
IN ITALIA FRA DUE E TRECENTO.**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/01

Dottorando

Dott. Martina Bordone

Tutore

Prof. Sonia Chiodo

Coordinatore

Prof. Andrea De Marchi

Anni 2018/2022

TRA SALTERIO E LIBRO D'ORE. LE MISCELLANEE DEVOZIONALI A DESTINAZIONE INDIVIDUALE IN ITALIA FRA DUE E TRECENTO.

I	INTRODUZIONE: UN'ESPOSIZIONE METODOLOGICA E QUALCHE <i>RÉPÈRES</i> PER ORIENTARSI.
1	1. <i>Status Quaestionis</i>
3	1.I TRA SALTERIO E LIBRO D'ORE: UN'ANALISI RAGIONATA DELLE PREMESSE STORIOGRAFICHE.
27	1.II LA DEVOZIONE INDIVIDUALE LAICA: AFFONDI NELLA STORIA SOCIALE DELL'ARTE.
43	1.III IL CASO ITALIA E GLI STUDI DI PIÙ RECENTE FORMULAZIONE.
61	2. Dar forma alla devozione
64	2.I. A MISURA D'UOMO: LA MISCELLANEA DI DEVOZIONE COME STRUMENTO PEDAGOGICO.
65	2.I.1 BAV Vat. Lat. 4363: IL <i>VADEMECUM</i> DEVOTO PER UN PRINCIPE ALL'ANTICA.
93	2.I.2 BML Plut. 25.3: IL LIBRO CHE VALE UNA BIBLIOTECA INTERA.
130	2.I.3 BNF Lat. 2843E: LA RACCOLTA PENITENTE DI UN ECLETICO MANTOVANO.
146	2.II. COMMISTIONI ESEMPLARI: L'INTERSEZIONE CON FORME-LIBRO ALTRE COME OCCASIONE DI RICONOSCIMENTO.
147	2.II.1 BNF Fr. 187: LE EDUCATIVE LETTURE DOMENICALI DI UN LAICO <i>MESIRE</i> .
181	2.II.2 BR Ricc. 1354: LA SILLOGE EDIFICANTE DA TRAMANDARE DI PADRE IN FIGLIO.
205	2.III. UN DOPPIO REGISTRO: IL BINOMIO LATINO-VOLGARE COME GUIDA AL BUON FEDELE.
206	2.III.1 BR Ricc. 1738: IL COMPENDIO QUOTIDIANO PER ISTRUIRE LA MORALE ATTRAVERSO LA FEDE.
220	2.III.2 BAV Barb. Lat. 3984: IL MANUALE DA RE ADATTATO A UN PATRIZIO FIORENTINO.
237	3. <i>Chi questo libro legerà o oderà leggere</i> Per una nuova tipologia libraria, tra intersezioni e aperture internazionali
239	3.I UNO, NESSUNO, CENTOMILA: UN TENTATIVO DI DEFINIZIONE.
263	3.II FERVENTI O DIDASCALICI: IL POSTO DELLE MISCELLANEE IBRIDE NELLA PRODUZIONE LIBRARIA DI DEVOZIONE IN ITALIA.
308	3.III UNA PREROGATIVA ITALIANA?
335	CONCLUSIONI: <i>EXPLETUS EST LIBER ISTE</i> .
341	Schede codicologiche
357	Bibliografia
411	Indice dei manoscritti citati
	Tavole

A partire dalla seconda metà del Duecento, due precise tipologie librerie, rispettivamente di antica e nuova codificazione, il Salterio e il Libro d'Ore, saranno coinvolte in un processo di ibridazione formale destinato a risolversi, più di un secolo dopo, nella sostituzione del primo con il secondo, quale testo maggiormente rappresentativo delle pratiche di devozione individuale, prevalentemente laica.

Nonostante le due tipologie siano state ampiamente trattate, in questa sede si cercherà di porre l'attenzione su una casistica *'border line'*, su manoscritti cioè che, senza rientrare pienamente nell'una o nell'altra categoria, di entrambi mutuano alcuni aspetti, volendo però sostanzialmente essere ancora altro, per modalità di uso e di funzione.

Il passaggio dal Salterio al Libro d'Ore, nella maggior parte dei casi, soprattutto in area nord-europea, tende a risolversi con la semplice addizione di un nucleo tipologico all'altro; nei casi qui discussi - tutti riconducibili alla penisola italiana in un arco cronologico compreso tra la metà del Duecento e la fine del secolo successivo - compaiono invece una serie di elaborazioni ibride non riconducibili a nessuna delle due categorie menzionate, né alla loro somma, ma che evidentemente da queste prendono spunto per rispondere a esigenze che affiancano intento pedagogico e pratica devozionale.

Questi esemplari, oggetto del presente studio, sembrano riflettere tendenze ed orientamenti di una specifica committenza e sono depositari di varianti uniche, sia per composizione dei testi che per corredo figurativo. Solitamente miniati, talvolta lussuosamente, simili prodotti aggiungono, a raccolte salmistiche, uffici

e scritti liturgici, componimenti colti della più varia natura, che infondono a tali codici un alone criptico e miscellaneo, sempre diverso e spesso connotato da un peculiare rapporto testo-immagine.

In occasione della tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze, ho avuto modo di studiare un codice molto noto, le *Supplicationes Variae* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (ms. Plut. 25.3). Queste, analizzate in quell'occasione ponendo attenzione al dato stilistico ed iconografico, mi affascinarono molto anche dal punto di vista propriamente tipologico, sospese com'erano, nella storiografia, tra quanti le avevano definite un libro d'Ore, un manuale liturgico oppure un libro di preghiere. L'irregolarità di tale volume a destinazione individuale sfuggiva a tutte le categorie librarie note, ed offriva interessanti interrogativi circa la sua committenza e la sua possibile funzione, al di là della connotazione devozionale più immediatamente percepibile.

Da questo 'buco nella rete' è cominciato il percorso di ricerca che ha portato a questo lavoro, in cui si è cercato di ricostruire un contesto nell'ambito del quale anche un codice come le *Supplicationes Variae*, pur mantenendo la sua unicità, risulta meno isolato, e la varietà dei suoi testi si rivela invece calibrata a fini didattici e al tempo stesso devozionali, specchio di un'epoca che ancora non conosce il confine tra devozione privata e comportamenti pubblici. Comprendere meglio la natura di un libro come le *Supplicationes Variae*, ma non solo: la natura di diversi libri, rintracciati nel corso dei passati anni, che rispondono ad una logica sovrapponibile, pur nella loro caleidoscopica variabilità.

Si è scelto di riferirsi ai manoscritti inclusi in questo lavoro come a 'codici ibridi' o 'miscellanee di transizione', lasciando che siano l'analisi dei singoli esemplari e la loro comparazione con il più ampio panorama della produzione libraria di devozione laica a evidenziarne le peculiarità per morfologia, sviluppi, direttive, esiti e finalità.

I sette volumi oggetto di approfondimento sono casi-studio esito di una selezione severa, che li ha individuati quali esemplari di diversi momenti e fasi di una ideale linea evolutiva che non parte dal Salterio per arrivare al Libro d'Ore - come si potrebbe pensare - ma al contrario ha alla base entrambi questi testi e da qui muove per un viaggio dalle destinazioni imprevedibili.

La biforcazione dei due percorsi probabilmente si deve riconoscere proprio nelle diverse funzioni, da un lato dei Salteri e dei Libri d'Ore, dall'altro dei manoscritti qui discussi, soprattutto quando il carattere eterodosso delle *Horae* italiane andrà via via ad attenuarsi nel processo di stabilizzazione tipologica che le porterà, a partire almeno dalla fine del Trecento, ad una maggiore uniformità codicologica, testuale ed illustrativa.

Come già era stato per il Salterio e per le formulazioni oltralpine, infatti, anche il Libro d'Ore italico, nella sua forma definitiva, cristallizza testo e apparato illustrativo, affiancando alla funzione devozionale una forte valenza di rappresentazione di uno *status* sociale e, d'altra parte, minimamente corrispondendo alla vocazione più fortemente enciclopedica e pedagogica che notiamo negli esemplari qui detti 'ibridi'; esemplari per cui, soprattutto dal pieno Trecento, si dimostrano quindi fondamentali gli scambi con testi didattici spesso egualmente destinati al laicato e di nuova codificazione.

Lo spoglio dei cataloghi di grandi biblioteche come la Apostolica Vaticana (BAV), la Nazionale di Francia (BnF) o la Riccardiana di Firenze (BR) sono stati il primo atto fondante delle presenti ricerche, così come la consultazione dal vero delle opere assolutamente imprescindibile a scovare altri 'buchi nelle reti', spesso nascosti da catalogazioni sommarie o poco precise. Purtroppo sono invece andati persi tutti gli affondi previsti e auspicati nelle importanti istituzioni inglesi o tedesche, ed anche nel mercato privato: delle rinunce sofferte che questi anni di emergenze pandemiche e restrizioni nei viaggi hanno imposto ed a cui si spera di aver saputo ovviare, pur in parte, con lo spoglio bibliografico. Nondimeno, sono tasselli mancanti che rendono la rosa di opere scelte più parziale di quel che si volesse, ma che si auspica di poter recuperare presto, anche al di là di questo specifico primo affondo.

Molto d'altronde è ancora necessario capire e studiare nel campo della produzione libraria medievale a destinazione individuale e laica. Una materia, quest'ultima, in cui però molto è anche già stato brillantemente evidenziato e discusso: motivo per cui, riferendomi qui alle sole indagini sulla realtà italiana, gli importanti contributi di Manzari, Schmidt, Stocks e Zanichelli sono stati fidi compagni per l'intera durata delle mie ricerche; ed insieme a loro una moltitudine di altri studiosi (a cui spero di aver riconosciuto il giusto merito) che, nei singoli casi, hanno saputo offrire spunti e riflessioni fondamentali al presente lavoro.

Nell'esporre brevemente l'organizzazione interna di queste pagine è bene partire da due coordinate, tanto semplici quanto necessarie: il dove, che è il centro-nord dell'Italia; ed il quando, che, partito come un'indicazione di massima, è poi stato determinato dalle opere stesse e va dagli anni cinquanta del Duecento all'ottavo decennio del Trecento.

Le premesse di cui si accennava, circa coordinate tipologiche di Salterio e Libro d'Ore, sono raccolte nel primo capitolo (*Status Quaestionis*), dove se ne indagano caratteri generali ed usi attraverso il ricapitolo dell'importante e ricchissima bibliografia in merito: nelle varianti 'internazionali' nel primo paragrafo (Tra Salterio e Libro d'ore: un'analisi ragionata delle premesse storiografiche), nella specifica coniugazione italiana nel terzo (Il caso Italia e gli studi di più recente formulazione).

In quest'ultima sezione è poi racchiusa una discussione in merito alle attuali abitudini classificatorie degli strumenti di devozione dell'Italia tardo-medievale, completa anche dell'interpretazione che sinora è stata data negli studi a molti dei 'codici ibridi'.

Il secondo paragrafo (La devozione individuale laica: affondi nella storia sociale dell'arte) è invece dedicato a porre le basi circa la fisionomia del pubblico di riferimento di tali opere e del suo *parterre* di riferimenti religiosi, letterati, performativi.

Per dare un saggio della diversità del materiale esistente, alla fine del primo anno di dottorato presentai al collegio due delle sette opere selezionate come ossatura del progetto, volutamente in contrappunto (BnF, ms. Fr. 187 e BR, ms. Ricc. 1738): il comune denominatore sembrava essere soltanto l'estrema personalizzazione, il taglio dei due volumi a misura di committente. In seguito, una griglia di confronti trasversali circa forma e contenuto del complemento

miniato, e un'insistita analisi degli scritti compresi nell'intero gruppo di codici, sembrò restituire anche un comune intento: una forte componente educativa pare Dar forma alla devozione in queste opere, trattate una ad una nel secondo capitolo.

Un simile, condiviso, aspetto è declinato in varie sfumature a seconda dei testimoni e proprio per questo la categorizzazione operata nei tre paragrafi che compongono questa sezione va intesa principalmente quale strumento necessario ad orientarsi nella polifonia del fenomeno: una suddivisione, dunque, da interpretare il più possibile in maniera fluida e funzionale ad approfondire alcuni temi, apprezzabili in gradi diversi a seconda degli esemplari.

Il commento delle sette miscellanee ibride è dunque così suddiviso: A misura d'uomo: la miscellanea di devozione come strumento pedagogico (BAV, ms. Vat. Lat. 4363; BML, ms. Plut. 25.3; BnF, ms. 2843E); Commistioni esemplari: l'intersezione con forme-libro altre come occasione di riconoscimento (BnF, ms. Fr. 187; BR, ms. Ricc. 1354) e Un doppio registro: il binomio latino-volgare come guida al buon fedele (BR, ms. 1738; BAV, ms. Barb. Lat. 3984).

Il *focus* sui singoli codici selezionati è stato il più possibile volto a fornirne un ritratto sfaccettato, senza dimenticare ragionamenti in materia di stile delle miniature, un dato che credo fondamentale sempre, anche quando di un'opera ci si voglia interessare a livello tipologico. La forma-libro e la *mise-en-page* di tali miscellanee si dimostrano d'altronde carattere essenziale alla loro seriazione e comprensione, così come lo sono le scelte iconografiche, le tecniche esecutive ed il linguaggio scelto dagli artisti che vi operarono all'interno.

Nel computo dei manoscritti che costituiscono il *corpus* del presente lavoro sono stati accettati manufatti di cui sia almeno presumibile la destinazione laica, ma certo non ci si è voluti sottrarre al confronto con i prodotti più disparati: d'arte monumentale o anche privi di decorazione miniata, al fine di istituire una vasta maglia di comparazioni che aiutino appunto a ricucire la rete di quella che, se pur ne verrà accettata la proposizione, resta una tipologia libraria estremamente poliedrica e multiforme. Ed altrettanto resta puramente esemplare la selezione di codici presentati, che si spera possa essere accresciuta in futuro di nuovi testimoni, magari provenienti dal sud Italia, terreno ancora tutto da esplorare.

La griglia di rapporti tra opere è messa in campo nel terzo ed ultimo capitolo (*Chi questo libro legerà o oderà leggere*. Per una nuova tipologia libraria, tra intersezioni ed aperture internazionali), il cui primo paragrafo è dedicato a ricucire le intersezioni all'interno del *corpus* stesso, per imbastire una discussione del fenomeno in senso unitario, al netto del carattere fluido ed eclettico dei singoli 'codici ibridi', che *au final* non parrebbero però immuni dal rispondere ad orientamenti ed esiti condivisi.

D'altronde, l'analisi comparata dei diversi testimoni conduce al riconoscimento delle 'miscellanee di transizione' quali confezioni *ad personam*, aspetto che getta luce anche sul contributo che una precisa tipologia di personaggi esercita nella realizzazione di queste opere: 'i maestri', persone colte che fanno predisporre simili libri per proprio uso, oppure che ne curarono la redazione per personaggi di rilievo, esercitando un ruolo da *concepteur*-pedagoghi. Si apre così un'interessante finestra sul mondo della formazione bassomedievale che,

pur non percorribile a pieno in questa sede, sarebbe meritevole di approfondimenti appositi.

Secondo e terzo paragrafo dell'ultimo capitolo sono dedicati invece: alle aperture internazionali il terzo, con la presentazione di alcuni manoscritti che, fuori dall'Italia, paiono dialogare almeno in parte con le nostre miscellanee (Una prerogativa italiana?); il secondo all'affaccio nell'arena dei prodotti librari italiani destinati alla devozione, allo studio o alla formazione (Ferventi o Didascalici: il posto delle miscellanee ibride nella produzione libraria di devozione in Italia).

In partenza ero stata tentata di includere direttamente nella rosa di manoscritti 'di transizione' anche alcune produzioni 'europee' o primigenie ed incomplete formulazioni di Libro d'Ore italiano: ancora una volta, sono però il progredire della ricerca e l'incontro profondo con le sette opere oggi protagoniste dello studio ad aver naturalmente portato all'esclusione di questo o quel prodotto dalla selezione principale - ed è proprio negli ultimi due paragrafi che si discuterà dei confini 'nazionali' e morfologici di questa nostra ipotizzata tipologia libraria ibrida.

Desidero ringraziare la mia Professoressa, Sonia Chiodo, una guida insostituibile. E il Professor Andrea De Marchi, per la generosità con cui da molti anni condivide con me i suoi pensieri.

Sono grata al Professor Gianluca Ameri e alla Professoressa Zuleika Murat per la cura con cui hanno letto e postillato queste pagine di preziosi spunti.

Un grazie va anche a tutti quei colleghi con cui è stato fertile l'incontro, e con cui è bello condividere la passione per questo 'mestiere'.

Per la mia famiglia, così splendida e vera.

Per gli amici di sempre: Virginia, Camilla, Vittorio, Asia e i suoi silenzi, Orazio e i suoi abbracci, Aldo che sa provare meraviglia, Celeste che sorride con gli occhi.

Per Vizzi che è la mia casa.

Questo lavoro è dedicato a una persona che non c'è bisogno di scrivere, che tanto sa di essere 'quella' persona, per me.

Fin dalla nostra giovinezza, prima di assumere l'onere del regnare, abbiamo sempre cercato i sapori della scienza e amato la bellezza, respirando instancabilmente il profumo dei suoi unguenti. Dopo aver assunto il peso del regno, benché l'incessante quantità di negozi ci distraga continuamente [...], quel poco tempo che riusciamo a strappare alle nostre occupazioni abituali [...] preferiamo invece dedicarlo all'esercizio della lettura, affinché si rafforzi la disposizione dell'animo nell'acquisire il sapere, senza il quale la vita dei mortali non è condotta in modo degno di uomini liberi.

(Da una lettera rivolta da Federico II agli studenti e ai professori bolognesi,
in J.L.A. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia Diplomatica Friderici Secundi*, IV.1, Parisiis 1852-1861, p. 384)



“Quando l’uomo pone un fanciullo a leggere, al cominciamento il maestro gli insegna il Padre Nostro. Chi di questa scienza vuole sapere, divenga umile come un fanciullo”

(Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3984, c. 41r)

1. *Status Quaestionis*

I cosiddetti 'codici ibridi' non sono stati prima d'ora protagonisti di alcun contributo specifico, anche se le radici di un simile studio affondano in un nutrito e poliedrico *humus* storiografico che ormai da diversi anni indaga le forme della devozione individuale laica, non solo nella produzione libraria.

Visti i caratteri cui si è già brevemente accennato nell'introduzione, è chiaro come le considerazioni riguardo questa nuova tipologia libraria debbano essere intrecciate a doppio filo alle ricerche sulla genesi e sul primo sviluppo dei Libri d'Ore, materia quest'ultima ancora in evoluzione e su cui infatti non mancano contributi anche molto recenti. Inesauribili fonti di spunti e stimoli, nonché preziosi strumenti di conoscenza per singoli manoscritti dispersi tra collezioni private o corposi cataloghi di biblioteche, il limite di tali studi è però sovente la maniera stessa di condurre l'analisi: una maniera che tende a partire dal dopo per comprendere il prima e che, di conseguenza, spesso rischia di trascurare la specificità di materiali complessi, appiattendone le differenze tra alcune opere per far sì che esse rientrino in un canone, o tralasciandone altre perché ritenute inspiegabili oppure scarsamente rappresentative.

Al contrario, la nuova e preziosa attenzione alla variabilità dell'offerta di strumenti devozionali che caratterizza il sentimento religioso tardomedievale rischia a volte di enfatizzare eccessivamente la specificità di ogni singolo prodotto, incoraggiando così un'opposta ma altrettanto pericolosa abitudine a sostenere che nulla sia uguale a nulla e che quindi provare ad individuare linee guida in grado di 'categorizzare' diverse tipologie librarie in base a forma e funzione sia ormai un tentativo superfluo o impossibile.

Per scongiurare affrettate semplificazioni è bene però partire dal principio, ovvero dalla *Bibliothèque nationale de France* dell'abate Victor Leroquais.

Nel 1927 Leroquais, forte del suo impegno instancabile ai banchi del *cabinet des manuscrits* della biblioteca nazionale francese, pubblica il primo volume di un monumentale repertorio di tutti i Libri d'Ore conservati presso l'importante istituzione parigina¹. Se sono questi volumi una pietra miliare di tutti gli studi in materia, non è solo per l'immenso lavoro di cernita, catalogazione dei manoscritti e classificazione degli uffici e dei loro usi, ma forse ancor più per l'introduzione metodologica contenuta proprio nel primo tomo, un vero *vademecum* che ancora oggi rimane la guida imprescindibile per chi voglia conoscere i tratti peculiari a questa tipologia libraria: come sottolineato anche dalle parole dell'abate stesso, lo scopo della sua impresa non è stato tanto descrivere centinaia di manoscritti, quanto più quello "d'offrir une méthode qui

¹ Per un appassionato cammeo biografico del canonico di campagna in congedo per studio a Parigi e poi diventato una delle figure più importanti per la storia novecentesca (e non solo) della *Bibliothèque nationale de France*, si veda J. PORCHER, *Le chanoine Victor Leroquais (1875-1946)*, in "Scriptorium", I, 1, 1946, pp. 170-172 con, in chiusura, la bibliografia completa degli scritti dell'abate. I codici presi in considerazione da Leroquais sono 313, un numero davvero in grado di testimoniare, usando le parole dello stesso studioso, "la richesse de ce fonds [...] telle qu'elle suffit à donner une idée exacte, bien qu'incomplète, du livre d'Heures"; i volumi che ne raccolgono lo studio sono: V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 4 volumi, Paris-Mâcon 1927-1943 (con la citazione di cui sopra a p. III del primo volume). Avevano preceduto o seguiranno poi altrettanto monumentali lavori in cui l'abate censirà anche: V. LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 volumi, Paris 1924; V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 5 volumi, Paris 1934; V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 volumi, Paris 1937 ed infine i Salteri su cui torneremo. Per altri che, pur senza il suo rigore, come lui intraprendano precocemente censimenti simili, si ricordi: P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l'office, les livres de l'office du chapitre, les livres d'heures*, Città del Vaticano 1971 con i suoi quasi 200 manoscritti conservati in Biblioteca Apostolica Vaticana e i circa 400 della British Library di C. DE HAMEL, *Books for everybody, A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford 1986, p. 159.

permette de les étudier facilement”, identificandoli, estraendone gli essenziali e determinandone le caratteristiche².

Leroquais fissa infatti una serie crescente di caratteri testuali che, classificati come essenziali, secondari ed accessori, devono essere cercati all’interno di un codice per poterne stabilire o meno l’appartenenza alla detta tipologia. Va da sé come il piccolo Ufficio della Vergine ne sia il cuore pulsante, ma non solo: anche l’Ufficio dei Defunti, i sette salmi penitenziali³, le litanie, i suffragi e, in apertura, un calendario liturgico si rivelano non a torto essere elementi fondanti. In secondo piano arrivano le pericopi dei quattro Vangeli⁴, due particolari preghiere dedicate a Maria (*Obsecro te* e *O intemerata*), il racconto della Passione secondo Giovanni, le Ore e l’Ufficio della Santissima Croce e dello Spirito Santo, le quindici gioie della Vergine e le sette richieste a Nostro

² La preziosa introduzione è compresa alla pagine I-LXXXV del primo volume (citazione p. III). La suddivisione degli elementi che costruiscono un libro d’Ore si trova invece al paragrafo “Les éléments du Livre d’Heures” alle pagine XIV-XXXII.

³ Si tratta di una particolare selezione di Salmi da recitare a scopo espiatorio: nella più parte dei casi si tratta dei numeri 6, 31, 37, 50 (conosciuto come *Miserere*), 101, 129 (detto correntemente *De Profundis*) e 142.

⁴ Sono precisi brani scelti dai quattro Vangeli canonici: il Prologo di Giovanni (1, 1-4); l’Annuncio a Maria di Luca (1, 26-38); l’Adorazione dei Magi di Matteo (2, 1-12); La *Missio Apostolorum* di Marco (16, 14-20). Secondo R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d’ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, p. 20 erano intesi quasi come formule di esorcismo propiziatorio e richiamano, per Giovanni, quanto concludeva la celebrazione eucaristica, per Luca la preghiera quotidiana dell’*Angelus*, per Matteo l’atto di fede nella divinità di Cristo e per Marco l’atto di fede nei confronti della Chiesa come istituzione.

Signore⁵: tutte presenze, queste, che potremmo considerare frutto di una certa evoluzione della tipologia libraria che lentamente si arricchisce ed allo stesso tempo circoscrive, nel tentativo di distaccarsi e differenziarsi ancora meglio da prodotti di più antica formulazione quali Breviario e Salterio, su cui torneremo⁶. Fin qui possiamo dire che nulla dei raggiungimenti dell'abate sia scorretto o sia stato intaccato dagli studi seguenti. Sono invece i caratteri accessori ad essere il vero tallone d'Achille di questo monumentale lavoro, un punto debole dovuto però più alla vivacità pionieristica dello studio di Leroquais che ad una reale mancanza di profondità: riconoscere ed isolare nella loro specificità prodotti

⁵ Le gioie della Vergine sono un testo composto tra XII e XIII secolo: inizialmente chiamate *salutationes*, sono repertorate dal Meersseman nel secondo volume del *Der Hymnos Akathistos* e la loro denominazione deriva probabilmente dal fatto che lo scritto sia normalmente suddiviso in una serie di *capitula* - che raccontano le tappe della storia mariana - introdotti dalla formula "Ave" o "Gaude": cf. G. G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akathistos*, II. *Gruss-Psalter, Gruss-Orationen, Gaude-Andachten und Litaneien* (Spicilegium Friburgense, 3), Freiburg 1960, pp. 38-44 per un'introduzione e 190-213 per tutte le varianti tra XII e inizi del XV secolo. Tramite la conoscenza di un numero maggiore di testimoni rispetto a quelli rintracciati dal Leroquais, sappiamo oggi che questi testi godettero di discreta fortuna e che si appoggiarono a differenti tradizioni: ecco perché le gioie in alcune versioni sono anche solo nove o sette; stesso discorso vale per le sette richieste a Nostro Signore e per le ulteriori varianti che trattano invece dei dolori di Maria o del Cristo, oppure delle sue piaghe, sempre in numero variabile.

⁶ Per quanto riguarda il breviario si tratta di un distacco anche in senso letterale: l'Ufficio della Vergine, dei Morti, i sette salmi penitenziali, litanie e suffragi sono estrapolati da esso, con il Libro d'Ore che a differenza del breviario non segue però il ciclo liturgico dei giorni. D'altronde quest'ultimo è il libro ufficiale della preghiera liturgica: la sua funzione non è privata ed il pubblico di riferimento è di religiosi. Leroquais, nella sua introduzione, chiama infatti i libri delle ore un "breviario ad uso dei laici" (V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. VI). Monaci e clero secolare usavano sin dall'epoca carolingia recitare oltre all'ufficio liturgico anche il piccolo ufficio della Vergine, dei Morti, i Salmi Penitenziali e graduali, i suffragi e le litanie: questi testi a partire dal X secolo furono direttamente inglobati nella recita dell'ufficio liturgico, anzitutto in ambito benedettino e poi ovunque nei secoli successivi. Siccome questi scritti erano i più facili da ricordare, perché corti e pressoché uguali per ogni giorno dell'anno (salvo piccole variazioni ad esempio in avvento), i laici li scelsero come preghiere, di fatto estrapolandoli dal breviario nel tentativo di emularne le pratiche. Per una cronistoria invece delle scansioni del tempo cristiano che portarono all'origine e allo sviluppo della Liturgia delle Ore, si veda: R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 16-19 (intero contributo pp. 15-22).

altrimenti misconosciuti, vale bene una semplificazione iniziale, “sans se dissimuler ce qu’il y a d’artificiel dans les divisions de ce genre”⁷.

Tra i testi accessori, oltre ai quindici salmi graduali, alle Ore di particolari Santi, al Salterio di san Girolamo e all’elenco dei dieci comandamenti, vanno contati per l’abate - come per la maggior parte degli studi successivi - orazioni e testi definiti, genericamente, vari⁸. Visti i codici che poi effettivamente seleziona e repertoria come Libri d’Ore nella seconda parte dello scritto e nei successivi volumi, credo che il Leroquais intendesse comunque componimenti di fatto classificabili come preghiere e che questa sua inaspettata vaghezza fosse anche la coscienza di star ragionando su un campione che, per quanto ampio, restava comunque parziale⁹. Eppure, questo alone di estrema variabilità dei contenuti accessori è rimasto da un secolo ad oggi ancora visibile nella maggioranza degli studi in materia, tanto da provocare grandi fraintendimenti non solo nella ricerca

⁷ Così V. LEROQUAIS, *Les livres d’heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. XIV.

⁸ Uno dei pochi tentativi di classificazione dei caratteri accessori (anche se non definiti esplicitamente tali) è in R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d’ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 20-21. L’elenco include i quindici salmi graduali (ovvero quelli che corrispondono alle ore minori dell’*officium* monastico antico), il cosiddetto Salterio di San Gerolamo (ovvero una raccolta di versetti estrapolati dai salmi 5-142) e numerose preghiere in volgare, spesso con sfumature superstiziose, rivolte a particolari Santi contro vari mali, pericoli e tentazioni. Questa enumerazione decisamente più ristretta, che io credo completa, non è normalmente tenuta in conto dalla storiografia sui Libri d’Ore che continua a preferire invece una più generica definizione dei caratteri accessori come ‘testi e preghiere varie’, dando adito a fraintendimenti circa gli scritti effettivamente reperibili in tale categoria libraria ed in definitiva dunque circa cosa possa o non possa essere definito Libro d’Ore.

⁹ I limiti del suo operare su una particolare raccolta, vengono fuori anche per quanto riguarda il primo periodo di formazione delle Ore: i testimoni databili tra XIII e XIV sono acutamente rintracciati, ma comunque decisamente pochi, diciotto, in confronto al riscontro quattrocentesco; una rarefazione anche reale, perché davvero furono prodotti confezionati in numero minore a quelle altezze cronologiche. Fortunatamente, però, un secolo e mezzo di studi ha cambiato lo scenario quanto meno del XIV secolo, scovando in raccolte pubbliche e private i molti testimoni trecenteschi oggi noti che hanno permesso un significativo progredimento degli studi anche riguardo le prime fasi di codificazione del Libro d’Ore.

propriamente detta, ma anche nell'ambito delicatissimo della catalogazione: tutti i codici con almeno qualche carattere tra essenziali e secondari risultano molto spesso classificati come Libri d'Ore, mentre proprio ciò che si somma a questo nucleo sembrerebbe in grado di dirci se come delle *Horae* quel libro fu pensato e utilizzato¹⁰. Per questo, nonostante il gran numero di contributi che gli seguirono, ho voluto ritornare anzitutto all'introduzione dell'appassionato abate, perché credo che ancora da lì questa ricerca debba partire, dal peso specifico dei suoi elementi accessori e delle immagini a loro associate.

Il Libro d'Ore è infatti un libro quasi sempre accompagnato da immagini, in genere di carattere prevalentemente narrativo. Il corredo figurativo delle *Horae* è veramente parte integrante, diremmo pure necessaria, del progetto testuale - ed è altrettanto preciso, nei contenuti e nell'abbinamento con lo scritto. Anche su questo punto Leroquais ci ha lasciato un importante strumento: un ampio glossario, a chiudere l'introduzione di cui si diceva, seria infatti i soggetti reperiti almeno una volta in almeno un testimone della categoria.

Il campione preso in considerazione dallo studioso, circoscritto alle collezioni della BnF del 1927, è in larga parte di produzione franco-fiamminga e quattrocentesca, eppure le minori incursioni italiane e inglesi, come anche i rari testimoni due-trecenteschi, già evidenziano la varietà dell'organizzazione del

¹⁰ Gran parte del fraintendimento si potrebbe far risalire ad una certa interpretazione di una frase del Leroquais che appunto diceva dell'insieme dei caratteri essenziali che il Libro d'Ore in fondo "n'est pas autre chose" che questa (V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. XXIII). Come ci capiterà di vedere nei prossimi capitoli, esistono codici che, pur raccogliendo gran parte di tali caratteri ed anche qualcuno dei secondari, non possono essere definiti come dei libri delle ore - e infatti così non furono classificati dal Leroquais, né dagli inventari antichi. Bisognerebbe dunque chiedersi come interpretare tali prodotti, sicuramente di devozione laica: è a tale domanda che questa ricerca prova, se non a rispondere, quantomeno a rendere conto.

corredo miniato di un Libro d'Ore, in anticipo rispetto al florilegio di tabelle esplicative che caratterizza la quasi totalità degli studi seguenti sulla tipologia¹¹. La disamina storiografica sul Libro d'Ore ha preso poi in seguito la sua strada, certo fortunata e ricca di nuove acquisizioni, ma con esiti altalenanti e spesso con quella tendenza irriducibile alla genericità cui sembra difficile non

¹¹ Cf. *idem*, L-LXXXIV; Nella sua forma più compiuta e classica, il ciclo iconografico che illustra il Libro d'Ore va cristallizzandosi nel corso del XIV secolo e prevede i lavori dei mesi e/o i segni dello Zodiaco per quanto riguarda il Calendario, immagini di Evangelisti o Tetramorfo ad accompagnare le Pericopi ed una Madonna con Bambino in apertura delle Orazioni alla Vergine. L'Ufficio della Croce poi, se presente, è abbinato ad un ciclo della Passione, così come quello dello Spirito Santo da rappresentazioni della Pentecoste e l'Ufficio dei Defunti invece da soggetti quali generiche rappresentazioni di esequie o le resurrezioni di Giobbe o Lazzaro. I Sette Salmi solo a date abbastanza tarde sono introdotti da raffigurazioni del re David: prima del XV secolo si continuano a preferire soggetti come la *Majestas Domini* o il Giudizio. Protagonista assoluto, l'Ufficio della Vergine conta naturalmente il compendio di immagini più maestoso ed esteso con una tappa del ciclo mariano che, spesso contenuta in grandi iniziali ornate o in composizioni a piena pagina, accompagna l'*incipit* di ogni ora: così abbiamo al Mattutino l'Annunciazione, alle Lodi la Visitazione, a Prima, Terza e Sesta rispettivamente Natività, Annuncio ai Pastori e Adorazione dei Magi, per la Nona la Presentazione al Tempio ed in Vespero e Compieta Fuga in Egitto o Strage degli Innocenti e Incoronazione o Assunzione della Vergine. Prima di questa normalizzazione, ovvero tra XIII ed inizi del XIV secolo, l'ufficio della Vergine è talvolta illustrato con scene della Passione di Cristo, con la Crocifissione però spesso estrapolata e posizionata ad ornare l'*incipit* del racconto della morte in Croce secondo il vangelo di Giovanni. Per una schematizzazione dettagliata di tale apparato figurativo si veda tra i tanti ad esempio, G. MORELLO, *Immagini dai libri d'Ore*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, soprattutto pp. 32-34, ampliamento dello scritto precedente con cui lo stesso autore introduce *Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988. Qui si riconosce come l'apparato decorativo dei Libri d'Ore italiani sia più frequentemente sobrio e comprensivo di soggetti non familiari ai prodotti oltralpini, pur anch'essi non immuni da qualche episodica variazione figurativa. Su questo aspetto si vedano nel presente volume le pp. 45-47.

incappare se si ha a che fare con un libro correntemente definito il “bestseller del medioevo”¹².

Nel proliferare di zibaldoni da un lato ed analisi su singole opere e sempre più particolareggiati contesti dall’altro, sicuramente si distingue l’ambizioso volume *Books of Hours Reconsidered* del 2013, curato da Sandra Hindman e James

¹² L’espressione fu coniata dal belga L. M. J. DELAISSE, in *The importance of Books of Hours for the history of the medieval book*, in *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. E. McCracken, L. M. C. Randall, R. H. Randall, Baltimore 1974, p. 203, un articolo (pp. 203-225) in cui l’autore indicava nel Libro d’Ore lo strumento perfetto per lo studio del funzionamento della produzione libraria medievale, a partire dall’analisi dei dati codicologici. Fino a quando, nel 1571, Papa Pio V non ne proibì l’utilizzo in linea con i dettami della Controriforma, si è concordi nel calcolare che il Libro d’Ore sia stato il testo più prodotto nell’occidente latino (superando in confezione anche i testi biblici), il più posseduto (con l’avanzare del XV secolo anche da personaggi di modesta estrazione sociale) e di certo il più utilizzato nell’economia domestica. Per questo, e anche per l’innegabile fascino di un simile tipo di manoscritto, in grado di raccontare ad ampio spettro la società medievale, i contributi sul tema si affastellano negli anni e condiscono gran parte delle miscellanee di storia della miniatura. Nella vastissima letteratura sull’argomento i testi che sono stati, anche al fine di questo lavoro, più significativi sono: J. HARTMAN, *Books of hours and their owners*, London 1977; *The Book of Hours in medieval art and life*, a cura di R. S. WIECK, London 1988; J. BACKHOUSE, *Books of hours*, London 1995; S. SCIPIONI, *Heures me fault de Notre Dame: il libro d’Ore manoscritto; strumento di devozione e segno di prestigio*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 19-23; *Picturing piety: the book of hours* (Les Enluminures, 13), a cura di R. S. WIECK, S. HINDMAN ed A. BERGERON-FOOTE, London 2007. Per le ben note pratiche di alfabetizzazione a partire dal libro d’Ore: R. S. WIECK, *Special children’s books of hours in the Walters Art Museum*, in *Als ich can*, II (Corpus van verluchte handschriften, 12), a cura di C. BERT, J. VAN DER STOCK e M. SMEYERS, Leuven 2002, pp. 1629-1639 e da ultimo V. ROUCHON MOUILLERON, *Enfance des heures, heures de l’enfance: pratiques sociales d’Europe méridionale et septentrionale (XII^e - XVI^e siècle)*, in *Des heures pour prier. Les livres d’heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d’Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 153-177.

Marrow, che raccoglie, quasi fosse il risultato di un fertile simposio¹³, i contributi di tante voci importanti, organizzate con rigore e arguzia in sei sezioni che toccano i punti nevralgici del problema e riescono a tirare le fila di anni di studi sul tema: la preistoria del Libro d'Ore e il suo apprezzamento in età moderna, i

¹³ Si tratta in effetti dell'espansione degli atti del colloquio internazionale *Livre d'Heures revisité*, tenutosi il 22 settembre 2007 presso l'École du Louvre. Come spiega la curatrice Sandra Hindman nell'introduzione - che vale come denso ricapitolo dello stato delle ricerche sul tema - il volume contiene numerose aggiunte (undici saggi) rispetto all'originario scheletro del convegno, volte a coprire temi lì non adeguatamente rappresentati e quindi a donare un quadro più preciso dello stato delle ricerche. Si veda S. HINDMAN, *Books of Hours: state of the research*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 5-16; il volume è registrato nelle varie banche dati come pubblicazione della Harvey Miller Publishers che è però dal 2000 parte di Brepols e si occupa di molte delle pubblicazioni accademiche di Storia dell'Arte per conto della casa madre. Per un'ottima recensione del volume si veda: A. DE FLORIANI, in "Rivista di Storia della Miniatura", XVIII, 2014, pp. 190-192.

centri di produzione (Inghilterra, Germania e Italia¹⁴), la storia dell'uso, le botteghe di produzione, l'abbinamento tra testi e cicli illustrativi ed infine il racconto di quello che ne è stato sia acme che epilogo, ovvero la sua produzione nell'epoca della stampa¹⁵. La rosa di saggi alterna visioni ampie a scritti invece più circostanziati, ma il valore dei casi presi in esame fa sì che

¹⁴ In tale sezione mancano curiosamente Francia, Fiandre e Belgio, ma la scelta sembra essere stata inserire qualcosa riguardo queste regioni nella prima sezione, quella sulla preistoria del Libro d'Ore, in quanto patrie del genere. Come accennato dalla Hindman nell'introduzione, la sovrabbondanza di scritti a riguardo ha ulteriormente guidato questa scelta e fatto quindi sì che il contributo di Adelaide Bennett (A. BENNETT, *Some perspectives on two French Horae in the thirteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 19-40) prenda in esame due singoli manoscritti con solo qualche apertura al panorama più completo: il testo fondamentale sulla produzione di Ore franco-fiamminghe ante 1300 resta perciò A. BENNETT, *The transformation of the Gothic psalter in thirteenth-century France*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 211-221. Se sul 'caso Italia' torneremo a breve, è interessante leggere della Germania, anch'essa regione non propriamente canonica e con non pochi punti di contatto con la realtà italiana, come emerge in J. F. HAMBURGER, *Another perspective: the Book of Hours in Germany*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 97-152. Qui il cosiddetto *liber precum*, verrà di fatto preferito al Libro d'Ore, al massimo ad esso addizionato o mischiato (si veda anche l'utile J. F. HAMBURGER, *A Liber Precum in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany*, in "The Art Bulletin", LXXIII, 2, 1991, pp. 209-236); sarebbe sicuramente stimolante in futuro provare a tracciare un parallelo con quanto accade in Italia, perché la frequente inserzione nei *liber precum* tedeschi di stralci di sermoni, meditazioni, epistole pastorali e piccoli trattati edificanti, rende questi prodotti a loro modo un parallelo dei codici che andremo a seriare e tentare di circoscrivere nel corso di questo nostro lavoro, così come si intercettano somiglianze anche in alcune eccezioni-evoluzioni delle *Horae* stesse. Forte sembrerebbe però in ambito tedesco la spinta della committenza monastica femminile - o di laiche che desideravano emularne le pratiche. Come ammesso sempre da Hindman, manca invece una disamina della produzione di Ore in territorio spagnolo, soprattutto ante XV secolo, non solo nel volume, ma ancora oggi proprio nel panorama degli studi librari: una lacuna, questa, che si spera sia ricucita a breve perché potrebbe chiarire ulteriormente le direttrici di questa tipologia sconosciuta all'oriente cristiano ma così protagonista della realtà occidentale tra XIII e XVI secolo. Qualcosa di ben fatto per quanto riguarda però il solo regno di Aragona è stato scritto di recente da: J. PLANAS BADENAS, *La relación texto-imagen en los libros de horas iluminados en la Corona de Aragón*, in "Goya", 372, 2020, pp. 175-191.

¹⁵ Una produzione avviata nel 1480 ca. e caratterizzata da una standardizzazione feroce a livello tanto di testo quanto di immagine: su questo argomento ad esempio W. VAN BERGEN, *The use of stamps in Bruges book production*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 323-337.

ricucendo le varie tessere si ottenga un mosaico fortemente rappresentativo e chiarificatore di quel che è il Libro d'Ore tra Medioevo e primo Rinascimento. Se su due particolari saggi di tale raccolta torneremo tra poco; qui invece ci preme segnalare come il ritratto attendibile che emerge anche da questa 'moderna' pubblicazione sia comunque quello di un libro facilmente riconoscibile e in fondo veramente normato fin dall'inizio, anche nelle varianti: il Libro d'Ore, in sostanza, non è infatti immune a variazioni anche significative tra un esemplare e l'altro, ma queste non ne stravolgono mai la natura, risultando legate principalmente agli usi regionali di uffici, iconografie o preghiere, che quindi finiscono per essere catalogabili e prevedibili. Allo stesso modo, l'infanzia del Libro d'Ore è certamente più vivace e polifonica della sua maturità, ma non per questo davvero così irregolare nei suoi contorni da rendere interscambiabili con altre tipologie librarie questi primi esemplari, anzi caratterizzati fin da subito da precise presenze, assenze e scansioni a livello sia testuale che figurativo¹⁶.

Questo nonostante la *lectio* ricorrente (anche in tale pubblicazione) descriva invece un prodotto per nulla standardizzato prima dell'avvento della stampa, altamente personalizzabile e multiforme, quasi denunciarne l'adesione ad una categoria abbastanza stabile fosse riduttivo dell'opera stessa; come non provocasse, quest'approccio, l'abitudine a considerare 'extra-ordinario' ogni testimone e di conseguenza codici effettivamente altri - come quelli oggetto del presente studio - soltanto eccezione di eccezioni, a maggior ragione quindi non circoscrivibili. Ma ciò che viene portato come prova di un libro "highly personalized" sono poi *obitus* ed annotazioni di nascite e matrimoni a lato del calendario, spesso segni d'uso e sovracommissioni più che marchi di fabbrica;

¹⁶ Come già si intravedeva bene nella rassegna: *The Book of Hours in medieval art and life*, a cura di R. S. WIECK, London 1988.

oppure ricordi di particolari reliquie, inserzioni di immagini a richiamare uno specifico culto o qualche peculiare preghiera in volgare nelle ultime pagine del codice, elementi insomma frutto di specifiche richieste della committenza, pratica frequente, ma non tali da modificare la struttura ed il senso del tipo librario, che semmai semplicemente arricchiscono, o completano. Bisognerebbe quindi distinguere, e non sempre avviene, la personalizzazione dal 'fatto su misura' (*tailored*), che, non più variazione sul canone, presuppone qualcosa di cucito addosso al destinatario, come credo i codici di cui ci occuperemo nei prossimi capitoli, anche per questo non definibili come 'eccezionali' Libri d'Ore¹⁷.

Aspetti invece su cui la riflessione è doverosamente più complessa, perché patrimonio comune a diversi generi librari, sono stati un po' trascurati nella miscellanea del 2013, e quindi vanno recuperati in altri validi studi. Penso ad esempio al rapporto privilegiato che le Ore ebbero con la rappresentazione in figura degli scritti apocriefi, dato che ci porta a interrogarci circa la sorgente stessa di tale immaginario ed il complicato rapporto, mai sufficientemente indagato, tra le numerose immagini di devozione nei primigeni Libri d'Ore e la produzione di libri a Bisanzio, orizzonte che non formulò mai manoscritti di

¹⁷ L'espressione citata è di S. HINDMAN, *Books of Hours: state of the research*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 12 che in un altro passaggio sostiene come questa tipologia libraria "vary so significantly" (p. 9); è comunque questo un argomento che costella tutti gli scritti su singoli Libri d'Ore o contesti. Senza voler negare una qualche forma di fluidità del genere, credo che l'eccessiva insistenza su una sorta di gioco delle differenze sia dannosa, visto che ancora mancano, ad esempio, approfondimenti chiari circa il sistema produttivo ed il ruolo di botteghe specializzate e modelli o proutuari condivisi, approcci che però presuppongono l'abbandono della prospettiva fieramente particolaristica. Qualcosa è stato fatto per l'ambito anglosassone da E. DUFFY, *Marking the hours. English people and their prayers 1240-1570*, New Haven 2011 e più in generale nel bel K. M. RUDY, *Piety in pieces. How medieval readers customized their manuscripts*, Cambridge 2016.

Horae - creazione tutta occidentale - ma che molto ne impregnò il panorama figurativo, soprattutto nelle prime fasi di sviluppo¹⁸.

La sistematizzazione dei singoli raggiungimenti circa la committenza di questo o quel manoscritto può permettere poi di capire, senza eccessive semplificazioni, qualcosa in più del portato sociale e del pubblico di riferimento di questa tipologia libraria¹⁹, ancora troppo spesso definita femminile, soprattutto nelle sue prime formulazioni tra Due e Trecento, con grande gioia degli studi di

¹⁸ Sul legame con le scritture apocrife si veda il bel saggio: S. CALZOLARI, *Gli apocrifi attraverso le immagini dei libri d'ore*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 59-65. Per il rapporto con l'universo figurativo bizantino, forse comunque rimane attuale guardare ai riferimenti di H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 che però non indaga il fenomeno da una prospettiva propriamente libraria, salvo che per pochi, seppur significativi esempi. In questo lavoro, l'opera di Belting è stata consultata nella traduzione edita come H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, a cui d'ora in poi si farà riferimento per la numerazione delle pagine.

¹⁹ La stessa Hindman ricorda come manchi in effetti un ricapitolo ragionato circa destinatari e committenti di questi libri, soprattutto prima dell'esplosione produttiva quattrocentesca: S. HINDMAN, *Books of Hours: state of the research*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 12. Un vuoto riempito in maniera significativa dal volume *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, che raccoglie i risultati di una serie di giornate di studio tenutesi a Aix-en-Provence e Avignone tra 2009, 2010 e 2011. La raccolta, come riconosciuto proprio da Hindman nella sua recensione (S. HINDMAN, in "Speculum", XCI, 3, 2016, pp. 833-834), è un buono ed utile scorcio sulle dinamiche più propriamente sociali che ruotano attorno al Libro d'Ore; se su qualche contributo specifico di questa collettanea torneremo in seguito, l'intervento finale di J.L. LEMAITRE, *En guise de conclusion: quelques réflexions et pistes de recherche à développer*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 397-408 è una condivisibile lista argomentata di tutte le piste ancora da indagare, che vanno un po' nella direzione di cui già si diceva alla nota 17: superare la mera differenziazione degli esemplari come operazione necessaria per capire il fenomeno in *toto*. Tra le fertili domande poste da Lemaître ai suoi lettori, troviamo infatti un'interrogazione provocatoria, ma doverosa: quanto contano, rispetto a temi quali la personalizzazione, la modalità di uso ed il pubblico di riferimento, i molti e spesso anche precoci esemplari di Libro d'Ore modestamente o addirittura per nulla decorati?

genere²⁰. Invece il Libro d'Ore, non sottoposto a controllo o revisione da parte dell'autorità ecclesiastica, ha un posto importante nella storia dell'evoluzione del sentimento religioso medievale della comunità intera, anche per le sue derive spesso superstiziose, rintracciabili soprattutto nelle famose orazioni accessorie, motivo ulteriore per credere che la sua funzione fosse più quella di

²⁰ Per un troppo insistito rimando alla devozione femminile si veda, ad esempio, F. LEWIS, *The wound in Christ's side and the instruments of the Passion: gendered experience and response*, in *Women and the book in the Middle Ages and the Renaissance* (Textmanuscripts, 5), catalogo della mostra di New York (Les Enluminures, dal 24 gennaio al 21 febbraio 2015), a cura di L. LIGHT, A. WINSTON-ALLEN e S. HINDMAN, Paris 2015, pp. 204-229 (e più in generale il volume tutto), o anche A. BARRATT, *Keep it in the family. Researching women and their books of devotion*, in *Imagination, books & community in medieval Europe*, atti del convegno di Melbourne (State Library of Victoria, 29-31 maggio 2008), a cura di G. KRATZMANN, South Yarra 2009, pp. 153-161 e K. A. SMITH, *Art, identity, and devotion in fourteenth-century England: three women and their books of hours*, London 2003. Per una panoramica più equilibrata riguardo la committenza femminile di Libri d'Ore, si rimanda a M. M. MANION, *Women, art and devotion: three French fourteenth-century Royal prayer books*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 21-66 dove viene chiaramente riconosciuto come simili strumenti siano adottati in grande misura anche dagli uomini (soprattutto pp. 39-40). Importanti per esplorare dinamiche che, più che di genere, sembrano essere meglio definibili come dinastiche sono i contributi di F. MANZARI, *Influenze internazionali e apporti lombardi nel Libro d'ore di Bianca di Savoia: il ruolo della committenza e la funzione del miniatore nell'introduzione di una nuova tipologia libraria in Lombardia*, in *Medioevo: arte lombarda* (I convegni di Parma, 4), atti del convegno internazionale di studi di Parma (Centro Studi Medievali, 26 - 29 settembre 2001), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2004, pp. 156-169 e F. MANZARI, *Le psautier et livre d'heures de Jeanne I d'Anjou: pratiques françaises de dévotion et exaltation dynastique à la cour de Naples*, in "Art de l'enluminure", 32, 2010, pp. 2-33.

un amuletico libro di preghiere che di un'eletta lettura contemplativa, con le immagini decisamente più iconiche e miracolose che didascaliche²¹.

Ed infatti già Saenger aveva capito come questi non fossero libri propriamente di lettura, ma - quando non mere dimostrazioni di *status* - piuttosto recitati, ricordando tramite le figure e le rubriche un patrimonio di formule conosciute a memoria e tramandate per cultura orale. Come ampiamente dimostrato, anche di recente, un libro come traccia insomma, strumento con cui tenere il segno, da cui ricevere devote istruzioni e da usare anche al di fuori delle mura domestiche (forse anche per questo tendenzialmente 'tascabile'), a corredo ed assistenza

²¹ Chi per esempio sembra trasformare il Libro d'Ore in un prodotto fin troppo contemplativo ed edificante è C. DE HAMEL, *Books for everybody, A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford 1986, pp. 159-185 o anche L. R. POOS, *Social history and the book of Hours*, in *The Book of Hours in medieval art and life*, a cura di R. S. WIECK, London 1988, pp. 33-38; oppure ancora K. KAMERICK, *Popular piety and art in the late Middle Ages. Image, worship and idolatry in England, 1350-1500* (The new Middle Ages, 1), New York 2002, pp. 155-169. Nell'opposta direzione va invece il curioso e convincente studio di K. M. RUDY, *Dirty Books*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", II.1, 2, 2010 (risorsa online: <https://jhna.org/articles/dirty-books-quantifying-patterns-of-use-medieval-manuscripts-using-a-densitometer/> consultata l'ultima volta il 19 ottobre 2021) che ricostruisce, anche con l'aiuto di un densiometro in grado di rilevare e quantificare impronte e segni di usura, quali erano le parti più utilizzate di questi prodotti, forse davvero poco letti nel senso stretto del termine.

della liturgia della messa perché in grado di ovviare all'incomprensione della preghiera dell'officiante, difficilmente seguibile dal laicato²².

Le Ore della Vergine iniziano ad essere recitate a partire dal X secolo, in veste di piccolo ufficio della Beata Vergine Maria, in contesti monastici soprattutto benedettini e solo in seguito giungono a far parte della liturgia del clero tutto e delle pratiche devozionali dei laici tramite raggruppamenti via via più complessi di elementi estrapolati dal breviario, a partire dal XIII secolo²³. Eppure, prima di questo momento, esistevano comunque alcuni strumenti di preghiera per i non

²² Si veda P. SAENGER, *Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages*, in "Scrittura e Civiltà", 9, 1985, pp. 239-269. Sul Libro d'Ore come corredo e assistenza durante la messa: N. J. MORGAN, *English Books of Hours, c. 1240 - c. 1480*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 75, che presenta anche alcuni esemplari inglesi del XIV secolo chiaramente contenenti perfino delle istruzioni su cosa fare durante la celebrazione liturgica nelle sue varie scansioni. Per ragionamenti circa l'oralità della devozione e le pratiche di prima alfabetizzazione tramite le Ore, si guardi V. ROUCHON MOUILLERON, *Enfance des heures, heures de l'enfance: pratiques sociales d'Europe méridionale et septentrionale (XII^e - XVI^e siècle)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 162; per testimonianze italiane di libri a supporto della liturgia ricavate anche tramite cronache quale quella di Pietro da Monterone sulla vita del beato senese Pietro Pettinaio, si veda A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 344: qui come anche nei racconti sulla beata Oringa Cristiana (p. 358), costante è il riferimento al fatto che queste sante figure preferissero pregare in chiesa rispetto che a casa, forse più che altro monito a vivere la preghiera anche come dimensione pubblica. Da un'altra prospettiva guarda il fenomeno G. CAVALLO, *Pratiche di devozione, pratiche di lettura*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 3-4, quando trova che la preghiera laica diventi, con il XIII e XIV secolo, via via sempre più privata anche nelle occasioni comunitarie. La formularità dei testi del Libro d'Ore, da associare alle diverse parti del rito (come le litanie, momento di maggior partecipazione del laicato alla cerimonia liturgica), era particolarmente indicata per la memorizzazione, con l'immagine marcapagina ma anche spunto alla preghiera interiore.

²³ Questa è la tesi comunemente accolta dalla storiografia sull'argomento, con L. M. J. DELAISSÉ, in *The importance of Books of Hours for the history of the medieval book*, in *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. E. MCCracken, L. M. C. RANDALL, R. H. RANDALL, Baltimore 1974, p. 204 che sostiene per tali raggruppamenti un'ancor più antica formazione, che lui vorrebbe far rimontare all'XI secolo. Per notizie più circostanziate circa la recita delle Ore della Vergine ed il rapporto tra breviario e Libro d'Ore si veda quanto scritto alla nota 6 del presente lavoro.

clerici; uno soprattutto molto spesso ha generato non poca confusione, perché assimilato al Libro d'Ore in quella prospettiva di varietà e fluidità di cui si diceva: il *liber* o *libellus precum*, di memoria alto medievale. Siccome l'Officio della Vergine, come altri dei caratteri essenziali al Libro d'Ore, non si trovano esclusivamente in quest'ultimo - e di questo si avrà modo di ragionare in finale di capitolo - occorre fare ordine, quantomeno sgombrando il campo da questa prima sovrapposizione: il *liber precum* è letteralmente una raccolta di preghiere (più o meno ampia, solitamente poco illustrata, ma decisamente varia). Come già aveva capito Leroquais, il problema quindi non si pone, perché, anche se spesso fraintesi, la distinzione è delle più semplici: questi *libelli* non hanno calendario, non hanno Officio della Vergine o dei Defunti, né "aucun" degli elementi caratteristici del Libro d'Ore²⁴.

²⁴ Vedi V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. V: così chiamati fin dall'Alto Medioevo, essi fanno la loro comparsa tra VII e VIII secolo. Oltre agli studi su quelli di area tedesca per cui si veda quanto detto alla nota 14, se ne trova un buon repertorio brevemente schedato anche in *Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988 e in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, in cui esiste proprio una sezione di schede dedicata ad essi. Anche A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 363 aiuta a tracciare la fisionomia dei *liber precum*, rintracciando anche esemplari modesti o non miniati, ma di uso corrente. Per una trattazione comparata delle due tipologie, tra differenze e sovrapposizioni, si veda: N. J. MORGAN e B. C. STOCKS, *The Personal Prayer Book, The Psalter and the Book of Hours*, in *The Medieval Imagination: illuminated manuscripts from Cambridge, Australia and New Zealand*, catalogo della mostra di Melbourne (State Library of Victoria, dal 28 marzo al 15 giugno 2008) a cura di N. J. MORGAN e B. C. STOCKS, South Yarra 2008, pp. 119-133.

“J’aurais pu intituler ce chapitre : du psautier au livre d’Heures”, dice sempre Leroquais nell’introduzione più volte citata, mentre si appresta a iniziare il capitolo sulla storia delle Ore. Ed il canonico infatti farà seguire a questo suo primo repertorio un simile lavoro anche sui Salteri latini, questa volta censendo opere conservate non soltanto presso la BnF parigina, ma in tutte le biblioteche pubbliche di Francia. Sempre nel primo tomo (1940), e sempre nell’introduzione al catalogo di manoscritti, egli stenderà anche una guida al Salterio, in grado di chiarificare la natura di questa particolare tipologia libraria: come già nel precedente caso, la sua vasta conoscenza di testi e pratiche liturgiche è veramente preziosa²⁵.

Per quello che lui definisce il “*livre de prière du Moyen Âge*” il discorso è organizzato un po’ con gli stessi passaggi che già avevano caratterizzato le Ore: analisi del testo (e in questo caso anche delle molte traduzioni latine), come identificarlo e datarlo ed infine, per quel che concerne la decorazione, anche qui un glossario di tutti i soggetti trovati almeno una volta in almeno uno dei testimoni schedati, dimostrando peraltro chiaramente come il Libro d’Ore sia totalmente debitore dei corredi di immagini dei Salteri illustrati.

Di fatto il Salterio è il grande libro che ha accompagnato la devozione laica dal periodo carolingio alla metà del Duecento e ancora, soprattutto nelle corti, durante il lento passaggio di testimone nei confronti delle *Horae*, più di un

²⁵ Cf. V. LEROQUAIS, *Les Psautiers manuscrits Latins des bibliothèques publiques de France*, 2 volumi, Mâcon 1940-1941; l’introduzione è compresa nel primo tomo alle pp. V-CXXXVI.

secolo dopo²⁶. È normalmente composto da una cernita di centocinquanta salmi, riportati nell'ordine previsto dal testo biblico oppure disposti per giorni della settimana, in ideale *pendant* agli uffici canonici²⁷. A chiusura del compendio spesso troviamo le litanie e qualche preghiera, elementi del tutto marginali inizialmente, ma attorno ai quali si raggrupperanno quei testi estrapolati dal breviario che costituiscono, come abbiamo detto, la base del lento confluire di tali raccolte nella tradizione delle Ore. Scorrendo i cataloghi di biblioteche in cui è conservato un cospicuo e variegato numero di Salteri e Libri d'Ore ed osservando il loro snocciolarsi in ordine cronologico, sembrerebbe infatti che la transizione non si sia risolta con l'aggiunta ai salmi direttamente dell'Ufficio della Vergine o con il netto sostituirsi di uno agli altri,

²⁶ Occorre precisare che il Salterio - come poi in misura minore anche il Libro d'Ore - non è esclusiva prerogativa dei laici, quanto piuttosto strumento della preghiera individuale. Esistono quindi esempi destinati alla devozione di monache e religiosi di varia natura o grado. Siccome però entrambe le tipologie librarie sono in prevalenza a traino di esigenze del laicato, e per quanto nella preghiera individuale il confine tra i due mondi si assottigli notevolmente soprattutto quando si parla di commesse destinate ad esponenti di alti ranghi sociali, mi si conceda questa semplificazione, qui operata perché nel corso di questo studio ci occuperemo invece solo di commissioni ad opera di personaggi laici.

²⁷ Utilissima è stata la lezione ascoltata il 30 novembre del 2018 nel novero delle attività proposte dal corso di dottorato in Storia dell'Arte dell'Università di Firenze-Pisa-Siena (*Il salterio di Trebnitz, Wrocław, Biblioteka Uniwersitarna IF 440, Haseloff-Schulenk V*). Il Professor Dariusz Tabor (Facoltà di Storia dell'Arte della Pontifical University of John Paul II) in quest'occasione ha offerto un prontuario chiarissimo delle pratiche esegetiche che spesso guidavano la confezione dei Salteri illustrati. Tre sono i tipi di esegesi che potevano guidarne la scelta dei soggetti figurativi: quella monastica, ovvero basata sui *Moralia in Job* di San Gregorio Magno e sulle *Enarrationes in Psalmos* di Sant'Agostino; quella scolastica ovvero un'analisi sistematica basata sui commentari di Pietro Lombardo; ed infine quella cosiddetta universitaria che, combinando l'interpretazione *textualiter* (letterale) e *magistraliter* (mistico-spirituale), era certo la più consona a fornire al *concepteur* gli strumenti per formulare un comunicativo programma di immagini, che enucleasse il valore allegorico dei singoli salmi traslandolo in specifiche iconografie: è chiaro quindi come sia questa lettura a far sì che ne risulti spesso un ciclo narrativo evangelico e cristologico. Su questo tema si veda anche il prezioso studio di G. Z. ZANICHELLI, *Le illustrazioni dei Salteri glossati: immagini, testo e contesto*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI BATTAGLIA, pubblicati in "Rivista di storia della miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 49-60.

ma che invece le più precoci interpolazioni prevedano l'inserimento dell'Ufficio dei Defunti e di orazioni come l'*O intemerata* proprio in coda a litanie e preghiere, per divenire in seguito tutti elementi essenziali delle *Horae*.

Anche se non va sottovalutata la varietà soprattutto dei prodotti inglesi, il ciclo figurativo dei Salteri, soprattutto tra XI e XII secolo, si cristallizza in una forma che comprende l'intero racconto di infanzia, vita e passione di Cristo, racconto spesso articolato in miniature a piena pagina, rilegate all'inizio della raccolta salmistica o a marcare gli *incipit* dei componimenti nevralgici; quest'ultima organizzazione sarà quella poi ripresa dalle *Horae*, che nella loro infanzia ancora contano un maggior dispiego di soggetti cristologici rispetto a quelli più puramente mariani della maturità²⁸.

Certo l'intendimento di tale genere librario è tutt'altra cosa rispetto a quanto abbiamo visto nelle scorse pagine, ma d'altronde era diverso il pubblico laico di riferimento, molto più ristretto e di fatto corrispondente alle *élite* imperiali o alle case regnanti con le loro corti di nobili; così come diverso è il tipo di devozione che permea i secoli altomedievali prima di quella rivoluzione del sentimento religioso maturata nel XII secolo e poi esplosa nel Duecento con il fondamentale traino ed apporto degli ordini mendicanti. Ecco quindi un libro allegorico, che chiede all'illustrazione di svelare il testo così come i salmi veterotestamentari devono prefigurare la parabola del Cristo, con le immagini - appunto, cristologiche - che si specchiano a qualche preciso versetto in un rimandare

²⁸ Ad esempio questo processo si osserva in maniera piuttosto chiara, seppur empirica, sfogliando il catalogo del Walters Museum di L. M. C. RANDALL, *Medieval and renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery, I. France, 875-1420*, Baltimore 1989. Qualcosa di simile era già stato intuito, sebbene timidamente, da Leroquais, che però pensava alla nascita del Libro d'Ore come ad una diretta aggiunta a salmi, litanie, ufficio dei morti e preghiere dell'Ufficio della Vergine, sulla fine del XII secolo, credendo quindi che la combinazione con il Salterio fosse un'inesorabile prima fase della cosiddetta infanzia delle Ore. Cf. V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, pp. V e XI.

tutto profetico, come i grandi cicli affrescati che affrontano Vecchio e Nuovo Testamento. La relazione personale con il Salterio è dunque meno calda ed accogliente di quanto non accadrà poi con il Libro d'Ore, prodotto del tutto in linea con quell'idea tardomedievale di un rapporto più intimo ed intuitivo con il sacro.

Eppure bisogna cercare di non polarizzare troppo la relazione tra queste due categorie librerie, soprattutto in termini diacronici. Se è vero che è inesorabile il processo di sostituzione di un genere con l'altro, quale tipologia rappresentativa della devozione individuale, altrettanto vero è che il processo fu più lento e meno meccanicistico di quanto non si voglia spesso pensare. Ai moltissimi esemplari che addizionano, a partire dalla metà del XIII secolo e fino all'inoltrato Trecento, il primigenio nucleo del Libro d'Ore al Salterio (*Psalter-Hours* nella tradizione anglosassone²⁹) vanno accostate le acerbe formulazioni di *Horae* già come tipo indipendente, più simili appunto a breviari monastici con cui condividono la fondante scansione liturgica; e vanno anche accostati i non pochi Salteri 'puri' che ancora costellano il XIV secolo e che sopravvivono in pur rari esemplari fino al primo Quattrocento: risacche che potremmo definire conservatrici, facilmente inquadrabili però nel contesto di quel tradizionalismo che permeava le corti europee del Nord Europa, in cui le raccolte salmistiche lussuosamente decorate continuavano ad essere dichiarazione di antico potere e di continuità dinastica.

L'impegnato splendore decorativo dei più maestosi esempi ha condizionato molto la trattazione storiografica del Salterio: per quanto sia una forma-libro

²⁹ Per genesi e ricapitolo della fisionomia degli *Psalter-Hours*, si veda da ultimo: M. M. MANION, *Beginnings and endings: the shapings of the Book of Hours*, in *Antipodean early modern: European art in Australian collections, c. 1200-1600*, a cura di A. DUNLOP, Amsterdam 2018, soprattutto pp. 112-128.

decisamente nota nel quadro delle ricerche storico-artistiche, esso di fatto lo è in modo diverso da quanto abbiamo visto succedere per il Libro d'Ore. Gli studi sul genere lasciano piuttosto spazio a monografie e facsimile dei grandi prodotti altomedievali e carolingi, usati anche come *exempla* tipologici - operazione certo non infruttuosa visto che il Salterio è connotato da ancor maggior fissità sia a livello testuale che a livello di contenuto decorativo, rispetto alle Ore. Nondimeno, l'esigenza di spiegare un fenomeno oltre la specificità dei singoli casi, dopo il sostanziale vuoto lasciato da Tikkanen e Leroquais, ha guidato il ricapitolo corposo ed importante che nel 2004 è confluito nella miscellanea di scritti curata da Büttner³⁰. Se nell'introduzione è lo stesso studioso a ricostruire la fortuna delle ricerche in merito come fortemente collegata all'estensione e ricchezza del programma decorativo di singoli testimoni, d'altro canto il suo saggio, che apre la raccolta, è un compendio erudito e prezioso di come funziona l'illustrazione del Salterio in Occidente, con dovizia di esempi in grado di coprire tutti i secoli medievali in cui le raccolte di salmi furono confezionate: il panorama nel complesso è più composito per linguaggi figurativi che per scelte iconografiche o schemi di impaginato e connota il Salterio di quell'immutabilità perfettamente consona alla sua destinazione elitaria ed alla

³⁰ Ad esempio, il primo facsimile del *Salterio di Utrecht*, pubblicato nel 1874 dalla Paleographic Society in London, si potrebbe dire abbia di fatto avviato gli studi sulla tipologia, quale splendente *exemplum*. Probabilmente proprio per la sua preziosità, oltre che per le sue radici caroline, tale Salterio è uno dei manoscritti più studiati e riprodotti del medioevo con ben altri due facsimile curati da Dufrenne, nel 1978, e nel 1984 da van der Horst, che poi anche ne offrì uno studio magistrale nel 1996 (K. VAN DER HORST, *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the psalms of David*, 't Goy 1996). Una medesima sorte hanno poi incontrato numerosi altri codici tra cui ricordiamo, tra i più precocemente studiati, il *Salterio di Saint Albans* di Hildesheim (già A. GOLDSCHMIDT, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895). Avanti a Leroquais, si veda invece il nominato J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I. *Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte*, Helsingfors 1895. Il volume della Brepols Publishers è in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004.

sua codificazione in un tempo in cui la produzione libraria era ancora pressoché monopolio degli *scriptoria* monastici³¹.

Dopo una rassegna dei testimoni più antichi, dalle origini del genere fino a circa l'800, utile a tracciarne contorni e funzione, interessante è l'analisi del sistema di illustrazione dei Salteri di produzione bizantina che aiuta a ricostruire il debito figurativo della tradizione d'occidente nei confronti di queste elaborazioni: un'eredità che, come abbiamo accennato, ancora è manifesta anche nei primigeni Libri d'Ore ed in merito alla quale probabilmente le raccolte salmistiche giocarono un ruolo di mediazione non indifferente³². Una rassegna di saggi dall'ampio respiro per cronologia, luoghi e contesti produttivi, unitamente ad analisi più circostanziate di singole opere, anzitutto conferma la sopravvivenza del Salterio ben oltre il momento dell'invenzione del nuovo libro delle Ore³³; poi ci dice come, in realtà, la sostanziale fissità di questi prodotti si allenti - pur di poco - allo scorcio del Duecento, benché solo a livello figurativo: la lieve variazione di alcuni programmi d'illustrazione sembra spiegarsi già qui

³¹ Mi riferisco a F. O. BÜTTNER, *Preface*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. V-VIII ed a F. O. BÜTTNER, *Der illuminierte Psalter im Westen*, *ibidem*, pp. 1-106.

³² Si vedano rispettivamente: U. KUDER, *Illuminierte Psalter von den Anfängen bis um 800*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 107-135 e S. DUFRENNE, *L'image dans les psautiers byzantins à illustrations intégrales*, *ibidem*, pp. 157-163.

³³ Forse in quanto libro per eccellenza del sacro romano impero, di fatto quella sul Salterio illustrato è una linea di studi decisamente 'tedesca'; mancano di fatto contributi che affrontino il tema con approcci differenti, magari maggiormente legati all'analisi stilistica dei prodotti, che contano spesso, per loro natura, il dispiego di impegnate composizioni e linguaggi figurativi. È quel che manca ad esempio nel saggio dedicato all'Italia (W. AUGUSTYN, *Zur Illustration von Psalterien und Psalmenkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, *ibidem*, pp. 165-180), dove i testimoni seppur rari ancora necessiterebbero di uno studio più corposo. Per le sopravvivenze trecentesche e rinascimentali si veda: A. BRÄM, *Neapolitanische Trecento-Psalterien*, *ibidem*, pp. 193-209 e M. D. ORTH, *The primacy of the word in French Renaissance psalm manuscripts*, *ibidem*, pp. 397-403.

con la spinta ad una qualche forma di personalizzazione da parte del laico committente, con l'immagine come chiave d'accesso ad un testo sentito via via più criptico ed eletto di quanto non sia la preghiera quotidiana e memorizzabile delle *Horae*³⁴. Uno spunto di non poca importanza, questo, ai fini del presente lavoro, visto che i codici di cui ci occuperemo dichiarano spesso con più convinzione del Libro d'Ore un attaccamento alla tradizione del Salterio, dando all'aura regale di quest'ultimo una nuova forma ed un nuovo significato.

³⁴ Davvero molto interessante in questo senso il contributo di N. J. MORGAN, *Patrons and their devotions in the historiated initials and full-page miniatures of 13th-century English psalters*, *ibidem*, pp. 309-322 dedicato al contesto inglese, ma di fatto buona sponda per ragionamenti più estesi. Si veda anche M. P. BROWN, *Sidelong glances and silent screams: the emotional world of the Luttrell Psalter*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, pp. 44-55.

Se gli studi riguardanti l'ambito pittorico sono da anni particolarmente attenti alle dinamiche della devozione individuale laica, nel panorama degli studi di storia della miniatura un simile approccio non ha ancora goduto di attenzione diffusa, al di fuori delle due menzionate tipologie³⁵. Troppo spesso considerati realizzazioni destinate a realtà conventuali, manca soprattutto in Italia uno studio sistematico di tutti quegli altri materiali librari di devozione che, pur in misura minore, altrettanto accompagnavano le pratiche quotidiane della comunità laica tra Due e Trecento³⁶.

Già Morello nel 1988, in una riflessione sul più ampio concetto di strumenti devozionali nel XIII secolo, accennava ad essi come a prodotti ispirati da una

³⁵ Penso ad esempio al fondamentale studio di V. M. SCHMIDT, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400* (Italia e Paesi Bassi, 8), Firenze 2005 che ha senza dubbio segnato gran parte dei successivi sviluppi in questo ambito di studi, per quanto riguarda i manufatti dipinti. Un lavoro simile ancora oggi manca per quanto riguarda la produzione di codici miniati di devozione individuale e laica, soprattutto in Italia, come lo stesso autore denuncia nel volume alle pagine 84 e 86, facenti parte del breve capitolo dedicato appunto a "Prayers and prayer books" (pp. 82-86).

³⁶ Una destinazione secolare è infatti - come vedremo - stata adombrata per la maggioranza dei codici che incontreremo nel prossimo capitolo, nell'idea che alcune particolari forme-libro, diverse dai più noti Libro d'Ore e Salterio, non potessero essere collocate altrimenti nonostante i numerosi indicatori che sembrano spingere in tutt'altra direzione. Per i "personal aspect of Christian spirituality" che esistono nei codici inglesi e nelle immagini in essi contenute "well before the books of Hours", si veda ad esempio B. J. MUIR, *The early insular prayer book tradition and the development of the book of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 9-19 (citazioni a pagina 12). Si ricorda, in ambito invece italiano, l'importante *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in "Rivista di storia della miniatura", 1-2, 1996-1997; in questo caso però nella rosa di interventi sono comprese riflessioni riguardo la totalità dell'offerta libraria destinata al laicato, dunque del più vario genere (antica e nuova letteratura profana, poemi storico-cortesi, trattati scientifici) e non con particolare focus su quei codici illustrati dal contenuto più strettamente devozionale - per cui si segnala invece il precedente: A. DI MAURO, *Un contributo alla mnemotecnica medievale: il "Compendium historiae in genealogia Christi" in una redazione pisana del XIII secolo*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione* (Storia della miniatura, 7), atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona 1988), a cura di M. CECCANTI e M. C. CASTELLI, Firenze 1992, pp. 453-467.

polifonia di “centri di spiritualità”: una definizione certo vaga, ma che forse anzitutto cercava di non dare etichette monolitiche a questi codici, soprattutto perché accompagnata dall’invito a studiarne testi e immagini in relazione a tutta la predicazione e letteratura religiosa tardomedievale. Anzitutto in Italia, infatti, non è raro, anzi è pressoché canonico, veder riferiti i manoscritti di devozione alla sola sensibilità mendicante, per altro con una fortissima tendenza a far coincidere quest’ultima unicamente con il francescanesimo. Eppure, una certa produzione comunemente definita francescana è in realtà evidentemente da collegare alla sfera privata di devoti laici, i cui orizzonti di riferimento andrebbero considerati meno semplicisticamente³⁷.

Senza voler in alcun modo negare l’imprescindibile ruolo dell’ordine fondato da Francesco per lo sviluppo di un nuovo senso dell’immagine e del sentimento

³⁷ Fondamentali in questo senso sono gli studi di Giovè Marchioli riguardo la scivolosa categoria di libro francescano. Soprattutto in N. GIOVÈ MARCHIOLI, *Scrivere (e leggere) il libro francescano*, in *“Scriptoria e biblioteche nel basso medioevo (secoli XII-XV)”*, atti del LI convegno storico internazionale di Todì (Accademia Tudertina, 12-15 settembre 2014), XXVIII, 2015, pp. 179-211, la studiosa ne dimostra in molti casi l’inconsistenza, vista la natura di fatto laica di molti prodotti così definiti, certo ispirati ad un certo modo di intendere il sacro caro anche all’ordine minoritico, ma non confezionati o controllati in alcun modo dall’ordine. Anche in tempi molto recenti d’altra parte non è raro trovare codici di devozione italiani indicati come francescani, o come accomunati tra loro da “caratteri francescani” non meglio specificati, ma che potremmo dedurre essere una generica insistenza sulla figura della Vergine o sulle sofferenze del Cristo soprattutto nel corredo miniato di tali manoscritti: si veda da ultimo ad esempio S. HINDMAN, recensione di *Des heures pour prier. Les livres d’heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d’Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, in *“Speculum”*, XCI, 3, 2016, p. 834, che indica il solo movimento minoritico come ciò che “have triggered” l’origine dei Libri d’Ore italiani e della *devotio* moderna.

religioso e societario *in toto*³⁸, occorre infatti ricordare come il rinnovamento di cui l'esperienza minoritica si fa promotrice sia intriso di una intelligente appropriazione di contenuti della spiritualità del XII secolo, che già agli albori del Duecento impregnava la cultura laica. Anzitutto i testi: inesauribile miniera di spunti, prontamente intercettati, sono gli scritti di memoria cistercense, primo fra tutti il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius*, in antico addirittura creduto opera di Bernardo di Chiaravalle (oggi pseudo-Bernardo, PL 182, 133-1142) e alla base di gran parte delle *lamentationes* mariane duecentesche e delle relative pietose iconografie, di cui lo svenimento

³⁸ In questo contesto non può mancare la menzione dell'importante volume di A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996. Partendo dallo storico contributo del Thode (H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885), la studiosa ripercorre le tracce dell'impatto innegabile che l'ordine minoritico ebbe nello sviluppo anzitutto dell'arte italiana (e latamente di quella occidentale) a partire dal XIII secolo, soprattutto a livello di costruzione di modelli iconografici. Lo studio ha certo il merito di raccontare questa storia con dovizia di esempi e intuizioni brillanti, quale lo strategico ruolo giocato dal francescanesimo nello scambio oriente-occidente, eppure andrebbe forse oggi rivisitato per la nettezza di alcune posizioni. Per quanto ella riconosca che i francescani non siano sicuramente "alone in sponsoring religious art" (p. 16) o che la narrazione illustrata della Passione di Cristo non possa essere considerata "unique to the Order" (p. 169), Derbes tende a polarizzare troppo (sulla scia di J. L. CANNON, *Dominican patronage of the arts in central Italy. The Provincia Romana c. 1220-1320*, London 1980) il rapporto con le altre realtà mendicanti, sostenendo ad esempio che le "new narratives" siano state costruite anzitutto per interesse minoritico e solo dopo sposate da altri ordini (p. 161) oppure che i prodotti orientali di cui molte di queste narrazioni sono debitrice (icone mariane o della Passione) non circolassero o fossero state veramente recepite in occidente prima della loro importazione dal levante, ad opera dei francescani, dopo la quarta crociata (p. 159). Per questo, le nuove immagini dolorose corrisponderebbero di fatto anzitutto alla devozione dei frati minori, motivo per cui, "in manuscript illumination too", rintracciare un privilegio accordato ai racconti della Passione di Cristo dovrebbe subito connotare quell'opera come francescana (p. 20).

della Vergine ai piedi della croce è la più fortunata³⁹. Egualmente redatti a inizio XII secolo sono i componimenti tradizionalmente attribuiti a Sant'Anselmo di cui il *Cur Deus homo* ed il *Dialogus Marie Anselmi de Passione Domini*, volti a tracciare un collegamento tra le sofferenze del Cristo e la redenzione, sono tra i più fecondi stimoli alla creazione delle nuove immagini dolorose, perfetto manifesto di quella rinnovata *devotio* patetica, poi normalmente definita francescana.

Allo stesso XII secolo appartiene anche la redazione di alcuni fortunati trattati di istruzione alla preghiera: come il *De Oratione* di Peter the Chanter⁴⁰, che si segnala quale precoce esempio di invito al laicato a ricorrere a collettanee di testi liturgici per la propria devozione personale e la cui attenzione anche alla componente gestuale della preghiera rispecchia perfettamente gran parte delle pratiche religiose raccontate nelle cronache sulla vita di alcuni Santi novelli tra

³⁹ Passaggio capitale per la formulazione iconografica dello svenimento è il PL 182, 1138: "luxta crucem Christi stabat emortua Virgo [...]. Vox non erat ulla, dolor abstulerat vires. Dolor attrita iacens pallescebat quasi mortua vivens. Vivebat moriens, vivensque moriebatur. Nec poterat mori, quia vivens mortua erat. Ibi stabat dolens [...] exspectans Christi corpus deponi de cruce". A proposito di riappropriazione subitanea ed intelligente di memorie precedenti, da questo passaggio ad esempio deriva la fortunatissima composizione *Stabat Mater* attribuita al francescano Jacopone da Todi, anche autore di *Laudi* in lingua volgare che molto devono alla spiritualità emanata dai testi pseudo-bernardiani. Su letteratura ed iconografia della *compassio*, si veda anche: J. LECLERCQ, B. MCGINN, J. MEYENDORFF, *Christian spirituality: origins to the twelfth century* (World spirituality, 16), New York 2000, p. 314 (ristampa dell'edizione originale del 1985) e J. H. MARROW, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Ars Neerlandica, 1), Kortrijk 1979, pp. 10-12.

⁴⁰ Per notizie su tale trattato si veda A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, soprattutto pp. 345-348 e nota 12 p. 345. Intitolato appunto *De Oratione*, la versione italiana è tramandata nei manoscritti Padova, Biblioteca Antoniana, ms. 532, cc. 1r-78v e Venezia, Archivio di Stato, Santa Maria della Misericordia in Valverde, ms. B.1. Concentrato anche sulla gestualità fisica della preghiera, il trattato è infatti corredato nel testimone padovano (credo databile ancora alla fine del XII secolo) da disegni a vignetta che indicano le pose da assumere - e i cui 'manichini' sono chiaramente dei laici, spesso giovani uomini [Fig. 1].

Due e Trecento⁴¹. Esempi di miscellanee devozionali, sempre ascrivibili al XII secolo, forniscono quantomeno a livello testuale le premesse per comprendere la genesi di simili prodotti nei successivi due secoli, che, come vedremo, si distingueranno dagli esemplari più antichi per una nuova retorica delle immagini, in grado di rafforzarne la portata didattica. Il ritrovamento in Italia già a queste altezze cronologiche di codici miscellanei, comprensivi di testi e preghiere che ben si adattano alla sensibilità del laicato, è quanto mai importante per inquadrare la devozione individuale laica nella sua complessità e non solo come portato della rivoluzione mendicante⁴².

La storiografia che a vario titolo si è occupata di queste problematiche ha dunque giustamente notato come, a partire dal tardo XI o dal primissimo XII secolo, ad una sostanziale e progressiva rigidità delle formule liturgiche si contrapponga un'esplosione di forme poliedriche della devozione individuale,

⁴¹ Su questo aspetto si sofferma in particolare *idem*, pp. 348-349, 355 e 358, ad esempio riguardo alle cronache due-trecentesche di Vito da Cortona sulla Beata Umiliana dei Cerchi, o di Giovanni Gorini su Pietro da Foligno, oppure ancora i racconti della vita di Benvenuta Bojani da Forlì e della nominata Oringa Cristiana (con precisi riferimenti in nota alle diverse edizioni di tali scritti cronachistici).

⁴² Tali manoscritti, rintracciati con dovizia da *idem*, p. 361, ci sono molto utili a differenziare da più generici *Liber Precum* anche i prodotti di produzione successiva indagati in questo nostro studio, di fatto in parte collocabili sulla scia di questi reperti del XII secolo. Penso ad esempio al Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 2838 ed anche al poco più tardo Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 469, su cui torneremo prossimamente. Interessante è anche quanto sullo stesso nodo riporta R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, p. 20, ovvero l'esistenza fin dal tardo XII secolo di quelli che lui definisce, credo impropriamente e senza ulteriori spiegazioni, "Salteri che contenevano anche letture bibliche e patristiche abbreviate" e la cui intitolazione di riferimento sarebbe *libellus efficalis* oppure *manualis*: forte è il sospetto che l'autore intenda proprio i codici ibridi oggetto di questo studio, ma quello che più qui ci interessa è che egli inviti a non confonderli con i *libelli precum* che invece sono raccolte di preghiere e di testi devozionali senza alcun tipo di collegamento con la liturgia delle ore.

soprattutto laica⁴³: esplosione che spostandoci verso il secolo XIV raggiungerà anche un corrispettivo stabile nell'immaginario più propriamente figurativo tramite il fondamentale apporto degli ordini mendicanti⁴⁴. Insomma, se è vero che una forte impronta cistercense connota quei testi la cui *pietas* costituisce il massimo trampolino di lancio per il *pathos* mendicante e anzitutto minoritico, allora bisogna forse prestare più attenzione nell'incasellare sotto l'egida di un preciso ordine i manoscritti di devozione, soprattutto fra Due e Trecento⁴⁵. Ma anche, riguardo alle immagini dolorose miniate in alcuni codici decisamente precoci (se ne vedrà un esempio nel prossimo capitolo), andrebbero riformulati alcuni assiomi diventati ormai un po' troppo automatici, quali ad esempio la

⁴³ Cf. le considerazioni a pagina 12 di C. LEONARDI, *Devozione privata e devozione liturgica nel Medioevo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 7-13, in cui si affronta, pur in maniera concisa, anche l'utile riferimento alle *loricae* o *oratio singularis*, specificamente composte per il destinatario fin dall'alto medioevo, ed alle varie forme di *Meditationes* già proposte sul finire dell'XI secolo dagli scritti di Anselmo da Canterbury e soprattutto nel XII secolo dal 'convertito' cistercense Guglielmo di Saint Thierry (*Meditativae orationes*, PL 180).

⁴⁴ Su questo punto, certamente lo studio di Derbes, pur sfrondato di alcune forzature, rimane importante, soprattutto per l'analisi dei cicli narrativi della Passione di Cristo centroitaliani, con speciale attenzione a Tradimento, Derisione e Salita al Calvario: cf. A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 35-137; nell'immensa bibliografia a riguardo ancora si veda anche, H. VAN OS, *St. Francis of Assisi as a second Christ in early italian painting*, in "Simiolus", 7, 1974, pp. 115-132.

⁴⁵ Si veda, tra gli altri, T. H. BESTUL, *Texts of the Passion: latin devotional literature and medieval society*, Philadelphia 1996. Davvero denso di interessanti spunti è stato l'intervento di Serena Bagnarol, "*Desolata sum nimis*". *Genesi dell'iconografia della Vergine trafitta nel cuore dalla spada*, che ho avuto l'occasione di ascoltare sabato 25 settembre 2021 nell'ambito del convegno dottorale *Culto e immagine. L'opera, pubblici e contesti*, tenutosi a Padova sotto l'egida del dBC (dipartimento di Beni Culturali). Partendo dal caso della rara iconografia di Maria ai piedi della Croce trafitta al cuore da una spada - come voleva la profezia di Simeone - poi soppiantata completamente, soprattutto in Italia, dal citato motivo dello svenimento, la studiosa ha rintracciato numerose fonti testuali che possono aver fornito il sostrato sul quale tali iconografie si fondarono. Oltre al già citato *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris ejus*, molte sono composizioni dai natali cistercensi, ancora una volta prontamente intercettate ed utilizzate dalla realtà mendicante per costruire una nuova retorica dell'immagine, tra l'altro nel caso repertoriato dalla studiosa equidistante sembrerebbe dalle sponsorizzazioni domenicane e francescane.

paternità francescana di tutto quanto abbia a che fare con il culto di ferite e sangue di Cristo⁴⁶.

Al fiorire di questa nuova letteratura si aggiungeranno poi, tra tardo XIII secolo e prime decadi del successivo, altri fondamentali tasselli: ossia scritti che, con diverso intendimento rispetto alle fonti citate finora, in un certo senso romanzano quasi per un intrattenimento quotidiano i racconti evangelici. Sono questi ad essere più correttamente e chiaramente riconducibili alla nuova sensibilità mendicante, qui sì spiccatamente francescana: le fortunatissime *Meditationes vitae Christi* pseudo-bonaventuriane, ma anche il popolare *Piato di Cristo*, o le varie *Vita Christi* come quella di Ludolf de Saxe (XIV secolo), nate o precocemente tradotte in volgare⁴⁷; e sono questi i testi a cui, dentro i codici, più programmaticamente corrisponderanno didascalici cicli di miniature a soggetto cristologico.

⁴⁶ A tal proposito, infatti, N. J. MORGAN, *English Books of Hours, c. 1240 - c. 1480*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 84 ricorda ad esempio come reliquie del santo sangue fossero ampiamente ricordate e venerate in Inghilterra già nell'abbazia cistercense di Hailes in Gloucestershire (per cui si veda la bibliografia ricordata alla nota 103 del medesimo scritto). Su questo tema anche: J. H. MARROW, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Ars Neerlandica, 1), Kortrijk 1979, pp. 8-13. È curioso come Derbes arrivi, nella conclusione del suo volume, a simili considerazioni sostenendo però l'opposto, ovvero che il motivo per cui bisogna prestare attenzione, a partire dalla fine del XIII secolo, a definire alcune opere francescane sia la storicizzazione di una spiritualità "inventata" dai minori e già diventata di dominio pubblico: cf. A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, p. 172.

⁴⁷ Si veda P. PAYAN, *La vie du Christ et la dévotion privée à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 335 ed il saggio tutto (pp. 327-339) per la particolare attenzione riservata alla produzione testuale di ambito mendicante che si appoggia all'autorità cistercense ed agli scritti apocrifi riabilitati da Vincent de Beauvais e Giacomo da Varazze. Su questi stessi temi anche C. W. BYNUM, *Franciscan Spirituality: two approaches*, in "Medievalia et humanistica", 7, 1976, pp. 195-197 e J. V. FLEMING, *An Introduction to the Franciscan literature of the Middle Ages*, Chicago 1977.

Come è stato giustamente notato, la nascita e produzione di questi scritti è essenzialmente in contrasto al Libro d'Ore: quest'ultimo infatti continuava a tramandare il racconto della Passione nella versione istituzionale dei Vangeli ed era estraneo al tentativo di istruire quell'aristocrazia pregante e devota, ma ignorante della storia di Cristo⁴⁸. Le illustrazioni che spesso scandiscono questi testi, in una forma diacronica molto diversa dall'impaginato delle *Horae* e dalle sue miniature iconiche, si segnalano quindi come invito ad una lettura attenta, lontana dalla ripetizione automatica delle orazioni ben conosciute e moltiplicate aritmeticamente per ottenere la salvezza⁴⁹. In questo senso, non può quindi non

⁴⁸ Il citato P. PAYAN, *La vie du Christ et la dévotion privée à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 337 riporta quanto Francesc Eiximenis, nello scrivere all'alba del XV secolo la sua *Vita Christi* per Pierre d'Artois, ci tenga a ricordare al suo committente come quest'opera gli sarà molto più utile delle preghiere, perché "en la vie du Sauveur" i fedeli spesso sono "communément fort ignorants" (si veda anche la nota autografa in Parigi, BnF, ms. Fr. 29 c. 7v). Già T. MEIER, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università di Friburgo nel 1957, Berlin 1959, p. 168 sottolinea come trattati quali la *Legenda Aurea* e le *Meditationes* siano tanto mistici quanto didattici, ripreso da H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, p. 190 che ne propone una suggestiva origine quali strumenti interni agli ordini, prima divulgati in prediche e poi successivamente volgarizzati per fungere da educazione superiore del laicato, a cui così si insegnavano anche logica e terminologia propria per discussioni.

⁴⁹ L'esempio più noto e diffuso in questo senso sono certo le *Meditationes vitae Christi*: a lungo studiate come genere da Holly Flora (vedi, ad esempio, H. FLORA, *The devout belief of the imagination. The Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009), resta molto importante la traduzione in inglese con commento, ad opera di Isa Ragusa, di uno degli esemplari più particolari di questo testo: il Parigi, BnF, ms. It. 115, prodotto in Italia centrale nel primo Trecento; testimone dello scritto nella sua forma estesa, questo è impressionante per il numero e la qualità delle sue figurazioni, che ne fanno il primo, nonché maggiormente illustrato, codice di questa tradizione. Anche se delle *Meditationes* sono giunte a noi circa 200 copie manoscritte (non solo italiane), soltanto meno di venti sono infatti miniate - e tra quest'ultime la maggioranza nel XV secolo. Il progetto decorativo del ms. It. 115 è comunque rimasto incompiuto, pur nell'imponenza delle sue 193 immagini disegnate, di cui 114 lievemente acquerellate. Sul senso, la disposizione e la forma di queste illustrazioni torneremo nel terzo capitolo. Cf. *Meditations on the life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century, Paris, Bibliothèque nationale, ms. It. 115* (Princeton monographs in art and archaeology, 35), a cura di I. RAGUSA, Princeton 1961.

venire in mente una distinzione cara a Belting: quella tra immagine narrativa e immagine devozionale, soprattutto in occidente e a partire dal tardo Duecento. La copia privata di un'immagine pubblica - per lui principalmente su tavola, ma i cui confini possono essere ben allargati alla decorazione libraria - giunge ad essere devozionale assorbendo lo *status* di reliquia, spesso miracolosa, del suo originale: uno *status* che dunque ne incoraggia la fruizione finalizzata ad un culto supplicatorio e contemplativo, intendimento figurativo quindi opposto rispetto ad un illustrare per "novelle"⁵⁰. È chiaro come tale distinzione non si presti a letture dicotomiche, e tutt'al più nel corso del Trecento i poli tendano ad avvicinarsi fortemente, eppure ancora oggi il portato delle considerazioni di Belting non si può prescindere qualora si voglia guardare all'immagine come a un linguaggio per un pubblico specifico in uno specifico momento: e nello studio della miniatura soprattutto, visto che l'immagine deve anche incontrare, rispondere e completare un altro linguaggio, quello del testo scritto. Con il XIII secolo, poi, la figurazione ebbe sempre maggiore influenza sulle pratiche religiose ed è per questo che capirne caso per caso le specifiche funzioni

⁵⁰ Si veda, H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, pp. 28-29. L'osservatorio privilegiato per queste sue argomentazioni è l'analisi dell'iconografia dell'*Imago Pietatis*, dall'oriente all'occidente, immagine di devozione per eccellenza a partire dal XIII secolo fino al primo Rinascimento. Il collegamento con i ricordi mimici e gestuali di lamentazioni e rappresentazione sacre (cf. *idem*, p. 101) si è prestato nella seguente storiografia, e si presta tuttora, a considerazioni di più ampio respiro circa l'importanza dell'orizzonte figurativo e performativo del destinatario, sempre premesso o chiamato in causa da tali immagini, nodo su cui avremo modo di tornare con precisi esempi nel prossimo capitolo.

diventa così importante, soprattutto in questi contesti in cui esisteva una grande interazione tra culto pubblico, corporativo e individuale⁵¹.

La devozione è un modulo collettivo di religiosità dice Belting, ed infatti spesso i libri di devozione laica non risultano, alle altezze cronologiche in esame, avulsi da un contesto para-ecclesiastico quale poteva essere il sistema delle

⁵¹ Su questo ancora cf. *idem*, pp. 66-67. Per meglio esemplificare questa congiuntura significativamente lo studioso sceglie una miniatura: la Veronica del Libro d'Ore di Yolanda di Soisson (New York, The Morgan Library & Museum, ms. 729 - databile tra 1275 e 1285, cf. A. STONES, *The full-page miniatures of the psalter-hours New York, PML, ms M. 729 programme and patron (with a table for the distribution of full-page miniatures within text in some thirteenth-century psalters)*, in *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 281-293); il culto ufficiale - corporativo - di tale immagine è ragione dell'esistenza di tutte le 'Veroniche private', che, proprio tramite il loro richiamo istituzionale e 'pubblico', possono dunque essere legittimamente foriere di indulgenze e miracoli, per altro ragioni della loro inclusione in manoscritti di devozione individuale come quello citato.

confraternite medievali, forti traghettatrici dell'immagine devozionale nella sfera più propriamente individuale⁵².

L'esplosione duecentesca di esperienze come terz'ordini, compagnie e corporazioni permetteva una sorta di inquadramento del laicato, cui si proponeva una spiritualità che ricalcava le esperienze monastiche, ad esempio

⁵² Già il Leroquais in una nota veloce alla sua introduzione del Libro d'Ore menzionava il ruolo fondamentale che, rispetto a produzione e circolazione di tali codici, dovettero avere le confraternite di penitenti risalenti al XIII o le consorzio riunitesi spontaneamente con lo scopo di recitare taluni uffici: cf. V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. XI). D'altro canto, grazie a numerosi contributi, soprattutto territoriali, oggi conosciamo decisamente meglio dell'abate questo sfaccettato sistema di associazionismo laico - e siamo quindi in grado di valutarne meglio le modalità di azione. Si veda, per cominciare G. M. MONTI, *Le Confraternite Medievali dell'Alta e Media Italia*, 2 volumi, Venezia 1927, ma poi soprattutto la monumentale opera di G. G. MEERSSEMAN, *Ordo Fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo* (Italia Sacra, 24-26), 3 volumi, Roma 1977, con il suo anche mirabile sforzo d'edizione di statuti e documenti confraternali. Un buon resoconto, decisamente più recente è: G. DE SANDRE GASPARINI, *Tra pietà e opere: considerazioni sull'associazionismo devoto medievale*, in "Studi e fonti del Medioevo vicentino e veneto", 2, 2003, pp. 69-90. Per alcune particolari pratiche liturgico-performative legate a testi manoscritti: A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, pp. 344-345 con focus sui movimenti flagellanti bolognesi e vicentini intorno al 1260, e a p. 354 riguardo una particolare confraternita mariana di Arezzo. Molto interessante è anche il ms. Archivio Storico di Brescia, fondo Ospedale Bonelli, busta 99, che tramanda tre testi caratteristici delle pratiche para-liturgiche della settimana santa nell'arciconfraternita bresciana di San Cristoforo (il *Planctus Virginis Mariae*, la *Sententia finalis iudicii* e il *Cum fo tradith el nos Segnor*), come si racconta in R. TAGLIANI e C. M. BINO, *Testi confraternali e "memoria" della Passione a Brescia tra Tre e Quattrocento. Il «Planctus Virginis Mariae» e la «Sententia finalis iudicii» dei Disciplini di San Cristoforo*, in "Filologia e Critica", XXXVI, 2011, pp. 75-124. Per l'universo laudese si può guardare alla rosa di contributi proposta nel doppio numero speciale di "Confraternitas", XXX, 1-2, 2019, a cura di M. PIANA e tutto dedicato ai Laudesi, con speciale attenzione ai loro laudari e con una completa bibliografia di riferimento al fondo di ogni scritto; per gli Umiliati, invece, si veda: *Sulle tracce degli Umiliati* (Bibliotheca erudita, 13), a cura di M. P. ALBERZONI, A. AMBROSIONI e A. LUCIONI, Milano 1997 ed anche A. BENVENUTI PAPI, *Vangelo e Tiratoi: gli Umiliati ed il loro insediamento fiorentino*, in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata* (Gli Uffizi, 8), Firenze 1992, soprattutto pp. 75-77 e la bibliografia di riferimento alle pp. 83-84. In contrasto a queste forme corporative tutte occidentali è interessante in Belting la disamina dell'istituzione bizantina del convento privato che sembra abbia di fatto impedito l'affermarsi di un modello religioso unitario, con le pratiche liturgiche spesso fissate dai laici fondatori nei cosiddetti *tipyka*, conservati gelosamente come proprietà di famiglia. Si veda H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, pp. 115-119 e nota 24 per una prima bibliografia sull'argomento, tenendo conto che ancora manca una trattazione generale e completa del fenomeno.

tramite il riallaccio al tempo liturgico, quello delle Ore, appunto. Dietro a quanto proposto da statuti e testimonianze, ben si legge come le “confraternities always tended towards a clericalized piety”, tutta giocata sulla ripetizione, in fondo vera anima degli Uffici e in generale della preghiera laica a partire dal XIII secolo, che si appoggiava anzitutto a operazioni mnemoniche⁵³.

Le orazioni universalmente conosciute erano sostanzialmente tre, credute miracolose e raramente traslitterate in volgare: il Credo, il Padre Nostro e l’Ave Maria, che col XIII secolo diventerà la preghiera laica per eccellenza e che nella sua forma originaria si limitava a riportare la salutatione angelica e quella di Elisabetta a Maria con solo saltuarie addizioni di altre frasi evangeliche⁵⁴. Non è raro trovare almeno una di queste tre invocazioni vergata nei manoscritti laici, quasi con valore apotropaico, mentre decisamente meno consueto è incontrarne una disamina, come potrebbe essere, per fare un esempio, una *Expositio super Pater Noster*: questa è però una delle cose che succede - come vedremo - nei codici oggetto del presente studio, per cui bisogna quindi invocare un tipo di

⁵³ Per la citazione, A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 354.

⁵⁴ Dalla regola degli Umiliati al 1201 ad esempio si recupera l’invito a recitare come Officio nient’altro se non una serie di Padre Nostro, sette volte per le sette ore canoniche, con l’aggiunta del Credo a Prima e Compieta: cf. G. G. MEERSEMAN, *Dossier de l’ordre de la pénitence au XIII^e siècle* (Spicilegium Friburgense, 7), Fribourg 1961, Appendice 1.10 e J. WICKSTROM, *The Humiliati: Liturgy and Identity*, “Archivum Fratrum Praedicatorum”, LXII, 1992, pp. 198-200, su cui poggiano le considerazioni in merito di A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 353. Per una cronistoria dell’utilizzo di *Pater Noster* e Credo come preghiere essenziali e tra loro complementari di una visione rispettivamente più quotidiana e più istituzionale, si veda C. LEONARDI, *Devozione privata e devozione liturgica nel Medioevo*, in *Pregare nel segreto. Libri d’ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 7-13, dove anche si ripercorrono gli stimoli cistercensi di XII e XIII secolo che porteranno all’affiancamento della terza orazione, l’Ave Maria, la cui ripetizione avrà molta fortuna nei contesti mendicanti e che soprattutto sarà la base della forma di preghiera più praticata dalla fine del Medioevo ad oggi: la recita del rosario. Proprio legato alla ripetizione delle invocazioni era poi l’ottenimento delle indulgenze, i cui riferimenti nei codici a destinazione individuale iniziano a proliferare in modo molto più sostenuto tra Due e Trecento.

devozione diversa rispetto a quella sopraddeffa, invece ben specchiata in Libri d'Ore e *Liber Precum*.

L'orizzonte è altro e va forse cercato in quei "laici litterati" o "milites litterati" di cui gli studi più propriamente storico-sociali o di storia del libro si sono occupati fin dal secolo scorso⁵⁵. A loro, e non solo a chierici o religiosi, sembrerebbero destinati libri scritti per essere letti, in volgare ma anche in latino; non soltanto quel proliferare di codici emblema della cosiddetta cultura cortese, con i loro poemi cavallereschi, amorosi e molto profani; non solo gli scritti di autori classici come Ovidio o i manuali di tecniche militari come il Vegezio: fin dal XIII secolo sappiamo ad esempio che, nell'*entourage* del re di Francia, a questo tipo di contenuti venivano affiancate anche traduzioni di testi scolastici, oppure stralci di Boezio e Agostino⁵⁶.

⁵⁵ Tra gli altri, P. RICHÉ, *Recherches sur l'instruction des laïcs du XI^e au XIII^e siècle*, in "Cahiers de civilisation médiévale", V, 1962, pp. 175-182, con almeno la lettura in latino come prerogativa per essere considerato *litteratus*. La definizione di *milites litterati* è invece alla pagina 252 di G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982: una definizione che non può che richiamare l'esempio citato da H. LÜLFING, *Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*, in *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLLO, Bari 1977, nota 8 p. 304, che riporta i versi composti intorno al 1200 dal poeta della corte sveva Hartmann von Aue nell'apertura del suo *Der arme Heinrich* dove si dice che un cavaliere doveva avere la preparazione adeguata per leggere nei libri [latini] quello che vi era scritto; lo stesso autore, dichiara infatti di essere diventato *litteratus* nella scuola monastica, non perché chierico bensì egli stesso in quanto cavaliere. La prima versione di G. DUBY, *Art et société au Moyen Âge* fu pubblicata tra 1966 e 1967 in tre album, corrispondenti ai tre capitoli attuali, per Skira; il testo unico, poi rivisto per Gallimard nel 1976, è quello su cui si basa la traduzione del 1977 per Laterza (qui consultata nella seconda edizione della Biblioteca Universale Laterza del 1982).

⁵⁶ Si veda, G. CAVALLLO, introduzione a *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLLO, Bari 1977, p. XXXIII.

Ma sembra poi essere soprattutto in Italia, il “vero paese delle città”⁵⁷, che questa caleidoscopica miscellanea di riferimenti viene organizzata a costruire una specifica tipologia libraria, laica: d'altronde, l'originale ricchezza figurativa, lo splendore materico ed il clima colto che di frequente caratterizza i codici ibridi che conosceremo nel prossimo capitolo ben sembra riferirsi ad un pubblico che, soprattutto nei contesti urbani italiani, viveva tra Due e Trecento un momento di particolare agiatezza⁵⁸.

Quel che bisogna tenere presente è che se è certo vero che ancora nel XIV secolo la committenza di alcuni prodotti è appannaggio di quella che Duby chiama “borghesia sborghesizzata”, ovvero elevatasi ad uno *status* quasi nobiliare⁵⁹, è stato capito come in Italia si registri un andamento spesso per certi versi opposto, con la nobiltà (anche antica) che si “borghesizza” nel momento in cui diventa cittadina, trasferendo a sua volta al patriziato urbano consuetudini

⁵⁷ La definizione è di G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, p. 209: dall'Italia veniva soprattutto la moneta (d'oro), il cui conio a partire dalla metà del XIII secolo è demandato prevalentemente alle zecche di Firenze e Genova, senza contare l'importanza strategica dell'attività portuale di quest'ultima come anche di Pisa e Venezia in relazione agli scambi, o agli scontri, con l'oriente. La caduta nel 1291 di San Giovanni d'Acri, ultimo possedimento occidentale in Terra Santa, non fu certo influente, ma nel corso del XIV ne risultò più che altro una modifica nella geografia della ricchezza con il calo demografico che si venne a configurare, per alcune fasce di popolazione urbana, anzitutto come aumento del patrimonio individuale (*idem*, p. 232).

⁵⁸ Per esempio, bello è il quadro duecentesco delle città venete di terraferma che viene fuori dai libri laici lì prodotti, in F. TONIOLO, *Il Duecento*, in *La Parola Illuminata*, a cura di G. CASTIGLIONI, Verona 2011, pp. 13-33.

⁵⁹ Cf. G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, pp. 239-248. Secondo lo storico dell'*École des Annales*, un analogo fenomeno si svilupperà in Francia solo verso il 1400, a seguito della progressiva decadenza del personaggio del re. Interessante in *idem*, p. 261 è l'analisi del portato del filosofo inglese Guglielmo di Ockam (1295/1300-1349), che per Duby è tra coloro che animarono la laicizzazione d'occidente, invitando da una parte a scoprire in modo empirista i segreti del mondo sensibile e dall'altra ad accettare, diversamente dalla scolastica, l'irrazionalità del dogma, dando così corso a quella corrente più propriamente mistica di cui Sant'Agostino era considerato l'iniziatore. È una lettura che terremo a mente per poi riprenderla nel terzo capitolo del presente lavoro.

da emulare⁶⁰. Le città italiane, dunque, diventavano in quei tempi sempre più aristocratiche, con i nobili dentro a società mercantili e partecipi di commerci e attività bancarie, mentre i cosiddetti borghesi ne adottavano il modo di vivere, il clero secolare sempre più relegato alle sole funzioni liturgiche e gli ordini mendicanti nuovi precettori e protettori. È così che i libri di devozione stessi si diffondono nell'*habitus* di un più ampio gruppo laico, certo eletto e ricco, ma soprattutto "assetato di istruzione", una conquista intellettuale che in alcuni casi sembra proprio costruire, vedremo, una nuova forma di codice devozionale, con l'immagine che non rivela, ma racconta, chiaramente⁶¹.

Già nella rinascita degli studi profani tra XI e XII secolo si poteva rintracciare una certa tendenza in ambito laico ed aristocratico a sviluppare forme testuali e contenuti indipendenti da quelli proposti da una educazione clericale⁶². Col Duecento, la crescente 'borghesia urbana' coltivò analoghe aspirazioni ad un livello di formazione più elevato, che fosse adeguato ad una vita che prevedeva fitti rapporti economico-sociali, anche internazionali; un sapere diverso rispetto a quello tramandato nelle scuole monastiche o vescovili, che caratterizzò molti degli *studium* per laici nati in città, per impulso dei governi cittadini stessi o

⁶⁰ Si veda, H. LÜLFING, *Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*, in *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLI, Bari 1977, p. 175.

⁶¹ Per la citazione, G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, p. 233.

⁶² Così in G. CAVALLI, introduzione a *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLI, Bari 1977, pp. XXVIII-XXXI, con alcune riflessioni anche circa la nascita di nuove tipologie di scrittura (minuscola cancelleresca, mercantesca, bastarda) in relazione alla progressiva alfabetizzazione del laicato. In contrasto, per l'invece costante ed estremo controllo dei contenuti esercitato nelle Università anche attraverso le pratiche di confezione dei manoscritti di studio - e dunque sulla fisionomia di *peciae*, *petiarii*, *exemplaria* e *stationarii* - si veda ad esempio, G. FINK-ERRERA, *La produzione dei libri di testo nelle università medievali*, *ibidem*, soprattutto pp. 159-165.

degli ordini mendicanti⁶³. I codici di cui si parlerà sembrano rispecchiare le stratificazioni di un simile contesto, a cui corrisponde una religiosità più individualizzata e didattica, combinata a contenuti esemplari in senso più esteso, al di là della pura devozione⁶⁴.

L'arte figurativa, più precisamente l'illustrazione libraria, ha un ruolo fondativo in questo quadro. L'ingenuità meccanicistica dei contributi di storia del libro o di storia sociale rispetto a considerazioni più propriamente storico-artistiche deve infatti essere sanata, partendo da un'opposta prospettiva. La figurazione, "testo visuale", non rispecchia soltanto, ma anche trasforma, contenuti e funzioni: come ha capito Belting, ai nuovi bisogni sociali l'illustrazione risponde subito con nuove forme linguistiche, importanti tanto quanto il loro contenuto e che vanno quindi altrettanto comprese, se si vuole capire un'opera, o un gruppo di opere, *in toto*⁶⁵.

⁶³ Su tali *studium* si veda: G. CAVALLO, introduzione a *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLO, Bari 1977, p. XXX, H. LÜLFING, *ibidem*, p. 178 ed anche G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, pp. 258-259 da cui è comunque chiaro come insegnare ed imparare restino atti intrinsecamente religiosi.

⁶⁴ Così H. LÜLFING, *Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*, in *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLO, Bari 1977, pp. 181-182; suggestivo è qui l'elenco (p. 184) di quella letteratura tardomedievale che entra in questi secoli nell'immaginario laico: una lunga lista di generi - dagli scritti evangelici, all'astrologia, alla patristica, alle favole - di fatto corrispondente a quanto di più vario abbiamo trovato nei nostri codici e che secondo l'autore dovrebbe corrispondere alla formazione del "cittadino-borghese".

⁶⁵ Per la detta "forma di funzione" dell'immagine si veda H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, soprattutto p. 11, 191 e 213.

Tra tutti i censimenti volti a rintracciare i Libri d'Ore conservati nelle biblioteche italiane, bisogna operare una distinzione: molti si sono concentrati a schedarne l'origine eterogenea, con ovviamente un'enorme sproporzione di testimoni databili al XV secolo e spesso di produzione nord-europea⁶⁶; mentre, almeno fino agli anni novanta del secolo scorso, davvero pochi hanno manifestato particolare interesse per la ricerca di *Horae*, non solo di collocazione, ma anche di confezione italiana. D'altronde, l'idea corrente era che tale tipologia libraria fosse pressoché sconosciuta al medioevo italico⁶⁷, supposizione a lungo cristallizzata e spiegata con argomentazioni a volte anche fantasiose, quali che il laicato in Italia non avesse mai preso sufficientemente distanza dall'istituzione ecclesiastica per potersi permettere una pratica di preghiera non comunitaria⁶⁸. In questo panorama, notevole invece è la mostra che si allestì in Biblioteca Apostolica Vaticana nel 1988 per esporre i Libri d'Ore ivi conservati, ma il cui catalogo, come rivendicato dal curatore Giovanni Morello nell'introduzione, aveva quale preciso intento quello di essere utile ad un primo tentativo di

⁶⁶ Tra i molti comunque validi repertori, ad esempio: *I libri d'Ore francesi e fiamminghi* (I libri d'Ore della Biblioteca Riccardiana, 1), a cura di C. GNONI MAVARELLI, Roma 1986, oppure *I libri d'ore della Biblioteca Ambrosiana*, a cura di C. MARCORA, Milano 1973, che invece comprende qualche esemplare italiano, ma solo del XV secolo.

⁶⁷ Ad esempio così in V. M. SCHMIDT, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400* (Italia e Paesi Bassi, 8), Firenze 2005, p. 84, con però la brillante segnalazione di una delle miscellanee devozionali comprese nel *corpus* di questo mio lavoro (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1354 - a pp. 86 e 113); così anche A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005.

⁶⁸ Cf. A. MALIPIERO, *Entre l'église et la maison: le livre d'Heures d'origine italienne et la pratique religieuse à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 227-229.

conoscere la consistenza della produzione italiana, a lungo trascurata⁶⁹. Vista la natura esplorativa del progetto, soprattutto sulle formulazioni primitive due o trecentesche bisogna però perdonare a questo volume qualche confusione: vengono qui prese in considerazione unicamente le parti ‘canoniche’ al genere (Officio della Vergine *in primis* e poco altro), non l’intero programma testuale ed iconografico dei singoli manoscritti, le miscellanee ibride trattate quindi *de facto* come Libri d’Ore con aggiunte estranee, spesso supposte posticce o addirittura posteriori. Se è oggi chiaro come questo abbia portato ad una sostanziale mistificazione del senso di tali opere, come vedremo sempre invece progettate con estremo rigore, nondimeno tale catalogo resta uno degli immancabili punti di partenza per gli studi successivi ed anche per la ricerca condotta in questa occasione⁷⁰.

Bisognerà poi attendere il 1998⁷¹, quando Bronwyn Stocks pubblica il primo articolo tratto dalla sua tesi di dottorato interamente dedicata ai Libri d’Ore

⁶⁹ Si veda G. MORELLO, introduzione a *Libri d’Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988, p. 11. Rispetto ad un primo censimento di P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l’office, les livres de l’office du chapitre, les livres d’heures*, Città del Vaticano 1971, che seriva circa 180 esemplari di varia provenienza, questo lavoro incrementa non di poco la rassegna, proprio grazie alla segnalazione di esemplari di origine italiana, prima misconosciuti. Sulla difficoltà di reperire questi materiali nella penisola anche a causa di errori di inventariazione nelle biblioteche e di confusioni classificatorie rispetto ad altri strumenti devozionali, si veda: F. MANZARI, *Libri d’ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, pp. 141-160.

⁷⁰ I manoscritti esposti in questa occasione sono stati infatti i primi presi in considerazione durante il lavoro di spoglio che ha portato alla formalizzazione della rosa di opere poi divenute il *corpus* che sta alla base di questo studio; le schede stilate da Morello sono poi la prima voce di bibliografia specifica per almeno due dei tre codici selezionati a partire da tale catalogo.

⁷¹ Si segnala anche il precedente M. M. MANION, *The development of the Italian Book of Hours*, in “Parergon”, 2, 1984, pp. 175-184 che per quanto ben intercetti alcune particolarità dei prodotti lombardi, resta però troppo ancorata a storicizzate tesi quali che il Libro d’Ore, prodotto del Nord Europa, arrivi tardi in Italia e per esclusiva influenza delle regioni oltralpine.

italiani, 42 esemplari repertoriati tra il tardo XIII secolo e il 1425 circa provenienti dalle più disparate aree geografiche della penisola⁷². Se la predominanza di testimoni databili al tardo XIV e XV secolo è ancora una volta confermata, il suo particolare interesse verso le aurorali formulazioni è stato foriero di significative riflessioni.

Lo studio di Stocks evidenzia già la spiccata originalità dei primitivi Libri d'Ore in Italia, un'irregolarità rispetto al canone transalpino del resto mai del tutto risolta anche a date più tarde e che, in confronto ad altri contesti produttivi, fa leva soprattutto su un più stringente legame tra l'immagine e lo specifico contenuto dello scritto⁷³. Un'argomentazione sostanziata in maniera convincente anzitutto attraverso la disamina delle illustrazioni corrispondenti all'Officio della Passione, testo che già di per sé, in rapporto alle regioni

⁷² Apprendiamo queste informazioni dalla nota 1 di un articolo che la studiosa pubblica nel 2007 (B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, p. 22); questo perché la tesi dottorale di Stocks (*Text and image in the early Italian Book of Hours*), portata a termine nel 1999 presso l'University of Melbourne (come l'autrice scrive, mentre la data riportata sulla tesi stessa è 1998), non sarà mai pubblicata per intero, bensì scorporata in una serie di articoli: B. STOCKS, *The illustrated Office of the Passion in Italian books of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 111-152; B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, pp. 16-24; B. C. STOCKS, *Intersections of time and place in Books of Hours*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, atti dell'International Congress in the History of Art CIHA di Melbourne (13-18 Gennaio 2008), a cura di J. ANDERSON, Carlton 2009, pp. 442-447; B. C. STOCKS, *The "Adelaide Hours". image, affect and devotion in a late fourteenth-century Italian Book of Hours*, in *Imagination, books & community in medieval Europe*, atti del convegno di Melbourne (State Library of Victoria, 29-31 maggio 2008), a cura di G. KRATZMANN, M. M. MANION e J. F. HAMBURGER, South Yarra 2009, pp. 183-189 ed infine B. C. STOCKS, *Devotional emphasis and distinctive variations in the illustration of the Hours of the Virgin in Italian Books of Hours*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 365-387.

⁷³ B. STOCKS, *The illustrated Office of the Passion in Italian books of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, p. 128 e poi B. C. STOCKS, *Devotional emphasis and distinctive variations in the illustration of the Hours of the Virgin in Italian Books of Hours*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 365.

oltremontane, è decisamente più diffuso fin dai primordi nella produzione peninsulare ed il cui rimando è qui spesso più insistito anche rispetto all'ufficio dedicato alla Vergine⁷⁴. Nelle *Horae* italiane non è infatti raro trovare abbinate alle scansioni di questo scritto miniature che mettano in fila i differenti momenti della Crocifissione, o che più in generale corrispondano in maniera precisa al tempo liturgico, con specifico riferimento a quei soggetti menzionati negli inni e nelle preghiere conclusive di ogni ora; ecco quindi costruito, nel corso del giorno, un più rigoroso *network* di associazioni tra testo e immagine⁷⁵. Anche l'Ufficio dei morti italiano è poi più illustrato che in altre parti d'Europa, con anche una più frequente interpolazione di messe ed indicazioni che, con forte enfasi, ricordano al destinatario le variazioni degli Uffici a seconda del tempo liturgico.

Alcune irregolarità nella decorazione dell'Ufficio della Vergine sono intercettate in un gruppo di sette codici di tardo Trecento o primissimo Quattro, tra Milano, il Veneto, Firenze e Parma; l'iniziale del *matutinum*, abitata dalla Vergine col Bambino, è seguita da altre iniziali contenenti per ogni ora canonica il busto di un santo, e non i più classici passaggi narrativi della parabola mariana: per Stocks un voluto parallelo di quelle pale d'altare che, spesso commissionate per le proprie chiese da agostiniani, domenicani e francescani, instauravano sacre conversazioni tra la Vergine e vari santi - e che quindi sarebbero state così

⁷⁴ In aggiunta, molti Libri d'Ore italiani contengono poi, oltre all'Ufficio della Passione, anche le Ore della Croce, segnapolo per l'autrice dell'intensa devozione riservata alle vicende della Passione di Cristo nell'Italia Medievale. In calce al saggio, decisamente utile è il cospicuo elenco di codici italici che comprendono un illustrato *Officium Passionis (et Crucis)*: questi, suddivisi in tre *type* a seconda dell'organizzazione del decoro miniato, aiutano a seriare tutte le varianti dei soggetti iconografici anche in relazione a quelle testuali, doviziosamente riportate. Vedi, B. STOCKS, *The illustrated Office of the Passion in Italian books of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 130-141.

⁷⁵ Cf. *idem*, p. 128.

idealmente riprodotte in tali manoscritti per espressa richiesta del committente, come intercessione. Vista l'innegabile particolarità di una simile orchestrazione figurativa e pur riconoscendo all'ipotesi una certa suggestività, è più che altro la vaghezza con cui sono trattati i riferimenti pittorici a rendere questo saggio meno convincente, soprattutto quando si intravede una certa confusione tra polittico e pala, nonché rispetto al loro posizionamento; queste opere infatti (comunque non esclusiva prerogativa degli ordini mendicanti), se collocate sull'altare maggiore come sembrerebbe intendere la studiosa, difficilmente potevano essere un riferimento visivo di "close proximity" per il laicato nelle 'intramezzate' chiese medievali⁷⁶.

Compresa nel menzionato *Books of Hours reconsidered* è invece una riflessione più ampia e completa sulla variabilità dell'illustrazione dell'Ufficio della Vergine in Italia, che ne riflette il particolare interesse verso alcuni testi di devozione qui diffusamente conosciuti a partire dal XIV, primo fra tutti quello che tramanda i *Septem Gaudia Beatae Mariae Virginis*, sette gioie che dettano il programma cui spesso corrispondono le illustrazioni invece abbinate all'ufficio⁷⁷. In questo caso quindi, non un decoro che risponde perfettamente al testo, ma che lo completa di rimandi altri, spingendo il destinatario a capire il valore del "out of order" figurativo, tramite il riferimento a quelle prediche, liturgie e pratiche performative comunitarie di cui questi testi devozionali erano protagonisti.

Anche se i legami proposti tra testo e immagine sono a volte leggermente forzosi ed una spinta a cercare significati eccessivamente mistici rischia di appiattire un

⁷⁶ Cf. B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, specialmente pp. 18-19.

⁷⁷ B. C. STOCKS, *Devotional emphasis and distinctive variations in the illustration of the Hours of the Virgin in Italian Books of Hours*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, soprattutto pp. 374 e 383.

po' le differenze tra opere⁷⁸, la lucidità degli studi di Stocks risiede sicuramente nella grande importanza data alla narrazione continua e coesa delle immagini all'interno dei Libri d'Ore italiani, di cui vengono riconosciute varietà ed eccezionalità per sequenza e iconografia, senza però enfatizzarle in eccesso ed anzi riconoscendo come simili eccentricità ad esempio si possano scoprire anche nel corredo miniato delle primitive *Horae* francesi⁷⁹. Di fatto questo permette alla studiosa un'operazione credo molto importante, ovvero non limitarsi a registrare la diversificazione della produzione italica - rispetto ad altri contesti o tra un esemplare e l'altro - quasi fosse questa non circoscrivibile, ma anzi averne scovato in parte una regola ed anche forse una ragione; questo, poi, anche chiaramente escludendo da tale tipologia tutte le opere che, al netto di quella diversificazione, Libri d'Ore non sono, pur contenendone alcuni - o anche molti - caratteri.

Un'operazione quasi opposta è invece quella di Francesca Manzari, i cui importanti e numerosi scritti in materia pongono questa studiosa quale imprescindibile riferimento per le ricerche sui libri di ore e di devozione in

⁷⁸ Penso ad esempio al legame con la maternità di Maria che Stocks chiama in causa nel finale della sua analisi circa gli scambi tra testo dei *Septem Gaudia* ed illustrazione dell'Officio della Vergine: un richiamo che per lei doveva fare gioco a destinatarie femminili e che quindi la porta a dubitare senza ragione che il Libro d'Ore Forlì, Biblioteca comunale, ms. 324 (ex 853) sia mai stato posseduto dall'uomo (*Galeotum*) per cui chiaramente erano state coniugate al maschile le preghiere; cf. B. C. STOCKS, *idem*, pp. 376-377.

⁷⁹ Come ricordato in B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, nota 16, p. 23.

Italia⁸⁰. Anzitutto perché ha sgombrato il campo dalla stantia abitudine di attribuire questo tipo di prodotti a comunità di frati o monache, rivendicandone anche per la penisola un utilizzo sempre individuale e spesso laico, pur influenzato dal seminato mendicante⁸¹; poi per aver sottolineato come, lungi dall'essere prerogativa femminile, molti Libri d'Ore italici, anche nelle loro prime formulazioni, appartennero a uomini, letterati, tra cui certo vanno ricordati anzitutto Francesco da Barberino e Petrarca⁸².

A partire dall'iniziale contributo del 1994 su tre *Horae* lombarde di tardo Trecento⁸³ ed appoggiandosi e espandendo i già citati repertori di Morello e

⁸⁰ È questo un tema a cui la studiosa ha dedicato davvero molte attenzioni e che spesso arricchisce 'di traverso' anche scritti non specificamente a ciò dedicati (si veda ad esempio F. MANZARI, *Un libro di preghiere tardogotico*, in Nicola da Guardiagrele. *Un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, a cura di A. CADEI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 125-139). Per evitare un'inefficace enumerazione e visto che nel corso degli anni, per la loro comparsa in diverse traduzioni e contesti, molti contributi si ripropongono senza particolari variazioni, saranno in questo paragrafo citati principalmente quattro testi di Manzari, ovvero quelli fondamentali a capirne il pensiero e le proposte in merito.

⁸¹ Ad esempio si guardi F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 26.

⁸² Intuibile già dalle considerazioni di F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 155, è più chiaramente espresso in F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 24, dove però anche si sostiene che i Libri d'Ore siano poi in Italia trasmessi come eredità "par ligne féminine" (p. 27).

⁸³ L'articolo è F. MANZARI, *"Cum picturis ystoriatum". Struttura e programmi iconografici di tre libri d'ore lombardi*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX, 84-85, 1994, pp. 29-70. In seguito, l'interesse verrà allargato prima a tutta la Lombardia con F. MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento. I libri d'ore lombardi e l'Offiziolo Visconti*, in *Il Libro d'Ore Visconti*, commentario al codice, a cura di M. BOLLATI, MODENA 2003, pp. 51-217 e poi a tutta l'Italia del XIV secolo a partire da F. MANZARI, *Les livres d'heures en Italie. Réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, in "Gazette du Livre Médiéval", 45, 2004, pp. 1-16.

Stocks, ma anche a quello rinascimentale di Garzelli⁸⁴, Manzari enuclea nel corso di questi ultimi due decenni una lista corposa di Libri d'Ore italiani che vanno circa dal 1275 al 1550 e sono attualmente 211, sfatando definitivamente il mito della loro inesistenza o scarsa fortuna nel contesto peninsulare⁸⁵.

Tralasciando in parte le considerazioni circa i prodotti di XV e XVI secolo, non significative ai fini del presente lavoro, è convinta idea della studiosa che i primitivi prodotti di preghiera individuale italiani siano intimamente legati alla spiritualità francescana, che ne unirebbe tutte le esperienze devozionali e spiegherebbe anche il considerevole patrimonio di Libri d'Ore di produzione veneto-padovana, con un richiamo insistente alla *compassio et imitatio Christi* che gli ordini mendicanti tutti mutuerebbero dall'esperienza minoritica⁸⁶. Di

⁸⁴ Si tratta di A. GARZELLI, *Arte del 'libro d'ore' e committenza medicea (1485-1536)*, in 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte, I (Quaderni de "la Ricerca scientifica", 106), a cura di C. MALTESE, Roma 1980, pp. 475-499.

⁸⁵ Nel luglio del 2021, Manzari ha aperto un sito in *open access* specificamente dedicato al tema: *HOURS/ORE. Italian Books of hours/Libri d'ore italiani*, concepito, come la stessa autrice segnala nella sezione introduttiva, per viaggiare in parallelo ad un suo prossimo volume, in preparazione, dedicato alla devozione privata nell'Italia Medievale (già annunciato nel 2014 come *Pregare con le immagini. Libri d'Ore e strumenti devozionali in Italia (XIV e XV secolo)* in F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, nota 4, p. 22). All'indirizzo <https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/a-survey-of-italian-hours/a-map-of-italian-books-of-hours> (consultato l'ultima volta il 17 ottobre 2021) è fornito l'elenco di tutti gli esemplari fino qui repertoriati, ordinati per collocazione bibliotecaria con le varie istituzioni in ordine alfabetico. Molti sono i testimoni di produzione avignonese al tempo dello scisma, rintracciati dalla studiosa nel corso delle sue ricerche poi approdate nel volume: F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006.

⁸⁶ Si veda quanto scritto in F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 155, poi anche ripreso in F. Manzari, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. Raynaud, Paris 2014, p. 24 - e quanto invece sottolineato in merito nel precedente paragrafo.

contro, la relativa infrequenza di simili prodotti in contesti quale quello toscano sarebbe da ricondurre, più che ad una mancata sopravvivenza, piuttosto alla capillare presenza in regione di confraternite di Laudesi che prediligevano forme di preghiera comunitaria e ne avrebbero quindi disincentivato l'utilizzo⁸⁷.

Al di là di queste poche linee di indirizzo, il Libro delle Ore italiano per Manzari è soprattutto una tipologia che rifugge ogni sforzo di stretta categorizzazione a livello tanto morfologico, quanto sociale e geografico, perché in suolo italico tali manufatti erano per lei frutto di una confezione talmente personalizzata da originare spesso tipi unici, simili ad altri oggetti di devozione o a manuali di studio: l'illustrazione lo strumento principe di questo adattamento al committente⁸⁸.

L'assenza totale di normalizzazione è per la studiosa *conditio sine qua non* della produzione libraria italiana per uso 'privato', soprattutto tra Due e Trecento, così come tesi sempre ripetuta e difesa è quella secondo cui, diversamente dagli esemplari "nordici", le Ore italiane mostrerebbero fortissimi legami con libri di

⁸⁷ Questa opinione, espressa in maniera più esplicita da Manzari in alcune conferenze (tra cui *Immagini e preghiera: i Libri d'ore nel tardo Medioevo*, lezione tenuta presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna il 29 gennaio 2020, nell'aula magna del complesso di Santa Cristina) è poi del tutto condivisa da A. MALPIERO, *Entre l'église et la maison: le livre d'Heures d'origine italienne et la pratique religieuse à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 219-220.

⁸⁸ Così, ad esempio in F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIIIe - XVe siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 270 e 275; la confezione del Libro d'Ore è definita spesso *ad personam*, "totalmente" adattata ai desideri del destinatario e per questo sfuggita alle classificazioni d'archivio, nodo su cui anche si veda: F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, pp. 149-152.

devozione d'altro tipo, in un mutuo e continuo scambio di testi e immagini⁸⁹.

Tale vicinanza tra strumenti diversi è rappresentata negli scritti di Manzari in maniera suggestiva, come una "migrazione" di testi e immagini (soprattutto quelli relativi alle recite della Passione), ma anche come una "disseminazione" dell'Ufficio della Vergine nei contesti più disparati⁹⁰.

Da qui la proposta della studiosa di definire in maniera diversa il Libro d'Ore italiano, mettendo da parte le considerazioni di Leroquais di cui tanto abbiamo detto, in favore di una classificazione più "souple". L'intromissione più considerevole di contenuti testuali e iconografici altri (che poi sono gli stessi già segnalati da Stocks), così come, *ante* Quattrocento, la rarità di trovare in Italia un programma completo di Uffici e corredo miniato secondo quanto circoscritto dallo studioso francese è motivo per eliminare categorie rigide: bisognerebbe

⁸⁹ In questo senso sembra andare un volume annunciato dalla studiosa già da tempo come di prossima pubblicazione, ma proposizioni di questa natura sono argomentate a partire da F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 155 e poi anche F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIIIe - XVe siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 272. Più circostanziato, P. PAYAN, *La vie du Christ et la dévotion privée à la fin du Moyen Âge*, *ibidem*, p. 334 e 339, nel tracciare la precoce diffusione in Italia di particolari recite della Passione, ne riconosce la qui frequente inserzione in Libri d'Ore, molto permeabili a questi scritti di devozione.

⁹⁰ Se torneremo sulla natura di alcuni degli esempi riportati, citiamo qui il più convincente, ovvero il Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Borg. Lat. 355: citato in tutti gli scritti di Manzari, è questo un repertorio giuridico tascabile (ancora munito di un integro sistema di allaccio alla cinta), destinato a Bartolomeo Giordano da Ferentino, che in apertura conta un miniato Ufficio della Vergine seguito dai sette salmi penitenziali. Lo scritto dove gli si riserva più spazio è F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIIIe - XVe siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 272-273, ma il manoscritto era già individuato anche in F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 157.

dunque per Manzari accogliere nella definizione di *Horae* anche tutti quei codici, frammentari o no, che possiedano almeno un testo caratteristico della tipologia (non necessariamente l'*Officium Virginis*), a patto che tali manoscritti rispettino una certa forma-libro, fatta essenzialmente di formato, *mise-en-page* e tipologia decorativa⁹¹. Avremo modo di discutere questa proposta più diffusamente nel terzo capitolo, perché se essenzialmente condivisibile, credo che, anche alla luce di cosa vedremo nel *corpus* di codici presentati nella prossima sezione, essa possa contenere insitivamente alcune zone d'ombra, che potrebbero renderla altrettanto artificiosa.

Un punto però è decisamente di maggior interesse ai fini della presente ricerca, che appunto si occupa di 'non-Libri d'Ore'. Se giustamente Manzari segnala quanto sia sottile la linea di demarcazione che separa i prodotti di studio, di lettura edificante e di devozione nel tardo medioevo italiano e se altrettanto riconosce come sia poi in fondo la forma a permetterne la distinzione, è cosa quella forma ci possa dire della funzione di un'opera ad essere a volte tralasciato; tuttalpiù se si pensa che "pur nel variare delle tipologie materiali, il contenuto testuale e figurativo, il pubblico di destinazione, le funzioni, gli scopi

⁹¹ Per la citazione: F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 270. Si confronti anche, in quanto voce più recente, quanto scritto nella pagina introduttiva del menzionato sito: "I propose a new definition for this type of book. As these books do not conform to the contents considered usual in transalpine regions" e ancora "in Italy, a devotional manuscript containing offices of any sort in contemporary inventories, have been called *Horae* or *Officiolo*, while a prayer-book would have been designated *Preces*. I therefore suggest including under the rubric of Books of Hours even manuscripts containing just one, or a few, of these Offices, even when they seem to be lacking the texts considered essential to such manuscripts, according to the classification introduced by Victor Leroquais [...]. Furthermore, to be defined as Hours, manuscripts must conform to a particular book form" (<https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/introduction/origin-aims-and-structure-of-the-website> consultato l'ultima volta il 19 ottobre 2021).

e spesso anche le modalità di impiego rimangono le stesse”⁹², perché appartengono ad un eguale tipo di devozione personale, che si fonda sulla visualizzazione del suo oggetto tramite l’aiuto di testo e immagine, tanto che la stessa filiera produttiva o lo stesso destinatario non era poi così interessato o conscio della differenza⁹³. È questo il motivo per cui anche in un saggio prezioso come quello sulle migrazioni prima citato, tutti gli strumenti devozionali altri rispetto alle *Horae* sono di fatto messi sullo stesso piano, col rischio di non dare atto di quel progetto rigoroso che spesso chiaramente li informa. Così accade ad esempio per le “compilazioni di testi su differenti soggetti”, ovvero le miscellanee oggetto di questo nostro lavoro, non citate o indagate con un atteggiamento in parte ambiguo⁹⁴. Il formato da studio, considerato eredità del breviario, spinge Manzari ad escluderne un possibile uso

⁹² Per la citazione, vedi F. MANZARI, *Libri d’ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 141, poi ripetuta anche in F. MANZARI, *Migration de textes et d’images entre livres d’heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d’heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d’Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 282.

⁹³ Cf. *idem*, p. 285, come anche la citata sezione introduttiva del sito HOURS/ORE: “It is also important to remember that classification works [...] for us and not for those who ordered, bought, devised, designed and produced devotional manuscripts [...]. Classification and uniformity are issues important to us, [...] but not at all to those who produced and used those books”. Torneremo su questo punto, come anche sulla tanto decantata dicotomia tra Italia e realtà oltremontane.

⁹⁴ Ad esempio in *idem*, p. 281 dove vengono nominati in questa veste solo due codici, conservati in Biblioteca Riccardiana a Firenze, ms. 1538 e ms. 1354, sulla cui natura torneremo ampiamente anche perché solo il secondo - e non il primo - è effettivamente compreso nel *corpus* di opere oggetto del presente lavoro.

a fini devozionali, poi stemperato nell'impossibilità di apprezzarne la reale funzione⁹⁵.

Se i monumentali lavori della studiosa restano quindi un patrimonio davvero prezioso per indagare quella polifonica miniera che sono i libri di devozione individuale in Italia, occorre forse provare ad orientarsi al suo interno, per cercare di circoscriverne specificità tipologiche, al di là di una generica etichetta o di una semplice enumerazione di *curiositates*⁹⁶.

Allo scenario si è poi aggiunto, nel 2020, il volume di Laura Alidori Battaglia, frutto delle sue ricerche dottorali ed intitolato *Il Libro d'Ore in Italia tra confraternite e corti*. Il periodo preso in esame, molto circoscritto, va dal tardo XIII alla prima metà del XIV e, al di là di analisi puntuali di manoscritti in parte già noti, sicuramente è l'estesa documentazione che cita il Libro d'Ore in statuti

⁹⁵ Così *idem*, p. 281 e F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 159.

⁹⁶ Ad esempio, in F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 280-285 sono passate in rassegna come genericamente "devozionali" (p. 273) una serie di opere certo affascinanti e rare, ma veramente troppo disparate per poter essere collocate in una medesima categoria: da particolari manoscritti di *Meditationes* (Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. A.43) ad un'*Evangelica Historia* della Biblioteca Ambrosiana (ms. L.58 sup), da rotoli con i salmi di penitenza, come il Lucerna, Burgerbibliothek, ms. S.20.4, a pergamene pieghevoli come la Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 17, o ancora a cicli di sole immagini di santi come il manoscritto newyorkese della The Morgan Library & Museum, M.944. Del tutto convincente è invece la tipologia individuata da Manzari per quei codici, di piccole dimensioni, che contengono il racconto agiografico di Santa Margherita con corredo di miniature e che erano da poggiare sulla pancia delle partorienti (tra questi Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Aschb. 451 o anche Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, ms. 55.K.26). Si veda anche F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 159.

e fonti di pertinenza a congregazioni laicali ad essere il portato più significativo di tale studio⁹⁷. L'acquisizione senza dubbio importante è quindi aver chiarito come la confezione dei primi Libri d'Ore in Italia sia legata e guidata prima dalle esigenze di confraternite o associazioni laicali ed in seguito di corti signorili⁹⁸: materiali, sì, di devozione individuale, ma dunque fin da subito esemplati su un canone normato in funzione di dinamiche collettive.

Certo una simile lente tende però ad appiattire troppo le differenze tra opere, il cui compito sembra essere solo quello di rientrare o meno in un canone, dimostrare o meno un'argomentazione. Alcuni codici oggetto del presente studio sono infatti lì menzionati, ma, pur dichiaratamente e giustamente esclusi dalla rosa di opere scelte, colpisce la denominazione di "esemplari imperfetti": "il grande formato e la *mise-en-page*" di queste opere, come anche il fatto che "includano testi propri del Libro d'Ore ma anche altri", semplicemente li "allontana dalle caratteristiche proprie", relegandoli di fatto allo *status* di mere eccezioni⁹⁹.

⁹⁷ Importante è anche la presentazione di tre nuovi esemplari di Libro d'Ore, databili tra fine Duecento ed inizi del XIV secolo: New York, Columbia University Rare Book and Manuscript Library, Western ms. 12; Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 899 e Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 11 - anche se, come diremo a breve, non tutti mi sembrano pienamente convincenti.

⁹⁸ Per Manzari, che recensisce il volume nel sito Hours/Ore, il volume enfatizza eccessivamente il ruolo delle confraternite, tralasciando invece quello per lei "essential" dell'ordine francescano: <https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/bibliography/essential-reading-list> (consultato l'ultima volta il 19 ottobre 2021).

⁹⁹ Per le citazioni si veda: L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 267-268.

Come spero di riuscire ad argomentare, credo ci troviamo invece di fronte a due precisi binari, certo intrecciati, ma distinti - e destinati a viaggiare paralleli fino agli albori del XV secolo.

In tutti gli studi citati incontriamo il più classico dei problemi riscontrato anche nella bibliografia specifica dei codici che andremo a trattare nelle prossime pagine: intendo la tendenza a considerare i libri detti miscellanee come pura addizione di parti distinte e non come opere *in toto*.

Come vedremo, identificarli per sineddoche con una sola delle parti - abitudine della catalogazione moderna molto più che degli inventari antichi - lungi dall'essere una problematica secondaria, ne ha portato spesso al fraintendimento, anche a livello puramente figurativo.

Proprio per questo, in chiusura e prima di entrare nel vivo della prossima sezione, ritengo sia importante ricordare ancora una volta che non sempre l'Officio della Vergine, o *similia*, significa Libro d'Ore. Così come esistono realmente primigeni esemplari, magari acerbi nella formulazione ma di fatto pienamente rientranti nella tipologia, altrettanto conosceremo manoscritti, anche tardi, che non è possibile risolvere in tale categoria; altrettanto ancora ci sono codici di cui, purtroppo, forse non sapremo mai la reale natura perché ridotti a frammento di un solo Officio, come il bolognese di tardo duecento Western 12 della Columbia University Library di New York, trattato dalla Alidori come il primo Libro d'Ore italiano, ma su cui credo sarebbe meglio sospendere il giudizio¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Analoga circospezione dovrebbe guidare la classificazione di codici quali il primo-trecentesco Boston, Public Library, ms. Q.med.131, di cui non resta che un Officio della Passione e dei Defunti ed il Chantilly, Musée Condé, ms. 100 (fine XIV secolo), di cui addirittura si conservano solo i suffragi di 22 santi, entrambi considerati da Manzari ed Alidori Battaglia come Libri d'Ore a differenza di Stocks (si veda la letteratura indicata alle note precedenti, da cui recuperare per ciascuno anche la completa bibliografia di riferimento).

Non credo il punto sia rendere in Italia meno stringente la maglia di riconoscimento dei generi librari destinati alla devozione, perché, anche se parrà ossimorico, il rischio sarebbe quello di perdere la specificità delle singole opere, in un indistinto mescolio di *hapax* o *rariora*. Anche se spesso le categorie sembrano un retaggio di metodologie *rétro*, classificare non vuole dire per forza incasellare rigidamente, ma dare valore alle differenze: di genesi, di pubblico, di funzione, di organizzazione e senso della parte figurativa, di entità del debito nei confronti di tradizioni altre; questo anche solo provando a tracciare qualche linea per orientarsi, in una indubbiamente fluida polifonia.

E d'altronde qualche orientamento è già stato trovato, e credo sia convincente. Ad esempio Stocks, nell'articolo del 2007, invita a non guardare ai Libri d'Ore in Italia solo come a manufatti di pietà, ma a riconoscervi fin dai primigeni esemplari una forte componente para-liturgica¹⁰¹. Dai suoi studi si capisce bene come l'ibrida natura delle *Horae* italiane non sia poi così senza regole e difficile da interpretare. Gli elementi supplementari in esse contenuti sono certo vari, ma non così tanto polimorfici: molto spesso messe, preghiere e lamenti da recitare durante la funzione, richiami a pratiche comunitarie, con le immagini che a questi riferimenti si appoggiano o che questi vogliono richiamare. Insomma, la tipologia sembrerebbe in Italia, fin dall'origine, molto più in bilico che altrove tra devozione e liturgia, forse motivo della sua irregolarità rispetto alle produzioni d'Oltralpe¹⁰².

Un prezioso passo a lato invece lo fa Thompson, nel 2005, quando capisce che oltre alle collettanee più propriamente di preghiera, esistono in Italia dei libri di devozione, familiari solo ad una piccola parte di popolazione, spesso urbana.

¹⁰¹ Cf. B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, p. 19.

¹⁰² Cf. *idem*, pp. 19-20.

Anche se non si interessa alla loro componente illustrata, eppure così importante, anche se, forse per una selezione troppo rigida, non individua che un paio di esemplari che crede unici (ci torneremo), anche se accenna appena a qualche linea d'insieme, ma forse non ne intercetta del tutto il senso, la sua definizione di "catechetical" credo, a suo modo, colga abbastanza il motore di questo tipo di devozione e di libro devozionale che una "tiny spiritual élite" leggeva per dar forma alla devozione¹⁰³.

¹⁰³ A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 378. Per una precisa e completa premessa circa le tipologie librerie a destinazione individuale (e le forme e ri-forme della devozione) dell'alto medioevo, è perfetto il contributo di G. Z. ZANICHELLI, *Le immagini della preghiera: il Libro d'Ore di Modena*, in *Libro d'ore di Modena: manoscritto Lat. 842 = R.7.3, Biblioteca Estense Universitaria*, commentario all'edizione in facsimile, a cura di A. AGHEMO, P. DI PIETRO LOMBARDI, G. Z. ZANICHELLI, Modena 2006, pp. 29-48.

2. Dar forma alla devozione

È giunto il momento di presentare la rosa dei sette casi-studio selezionati, nella speranza che le singole trattazioni siano in grado di far germogliare maieuticamente riflessioni che andremo a raccogliere in un secondo momento.

La fisionomia e gli esiti della tipologia libraria dei 'codici ibridi' si ricuciranno infatti meglio nel terzo ed ultimo capitolo, mettendo a sistema l'analisi comparata dei testimoni manoscritti, anche tramite il confronto con realtà altre, geografiche o tipologiche.

Per poter mettere in campo delle categorizzazioni, però, è sempre dalle opere che bisogna partire, e non il contrario: ognuna delle 'miscellanee di transizione' presentate nelle prossime pagine è infatti tassello unico di un mosaico complesso, da preservare in quanto tale, per poi ricomporne solo in seguito l'insieme, senza svilire le specificità dei singoli.

Anche per questo, come detto nell'introduzione, nel capitolo che qui si apre, il raggruppamento del *corpus* di manoscritti in sezioni tematiche non vuole certo essere normativo, ma solo invito ad isolare qualche tema ricorrente, magari meglio esemplificato in alcuni testimoni, ma non per questo prerogativa esclusiva di questi ultimi.

Senza dunque affrettare il passo, qualche osservazione sul titolo, *Dar forma alla devozione*: se abbinata ai 'codici ibridi' la parola *devozione* sembrerebbe da tradurre in senso ampio, come istruzione alla vita virtuosa. Tale intento didattico è enfatizzato da una confezione *ad personam*, che, lungi dal riproporre un trito schema, costruisce invece di volta in volta una forma nuova al libro e dunque, per suo tramite, alla devozione stessa.

2.1 A MISURA D'UOMO: LA MISCELLANEA DI DEVOZIONE COME STRUMENTO PEDAGOGICO.

La coniugazione maschile delle preghiere e la natura di alcune sottoscrizioni comprese nei tre codici presentati in questa sezione sembrerebbe segnacolo di una loro destinazione a uomini laici appartenenti alle classi più agiate. A questo pubblico parrebbero ben adattarsi anche il tenore e gli argomenti del variato caleidoscopio di trattati che inframezzano, in queste miscellanee, i contenuti più propriamente di devozione.

Un percorso edificante, scandito da miniature didascaliche e testi presi in prestito da Salterio e Libro d'Ore, fa infatti il paio ad occasioni più letteralmente pedagogiche, che spesso si risolvono in vere e proprie istruzioni pratiche circa i giusti comportamenti da tenere in ambito religioso e più generalmente societario.

Nel variegato alternarsi delle fonti collazionate in tali libri - che spaziano da scritti penitenti di recente formulazione a stralci di *auctoritates* di ascendenza classica e pagana, da composizioni erudite a manuali di comportamento e compendi patristici - nonché nella preziosità del loro completamento miniato, sembrerebbe quindi possibile intravedere la fisionomia del committente-tipo dei 'codici ibridi': un uomo di estrazione 'principesca' e dal patrimonio ingente, desideroso di acquisire un'educazione aristocratica e colta, all'altezza del proprio ruolo sociale.

Caratterizzato da un forma-libro che diverrà familiare nel corso di questo capitolo, il ms. Vaticano Latino 4363 è un manufatto di dimensioni non trascurabili (mm 255 x 165), vergato in una *littera gotica* veramente minuta rispettando rigorosamente uno specchio di scrittura tracciato in maniera visibile e che prevede, per ogni pagina, due fitte colonne di testo dalla stretta interlinea [Fig. 2]. Anche l'assetto grafico delle 144 carte è piuttosto controllato, con l'intitolazione dello scritto di riferimento posizionato rasente il margine alto della pagina, tra i due blocchi ed invece la rubrica che ne scandisce i vari paragrafi nella colonna di pertinenza.

Dovette essere, almeno prima del suo ingresso nella biblioteca vaticana, un manoscritto di uso ripetuto e frequente, a giudicare dalla consunzione del supporto membranaceo, oltretutto alquanto martoriato da tracce di una muffa violacea che ne ha invaso, dai bordi, soprattutto le prime carte: l'estrema usura, la mancanza della carta di guardia e di almeno mezzo fascicolo in testa, nonché una serie di ritagli fraudolenti, non rendono però giustizia ad un prodotto meritevole di grande attenzione, per le sue date precoci e per l'eleganza delle poche miniature superstiti - di cui diremo.

Aperto al *folio* 100r, in corrispondenza dell'*incipit* dell'Officio della Vergine, il codice vaticano era esposto nella citata mostra del 1988, curata da Morello presso il Salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana: datato in quell'occasione tra XIII e XIV secolo, allo studioso che solo si interessava dell'*Officium* e dei seguenti Salmi penitenziali questi parevano posticciamente interpolati in un codice "redatto a più mani, in scrittura gotica e di argomenti

diversi”¹. Parte di uno dei più antichi nuclei della raccolta papale², il manoscritto Vat. Lat. 4363 è invece la prima delle ‘miscellanee di transizione’ che ci accingiamo a presentare: frutto di un progetto codicologico del tutto coerente, i suoi tratti peculiari si coglieranno meglio quando messi in fila con quanto accade negli altri testimoni della serie, di cui l’opera romana è la più antica, ancora tutta racchiusa - come vedremo - nella pancia del Duecento.

Dopo le prime menzioni citate, che annoverano il codice nel consesso dei libri d’Ore di origine italiana, il ms. 4363 ultimamente è stato infatti a ragione espulso da tale *corpus*: come uno dei nominati “esemplari imperfetti” da Alidori Battaglia, ma ancor prima da Manzari nel 2014, che lo considera testimone

¹ Il codice è infatti molto brevemente schedato, secondo i termini detti, da G. MORELLO, in *Libri d’Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988, scheda 41 p. 44, che ne segnala anche l’esigua bibliografia fino a quel momento, essenzialmente composta dall’estemporanea inclusione in P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l’office, les livres de l’office du chapitre, les livres d’heures*, Città del Vaticano 1971, p. 183. Salvo Manzari, di cui diremo, anche in seguito, però, il codice sarà quasi solo citato in una bibliografia veramente esigua e prevalentemente collegata allo sviluppo iconografico del ciclo dei Mesi (cf. L. PRESSOUYRE, *Marcus cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars*, in “*Mélanges d’archéologie et d’histoire*”, LXXVII, 2, 1965, pp. 395-473 che lo considera assai mediocre per meriti artistici (p. 448) e anche, per lo stesso motivo, di M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Mesi (ad vocem)*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, p. 331.

² Per il fondo Vaticano Latino e dunque sostanzialmente per la formazione e la consistenza della biblioteca papale dalle origini a circa il 1622, si possono guardare i resoconti di J. BIGNAMI ODIER e J. RUYSSCHAERT, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l’histoire des collections de manuscrits* (Studi e testi, 272), Città del Vaticano 1973 e A. M. PIAZZONI, *Cenni storici sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana* (Monumenta Vaticana Selecta), a cura di A. M. PIAZZONI, A. MANFREDI, D. FRASCARELLI, A. ZUCCARI e P. VIAN, Milano 2012, pp. 9-146. Anche se non sappiamo per quale via, in base agli antichi inventari è possibile collocare la data di ingresso nelle raccolte vaticane del nostro codice tra 1550 et 1590, come già segnalato da E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 400 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*), che repertoria alla medesima pagina tutte le precedenti - sommarie - schedature del manoscritto nei cataloghi della Biblioteca Apostolica.

precoce di quella disseminazione dell'Ufficio della Vergine in codici altri dalle *Horae* di cui si è detto nel capitolo precedente³.

Sicuramente il manoscritto vaticano, oltre che per la *mise-en-page*, differisce dalla tipologia dei Libri d'Ore *strictu sensu* in maniera lampante e molto

³ Si faccia riferimento a L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, p. 267 ed in precedenza F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 271-272; nel detto sito messo in opera sempre da Manzari (cf. nota 85 del precedente capitolo), il manoscritto è infatti annoverato nella sezione "Manuscripts not included in the Survey" proprio in quanto "Devotional Book sometimes described as Book of Hours" (<https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/a-survey-of-italian-hours/manuscripts-not-included-in-the-survey?authuser=4> - consultato l'ultima volta il 23 novembre 2021) ed esso sarà oggetto da parte della stessa studiosa di una nuova trattazione, in prossima uscita come F. MANZARI, *Nuove considerazioni sulla devozione in Italia tra Due e Trecento: un breviario genovese, aggiornato ad Avignone per i Fieschi e annotato da Opicinus de Canistris e due testimoni della diffusione dell'ufficio della Vergine in Veneto* (Biblioteca Apostolica Vaticana, S. Maria Maggiore 50, Vat. lat. 4363, Chig. D.IV.52), in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae". Prima di essere giustamente inquadrato almeno come codice di devozione, il Vaticano Latino 4363 era stato invece considerato di uso puramente liturgico da H. EHRENSBERGER, *Libri liturgici Bibliothecae apostolicae vaticanae manuscripti*, Fribourg 1897, pp. 329-330.

originale nel suo mescolio di contenuti che abbinano, senza impaccio, fonti classiche a stralci patristici, apocrifi, ma anche di stretta osservanza liturgica⁴.

Dalla prima carta sino al *folio* 12v, i quarantaquattro brevi capitoli di un inedito *Dialogus* rubricato come *de virtutibus et viciis*, subito immergono il lettore in un clima di istruzione edificante, che - vedremo - segna il cuore delle nostre miscellanee di transizione; un clima, questo, che trova il suo corrispettivo pratico nella giustapposizione, tra le cc. 12v-19v, di brani tratti dal *De inventione* di Cicerone (I, 14-19) con porzioni della *Rhetorica ad Herennium*, in una sorta di introduzione alle regole dell'arte retorica che non risparmia citazioni da Seneca⁵ e poi naturalmente trapassa (cc. 19v-24r) nei seguenti estratti dell'*Arenge*, trattato composto, a date molto prossime alla confezione del

⁴ Ai *folii* I-IV, alcune pagine cartacee - aggiunte nel XV secolo - contengono un indice preciso di tutti gli scritti contenuti nel volume, con riferimenti puntuali alle carte e addirittura ai righi del testo che segnano il passaggio tra i vari capitoli: a questa inventariazione dovrebbero infatti appartenere i numeri progressivi che spesso si individuano, nel corpo del manoscritto, vicino alle rubriche. Alla c. 1r troviamo effettivamente il primo brano repertoriato nell'indice, segno che la perdita di alcuni *folii* in testa (almeno mezzo fascicolo) doveva essere già avvenuta prima del Quattrocento: d'altronde i passaggi di proprietà del codice sembrano essere stati abbastanza vorticosi, come avremo modo di dire più avanti. Per la datazione della tavola dei contenuti al XV secolo e per un elenco dei dati codicologici e degli scritti che compongono il manoscritto, si veda soprattutto E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, pp. 398-400 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*). Nella presente trattazione si userà però un diverso conto della carte rispetto a Pellegrin: se la studiosa infatti utilizza la più antica numerazione a penna - certo più filologica e corrispondente a quanto segnato nel detto indice, ma soggetta ad errori (doppio conto, dimenticanze, carte di restauro escluse) - qui si seguirà invece, anche per comodità, la numerazione meccanica posteriore, molto precisa e soprattutto in grado di fornire *repères* più utili alla consultazione, data la sua corrispondenza con quanto segnato nella digitalizzazione del codice in Teca Vaticana (cf. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4363 - ultimo accesso 25 novembre 2021).

⁵ La particolare natura del compendio, come anche le *auctoritates* a cui ricorre, è stata per la prima volta compresa da E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 398 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*).

codice (ca. 1240-1241), dal *magister* Giudo Faba, campione dell'*ars dictaminis* duecentesca⁶.

Una serie di indicazioni su come ben amministrare il potere signorile o regale continua ad alimentare, tra le pagine 23r e 94v, la vocazione educativa ed 'illuminata' del nostro manoscritto, in un'eclettica alternanza di "caractère encyclopédique", che inanella ad esempio sentenze di autori classici come Giovenale a dettati del *beatus Gregorius*, su temi che vanno - nuovamente - dalle virtù al *de iure bellorum*⁷; nella stessa carta che pone fine, in prima colonna, a tale eterogeneo *assemblage* (94v), il secondo blocco di testo è occupato da un inno ritmico dal sapore penitente, ponte verso la seconda sezione del codice, più sentitamente devozionale ed *ab origine* scandita da un *folio* oggi tagliato, su cui avremo modo di ragionare a breve⁸.

⁶ Per il maestro bolognese Guido Faba (attivo tra gli anni venti e quaranta del XIII secolo) e per il suo *Arenge*, si guardi a A. MONTEFUSCO, S. BISCHETTI, *Prime osservazioni su ars dictaminis, cultura volgare e distribuzione sociale dei saperi nella Toscana medievale*, in "Carte Romanze", VI, 1, 2018, specialmente pp. 165-173, dove viene anche segnalata la relazione tra i manoscritti che contengono stralci di *ars dictaminis* ed i particolari fattori di ordine socio-culturale che spesso ne dirigono confezione e destinazione: con l'avanzare del Duecento, lo scritto di Faba venne sempre più spesso tramandato all'interno di miscellanee di argomento retorico, collegate variamente al contesto dell'amministrazione politica urbana e, anche per questo, frequentemente destinate ad un pubblico di cultura intermedia; pubblico che in seguito, a cronologie più avanzate rispetto al nostro manoscritto, inizierà a ricorrere all'ausilio dei volgarizzamenti di tale testo, un fenomeno che avremo modo di discutere, su altri piani, nel corso di questo capitolo.

⁷ Anche se non interamente repertorate, di nuovo la natura e la consistenza di tali sentenze è stata compresa da E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 398 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*).

⁸ L'inno sentitamente pietoso nel suo andare ritmico che chiede, ad esempio, "Miserere mei deus/ miserere factor meus [...] iesu criste miserere/fac me digne penitere [...] paule vas electionis/exemplum conversionis/ora tum conversorem/ut meum tollat errorem [...] porta celi maris stella/per me mater interpella", è edito in U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, IV. A-Z (Subsidia hagiographica, 4.4), Leuven 1912, nr. 38979 p. 220, che però non ne cita l'occorrenza nel manoscritto vaticano.

A c. 95r troviamo infatti uno stralcio dell'*Evangelium Nicodemi*, rubricato qui in rosso come "De passione et resurrectione Christi", che prosegue fino a 99v per poi sfociare nel meno noto brano *De vindicta Domini nostri Iesu Christi facta a Tito et Vespasiano* (esteso fino a c. 101v)⁹. Segue il *De transitu beatae Mariae Virginis* dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea (cc. 101v-102v), colto nel passaggio in cui si narra l'episodio cinturale, il San Tommaso "iactans" la preziosa reliquia mariana nell'attimo in cui la vergine assurge al cielo: un racconto, questo, che

⁹ L'occorrenza del Vangelo di Nicodemo nel codice Vaticano Latino 4363 era già utilizzata da C. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha, adhibitibus plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1876, pp. LXXIV e 333-388 (consultato nella ristampa Hildesheim 1966) nel suo corposo regesto di fonti apocrife ed il manoscritto sarà in seguito citato anche negli studi di Z. IZYDORCZYK, *The unfamiliar Evangelium Nicodemi*, in "Manuscripta", 33, 1989, p. 174 e Z. IZYDORCZYK, *Manuscripts of Evangelium Nicodemi. A census* (Subsidia mediaevalia, 21), Toronto 1993, p. 187. Con il suo *incipit* "Audistis fratres dilectissimi per sanctum Evangelium que acta sunt sub Pontio Pilato", tale apocrifo fa parte del cosiddetto ciclo di Pilato, da cui infatti spesso l'intitolazione di *Gesta Pilati*; in questo ciclo è raggruppati anche la *Vindicta Salvatoris*, corrispondente appunto al brano compreso nel volume dalla Biblioteca Apostolica Vaticana alle cc. 99v-101v: si tratta, significativamente, di un racconto della leggenda della Veronica (cf. C. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha, adhibitibus plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1876, pp. 471-486 (ristampa Hildesheim 1966) che però non cita il ms. 4363 come testimone della tradizione). Per tali scritture si veda anche *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nr. 4221 p. 627 (consultato nella reimpressione anastatica del 1949) ed A. PONCELET, *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum Bibliothecae Vaticanae* (Subsidia Hagiographica, 11), Bruxelles 1910, p. 119 (consultato nella reimpressione anastatica del 1961).

nel suo rimandare all'assunzione corporale della Vergine era ancora, a metà del XIII secolo, oggetto di feroci dispute teologiche¹⁰.

Dopo un'ulteriore pausa - di cui diremo - la canonica formula *Deus in adiutorium meum intende*, introduce al folio 103r l'*Officium sancte Marie per totum adventum ad vesperum et ad Matutinum*: se nel resto del volume è impiegato un inchiostro bruno, a tratti consunto e sbiadito, l'ufficio è invece vergato in oro, a segnalarne anche graficamente l'importanza; decisamente precoce rispetto alle altre testimonianze italiane note, tale *Officium* mantiene però significativamente il medesimo impaginato su due colonne, le sole rubriche a segnalarne le scansioni liturgiche fino all'ora nona ed un componimento lirico

¹⁰ Per le diverse lezioni del *Transitus beatae Mariae Virginis*, si veda C. VON TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis: item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et Actuum Apocryphorum supplementis*, Leipzig 1866, pp. 111-136: il testo latino di questo apocrifo è più comunemente tramandato nella versione dello Pseudo-Melitone (per Tischendorf detta *Transitus B*), spesso però commista a brani tratti dalla narrazione dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea, che, nella sua forma pura (il *Transitus A* di Tischendorf), è ritenuta dallo studioso anteriore, più agile, ma meno diffusa; la *lectio* nominata A è proprio quella contenuta nel codice Vaticano Latino 4363, utilizzato per altro dal Tischendorf come uno dei tre codici a partire dai quali ne appronta l'edizione (cf. *idem*, pp. 111-123). Più di recente, anche A. CORNAGLIOTTI, *Un volgarizzamento del «Transitus Pseudo-Josephi de Arimathea» in dialetto veronese*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", 113, 1979, pp. 198-208 si servirà della versione contenuta nel nostro volume - che data "ca. XIII secolo" - per confrontare e trascrivere il testo del medesimo apocrifo tradotto in volgare veronese nel più tardo Venezia, Biblioteca Marciana, ms. It. Z 13 (= 4744), riprendendone l'edizione appunto di Tischendorf. Per lo scritto si guardi anche alla *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.2), II. K-Z, Bruxelles 1900-1901, nr. 5348-5349-5350 p. 793 (consultato nella reimpressione anastatica del 1949) ed a B. PETRÀ, *Il "Transito di Maria" dello Pseudo Giuseppe di Arimatea*, in *Una cintura tra Gerusalemme e Prato. Storia, teologia e devozione in tre narrazioni del Medioevo latino*, a cura di B. PETRÀ, F. SANTI e M. PRATESI, Prato 2015, pp. 1-35. Al termine del racconto mariano, che si arresta in prima colonna a c. 102r, troviamo, nel secondo blocco di testo della medesima pagina, un altro inno penitente (*Iuste iudex Iesu Christe regum rex*) rintracciabile in U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, I. A-K (Subsidia hagiographica, 4.1), Leuven 1892, nr. 9910 p. 599.

in onore della Vergine ad indicarne il termine (cc. 108v-109v)¹¹. Questa fervente porzione del manoscritto vaticano è poi conclusa dal *Salterio della Beata Vergine Maria* (cc. 109v-111v) e da un altro dei detti caratteri essenziali al Libro d'Ore, ovvero la cernita di Sette salmi penitenziali, separati infine, con uno iato di quattordici righe, da alcune orazioni finali, di cui una altro non è che la versione eterodossa dell'universalmente nota *Ave Maria*¹².

Il meraviglioso calendario miniato ai *folii* 112v-115r - purtroppo mutilo di un'intera carta - sorprende per la sua posizione mediana ed anomala e, pur del

¹¹ Nell'*Officium sancte Marie* del manoscritto vaticano sono incluse anche alcune delle opportune varianti a seconda del tempo liturgico, annunciate come, ad esempio, "per tutto l'anno", oppure "in sabato", o ancora "nel giorno della Natività del Signore". L'inno di c. 108r, sempre dedicato *ad Sanctam Mariam* e ricercato nella sua veste grafica, è il "Ave de cuius gremio exivit vir eximio [...] ave tu que gabrielis credisti [...] ave tu mater salutis atque domini virtutis [...] ave templum santissimi et thalamum altissimi [...] ave virgo decorata cuius sede est parata", per cui si veda U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, III. A-Z (Subsidia hagiographica, 4.3), Leuven 1904, nr. 23427 p. 61, che lo edita a partire dal Vat. Lat. 4363, datandolo però al XIV secolo.

¹² Tale versione del Salterio della Beata Vergine Maria è edito da G. M. DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XXXV. *Aus Handschriften und Frühdrucken*, Leipzig 1900, pp. 263-277 (reimpressione del 1961), che in quell'occasione ricorda il manoscritto romano e lo indica come proveniente da Santa Maria in Pantano, senza però chiarire quale degli edifici chiesastici ad essa dedicati intenda ed anche senza motivarne l'affermazione, o stabilirne una collocazione temporale, assolutamente necessaria dal momento che - come avremo modo di discutere più diffusamente - il codice riporta delle sottoscrizioni almeno trecentesche che lo collocano da tutt'altra parte e in tutt'altro contesto; un'ipotesi potrebbe essere che lo studioso lo ritenga da lì proveniente perché l'inno di c. 94v (di cui alla nota 8) è da Chevalier e dopo da Dreves stesso (*Analecta Hymnica Medii Aevi*, XLVI. *Aus Handschriften und Wiegendruckten*, Leipzig 1905, pp. 223-225 - reimpressione del 1961) repertoriato come presente nella collezione di Santa Maria in Pantano (Dreves) o Pontano (Chevalier, che forse intende il cenobio del maceratese, oggi monastero benedettino femminile di Santa Maria delle Rose). I Salmi scelti sono invece i numeri 6, 31, 37, 50, 101, 129 e 142, mentre il componimento lirico compreso al *folio* 111v (*Mater domini Maria recta paradisi vita*) è ancora un volta in U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, III. A-Z (Subsidia hagiographica, 4.3), Leuven 1904, nr. 29522, p. 370, che cita il manoscritto vaticano come testimone. L'*Ave maria gratia plena dominus tecum virgo serena* è poi ulteriormente seguita da due preghiere inedite che, coniugate al maschile, invocano, in un'atmosfera lacrimosa, l'aiuto di Dio, chiamato rifugio del cuore immacolato e a cui si chiede "emitte lucem tuam".

tutto pertinente al volume, non è nemmeno menzionato nell'indice iniziale: lì ricordate sono però le conseguenti *Esposizioni sul calcolo delle lune* che, come un esercizio da mettere in pratica, saranno poi ulteriormente visualizzate nelle carte successive, tramite un sistema di tabelle, fugando ogni dubbio circa il posizionamento e la coerenza del Calendario stesso [Fig. 3]¹³.

La terza ed ultima sezione del Vat. Lat. 4363 ibrida le prime: prima abbinando all'incompleto *De contemptu mundi* - attribuito a papa Innocenzo III - (cc. 120r-128v) e ad un estratto dal terzo libro del *De amore* di Andrea Capellano (cc. 131r-135r)¹⁴ una serie di quattro carmina, che, adatti ad una destinazione maschile, mettono in guardia da come sia "mulier initium omnisque fraudis vitium"¹⁵; poi assegnando a Seneca il componimento *Formula vitae honestae*

¹³ In realtà una prima tabella si trova già sul verso stesso di carta 115 e sembra invece indirizzata all'insegnamento di come correttamente abbinare i mesi ai corrispettivi segni zodiacali e ai loro ascendenti. Dal folio 116r fino a 118v sono invece appunto rubricati i *De computo lune, de mensibus, de kalendis, de inveniendi principium cuilibet mensibus*, debitamente visualizzati a c. 119r.

¹⁴ Il componimento papale è qui ricordato come "Incipit liber de miseria humane conditionis", senza alcuna menzione del pontefice: tale scritto non dovette forse essere incompleto *ab origine*, visto che ad oggi due carte di restauro lo separano dai successivi stralci del duecentesco *De Amore* (c. 131r: "Incipit hoc libelli de renovatione amoris"), testo che ricorrerà altrove nelle nostre miscellanee di transizione e per cui si veda B. ROY, G. FERZOCO, *La redécouverte d'un manuscrit du De amore d'André le Chapelain*, in "Journal of Medieval latin", 3, 1993, pp. 137-144.

¹⁵ Tali *Carmina contra foeminas* ("Ve nunc cras et heri, qui credulus est mulieri"; "O mulier initium omnisque fraudis vitium"; "Quid querar, edam, femina quedam me male ledit"; "Anguibus ut Lerna vitiis sic vita moderna") sono editi da H. WALTHER, *Carmina medii aevi posterioris Latina*, I. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1959, in ordine nr. 19987 p. 1049 e nr. 12804 p. 657 (entrambi proprio a partire dal Vat. Lat. 4363, datato però XIV secolo), nr. 15888 p. 827 (citazione del codice vaticano) e nr. 1046 p. 99 (anch'esso a partire dal Vat. Lat. 4363); i componimenti erano stati prima citati da F. NOVATI, *Carmina Medii Aevi*, Firenze 1883, nota 1 pp. 20-21, che ricorda il volume vaticano e ne colloca la confezione nella prima metà del XIV secolo, fraintendendo una sottoscrizione di cui diremo; per la loro occorrenza nel presente manoscritto si guardi anche, più di recente, a M. P. RODRIGUEZ-ESCALONA, "O mulier initium". *Un poema bilingüe medieval*, in "Studi medievali", XXXVII, 2, 1996, pp. 955-961, che, proprio in base alla sottoscrizione di cui sopra, data i *carmina* (in questa loro forma sincopata) correttamente ante 1366.

compreso alle carte 136r-137v, da ricondurre invece al vescovo Martino di Braga e nuovamente imperniato “speciebus virtutum”¹⁶. Invece - ulteriore raccordo interno al volume - di nuovo concentrato sulla formazione di un principe è lo scritto successivo, testimone della tipologia testuale forse tra le più classiche e dense di significato nelle nostre miscellanee di transizione: si intende il *Secretum secretorum* dello Pseudo-Aristotele, di cui alcuni brani sono qui vergati nella traduzione latina di *Iohannes Hispalensis et Limiensis* (XII secolo) tra le pagine 138r-139r; tale trattato, noto nel Medioevo anche come *Liber moralium de regimine regum principum ac dominorum*, di fatto organizza in una serie di epistole l’educazione che Aristotele avrebbe dato ad Alessandro Magno, attraverso una serie di istruzioni circa i comportamenti virtuosi o le strategie politiche, ma anche tramite consigli più puramente pratici, come il regime alimentare da seguire¹⁷: un aspetto, questo, che del tutto in linea con la detta vocazione a tratti pragmatica del codice, esemplificata ulteriormente dalle ultime carte in cui sono racchiusi appunto i *Flores diaetarum* di *Iohannes de Sancto Paulo*, medico salernitano del XII secolo, che Rose, ad inizio Novecento, aveva proposto di identificare con l’omonimo monaco benedettino romano,

¹⁶ Introdotto da due filigranate decisamente più corsive rispetto al resto del volume, il testo è qui proprio rubricato “Incipit liber Senecae de quatuor speciebus virtutum [...] Explicit Seneca de forma honestate vite” - e conta delle brevi esposizioni su magnanimità, continenza, giustizia e prudenza; oggi Pseudo-Seneca, cf. MARTINI EPISCOPI BRACARENSIS, *Opera omnia* (Papers and monographs of the American Academy in Rome, 12), edito a cura di C. W. BARLOW, New Haven-Oxford 1950, pp. 237-241.

¹⁷ Si vedano, soprattutto per la circolazione del testo nel Basso Medioevo (con menzione del Vat. Lat. 4363): S. J. WILLIAM, *The Secret of Secrets. The Scholarly career of a pseudo-Aristotelian text in the Latin Middle Ages*, Ann Arbor 2003 e la recensione del contributo imbastita da I. VENTURA, in “Scriptorium”, LVIII, 2, 2004, p. 692.

molto considerato presso la corte pontificia fino ai primissimi anni del Duecento (cc. 139r-142v)¹⁸.

L'*allure* colta ed aristocratica che trapela dall'analisi del suo contenuto testuale, ben si sposa poi, nel manoscritto, alla natura della compagine decorativa, raffinata nella calma sobrietà delle sue miniature.

La collazione delle disparate fonti che si susseguono nella prima come nella terza parte del codice vaticano è ritmata da rade iniziali, decorate molto finemente con colori smaltati e minutissime profilature in stilo nero [Fig. 9]¹⁹; le lettere sono per lo più aniconiche, con solo qualche concessione a particolari fitomorfi, specialmente nelle I che diventano scivolati e smilzi draghi, come quello rosato di c. 23r [Fig. 11]: alte dalle tre alla sei linee di scrittura, esse sono racchiuse in fondali di blu oltremare e di azzurro polvere e dipinte in toni compatti ed opachi dall'ocra al rosa cipria, punte di verde e di rosso ad accenderne gli ornati ancora geometrizzanti o a palmetta [Fig. 10]. L'austerità dell'insieme - parco anche nei decori nei *marginalia* che solo si compongono dei lunghi steli di pertinenza alle lettere stesse - non rinuncia però saltuariamente ad un certo brio, ad esempio nell'elegante infiorescenza a grappolo di memoria armeno-bizantina alla carta 69v [Figg. 13-14].

L'unica iniziale istoriata di tutto il volume è significativamente la D di *Deus in adiutorium meum intende* che apre l'*Officium Sanctae Mariae*: nel raccolto

¹⁸ Per l'identificazione del personaggio si guardi appunto la proposta contenuta in AEGIDIUS CORBOLIENSIS, *Viaticus de signis et symptomatibus aegritudinum*, a cura di V. ROSE, Lipsiae 1907, pp. IV-VI e L. GAFFURI, *Giovanni di Santo Paolo (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 212-217; sull'opera invece si segnala H.J. OSTERMUTH, "Flores diaetarum". *Eine salernitanische Nahrungsmitteldiätetik aus dem XII. Jahrhundert, verfasst vermutlich von Johannes de Sancto Paulo*, Leipzig 1919 e, più di recente, P.O. KRISTELLER, *The school of Salerno. Its development and its contribution to the history of learning*, in "Bulletin of the history of medicine", XVII, 2, 1945, pp. 138-194, ma anzitutto p. 167.

¹⁹ Alle cc. 23r (I-*ustitia*), 46r (F-*ortitudo*), 56r (M-*unificentia*), 58v (C-*ostancia*), 66r (S- ?), 69r (I-?), 75r (Q-*uia*), 95r (A-*udistis*), 120r (D-?), 123r (T-*ria*), 127r (E-*xibit*) e 131r (S-?).

spazio di otto righe, la lettera è abitata da un'*Annunciazione* e racchiusa nell'altrettanto unico riquadro in lamina d'oro, bombata e liscia, dell'intero manoscritto²⁰; qui l'angelo con tunica rossa e manto panna fa capolino dal margine interno della lettera, che nasconde, dal lato opposto, anche in parte la figura della Vergine, veste blu e velo azzurrino, forse in un tentativo un po' empirico di ampliare, pur di poco, il campo d'azione: il fondale bluastro si confonde nelle ali di Gabriele, riconoscibili solo dal fine tratteggio in stilo nero che ne individua le piume, mentre i carnati - sfibrati tanto da far emerge traccia della preparazione verde sottostante - richiamano, insieme ai panneggi accidentati ed ai nimbi profilati da minimi puntini in nero, memorie di sapore orientale [Fig. 4].

I caratteri formali certo si apprezzano in maniera maggiormente agevole nelle più ariose figure che ornano il *Calendario*, orchestrato con la giustapposizione, in testa ad ogni mese, di miniature tabellari che ne illustrano i lavori ed i segni zodiacali, due per ogni carta. Ogni vignetta è racchiusa in cornici con palmette, fiori ed intrecci geometrici di rombi e fettucce, tutti motivi combinati con estrema *variatio* di tre in tre lati, il quarto ancora diverso, più largo e allacciato da un gioco di nastri alle due scene che si occupa di scompartire.

Nei decori come nelle figure, il colore è granuloso, il nero sovrabbondante e la tavolozza satura e smorzata nei toni delle terre. Benché la ricerca di effetti spaziali e l'articolazione dei panneggi siano abbastanza arcaici, l'estro inventivo di queste tabelle è innegabile, così come la squisitezza degli ornati e l'atmosfera preziosa che emanano [Figg. 5-6-7-8]. Una pittura costruita per sovrapposizione

²⁰ Faintesa come "initiale plus soignée sur fond or avec deux femmes auréolées d'or, l'une tenant une palme, l'autre un livre" da E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 398 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*).

di stesure, al netto di qualche oscillazione qualitativa che comunque non compromette il senso d'omogeneità dell'insieme, crea dei brani notevoli, come lo scroscio d'acqua - dall'azzurro al verde, al blu, al nero - che esce dall'otre di un nudo ed erculeo *acquario* nel mese di gennaio (c. 112v) [Fig. 26]; i tocchi di luce sono come candide crisografie, oggi annerite per ossidazione nelle vesti come nei particolari antropomorfi delle *K(alendis)* che aprono il conto dei giorni, immerse in un fondale dorato [Figg. 10-18-22]²¹.

Le composizioni, che fondono in un unico contesto lavori e segni, e che sono caratterizzate dall'adesione a molteplici tradizioni combinate in maniera inedita e non senza originalità, potrebbero lasciar supporre una loro messa in opera a partire da un repertorio di modelli. Troviamo così a gennaio la figura di un vecchio rattappito che si scalda al fuoco vivo di un interno, in giocosa contrapposizione al cascare acquatico del corrispondente zodiacale, di cui abbiamo detto poco sopra; in corrispondenza del mese di febbraio un contadino semina mentre nel cielo galleggiano due pesci grigi e irti di squame [Fig. 5]. Marzo cornato sta appollaiato sui rami di un albero che viene diligentemente potato da due operosi giovani e sotto cui riposa l'ariete, mentre accanto, in aprile, un principe assiso sul trono tiene tra le mani due rami di quello stesso albero ormai grondante di nuove fronde, mentre l'ariete ha lasciato il posto ad

²¹ Come mi ha gentilmente suggerito la Professoressa e restauratrice esperta Loredana Gallo - che ringrazio di cuore - dovrebbe trattarsi di un tipo di alterazione precipuo al carbonato basico di piombo (comunemente: biacca), di cui parla infatti anche il Cennini: se steso a tempera, questo è molto suscettibile all'annerimento causato dal solfuro d'idrogeno, che lo trasforma quindi facilmente in solfuro o ossido di piombo nero, soprattutto quando - come nel nostro caso - non è stesa una vernice finale; tale alterazione cromatica è dunque più evidente nei brani che sono stati maggiormente esposti all'aria (cf. anche N. K. TURNER e D. OLTROGGE, *Pigment recipes and model books: mechanisms for knowledge transmission and the training of manuscript illuminators*, in *Colour: the art & science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum, dal 30 luglio al 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016, pp. 89-97 e specialmente pp. 94-96).

un toro rosso [Fig. 6]. A maggio è un muscoloso cavaliere a percorrere il giardino fiorito su un cavallo aitante e parato, a lato i gemelli si abbracciano furtivi sotto le frasche; il cancro di giugno, nel margine in basso a destra, è in realtà un'aragosta ed affianca un mietitore vestito d'azzurro che si ripara dal sole con un delizioso cappello dalla tesa larghissima [Fig. 7]. A questo punto il Calendario è purtroppo mutilo di una intera carta, quindi non conosciamo le trovate che il nostro miniatore inventò per i mesi di luglio, agosto, settembre e ottobre. Fortunatamente invece, il grande squarcio che occupa tutta la parte bassa della c. 115r - ora rattoppata da un buon restauro - non ha interessato le ultime due tabelle, relative ai mesi di novembre e dicembre: nella prima, un uomo sgozza rudemente un maiale, la gamba a bloccarne gli spasmi ed il sagittario che, quasi a non voler vedere, scaglia frecce al di là della cornice. A lato, una scena liturgica, di cui non sono chiari i riferimenti, vede un ragazzo tunicato di rosa offrire un grande calice al sacerdote che sta dietro la mensa d'altare, molto più simile ad un personaggio di memoria pagana, con la sua clamide rossa annodata all'antica sulla spalla; la coppia di figure è poi osservata da un inedito

capricorno risucchiato in un vortice verso il margine basso della scena, quasi fosse un animalesco genio della lampada [Fig. 8]²².

Quanto sopravvive oggi della decorazione del codice vaticano qui si interrompe, anche se credo si trattasse in origine di un programma più prezioso, per consistenza ma anche per progetto: come accennato, due carte sono state visibilmente resecate e la loro posizione corrisponde proprio all'inizio dei due testi che segnano i confini della sezione più puramente devozionale del manoscritto [Figg. 15a-b e 16]: considerato che i testi immediatamente precedenti e seguenti sono completi e che i *cuttings* sono chiaramente individuabili fra carta 94v e 95r - a cui si aprirà il *De passioni et resurrectioni Christi* di Nicodemo - e tra il *folio* 102v e il 103r che da avvio all'*Officio della Vergine*, sembra presumibile si trattasse di miniature a piena pagina, forse una *Crocifissione* e una *Madonna con Bambino*, iconiche immagini su cui meditare,

²² Tale vortice è forse un'allusione alla coda di drago che tradizionalmente completava il busto del favolistico capricorno, quand'esso non fosse rappresentato quale 'semplice' capra, come nella fortunata *Porta dei Mesi* di Ferrara e nelle sue derivazioni; a gennaio manca la consueta brocca e l'attributo di bifronte, forse recuperato dalla figura antropomorfa a doppia testa che decora la *K(alendis)* del calendario corrispondente [Fig. 10]; ancora, non è febbraio, come di consueto, a potare gli alberi, bensì marzo, che lascia il compito di seminare al primo in un vistoso anacoluto. Per un resoconto, denso e completo, di tutto quanto concerne la figurazione dei *Lavori dei Mesi*, nelle sue varianti, fonti e modelli, si rimanda a M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *Mesi (ad vocem)*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 325-335, ma anche a G. TIGLER, *La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti* (Museo della Cattedrale, 2), atti della giornata di studio di Ferrara (1 ottobre 2004), a cura di B. GIOVANNUCCI VIGI e G. SASSU, Ferrara 2007, pp. 71-101 per il suo respiro oltre al caso specifico (soprattutto pp. 81-92) ed a P. CASTELLI, *I mesi nelle 'enciclopedie' medievali*, *ibidem*, pp. 33-53 per una vasta rassegna della letteratura enciclopedica medievale che fu di riferimento alle formulazioni iconografiche di questi soggetti e del loro svolgersi in programmi unitari. Per il ruolo seminale della miniatura nell'ibridazione di diverse tradizioni figurative e per "l'autonomia espressiva della raffigurazione dei mesi", si guardi infine ai recenti M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ e M. G. FACHECHI, *Il tempo sulla pietra: la raffigurazione dei mesi nella scultura medievale* (Chiaroscuro, 3), Roma 2019, soprattutto pp. 41-47 e M. G. FACHECHI, *Tutto a suo tempo: la "didattica inclusiva" dei cicli monumentali dei Mesi in Italia*, in *"Arte Medievale"*, IV serie, IX, 2019, pp. 133-160.

del tutto in linea con quanto accade in altri codici e con gli scritti corrispondenti nel Vaticano Latino 4363²³. In base poi alle rimanenze materiali e appunto all'analisi comparata con altri manoscritti, con molta probabilità questi fogli erano dipinti solo su un verso, come vuole la tradizione anglo-francese classica allo schema figurativo del Salterio (cf. nel capitolo precedente pp. 22-23 e relative note), 'antica' tipologia cui il nostro volume certo dovette far riferimento, anche vista la sua confezione decisamente precoce rispetto alle primigenie formulazioni di Libri d'Ore, fin da subito diversi per impaginato.

Un buon confronto tipologico per il nostro manoscritto potrebbe essere, ad esempio, la c. 218v del *Salterio* Parigi, BnF, ms. Lat. 15497, databile poco dopo la metà del XII secolo: qui una grande *Croce*, monumentale come una *crux de medio ecclesiae*, è dipinta a piena pagina ad accompagnare la lettura dell'orazione "Ave crux gloriosissima omnium lignorum preciosissima sanguine cristi cruentata felix permanes et permanebis in secula" e di quella *ad eucharistia accipiendum*. Tale immagine fortemente devozionale è l'unica

²³ Le due carte resecate non sono ricordate nei cataloghi o nei contributi precedenti a questo (che non ne nominano nemmeno le rimanenze) e neppure sono comprese nella numerazione a penna, né in quella meccanica: sono dunque da considerarsi tagliate certamente in precedenza, ma purtroppo nemmeno l'indice di cui si è detto, vergato in testa al volume, ci aiuta a stabilire un ulteriore termine cronologico perché non le ricorda, come d'altronde però non ricorda neanche il rimasto *Calendario*, o comunque alcuna delle restanti miniature del codice. Siccome nel Vaticano Latino 4363 all'*Officio della Vergine* manca la consueta formula di invitorio (*Domine, labia mea aperies*), mi chiedo poi se questa non potesse essere stata vergata, in forma 'monumentale', appunto nella carta oggi mancante, a margine di una presumibile figurazione mariana - come d'altronde spesso accade in testimoni coevi e successivi di Libro d'Ore.

miniatura contenuta nel volume, fatte salve le belle iniziali in stile geometrico, che il Garrison riconduceva al nord d'Italia [Fig. 17]²⁴.

Stabilire la provenienza del codice vaticano è invece un'operazione complessa, soprattutto perché occorre forse abbandonare le speranze di un rigore assoluto nei dati ricostruiti, per abbracciare l'idea che qualche tassello possa solo essere immaginato: anzi debba esserlo, qualora si voglia dare - come credo giusto - egual peso alle rimanenze codicologiche e documentarie, ma anche al dato stilistico.

Mai indagato in precedenza, il calendario è origine di quasi tutti i ragionamenti che possono essere sviluppati: pur fortemente lacunoso, esso sembrerebbe

²⁴ Si guardi E. B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV, London 1960 (consultato nella riedizione del 1993), p. 375. Avril considerava invece queste stesse iniziali di "imprimation toscane", come ricorda il cosiddetto "Fichier Avril", ovvero la schedina di suo pugno oggi raccolta, insieme a molte altre, nel Parigi, BnF, ms. Naf. 28635 (8), consultabile al <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000511d/f146#> - ultimo accesso 26 novembre 2021. Il codice Lat. 15497 è un *Salterio* del tutto particolare, nella misura in cui rappresenta una buona esemplificazione di quei processi di ibridazione formale e di cambiamento delle pratiche devozionali, già principati nel tardo XII secolo, di cui abbiamo discusso nel precedente capitolo. L'annotazione un po' metanarrativa delle cc. 187v-188v (di cui un estratto recita "[...] totum decantare psalterium voluerit per ordinem canat exceptis duodecim versibus in capite semper decantatis. Ego quidem hoc psalterium prima vice cantaturus sic dicens ingredior. Per me misello peccatore famulo tuo [...]") ci trasporta nell'universo della devozione individuale - pur non credo ancora laica, ma invece probabilmente prossima agli ambienti benedettini: il manoscritto parigino deve poi aver avuto circolazione nelle alte sfere del clero secolare, se è vero che lo possedette nel XV secolo il vescovo e pedagogo Pierre Danes e che fece parte, prima di arrivare nella biblioteca nazionale francese, della raccolta del cardinal Richelieu e poi del collegio della Sorbonne. Le aggiunte alla pura raccolta salmistica sono infatti qui ancora esclusivamente dottrinali e propriamente liturgiche (nonché spesso gli inni neumatici), ma certo, nella *oratio per semetipso* (c. 209v) e nelle numerose e più sentitamente dolorose e penitenti preghiere *ad cruce adorandam*, già si intravede quella apertura alle nuove forme della devozione che poi trapasserà inesorabilmente nel sentire del laicato. Per il volume si guardi V. LEROQUAIS, *Les Psautiers manuscrits Latins des bibliothèques publiques de France*, II, Mâcon 1941, nr. 347 pp. 120-122, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, I. VI^e-XII^e siècles (Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 1984, nr. 124 p. 72 e W. AUGUSTYN, *Zur Illustration von Psalterien und Psalmenkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 166 e 170.

anzitutto in grado di svelare, nel suo avvicinarsi di ricorrenze e festività, un primo riferimento topografico. Se il ricordo dei patroni di Brescia Faustino e Giovita può giustamente non sembrare del tutto dirimente, vista la loro fama diffusa, il *Pauli presbiteri* ricordato al 7 di febbraio corrisponde a uno dei primitivi presuli bresciani, Paolo III, non ricordato nel martirologio romano; si aggiungano poi il riferimento ad Innocenzo da Verona al 14 marzo - le cui reliquie sono custodite nella città lombarda - oppure la suggestiva “*dedicatio Sancti Salvatoris*” (25 maggio) e non sembra si possa che respirare l’aria di Brescia²⁵.

Un posizionamento, questo, tutt’altro che pacifico, qualora dal conto dei giorni si alzino gli occhi sulle miniature che lo introducono: per dar conto della compagine appena detta, la via potrebbe essere legare le pitture del manoscritto vaticano a quella tradizione padana cui fanno parte le opere legate al miniatore di Lanfranco de Pancis, raggruppate da Valagussa nel 1993 attorno alla *Bibbia* Lat. 56 della Bodleian Library di Oxford: ma, nel nostro, i minii sembrano del tutto mancare il carattere “ruvido, vivace e divertito”²⁶ che caratterizza tali prodotti, per far sovvenire invece alla memoria l’eleganza delle produzioni di quella “koinè sovraregionale centroitaliana”, altrimenti nota, tra secondo e terzo quarto del Duecento, con il nome convenzionale dato al suo artista più

²⁵ Tutte le notizie qui riportate sono confrontabili alla data di riferimento nei vari volumi degli *Acta Sanctorum*, in quest’occasione consultati nella preziosissima versione digitalizzata offerta da <https://archive.org/search.php?query=acta+sanctorum&sort=titleSorter> - ultimo accesso 30 novembre 2021). Fatto salvo quanto detto, il restante *calendario* segue senza particolari variazioni la norma romana, con però rimarchevole inserimento di santi cavalieri (i quaranta *milites* di Sebaste e non pochi protomartiri, o ancora San Secondo patrono di Asti, battezzato a Milano da Faustino, come la sua stessa vita racconta), di papi ed anche di cristiani romani della prima ora (ad esempio, la famiglia di Mario Marta ed i “loro figli”, ovvero Audiface e Abaco, per cui si rimanda all’agiografia contenuta nella *Passio Sancti Valentini*); nessuna menzione a rappresentanti degli ordini mendicanti, facilmente spiegabile con la notevole ‘anzianità’ del codice.

²⁶ Si veda G. VALAGUSSA, *Il miniatore di Lanfranco de Pancis*, in “Arte Cristiana”, LXXXI, 1993, pp. 323-336.

rappresentativo: il Terzo Maestro di Anagni²⁷. A quest'ultimo, di recente spesso riletto unicamente come crocevia di "équipes aperte"²⁸, va invece riconosciuta una fisionomia artistica precisa, circoscrivibile nelle prove autografe, al di là dell'indubbia vivacità che caratterizza il suo più stretto *atelier* ed il suo caleidoscopico *entourage*: come è stato anche ben ribadito di recente, alla sua

²⁷ L'individuazione di tale personalità artistica si deve al pionieristico e profetico studio di P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie nazionali italiane", 5, 1902, pp. 116-187, che, enucleati i più antichi Primo e Secondo Maestro attivi nel complesso, chiamava in quell'occasione il pittore *Frater Romanus*, a cui solo in seguito verrà assegnato il nome appunto di Terzo Maestro di Anagni. Per M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 8-10, l'etichetta di bizantino meridionale che spesso fu assegnata all'artefice è sembrata da riformulare, almeno per quanto riguarda il periodo della sua più precoce formazione, tra primo e secondo decennio del Duecento, da collegare invece alle esperienze del Sozio spoletino, autore della notissima *Croce*. Nella sua piena attività il Maestro rifletterà poi il coacervo di quelle tre fondamentali "direttrici" che caratterizzano l'arte romano-laziale intorno alla metà del secolo: l'Umbria, i sentori transalpini, ma anche la linea meridionale di ascendenza sveva (si veda, per questo: S. MADDALO, *Roma nel secolo XIII. Storie di libri, di artisti, di committenti: un'introduzione*, in *Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano* (Biblioteca di arte, 11), a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. Z. ZANICHELLI, Padova 2016, pp. 342-343). La citazione riguardo a tale particolare *koinè*, così come un preciso e attento ricapitolo circa l'origine storiografica del Terzo Maestro è rintracciabile invece in V. CARAMICO, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato: topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento* (Callida iunctura, 3), Firenze 2020 [2022], nota 123 p. 81, un volume appena uscito per i tipi di Mandragora e che ho avuto modo di leggere in anteprima grazie alla gentilezza dell'autrice, a cui va tutta la mia gratitudine.

²⁸ Così da ultimo in C. PANICCIA, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura: il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII* (Saggi di storia dell'arte, 62), Roma 2019, soprattutto pp. 267-273 (p. 268 per la citazione): la studiosa propone di fatto di superare il più possibile le singole personalità in favore di una rilettura corale del Secondo e Terzo Maestro, risultati di tendenze diverse di uno stesso *atelier*; in precedenza queste stesse proposte erano state accennate in C. PANICCIA, *Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle équipes romane nel Duecento*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I (Nuovi studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 100), a cura di S. MADDALO, Roma 2016, pp. 309-331 ed anche C. PANICCIA, *Ottaviano Ubalдини: un cardinale committente nella Roma del XIII secolo*, in *Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano* (Biblioteca di arte, 11), a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. Z. ZANICHELLI, Padova 2016, p. 356. Assolutamente contrario alla parcellizzazione degli artefici, di cui già odorava lo spettro, era giustamente già M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, p. 3.

stretta mano vanno assegnate, in ordine, la decorazione parietale della cappella di San Gregorio presso il Sacro Speco di Subiaco, un'altra cappella, quella dedicata a San Magno nella cripta del duomo di Anagni ed infine il notissimo ciclo parietale che avvolge la meravigliosa Aula Gotica nel complesso dei Santi Quattro Coronati a Roma, da confrontare con il Vat. Lat. 4363 già solo per alcune fantasiose iconografie mensili²⁹.

Ma non sembrano solo le scelte compositive ad unire il nostro anonimo miniatore al più sofisticato ed altrimenti maturo Terzo Maestro. Già Bologna, nell'affrontare il racconto della volta di Anagni - poco precedente all'Aula e dunque databile tra quarto e quinto decennio del XIII secolo - vi ravvisava dei caratteri da miniatura transalpina che diceva penetrati nel linguaggio del pittore tramite l'influsso dell'arte federiciana³⁰. In effetti, come sottolineato a più riprese, il brulichio informale dell'azione, unitamente al conclamato utilizzo, su parete, di tecniche precipue alla decorazione libraria e al più generale debito figurativo nei confronti dell'arte miniatoria meridionale, hanno aperto la strada ad una ridefinizione del frescante: prima, come artista in grado di influire ed

²⁹ Per la cappella di San Gregorio al Sacro Speco - proposta al pittore dal detto Toesca, poi fortemente appoggiato da Boskovits - si veda da ultimo V. CARAMICO, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato: topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento* (Callida iunctura, 3), Firenze 2020 [2022], pp. 65-73, che assegna al Maestro anche ulteriori lacerti di pittura murale rinvenuti allo Speco, trattati nelle pagine immediatamente seguenti. Sulla cappella anagnina avremo modo di diffonderci, mentre intanto per la decorazione dell'Aula Gotica si guardino gli imprescindibili A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006, A. DRAGHI, *Nouvelles fresques découvertes aux Santi Quattro Coronati (Rome)*, in "Revue de l'art", CLVIII, 2007, pp. 47-51 e A. DRAGHI, in *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante, V. Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca.)*, a cura di S. ROMANO, Milano 2012, scheda 30 pp. 136-190; opere fondative, queste: per una ricognizione invece del corpus completo dell'artista di "raffinata e giocosa eleganza", si vedano le citate pagine di Caramico, come anche l'elenco di espunzioni o nuove proposte approntato da M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 6-7 (citazione p. 6).

³⁰ Cf. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969, p. 24.

indirizzare profondamente anche la produzione libresca tra Lazio, Campania ed Umbria meridionale³¹; poi, con una fortunata attribuzione, a riconoscere proprio al suo pennello una superba prova in quel campo, ovvero alcune iniziali del noto *Omeliario* di Salerno³².

È proprio a partire dalle prodezze del codice salernitano, confezionato alla metà del quinto decennio del Duecento, si potrebbe intraprendere il tentativo di disegnare la fisionomia dell'artefice del manoscritto Vat. Lat. 4363, certo non sovrapponibile al Terzo Maestro di Anagni, ma da questo vistosamente

³¹ Si intende, da ultimo, C. PANICCIA, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura : il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII* (Saggi di storia dell'arte, 62), Roma 2019, soprattutto pp. 269-270, in cui le 'doppie competenze' del Terzo Maestro e del suo *entourage*, lungi dall'essere episodiche, sono invece considerate "sistemiche" (p. 273) ed in grado quindi di rielaborare una varia girandola di influenze, non dimentiche della Monreale normanna e dei diversi libri e repertori miniati (p. 271). Le analisi chimiche affrontate in occasione del restauro della volta anagnina hanno poi confermato il ricorso da parte dell'artista a tecniche nate in seno alla produzione libraria, come già d'altronde doveva aver capito Toesca quando diceva che "sulle miniature egli studiò", giovando della visione di codici miniati benedettini, come la "tecnica stessa [...] conferma" (cf. P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie nazionali italiane", 5, 1902, pp. 157).

³² L'*Omeliario*, conservato al Museo diocesano di Salerno con segnatura ms. 8, era già noto agli studi come decorato, nello *scriptorium* della cattedrale salernitana, da tre miniatori ad esso "esterni", di cui uno (riconosciuto da Teresa D'Urso) attivo nel ms. 10 dei *Moralia in Job* dell'abbazia di Cava de' Tirreni (si veda, per l'attribuzione, T. D'URSO, *Tra Benevento, Cava e Salerno: il maestro dei "Moralia in Job" di Cava*, in *Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII* (Millennio medievale, 99), atti del convegno internazionale di studi della Badia di Cava (15-17 settembre 2011), a cura di M. GALANTE, G. VITOLO e G. Z. ZANICHELLI, Firenze 2014, pp. 317-328 e, per un inquadramento generale, la ricca scheda, completa di bibliografia precedente, di G. Z. ZANICHELLI, in *I codici miniati del Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno* (Studi e ricerche di storia dell'arte, 2), a cura di G. Z. ZANICHELLI, Battipaglia 2019, scheda 3 pp. 107-112, ma anche, nello stesso volume, quanto la medesima studiosa scrive a proposito alle pagine 42-48). Ancora di recente considerato, nel nucleo di iniziali che qui ci interessa (cc. 58r, 63v, 92v, 146v, 149r, 153r) in semplice "alloglossia" rispetto al linguaggio del Terzo Maestro (vedi, ad esempio, C. PANICCIA, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura : il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII* (Saggi di storia dell'arte, 62), Roma 2019, p. 270), è stato invece felicemente riconosciuto, nel suo "disegno sottile e veloce", quale opera autografa da V. CARAMICO, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato: topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento* (Callida iunctura, 3), Firenze 2020 [2022], nota 125 p. 81.

influenzato, nella pittura pastosa, costruita per sovrapposizioni di lunghi filamenti di colore ad accarezzare la figura: così ad esempio nell'*acquario* a c. 112v, dove il colore scivolato sul corpo nudo tornisce le cosce che, altrimenti scattanti nell'*Omeliario*, erano già - più mingherline - similmente costruite dalle accensioni cromatiche nella volta della cappella anagnina [Figg. 26-27-29]. Ad Anagni rimanda anche l'insistenza ad illuminare volti e vesti con finissimi rigoli di biacca che scheggiano il panneggio e segnano la fronte del *seminatore* di febbraio, certo più pietrificato ed attonito rispetto alle figure messe in opera dal Terzo Maestro e non così dolce nella definizione delle chiome, che il nostro traduce in maniera assai più grafica [Figg. 22-23-25]; così come tradurrà in astratte sigle concentriche quei tentativi salernitani, pur arcaici, di rendere le pieghe dell'articolazione del ginocchio; o trasformerà in curiosi pallini, le svirgolate bianche che segnano di luce i carnati nell'Aula Gotica [Fig. 30].

Anche il naturalismo agreste che caratterizza alcuni dei lavoratori nella sala romana [Fig. 19] torna nel manoscritto vaticano, con però un rimando maggiormente insistito ad esperienze di sorgente federiciana, nel 'sombbrero' del *giugno* che miete il grano o nei suoi calzari allacciati all'antica, rintracciabili in manoscritti da assegnare alla diretta committenza di Federico II, primo fra tutti il noto *Codex Vindobonensis* 93 della Österreichischen Nationalbibliothek di Vienna [Figg. 18 e 20]³³.

³³ Per il codice viennese si veda G. OROFINO, *Le tre vite di un erbario: il codex Vindobonensis 93*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, miscellanea di studi in onore à Xavier Barral i Altet, a cura di R. ALCOY e D. ALLIOS, Paris 2012, pp. 925-931, soprattutto per i ragionamenti circa il suo patronato e, da ultimo, l'articolo di R. W. CORRIE, *The Painter of Vienna Cod. 93 and the Conradin Bible: formulating versions of a "maniera greca" at Rome and Naples*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I (Nuovi studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 100), a cura di S. MADDALO, Roma 2016, pp. 209-224 per un inquadramento stilistico dell'opera in un più ampio contesto figurativo centro-meridionale.

Se di recente si è proposto di considerare il miniatore attivo nell'erbario viennese come uno dei più giovani artisti attivi nell'*équipe* del Terzo Maestro³⁴ - in un'ottica che vorrebbe la sostanziale fusione di tale esperienza con quella dei

³⁴ Mi riferisco ad *idem*, che, specialmente alle pagine 210-211, propone appunto di datare l'erbario viennese intorno ai primi anni '60, dunque almeno mezzo decennio a valle rispetto alle esperienze dell'Aula Gotica: il miniatore attivo nel codice, "close" al Terzo Maestro di Anagni, nelle lumeggiature bianche che segnano le mani e nelle ciocche delineate in nero su un più caldo fondale castano (p. 218), avrebbe dunque preso parte ai lavori dell'aula e lì approfondito i rapporti con l'*entourage* papale, ma anche imperiale, che gli avrebbero fruttato in seguito la commessa del manoscritto 93 della Österreichischen Nationalbibliothek (p. 212).

poco successivi *atelier* di Manfredi e Corradino³⁵ - le istanze tardoantiche del ms. 93 e della sua copia più corsiva (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 73.16 [Fig. 21]) si allontanano invece dall'interpretazione data nel nostro Vat. Lat. 4363, più verace nell'espressione, pur altera, dei suoi volti [Figg. 35-36]: un'espressività aggrottata e parlante che pone dunque il manoscritto

³⁵ È questa una linea di studi relativamente recente che, al netto di indubitabili scambi, influenze ed anche vicinanze già ampiamente individuate in precedenza, forse tende ad una eccessiva frammentazione dell'esperienza del Terzo Maestro di Anagni, che risulta così annacquato dai suoi molti collaboratori, che sarebbero responsabili di gran parte della più problematica produzione libraria in Italia tra quinto e settimo decennio del Duecento. L'innegabile rapporto di Terzo Maestro e bottega con l'arte sveva federiciana e più genericamente meridionale diventa così non più occasione dialettica, ma scusa per comprimere esageratamente le differenze tra le varie esperienze. Ad esempio, già in A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006, p. 84 venivano tracciate linee di congiunzione tra le pitture anagnine e del complesso dei Santi Quattro Coronati con gli inserti decorativi e "metafisici" delle ornamentazioni della Bibbia di Manfredi (Biblioteca Apostolica Vaticana Vat. Lat. 36): un avvicinamento però che, come in C. PANICCIA, *Ottaviano Ubaldini: un cardinale committente nella Roma del XIII secolo*, in *Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano* (Biblioteca di arte, 11), a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. Z. ZANICHELLI, Padova 2016, p. 353, considera la circolazione a Roma di repertori figurativi meridionali il motivo della forte suggestione del Maestro verso i modelli svevi, una circolazione in grado di spiegarne le analogie di linguaggio con gli apparati decorativi di codici federiciani o manfrediani - aggiornati a loro volta su esperienze centro-settentrionali, parallele alle produzioni dell'*atelier* della *Bibbia di Corradino* (ms. W.152 del Walters Art Museum di Baltimora - secondo l'idea di una collocazione a Nord di quest'ultimo come voleva già F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969, p. 51 e poi da ultimo A. RUSSO, *Su alcune novità per la Bibbia di Corradino*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, 2000, pp. 51-64). Invece, in R. W. CORRIE, *The Painter of Vienna Cod. 93 and the Conradin Bible: formulating versions of a "maniera greca" at Rome and Naples*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I (Nuovi studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 100), a cura di S. MADDALO, Roma 2016, pp. 213-214 e 222 l'esperienza corradiniana, pur molto influenzata dalla direttrice bolognese, viene riposizionata al sud ed il suo maestro principale valutato, anche in questo caso, come "tra i più giovani" frescantì dell'Aula Gotica, poi arruolato nel cantiere delle Bibbia di Manfredi ed impegnato in seguito, nella sua fase autonoma, a "byzantinize" lo stile meridionale; un'interpretazione da discutere, che nel frattempo sembra aver valutato in maniera più dubitativa anche C. PANICCIA, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura: il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII* (Saggi di storia dell'arte, 62), Roma 2019, soprattutto pp. 269-270.

vaticano più direttamente sulla scia del linguaggio approntato, tra quinto e sesto decennio, nella nominata Aula presso i Santi Quattro Coronati [Figg. 33-34].

Gli apporti federiciani potrebbero dunque essere arrivati al nostro miniatore da esperienze di poco più arcaiche che, nel vago alone esoterico, nell'eleganza dell'impaginazione, o nella memoria imperiale di alcuni brani di costume, potrebbero essere ben esemplificate dal *Liber Astrologiae* di Fendulus (Paris, BnF, ms. Lat. 7330), sempre di committenza regia [Figg. 37-38]³⁶. Se al manoscritto parigino rimandano gli occhi tondi e imbambolati del *seminatore* di c. 112v e del principesco *aprile* (c. 113r) [Figg. 31-32 e 24], il nominato *acquario*, torto ed avvinghiato alla sua brocca, ricorda invece le figurette arrampicate sui racemi della più tarda *Bibbia di Manfredi* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 36) [Figg. 12 e 28]³⁷: così come lì sospingono anche alcuni dei motivi che

³⁶ Sul codice - citato in tutti gli studi compresi alle note precedenti, proprio nell'ottica di quella comunanza di linguaggi e modelli con l'*atelier* del Terzo Maestro di cui si diceva - si veda anzitutto il volume M.T. GOUSSET e J.P. VERDET, *Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. Liber astrologiae*, Paris 1989. Precedente rispetto all'Aula Gotica (e variabilmente datato tra il troppo precoce 1220 ed il 1240), certo anche il programma iconografico dimostra qualche affinità con le ricerche della sala romana, nel suo voluto rifarsi a modelli italo-meridionali risalenti al XII secolo (salvo il modulo tutto orientale dei *gemelli* rappresentati nel manoscritto parigino come un unico uomo a doppia testa [Fig. 24]). Per il contesto di produzione ed i legami con la committenza di Federico II, si veda G. OROFINO, "*Solatiosus homo fuit*": i piaceri del principe nella miniatura sveva, in *Mezzogiorno - Federico II - Mezzogiorno*, II (Atti di convegni, 4), atti del convegno internazionale dell'Istituto di Studi Federiciani (Potenza, Avigliano, Castel Lagopesole e Melfi, 18-23 ottobre 1994), a cura di C. D. FONSECA, Roma 2000, p. 777-793; per più specifiche considerazioni sulle miniature del manoscritto in relazione alla pittura romana coeva o di poco posteriore ci si può invece riferire a *La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante*, V. *Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca.)*, a cura di S. ROMANO, Milano 2012, pp. 28-33 (soprattutto, pp. 30-31).

³⁷ Similmente a quanto detto poco sopra, la *Bibbia* Vat. Lat. 36 è, come abbiamo visto, ampiamente considerata nei contributi sin qui nominati, a cui si rimanda anche per la corposa bibliografia precedente. Ancora oggi resta comunque importante leggerne il commento di F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969, pp. 48-50, per apprezzare a pieno la "nuova voce" che il miniatore dell'opera manfrediana portò nella corte sveva, "segno dell'apertura di quell'ambiente ai contributi più sollecitanti della cultura europea rinnovata" (p. 49).

ornano le iniziali del codice vaticano, memori di influssi più fattivamente gotici rispetto ai partiti decorativi di marca classica consoni al Terzo Maestro.

Il miniatore che si occupa delle figurazioni del Vat. Lat. 4363 parrebbe dunque un artista in grado di assecondare alcune istanze germogliate nel contesto della corte sveva, coniugate però secondo un linguaggio che risponde ad una formazione centroitaliana o laziale. Egli si occuperebbe di decorare il codice ad altezze cronologiche che seguono il cantiere dell'Aula, per porsi sulla stessa linea delle formulazioni bibliche manfrediane, dunque a cavallo tra sesto e settimo decennio del XIII secolo. Se tale ricostruzione è corretta, bisognerebbe dunque immaginare un'attività bresciana di questo maestro, magari come parte di una bottega itinerante responsabile della movimentazione di tale linguaggio verso il nord dell'Italia già preconizzata dal Bologna³⁸. In alternativa, si potrebbe ipotizzare che la commissione del manoscritto vaticano sia ordinata, a Roma, da un 'bresciano fuori sede', forse non estraneo agli ambienti della corte papale, vista anche l'*allure* decisamente eletta del volume.

Un paio di aspetti dovrebbero invece essere meglio ancorabili. Anzitutto la datazione: un *ex libris*, purtroppo consunto, a carta 143v ci riporta al martedì 15 di aprile dell'anno 1265, data che sarebbe quindi un *antequem* rispetto alla confezione³⁹; del tutto plausibile a livello stilistico, forse una nota del calendario potrebbe circoscrivere meglio ancora il nostro arco cronologico: al 17 giugno è ricordata una "translatio Sancto Tome", che potrebbe riferirsi al trasferimento

³⁸ Cf. *idem*, pp. 47-48 con particolare accenno alla realtà veronese e piemontese come "riprova ulteriore dell'ampiezza della loro [= complessi spostamenti storico-politici] risonanza e della capacità che essi ebbero di promuovere un indirizzo autonomo di cultura figurativa".

³⁹ Il *folio* 143v, oltre al disegno di alcune letterine quasi fossero prove di scrittura, racchiude nella parte alta la detta sottoscrizione "ajoutée d'une main différente de celles du manuscrit", che in esteso si legge *MCCLXV die mercurii XV mensis aprilis*, come già segnalato da E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 400 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*).

delle reliquie del santo apostolo dall'oriente ad Ortona, avvenuto nel 1258; le fonti circa questo episodio sono, come sempre, molte e molto mutevoli, ma in una versione apocrifa pubblicata dall'Ughelli - ignota a Baronio anche se proveniente dalla cattedrale di Ortona - era proprio la data 17 giugno 1258 ad aprire il racconto della traslazione, in qualità di giorno in cui il re Manfredi, con cento galere di cui molte ortonesi, era partito per la spedizione alla volta di Edessa che avrebbe appunto riportato in Italia le reliquie di San Tommaso⁴⁰. Da prendere con estrema cautela, se questa ricostruzione fosse corretta il codice vaticano avrebbe dovuto vedere la luce tra 1258 e 1265, un lasso temporale comunque decisamente credibile rispetto ai modi del nostro miniatore.

Resta ora da definire la committenza, che alcuni indizi suggeriscono di legare a un personaggio laico. Oltre alla natura dei suoi contenuti, occorre infatti considerare una delle ultime carte del codice, la 143r, che raccoglie al suo interno numerose sottoscrizioni e alcuni disegni amatoriali che mescolano fantasiosi ed incerti cavalieri al martellante ripetersi di stemmi araldici. Molte delle scritture sono oggi purtroppo consunte ed ormai illeggibili: una però sopravvive e ci racconta che il manoscritto, nell'anno 1366 "die XX mensis decembris", era entrato in possesso di una famiglia signorile piemontese residente a Savigliano. Quest'ultima, indicata da tutta la storiografia precedente, per erronea lettura, come la casata dei Cappelli - che esiste in Piemonte, ma non ha proprietà in quelle zone - è invece da identificare con quella fiorente dei

⁴⁰ Si legga G. PANSA, *La leggenda della traslazione di San Tommaso apostolo ad Ortona a Mare e la tradizione del culto cabirico*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXVIII, 1920, pp. 29-62, specialmente pp. 36-37, che cita F. UGHELLI, *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adjacentium rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, VI. *Complectens metropolitanas, earumque suffraganeas ecclesias, quae in Campaniae Felicis, Aprutii, Hirpinorumque Neapolitani regni claris provinciis recensentur*, Venezia 1720, pp. 773-776, da guardare anche per la discussione circa le fonti e per un ricapitolo comparato delle stesse, con precise citazioni della documentazione e della bibliografia precedente.

Tapparelli, una famiglia originaria proprio di Savigliano e fregiata di uno stemma che corrisponde a questo punto perfettamente a quello disegnato due volte al medesimo *folio* 143r e mai riconosciuto finora [Figg. 39-40]⁴¹. Se dunque già nel 1366, a meno di un secolo dalla sua messa in opera, la raffinata miscellanea Vat. Lat. 4363 si trovava in un contesto laico (“in Savillo in domo Mathei Tapperelli filius quondam domini Anthonii Tapperelli de Savilo”), è presumibile che anche la sua originaria confezione fosse stata destinata a un simile pubblico, con la funzione magari in entrambi i casi di istruire futuri ‘principi’.

⁴¹ Indicato tra i “possesseurs”, “Matteo Cappelli à Savigliano (?) (Piémont)” era quanto leggeva E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2 *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010, p. 400 (Vat. lat. 4363 *ad vocem*), una lettura sbagliata ripresa anche da F. MANZARI, *Migration de textes et d’images entre livres d’heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d’heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d’Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, nota 12 p. 272, che sembra proporre (anche) per questo una generica localizzazione “en Italie du nord” del codice. Il cognome del Matteo saviglianese era d’altronde già frainteso anche in F. NOVATI, *Carmina Medii Aevi*, Firenze 1883, nota 1 pp. 20-21, che leggeva anch’egli Cappelli (come suggeritogli - dice - da Morpurgo), traendone la conclusione che la confezione stessa del codice fosse per questo da datare al XIV secolo. La corretta individuazione della prima lettera, che, pur particolarmente arrotondata, presenta una stanghetta sommitale che ne fa dunque una “t” (e non “c”), unitamente al corretto scioglimento della sillaba sincopata “re”, come indica l’abbreviatura che taglia il gambo della “p”, mi ha dunque permesso di meglio leggere Tapperelli e di verificarne poi conseguentemente la coerenza dello stemma in F. BONA, *Onore, colore, identità. Il Blasonario delle famiglie piemontesi e subalpine*, a cura di G. MOLA DI NOMAGLIO e R. SANDRI-GIACHINO, Torino 2010, p. 297. L’archivio della famiglia, assai fiorente fin oltre il XIX secolo è meritoriamente stato tutto digitalizzato e reso disponibile alla consultazione all’indirizzo <https://tapparelli.org/organizzazione/archivio-storico/> (ultimo accesso 1 dicembre 2021), anche se purtroppo lo spoglio documentario non ha per ora portato alla luce alcuna notizia su un Matteo o Antonio vissuti a metà Trecento.

Si tratta di un codice membranaceo di circa 27 centimetri d'altezza per 19 e mezzo in larghezza, un volume piuttosto corposo con le sue 388 carte divise in trentacinque fascicoli, noto come *Supplicationes Variae*⁴². Già nell'indice dei manoscritti laurenziani redatto nel 1589 da Giovanni Rondinelli e Baccio Valori è così ricordato, nella posizione che corrisponde alle segnatura attuale, la terza del venticinquesimo pluteo⁴³. Non è un caso che tale denominazione compaia per la prima volta in questa occasione, ovvero fin da quell'inventario dei beni della biblioteca compilato subito dopo l'apertura al pubblico delle raccolte medicee, nel 1571, perché è questo il momento in cui i manoscritti furono provvisti di nuove e uniformi legature, come quella che ancora oggi contiene il codice. Il piatto anteriore in cuoio rosso ospita infatti un piccolo frammento di pergamena, a mo' di etichetta, in cui una *littera gotica* conforme a quella con cui fu vergato l'intero manoscritto traccia appunto "*Supplicationes variae*": con tutta probabilità si tratta di una piccola porzione ritagliata in quell'occasione da

⁴² Dall'analisi tipologica delle *Supplicationes*, esemplare ibrido per eccellenza, ha preso avvio il presente lavoro. Il codice è stato oggetto della mia tesi di laurea magistrale, M. BORDONE, *Le Supplicationes Variae della Biblioteca Medicea Laurenziana: un libro su misura alla fine del Duecento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte sostenuta presso l'Università degli studi di Firenze sotto la guida della Professoressa S. CHIODO, a.a. 2018-19, a cui rimando per più corpose considerazioni riguardo la compagine propriamente stilistica ed iconografica del codice, qui riassunta in maniera maggiormente essenziale per ragioni di uniformità con la trattazione degli altri manoscritti in esame e perché, vista la natura del progetto, ho ritenuto giusto prediligere ragionamenti di carattere appunto tipologico, meglio presi in conto nel corso dei tre anni di ricerca dottorale. Alcune delle riflessioni presentate in queste pagine sono state da me anticipate in M. BORDONE, *Le Supplicationes Variae della Biblioteca Medicea Laurenziana: un libro su misura alla fine del Duecento*, intervento (23 settembre 2021) al convegno dottorale *Culto e immagine. L'opera, pubblici e contesti*, tenutosi a Padova sotto l'egida del dBC (dipartimento di Beni Culturali).

⁴³ G. RONDINELLI, B. VALORI, *Io. Rondinelli et Baccii Valorii bibliothecae Mediceae laurentianae catalogus*, 1589, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 44.42, c. 14v. Per una breve ma esaustiva storia della libreria Medicea privata, cf. I. G. RAO, *Il fondo manoscritto*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12-34* (Manoscritti datati d'Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO, Firenze 2008, pp. 4-10.

una carta del codice, forse quella originariamente di guardia di cui già il Bandini sospettava che il *codex* fosse “initio mutilus” [Fig. 41]⁴⁴. In un altro frammento pergamenaceo, forse sempre parte dell’antica carta di guardia ma ora incollato al contropiatto anteriore della coperta cinquecentesca, leggiamo invece in lettere auree: “1293 Kalendis Ianuarius”, iscrizione che vari indizi autorizzano a considerare non l’anno di realizzazione *stricto sensu*, quanto piuttosto una data celebrativa, occasione per cui si confezionò il prezioso manufatto [Fig. 42].

Esiste una partizione immaginaria all’interno del manoscritto, dalla parola all’immagine. Si parte con la sezione testuale, in cui la miscellanea di scritti è

⁴⁴ A. M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi* (1774-1778), I, *In quo sancti Patres Latini et scriptores ecclesiastici recensentur*, Firenze 1774, p. 748. Visto che delle *Supplicationes* si servì il Ficino per la traduzione del Salterio Abbreviato di San Girolamo (cc. 25v-33r, vedi P. O. KRISTELLER, *Marsilio Ficino and His Work After Five Hundred Years*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, I (Studi e Testi, 15), atti del Convegno Internazionale di Studi nel 500° Anniversario della traduzione di Platone (Napoli - Firenze - Figline Valdarno, 15-18 maggio 1984), a cura di G. C. GARFAGNINI, Firenze 1986, pp. 85 e 155-160) e che nell’ultima carta compare una stima della libreria medicea privata databile al 1500, il codice è probabilmente ricordato già nell’inventario redatto nel 1495, in seguito alla morte di Lorenzo dei Medici, poi edito nel 1874. Fantoni ha proposto di identificare le *Supplicationes* con il numero 1002 di questo inventario, rispondente alla voce: *Omeliarium cum sermonibus*, ma non ci pare che le *Supplicationes* possano essere interpretate, né possano esserlo stato in antico, come un omeliario (cf. A. R. FANTONI, in *Luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di G. CAVALLO, Roma 1994, cat. 35, p. 161); proponiamo invece di riconoscere le *Supplicationes* nella voce *Psalterium cum aliquibus officiis et orationibus* alla posizione 987 (*Inventario della libreria medicea privata compilato nel 1495*, in “Archivio storico italiano”, III serie, XX, 82, 1874, p. 92) perché l’enunciazione, nell’ordine, di Salmi, Offici e Orazioni, anche se non del tutto esaustiva del contenuto, rispetta la sequenza con cui tali testi compaiono nel manoscritto, occupando per altro le prime centotrenta carte, numero sufficiente a fornire un’idea del contenuto dell’opera a colui che la voglia inventariare. Nel caso corretta, tale identificazione fornirebbe inoltre un’informazione altrimenti persa a seguito dell’opera di rilegatura cinquecentesca: il manoscritto era originariamente inserito in una coperta in seta rossa (*opertum serico operimento rubei coloris*), particolare che sembra del tutto consono alla ricchezza che ancora oggi possiamo apprezzare in tale manufatto. Per una rassegna delle vicende subite dal fondo laurenziano negli anni a seguito della morte del Magnifico e nei successivi secoli, cf. I. G. RAO, *Il fondo manoscritto*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12-34* (Manoscritti datati d’Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO e con il contributo di I. G. RAO, Firenze 2008, pp. 10-15.

scandita da iniziali e fregi ornamentali, con dispendio rimarchevole di lamine preziose; l'*Ave Maria* di c. 365v, elegantemente vergata in oro [Fig. 46], fa poi da tramite ad un meraviglioso compendio di lettura per immagini: 45 acquerelli a piena pagina dalle figurazioni ampie e complesse che con la maestosità di piccoli quadretti chiudono la raccolta narrando la parabola terrena del Cristo, dall'*Annunciazione* alla *Resurrezione*, con l'aggiunta di un *Giudizio Finale* [Fig. 43] e di diverse altre immagini di devozione, tra cui una delle prime attestazioni conosciute in Occidente dell'*Imago Pietatis* [Fig. 44]⁴⁵. Nei disegni, la campitura acquerellata concorre a creare figurazioni più essenziali: significativamente la foglia d'oro scompare quasi del tutto, per rimanere ad ornare il solo nimbo crucigero di Cristo.

Già a Toesca nel 1927 e a Ciaranfi nel 1929 fu chiaro come il codice dovesse esser destinato alla città di Genova⁴⁶: gli indicatori sono molti e indubitabili, ma

⁴⁵ Caro al Belting in qualità di uno tra i primi esempi occidentali di tale iconografia, il disegno di c. 387r mostra già la caratteristica insistenza sul corpo piagato del Salvatore, spostando il riferimento simbolico dalla morte in croce a deposizione e sepoltura: cf. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, pp. 43-55, 87, 161-163, 194-195, 250 e cat. 12 p. 265. Prima del Belting, l'immagine delle *Supplicationes* era stata diffusamente ricordata anche da E. PANOFSKY, "*Imago Pietatis*". *Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, pp. 261-308, da H. SCHRADER, *Ikongraphie der christlichen Kunst: die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, I. *Die Auferstehung Christi*, Berlin 1932, pp. 86-90 e 133-149, da E. M. VETTER, *Iconografia del "Varon de dolores" (su significado y origen)*, in "Archivo Español de Arte", XXXVI, 143, 1963, pp. 197-231, da G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II. *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968, pp. 210-245 e da J. H. STUBBLEBINE, *Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows*, in "Gesta", VIII, 2, 1969, p. 7. Chi proponeva invece di vedervi addirittura il primo esempio in occidente dell'iconografia dell'*Uomo di Pietà*, originale invenzione degli artefici del manoscritto laurenziano è L. M. LA FAVIA, *The man of sorrows: its origin and development in Trecento Florentine painting; a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma 1980, pp. 3-79.

⁴⁶ Si vedano P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Medioevo* (1927), Torino 1965, p. 1095 e A. M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano "Supplicationes variae"*, in "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1, 1929, pp. 327- 328.

certo il più eclatante resta il ricordo nel calendario liturgico che apre il manoscritto di Valentino, Siro, Felice e Romolo, i quattro santi vescovi menzionati come *lanuensis* e comunemente indicati tra i primi e più autorevoli presuli della città ligure⁴⁷.

È stato ampiamente discusso il binomio ‘confezionato per’ oppure ‘confezionato a’ Genova, un binomio che di fatto ha innervato buona parte della storiografia relativa al codice⁴⁸. Anzitutto bisogna tenere presente che un interesse eccessivamente concentrato sui disegni a piena pagina ha inevitabilmente portato a letture frettolose e sporadiche della parte propriamente miniata delle *Supplicationes Variae*: per questo non sono mancate ipotesi di aggiunta posteriore dei fascicoli acquerellati e più in generale il codice è stato spesso trattato non come *unicum*, ma in virtù di una dicotomica partizione che contrapponeva le miniature comprese nella miscellanea di testi alla sezione

⁴⁷ Al 2 di maggio “*Valentini episcopi lanuensis*” (c. 18r), al 7 di luglio “*Sancti Syri episcopi lanuensis*”, mentre al 9 dello stesso mese “*Felicitis episcopi lanuensis confessoris*” (c. 19r) ed infine al 13 di ottobre “*Sancti Romuli confessoris episcopi lanuensis*” (c. 20v). Sorvolando su qualche elemento che recupereremo nelle prossime pagine, qui si segnala anche come a c. 212v una rubrica, che ricorda al lettore i quaranta giorni di indulgenza accordati a chi reciterà l’orazione alla Vergine relativa alle carte precedenti, pare voglia mettere in posizione preminente, tra coloro che si preoccuparono di confermare tale indulgenza, un papa di origine genovese, ovvero Innocenzo IV (1243-1254), ricordato appunto come *Papa Innocentius de lanua* (“*Quicumque supradicta Gaudia Beatae Virginis dixerit, vel audierit cum Oratione praedicta, habebit quadraginta dies de suis peccatis a quodam Archiepiscopo de Anglia, qui postea fuit Cardinalis, et hanc indulgentiam confirmavit Papa Innocentius de lanua, et Papa Gregorius de Placentia et plures alii*”). Per i caratteri fondativi della devozione cittadina, si guardi D. CAMBIASO, *L’anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in “Atti della Società Ligure di Storia Patria”, 48, 1917 (intero numero).

⁴⁸ Pur riconoscendone l’originaria destinazione genovese, alcuni studi hanno addirittura ipotizzato che il codice non fosse mai giunto in Liguria: la città dove il manoscritto è oggi conservato non sarebbe quindi approdo successivo, bensì prima e ultima meta; di questo parere sono ad esempio B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I. *Süd- und Mittelitalien*, 1. *Katalog 1-167*, Berlin 1968, cat. 3, pp. 7-16 e I. RAGUSA, *Mandylion-Sudarium: the ‘translation’ of a Byzantine relic to Rome*, in “Arte medievale”, II serie, V, 2, 1991, nota 34 p. 105 (“Thus, although destined for Genoa, it is unlikely ever to have arrived there”).

finale. Fondamentalmente la critica lo ha ritenuto per lungo tempo decorato da due o tre miniatori bolognesi⁴⁹ e da un disegnatore toscano o veneziano. Amy Neff, che ha a lungo studiato l'opera, è strenua sostenitrice dell'ipotesi di una sua origine veneto-adriatica, mentre Toesca, Bologna, Degenhart e Schmitt ed ancora recentemente Labriola pensano invece, per gli acquerelli, ad un maestro toscano cimabuesco⁵⁰.

Già nel 1971, però, Conti in *Appunti pistoiesi* aveva di fatto dato avvio a una rilettura dell'intero codice di *Supplicationes Variæ* quando diceva che "il bizantinismo di buona qualità degli acquerelli sembra adattarsi molto bene alla situazione della pittura a Genova a fine Duecento" e che i miniatori potrebbero essere semplici testimoni di una capillare diffusione dello stile emiliano anche

⁴⁹ Si veda soprattutto P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Medioevo* (1927), Torino 1965, p. 1095; A. M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano "Supplicationes variæ"*, in "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1, 1929, p. 328; J. H. STUBBLEBINE, *Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows*, in "Gesta", VIII, 2, 1969, p. 7 ("a Bolognese codex"); H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, cat. 12 p. 265.

⁵⁰ Per Venezia, si guardi soprattutto: A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variæ in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977, pp. 73, 74, 81; A. NEFF, *A new interpretation of the Supplicationes Variæ miniatures*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del ventiquattresimo Convegno Internazionale di Storia dell'Arte C.I.H.A. (Comité International d'Histoire de l'Art), II, a cura di H. BELTING, Bologna 1982, pp. 173-179 e I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico, Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini (Castel Sismondo, dal 19 agosto al 29 dicembre 2002), a cura di F. FLORES D'ARCAIS e G. GENTILI, Milano 2002, p. 69. Per la Toscana, i contributi più significativi sono: P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Medioevo* (1927), Torino 1965, p. 1095; M. SALMI, *La miniatura fiorentina medioevale*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", III serie, 20, 1952, p. 10 (personalità che presenta numerose analogie con Manfredino da Pistoia); B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I. *Süd- und Mittelitalien*, 1. *Katalog 1-167*, Berlin 1968, cat. 3 pp. 7-16; F. BOLOGNA, *Note sulla propagazione delle arti minori toscane fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, atti del primo convegno sulla arti minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze 1973, p. 22; A. LABRIOLA, *Miniature Fiorentino*, in *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria dell'Accademia, 1 giugno - 29 agosto 2004), a cura di A. TARTUFERI e M. SCALINI, Firenze 2004, scheda 64 p. 207 ("contesto toscano di cimabuisimo ellenizzante").

oltre i confini della regione⁵¹. Ma le prime prove del legame *ab origine* tra il manoscritto Laurenziano e Genova si devono a Marie-Thérèse Gousset che nel 1988 individua all'interno delle *Supplicationes* una precisa tipologia di iniziale filigranata rintracciabile soltanto all'interno di un ristretto insieme di codici, alcuni dei quali certamente prodotti a Genova sul finire del Duecento [Fig. 45]⁵²; in seguito soprattutto Anna De Floriani, Gibbs e Francesca Fabbri si spenderanno in favore della genesi tutta ligure del codice⁵³.

⁵¹ Si veda A. CONTI, *Appunti pistoiesi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, III serie, I, 1, 1971, nota 1 p. 116, dove però le miniature restano classificate come bolognesi e considerate a parte. In seguito anche quest'ultime parranno allo studioso da "orientare verso una scuola di impronta romanica alla cui ubicazione può dare un utile punto di riferimento" la città cui il manoscritto era destinato: le *Supplicationes* saranno quindi in definitiva catalogate come "opera probabilmente tutta genovese" in A. CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, in "Bollettino d'arte", VI serie, LXIV, 2, 1979, p. 14 e p. 18.

⁵² Le "filigranes réservés" laurenziane, del tutto aderenti a questa tipologia "sans aucun doute [...] exécuté à Gênes", vengono paragonate soprattutto a quelle del Paris, BnF, ms. Nouv. Acq. Lat. 669: cf. M. T. GOUSSET, *Etude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII^e siècle*, in "Arte medievale", II serie, II, 1, 1988, pp. 121-152, ma soprattutto pp. 127, 128 e 131. Per un contributo più propriamente linguistico, dove viene sostenuto che "les textes latins [delle *Supplicationes*] trahissent l'influence du dialecte" ligure, vedi: F. CIGNI, *Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism: the Francophone World and its Neighbours*, Turnhout 2010, p. 196.

⁵³ Le voci più importanti in questo senso sono: G. ROMANO, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia, I. Il Duecento e il Trecento* (1985), a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, p. 27; C. BERTELLI, introduzione a *Il Millennio ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1989, pp. 12 e 24; R. GIBBS, *Antifonario N: a Bolognese choirbook in the context of Genoese illumination between 1285 and 1385*, in *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo* (Istituto Internazionale di Studi Liguri, 3), atti del Convegno Internazionale di Studi Liguri (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, C. DI FABIO e M. MARCENARO, Bordighera 1999, p. 254; A. DE FLORIANI, *La miniatura in Piemonte e Liguria in La miniatura in Italia, I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, p. 145; A. DE FLORIANI, *Genova tra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, pp. 97-106 ed infine F. FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuova prospettive*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, p. 17, 22, nota 92 p. 29 e nota 98 p. 30.

Nel rileggere l'ornamento miniato delle *Supplicationes* è fondamentale procedere all'individuazione delle diverse mani che ne sono artefici, non come sterile gioco delle differenze, ma perché il riconoscimento di quanti concorsero alla realizzazione di questa imponente opera di collaborazione favorisce la comprensione della logica che dà forma a tutto l'insieme, pagina dopo pagina. Questo è infatti un codice connotato da una coerenza interna davvero notevole, a livello di scelte testuali ed iconografiche, di organizzazione dell'impaginato, nonché puramente stilistiche: credo l'intera figurazione sia opera di un'unica bottega in cui maestri sia miniatori che disegnatori si alternano ed influenzano vicendevolmente.

Gli artisti al lavoro nella serie acquerellata sembrerebbero non una ma due personalità artistiche assolutamente autonome: certo vicine, ma non tanto da poter essere comprese in una sola figura⁵⁴. I primi acquerelli che compongono il ciclo cristologico appaiono più marcatamente portatori di stilemi bizantini dal lessico arcaico: si nota in essi un ricorso più manifesto a proporzioni gerarchiche, mentre i fondali risultano affollati da un susseguirsi di complicate architetture a scale, prive di volume credibile e collegate innaturalmente da drappi di gusto greco [Fig. 48a]. Essi, poi, sono tra quegli episodi più finemente acquerellati e minutamente definiti, ieraticamente composti attraverso il dispiego di pochi personaggi, mentre si arriverà a figurazioni più sciolte e brulicanti via via che si prosegue verso il fondo della serie. I volti, atteggiati in un lieve sorriso, appaiono spesso come ovattati nelle emozioni, e le movenze, pur vivaci, sono

⁵⁴ Già Neff notava negli acquerelli una discrepanza di colorire tra scena e scena che però le pareva sintomo di un più corsivo e pasticciato operare di figure subalterne, fraintendendo totalmente quella sciolta naturalezza che caratterizza proprio la parte di figurazioni più vividamente colorate: argomento ripetuto, si veda, ad esempio A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977, p. 64.

demandate più ai gesti che alla costruzione spaziale delle pose [Fig. 48b]. Lo sforzo volumetrico e la ricerca di una maggiore espressività si pongono invece come tratto qualificante del secondo disegnatore attivo nei disegni laurenziani, a cui vanno ascritte invece tutte quelle composizioni in cui registriamo un colorismo sapiente e liquido ed un'apertura più significativa alle novità del naturalismo gotico francese, anche in materia di scelte iconografiche [Fig. 49a]. Così, in una prospettiva più ampia, ad attorniare arcaici edifici modulari, compaiono figure da protogiottismo, ritratte in profilo perduto: certo si tratta di una personalità appassionata ed estremamente ricettiva nei confronti di novità d'ogni sorta, rintracciate con spirito curioso ed infine amalgamate con spiccata originalità [Fig. 49b].

Anche nel corredo propriamente miniato va operata una simile scomposizione: dal *corpus* di figurazioni storicamente attribuite ad un Maestro che potremmo chiamare del Calendario [Fig. 50a], dovremmo espungerne alcune, per isolare una seconda personalità che chiameremo Maestro del Salterio, in virtù del primo scritto in cui si riconosce il suo intervento [Fig. 51a]. I volti di quest'ultimo sono segnati da rughe insistite e resi vividi da penetranti occhietti neri, sottolineati da palpebre sinuosamente allungate; le chiome, composte, si articolano in ciocche definite una ad una e la pittura fortemente contrastata è più compatta e grafica rispetto alle formulazioni del Maestro del Calendario [Fig. 51b]. I decori che incorniciano le pagine riferibili al secondo artefice si presentano meno intricati, le tinte decisamente compatte in una *palette* meno soffusa di quanto non accada nel primo Maestro, vero campione di raffinate *nuances* pastello [Fig. 50b].

La ripresa di alcune figure dei disegni nelle pagine del Calendario era già stata notata da Degenhart-Schmitt e Neff che l'avevano interpretata quale pura copia

da parte di un maestro miniatore di particolari visti nei disegni⁵⁵. Eppure le miniature del Maestro del Calendario non sono trasposizioni da decalcomanie, bensì riprese che vanno oltre la pura ripetizione, al netto di una finitura cromatica che naturalmente allenta, pur di poco, l'immediatezza di cui sono permeati gli acquerelli [Fig. 52]. Anche nel caso del maestro del Salterio si intravedono notevoli punti di contatto con la sezione acquerellata: nella definizione delle fisionomie soprattutto, con le sopracciglia che si incurvano sopra a palpebre dal sinuoso profilo e pupille messe in evidenza da un tratto svirgolettato a limitare il contorno dell'occhio [Fig. 53].

In sostanza, credo che Maestro del Calendario e Maestro del Salterio siano da identificare con i due artefici dei disegni, anche se poter chiaramente enucleare due differenti artisti non vuole in alcun modo negare lo stretto legame che parrebbe unirli: senza voler polarizzare eccessivamente la relazione tra i due miniatori, che comunque paiono collaborare qui in un rapporto alla pari, dovremmo quindi forse pensare al Maestro del Calendario come ad un 'giovane' artefice che, formatosi in seno al più autorevole Maestro del Salterio - o a figure appartenenti alla medesima temperie culturale - abbia poi assecondato i molteplici stimoli offertigli da un momento gravido di novità come è la fine del Duecento.

L'autorità dei due artisti agisce poi fortemente sulle figurazioni del terzo miniatore, che appare autonomo nel lavoro, ma del tutto dipendente dai modelli

⁵⁵ Se nella sua tesi del 1977 l'artefice degli acquerelli era dubitativamente proposto o come il "more skilled" dei miniatori oppure come un "third master and assistants" (A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977, p. 46), dal 1999 in poi Neff sceglierà l'ipotesi di un maestro autonomo per la parte acquerellata del codice, da cui anzi il miniatore, in un totale ribaltamento di prospettiva, risulta profondamente dipendente: si vedano A. NEFF, *Byzantium westernized, Byzantium marginalized: two icons in the Supplicationes Variae*, in "Gesta", 38, 1999, pp. 81-102 e tutti gli scritti successivi.

dei suoi colleghi, qualificandosi come un collaboratore più corsivo, pur originale nella formulazione di alcuni motivi decorativi a mo' di padiglioni carnevaleschi [Fig. 54]. In questo artista troviamo eco di quella fusione cromatica dei carnati e minutezza di tratti fisionomici che è tipica della miniatura bolognese del Primo Stile nella sua variante più tarda e colorata, ben esemplificata dal Maestro di Imola. Tale costruzione del modellato sarà in seguito portata a compimento nel Secondo Stile bolognese, linguaggio che risulta prerogativa del Maestro dei *Septem Gaudia*, il quarto ed ultimo artefice attivo nel codice di *Supplicationes* [Fig. 55], per cui invece potremmo indicare la prima produzione di Nerio quale riferimento. Il miniatore dei *Septem Gaudia*, così chiamato dall'intitolazione dello scritto di cui esegue il maggior numero di miniature, non è immune dal rispettare la precisa costruzione d'impaginato messa in opera dai suoi colleghi⁵⁶ e, malgrado la sua estraneità apparente, credo quindi si tratti di un socio autonomo della medesima bottega, magari impiegato anche soltanto in occasione di questa precisa commissione.

In definitiva, le *Supplicationes* appaiono esito di un linguaggio assortito, che attinge a fonti diverse combinandole in modo originale: un atteggiamento quindi diverso rispetto alla sedimentata riproposizione degli stilemi orientali sistematicamente messa in atto dai maestri veneziani, senza contare che qui mancano completamente i richiami ai maggiori pittori veneziani della fine del

⁵⁶ Proprio il decoro dei *Septem Gaudia Mariae Virginis* è l'unica eccezione apparecchiato con miniature tabellari nel corpo del testo, una differenza forse però da imputare *in primis* al tipo di componimento, la cui precoce occorrenza nelle *Supplicationes* potrebbe infatti emulare prototipi autorevoli che avevano, avanti questa redazione, approntato in tal maniera il decoro miniato. Le *Supplicationes* attribuiscono il componimento a Filippo Cancelliere, teologo ed insegnante dell'Università parigina nei primissimi anni del Duecento (vedi la rubrica di c. 145r "[...] Qu[a]e fecit Cancellarius Parisiensis"): P. DRONKE, *The lyrical composition of Philip the Chancellor*, in "Studi Medievali", III serie, XXVIII, 2, 1987, pp. 563-592 espunge però dal *corpus* di tale autore la particolare versione ritmica contenuta nel codice laurenziano, che resta quindi per ora anonima.

Duecento⁵⁷. Di contro, negli acquerelli, sono invece forti gli echi di quella rinnovazione della pittura che ha nel Centro Italia uno dei punti di nevralgia irradiazione e nell'iconografia del ciclo cristologico sono poi inseriti alcuni motivi che hanno genesi e sviluppo quasi esclusivamente tra Toscana e Umbria, come la *Salita sulla Croce* [Figg. 56-57-58]⁵⁸. Il riferimento a modelli bizantini, però, se troppo rielaborato per essere proprio al linguaggio di maestri greci o veneziani, sembrerebbe invece alquanto marcato e palese per essere opera di artisti toscani. In ultimo, non va sottovalutato il rapporto con le contemporanee produzioni che ruotano attorno alla Bologna del Maestro della Bibbia di Gerona o del Maestro della Bibbia Latina 18 (*alias* Jacopino da Reggio), nei motivi a nastro passante come nell'idea tutta emiliana di ornare il basso pagina con due

⁵⁷ Oltre che un richiamo insistito alle decorazioni musive della Basilica di San Marco, penso ad esempio alle figurazioni del Maestro della Cappella Dotto o del più giovane Maestro del trittico di Santa Chiara: per un affondo sui maggiori pittori veneziani a cavallo tra Due e Trecento sono preziosi i saggi di C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* (Studi di arte veneta, 14), a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 153-201 e C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in *"Arte Veneta"*, 64, 2007, pp. 138-152. Nel suo ultimo lavoro, Amy Neff ha nuovamente aperto all'ipotesi di una confezione unitaria del manoscritto ad opera di una sola bottega ("Life of Christ atelier") di cui vengono però parcellizzati gli autori, non più quindi circoscritti in definite personalità; le posizioni circa una genesi tutta veneziana sono qui lievemente attenuate a favore di una presa in considerazione anche delle ragioni toscane e liguri senza che però di fatto venga scelta un'attribuzione precisa: cf. A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019, pp. 6 e 171-193.

⁵⁸ Vale ancora la pena ricordare in questo contesto i fondamentali studi di E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929 e L. BELLOSI, *La pecora di Giotto* (Saggi, 681), Torino 1985.

tondi [Figg. 59a-b]⁵⁹. Il riferimento ai modelli paleologhi è però nelle *Supplicationes* meno improntato all'altero richiamo neoellenico e maggiormente orientato, invece, alla riscoperta di un'espressiva vivezza, così come decisamente più manifesto è il rimando al gotico oltralpino: esso ci appare un richiamo insistito e profondo, che troviamo invece più smorzato nella miniatura bolognese [Figg. 60a-b]⁶⁰. Di una simile commistione, originale interprete di quella cultura battezzata dal Belting 'lingua franca', certo il territorio ligure appare un incubatore più che plausibile⁶¹. Sembrerebbe dunque questo un

⁵⁹ Per Jacopino da Reggio rimane puntuale riferimento M. MEDICA, *Jacopino da Reggio (ad vocem)*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani (secoli IX - XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 344-346, con bibliografia precedente. Per quanto riguarda invece i lineamenti della complessa e ricca arte miniatoria a Bologna fra Due e Trecento, si accompagni A. CONTI, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe 1270-1340* (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, 7), Bologna 1981 con il bel *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra di Bologna (Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. MEDICA, Venezia 2000.

⁶⁰ I larghi fioroni che nelle carte del *Calendario* concludono il fregio del *bas-de-page*, rispetto alle naturalistiche formulazioni orientali, fanno primo riferimento al gotico oltralpino, francese soprattutto; egualmente, come riscontrato anche in alcune produzioni miniate del Maître Honoré, nel Maestro del *Calendario* il sottile decoro della foglia d'oro è letteralmente dipinto attraverso l'applicazione in punta di pennello di un collante organico, spesso albume d'uovo, precedentemente colorato nei toni dell'ocra o del rosso con un pigmento, una lacca o l'inchiostro da scrittura: cf. X. MURATOVA, *L'ambiguité des fonds et les caprices des rinceaux. Remarques sur les fonds ornementaux dans l'enluminure du XIIIe siècle*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, specialmente pp. 234-235; per descrizione ed analisi della tipologia di decorazione della foglia d'oro utilizzata anche nelle *Supplicationes*, si veda specialmente N. MORGAN, *Painting with Gold and Silver*, in *Colour: the art & science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum, dal 30 luglio al 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016, pp. 194-195 e, nello stesso catalogo, S. PANAYOTOVA, *MS 192*, cat. 49 pp. 210-211 [Figg. 61a-b].

⁶¹ Un significativo parallelo è quello che succede nella cosiddetta "Umbria francese", per cui si legga C. DE BENEDICTIS ed E. NERI LUSANNA, *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, in "Studi di storia dell'arte", I, 1990, pp. 9-33. Rispetto invece alla cultura crociata delineata dal Folda (J. FOLDA, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976 e J. FOLDA, *Crusader art in the Holy Land, from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005), c'è nelle *Supplicationes* una morbida ampiezza lontana dalle formulazioni più allampanate e smilze degli *scriptoria* acrensi.

consorzio di artisti quanto meno attivo a Genova, città cui il codice era destinato ed in grado di giustificarne l'equilibrio eclettico tra gotico e oriente. Proporre con forza quest'appartenenza è faticoso per la sfortunata congiuntura che ha portato, nei secoli, alla dispersione di un'ingente parte del patrimonio artistico della Genova medievale e della Liguria tutta. Rimane un riferimento all'interezza dei *Coralì* allestiti per il San Domenico genovese, dove operano artisti francesi in un giro d'anni che si fa riferimento sensato per le figurazioni del codice laurenziano, anche rispetto alla produzione successiva della medesima bottega [Figg. 62a-b]⁶²; e restano, nel terzo miniatore, i panciuti pistilli e le foglie allungate dall'astratto profilo avvicinabili ai decori che si rintracciano in molti tra i manoscritti facenti parte del gruppo pisano-genovese, sapientemente ricostruito da Francesca Fabbri [Figg. 63a-b]⁶³; ma soprattutto, negli acquerelli, le architetture dei fondali con il loro aspetto da poligoni ad incastro trovano un parallelo nelle formulazioni di Manfredino d'Alberto, che, arrivato in suolo genovese, negli affreschi dell'abside di San Michele in Fassolo del 1292 parrebbe in parte abbandonare il rigore riconducibile alla sua formazione

⁶² Cf. A. DE FLORIANI, *I corali miniati di San Domenico a Genova: precisazioni*, in *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo* (Istituto Internazionale di Studi Liguri. Atti dei Convegni, 3), atti del Convegno Internazionale di Studi Liguri (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, C. DI FABIO e M. MARCENARO, Bordighera 1999, pp. 279-304. Per quanto riguarda la produzione miniatoria padana, va ricordato come fosse presente *ab antiquo* in territorio ligure un manoscritto esemplare: la *Bibbia di Albenga* (A. DE FLORIANI, *Note sulla miniatura dell'ultimo quarto del Duecento tra Bologna e Padova: la Bibbia di Albenga riconsiderata*, in "Rivista di storia della miniatura", 3, 1998, pp. 25-58). Molto affascinante è poi la maniera, certo diversa ma sintomatica, in cui spunti e riferimenti simili a quelli rintracciati all'interno del codice laurenziano vengono coniugati intorno al 1300 nel noto dossale di Bacri/Perugia, ultimamente restituito all'arte genovese, grazie anche al fortunato ritrovamento di un suo transito ottocentesco in collezione Villa a Genova: si veda N. PITTO, in *L'altra Galleria. Opere dai depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria*, catalogo della mostra di Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria, dal 22 settembre 2018 al 27 gennaio 2019), Perugia, cat. 2 pp. 52-56 (di prossima uscita).

⁶³ Si veda F. FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuova prospettive*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, pp. 9-32.

cimabuesca⁶⁴: ed è proprio tramite il cimabuismo di Manfredino da Pistoia che è verosimile fosse stato possibile intercettare le prime aperture verso quel rinnovamento pittorico che stava portando alla rivoluzione giottesca [Figg. 64a-b-c-d]⁶⁵.

Anche se la ricerca di naturalezza nella descrizione degli affetti infonde alle figurazioni una matrice che non può essere che occidentale, le scene del ciclo cristologico sono composte a partire da schemi d'origine orientale: sembrerebbe quindi del tutto probabile prevedere a monte un *exemplum* bizantino, o forse la fusione di molti, perché il codice Laurenziano parrebbero dichiarare una conoscenza variegata di antichi modelli come di soluzioni dell'avanguardia

⁶⁴ I due affreschi, strappati nel 1849 e così salvati dalla demolizione cui occorse poco dopo la chiesa, sono oggi conservati presso il Museo di Sant'Agostino. Per un resoconto preciso e aggiornato su questi come su tutta la produzione (genovese e non) di Manfredino, si rimanda a C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assisiati"* (*Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*), in "Bollettino d'arte", VIII Serie, XCVI, 12, 2011, pp. 83-132. In questa occasione Di Fabio parrebbe accennare al Maestro dei Disegni come ad artista paleologo, modello per il pittore pistoiese, cosa che non ci pare credibile: in un rapporto che parrebbe da invertire, occorre però segnalare come, al netto di sensibili differenze di linguaggio, la *Psicostasia* di carta 388r delle *Supplicationes* mostri nello schema compositivo effettivi contatti con il *San Michele* affrescato da Manfredino d'Alberto nel 1292. Questo è chiaro soprattutto se si ricuce quanto oggi manca della pittura attraverso una sua riproduzione del 1781, contenuta all'interno del Ms. 36336 della Biblioteca Palatina di Parma (Fondo Zani), citata e riprodotta da Di Fabio a pagina 105.

⁶⁵ La riscoperta della naturalezza classica propria alla scultura nicoliana potrebbe essere invece giunta tramite Pisa, negli anni della battaglia della Meloria. Per la realtà genovese in scontro-incontro con realtà altre al finire del Duecento, si veda C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 2005, pp. 41-48; A. POLONI, *Società e politica a Pisa nel Duecento: un secolo di trasformazioni*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, dal 25 marzo al 25 giugno 2005), a cura di M. BURRESI e A. CALECA, Pisa 2005, pp. 25-27; A. DE FLORIANI, *Genova tra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, pp. 96-129 ed infine M. CAMBI, "In carcere lanuentium". *Fonti e nuovi documenti sul milieu carcerario genovese (1284-1300)*, in "Aevum", XC, 2, 2016, pp. 401-416.

paleologa⁶⁶. Codici armeni o tessalonicesi possono essere spunto per valutare diffusione e conseguente rielaborazione, fuori da Bisanzio, di schemi metropolitani in una variante meno severa⁶⁷; così come d'altronde prodotti confezionati in seno ai regni latini d'oriente possono essere stati bacino di iconografie meno consuete ma rispondenti a precisi formulari di antica codificazione⁶⁸.

Non è comunque da escludere che il rimando a prodotti bizantini fosse non solo frutto del *know-how* dell'*atelier* miniatorio, ma anche esito di un'espressa richiesta dei committenti, scelta volta a richiamare più fedelmente venerate

⁶⁶ Ad esempio la *Trasfigurazione*, disegnata nel codice laurenziano a c. 371r, con gli apostoli che accecati di luce precipitano in pose scomposte, sono una delle più suggestive e fortunate invenzioni dell'arte greca del periodo paleologo, reso nelle *Supplicationes* con tale ardore spaziale da ricordare manoscritti posteriori di oltre un secolo come il Paris, BnF, ms. Gr. 1242 (per cui si veda J. LOWDEN, in *Byzantium. Faith and power (1261-1557)*, catalogo della mostra di New York (The Metropolitan Museum of Art, dal 23 marzo al 4 luglio 2004), a cura di H. C. EVANS, New York 2004, cat. 171 pp. 286-87) [Figg. 68a-b].

⁶⁷ Su questo già V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina* (1967), Torino 2014 (terza edizione), p. 383 e p. 390. Penso ad esempio al *Vangelo* ms. W.539 del Walters Art Museum datato 1262 e miniato in territorio cilicio dall'artista armeno Toros Roslin (K. GERRY, in *Byzantium 330-1453*, catalogo della mostra di Londra (Royal Academy of Arts, dal 25 ottobre 2008 al 22 marzo 2009), a cura di R. CORMACK e M. VASSILAKI, London 2008, cat. 296 p. 455), dove l'austerità trascendente dei racconti cristologici è stemperata in favore di un gesticolare più fervente e di un brulichio di figure. Una medesima suggestione si avverte nell'avvicinare il manoscritto laurenziano alla libertà di posa delle figure del *Tetraevangelion* ms. Ludwig II.5, conservato oggi al Getty Museum e miniato alle fine del XIII secolo in un'area probabilmente vicina al colto centro di Tessalonica (V. N. MARINIS, in *Byzantium. Faith and power (1261-1557)*, catalogo della mostra di New York (The Metropolitan Museum of Art, dal 23 marzo al 4 luglio 2004), a cura di H. C. EVANS, New York 2004, cat. 169 pp. 284-285) [Figg. 65-66].

⁶⁸ Si potrebbe considerare ad esempio il *Salterio di Melisenda* ms. Egerton 1139, conservato oggi alla British Library di Londra e realizzato probabilmente tra 1131 e 1143 in seno al Regno crociato di Gerusalemme: le ventiquattro illustrazioni a piena pagina del Nuovo Testamento contenute all'interno si offrono alle *Supplicationes* quale possibile parallelo tipologico e numerose sono anche le precise rispondenze iconografiche tra i due cicli (J. BACKHOUSE, *The case of Queen Melisende's Psalter: an historical investigation*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval and Renaissance manuscripts. Art and Architecture*, a cura di S. L'ENGLE e G. B. GUEST, London 2006, pp. 457-470) [Figg. 67a-b].

icone, o anche dovuta alla volontà di conferire alle figurazioni una *facies* antica ed autorevole, come gli studi di Bacci ci hanno insegnato⁶⁹. Anche perché non sono i soli modelli d'oriente ad indirizzare gli schemi compositivi dei disegni, a partire dalla fattura stessa di queste figurazioni: rara in Italia a queste date, è invece utilizzata fin dall'XI secolo nel mondo anglosassone, che tra XII e XIII secolo eleggerà i *tinted drawing* a propria tecnica precipua⁷⁰. Così come di memoria anglosassone sembra la rappresentazione dell'*Anno* (c. 14v), interpretato da Semizzi quale esempio di uomo-microcosmo come immagine del macrocosmo, una formulazione cara agli schemi che aprono molti manoscritti di devozione oltralpina [Fig. 69]⁷¹.

Un codice quindi costruito pagina per pagina, con estrema cura, con le immagini che si qualificano come una seconda lettura del testo e che conducono il destinatario in un percorso edificante più che di devozione di

⁶⁹ Cf. M. BACCI, *Byzantium and the West*, in *Byzantium 330-1453*, catalogo della mostra di Londra (Royal Academy of Arts, dal 25 ottobre 2008 al 22 marzo 2009), a cura di R. CORMACK e M. VASSILAKI, London 2008, pp. 276-279, M. BACCI, *The many faces of Christ: portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, London 2014 e M. BACCI, *Effigi sacre, innesti organici e il problema del rapporto tra immagine e archetipo*, in *Medioevo, natura e figura* (I convegni di Parma, 14), atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2015, pp. 265-273.

⁷⁰ Per la speciale tecnica, si veda anzitutto S. LACEY, *Tinted drawing. Translucency, luminosity and "lumen vitae"*, in *Colour and light in ancient and medieval art*, a cura di C. N. DUCKWORTH e A. E. SASSIN, New York-London 2018, pp. 159-171, oppure anche le poche ma brillanti pagine ad essa dedicate in N. MORGAN, *Colour: the art & science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum, dal 30 luglio al 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016, pp. 224-225.

⁷¹ Per l'uomo come specchio del ciclo di mesi e stagioni, si veda R. SEMIZZI, *La centralità dell'uomo nell'iconografia biblica bolognese del Duecento maturo: l'influenza degli ordini mendicanti*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI BATTAGLIA, pubblicati in "Rivista di storia della miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 76-77. Considerato "un acrobate", l'*Anno* era già ricordato anche nel paragrafo dedicato alle rappresentazioni del tempo di R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, II. *Allégories et symboles*, La Haye 1932, p. 314.

educazione devozionale. E infatti nel palmo della *Dextera Dei* di carta 14r comincia il viaggio: *in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti*, un segno della croce che naturalmente gli occhi sono invitati a compiere per poter leggere nell'ordine giusto il motto: *lex est vera dei* [Fig. 70].

La storiografia che si è occupata del codice Laurenziano ha a lungo escluso categoricamente l'eventualità di un committente laico⁷². Viene il sospetto che ciò sia da imputare al costante inserimento del codice Laurenziano nell'impervia categoria di cui abbiamo detto al capitolo precedente, quella di libro francescano, in uno stratificarsi automatico di convinzioni considerate assodate. Il nome di San Francesco rubricato in rosso nelle pagine del *Calendario*, il fatto che l'Officio della Vergine seguisse "*ordinem fratrum minorum*" e che di nuovo il fondatore fosse nominato in un *carmen* è bastato a Ciaranfi per adombrare quella destinazione propriamente conventuale che gli studi successivi hanno sostenuto con forza⁷³. In questo panorama Amy Neff ha tramutato forzosamente

⁷² Ad esempio, C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in "Paragone", XXIX, 217, 1968, nota 27 pp. 27-28, oppure H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, p. 163 che lo pensava certamente confezionato per un consesso damianita, senza però argomentare tale affermazione; la destinazione ad una comunità maschile era invece adombrata a più riprese in A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977.

⁷³ Alle considerazioni di A. M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano "Supplicationes variae"*, in "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1, 1929, pp. se ne aggiunsero altre, prima fra tutte l'insistenza sulla figura del Cristo e sul racconto della Passione, con particolare accento, nell'*Imago Pietatis*, alla celebrazione *Vulnerum et Sanguinis Christi*. In questo contesto, in cui al codice di *Supplicationes* è sempre abbinato l'aggettivo "francescano", non può dunque passare inosservato il silenzio su tale attributo del Conti (A. CONTI, *Appunti pistoiesi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, III serie, I, 1, 1971, pp. 109-124 e A. CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, in "Bollettino d'arte", VI serie, LXIV, 1979, 2, pp. 1-28), di G. ROMANO, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia, I. Il Duecento e il Trecento* (1985), a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, pp. 25-32 e di B. C. STOCKS, *The Illustrated Office of the Passion in Italian Books of Hours*, in *The Art of the Book - Its Place in Medieval Worship*, a cura di M. M. MANION e B. J. MUIR, Exeter 1998, pp. 111-152.

il manoscritto in un compendio bonaventuriano senza però sia compreso tra i testi alcuno scritto composto da questo autore, fatto salvo l'*Officium Passionis et Crucis*, talvolta attribuitogli in antico ma che qui nemmeno lo ricorda nella rubrica d'apertura. Nella sua recente monografia (di fatto una raccolta aggiornata di quanto da lei scritto sul tema dal 1977) quest'ipotesi permea tutto, come chiaro sin dal titolo: *A soul's journey into God; le Supplicationes* sarebbero praticamente l'*Itinerarium Mentis in Deum* di Bonaventura⁷⁴. In parallelo, Volpera indica nel colore bruno della vesticciola del Cristo bambino un voluto rimando al saio minoritico, e anche Manzari, Labriola e Di Fabio considerano l'opera genericamente francescana⁷⁵.

⁷⁴ Si veda, A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019. Come detto, la studiosa già a partire dal 1990 ha dedicato diversi contributi al tentativo di provare la piena aderenza delle *Supplicationes Variae* ad una radicale ed ortodossa forma di francescanesimo: valga come esempio la ripetuta convinzione che la rappresentazione nel manoscritto laurenziano del Golgota a blocchi di rocce sovrapposte e scagliate, del tutto canonica a molte opere duecentesche non necessariamente francescane, conterebbe qui invece una "chiara" allusione alla grotta della Verna. Si guardino soprattutto: A. NEFF, *Wicked children on Calvary and the baldness of St. Francis*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", III, 34, 1990, pp. 215-244; A. NEFF, 'Palma dabit palmam': franciscan themes in a devotional manuscript, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65, 2002, pp. 22-66; e A. NEFF, *The humble man's wedding: two late thirteenth-century Franciscan images of the "Miracle at cana"*, in *Gothic art & thought in the later medieval period* (The Index of Christian Art: occasional papers, 12), a cura di C. HOURIHANE, University Park 2011, pp. 292-323. Chi sposa del tutto le tesi di Neff è la già citata A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996, pp. 16-24, 35-42, 94-97, 107-112, 128-137 e 153-157.

⁷⁵ Cf. C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 2005, pp. 41-42 ("francescano di ignota eziologia sociale"); F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 154 ("characters franciscans"); F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, in "Iconographica", XIV, 2015, pp. 106-109 ed anche F. VOLPERA, *Iconografia e devozione come aspetti della maniera greca: alcune osservazioni sulle differenti icone mariane presenti in un manoscritto francescano tardo duecentesco*, in "Ikon", X, 2017, p. 103.

Se simili riferimenti paiono forzati è soltanto perché, a livello figurativo, non sembra plausibile che un codice, nel volere dichiararsi francescano, scelga di ricorrere unicamente ad indizi nascosti, evitando invece di inserire, come canonicamente accade, un riferimento chiaro, sia ad esempio un San Francesco ai piedi della Croce, dove invece una vasta tradizione lo ritrae, in opere dichiaratamente minoritiche, ai piedi del sacro legno oppure in preghiera davanti alla Vergine [Figg. 71a-b]⁷⁶. Inoltre, sembra altrettanto difficilmente giustificabile la scelta di non dedicare ad un episodio saliente della parabola terrena del Santo assiate alcuna composizione acquerellata, preferendo ad esempio a *Stigmatizzazione* o *Predica agli uccelli* il racconto di episodi

⁷⁶ Si veda a titolo esemplificativo la *Crocifissione* del noto *Messale* minoritico conservato nell'Archivio Capitolare di Atri, posto da Ferdinando Bologna in relazione con altri due *Messali* - uno conservato nella Pinacoteca Comunale di Deruta, l'altro *ab antiquo* nel Duomo di Salerno - e da Bellosi con la *Crocifissione* affrescata nella Cappella Forteguerri in Santa Maria Nuova Viterbo, intorno al 1288 (F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini* (La pittura italiana, 1), Roma 1962, p. 118; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969, pp. 91-92 e L. BELLOSI, *La pecora di Giotto* (Saggi, 681), Torino 1985, p. 157). Nel manoscritto laurenziano, la *Crocifissione* di c. 376v è invece composta in maniera tutta cerebrale nella sua rinuncia a particolari narrativi, le sole figure dei dolenti, stentoree ai piedi della croce, a ricordare la vivezza del dolore. Giovanni, gambe flesse e panneggio turbinoso, si rifà nella movenza delle mani giunte protese verso terra ad una ricercata tradizione orientale, poi rielaborata dalla cultura duecentesca centro-italiana (S. BAGNAROL, *Un contesto duecentesco per la Crocefissione miniata nel Messale di Santa Maria di Castello* (Udine, Biblioteca Comunale, ms. Joppi 143), in "Ce Fastu?", LXXX, 1, 2004, soprattutto pp. 32-34 e nota 78 p. 34); si segnala come un *San Giovanni* ritratto in simile posa - pur molto più composta - si rintracci nel *bas-de-page* di carta 6r della già citata Bibbia di Albenga (*Crocifissione*).

agiografici riguardanti i protomartiri e San Nicola da Bari⁷⁷. Pare quindi fuorviante riferire le *Supplicationes* al patrocinio del solo ordine minoritico: affiancandogli ad esempio il *Libro d'Ore* 39 del Walters Art Museum di Baltimora, composto nell'ultimo quarto del Duecento per un membro della collegiata agostiniana di San Pietro a Lille⁷⁸ [Figg. 73a-b], si noterà una medesima insistenza di figurazioni riferite alla Passione di Cristo, in un intento che, lungi dall'essere esclusiva prerogativa francescana, rimonta al concetto tomistico dell'immagine quale strumento volto *ad excitandum devotionis affectum*, espressione tra l'altro ripresa anche nel *Catholicon* del domenicano genovese Giovanni Balbi, lo scritto più aggiornato all'interno del codice,

⁷⁷ Nelle *Supplicationes*, San Francesco è raffigurato un'unica volta in quell'acquerellata teoria a tre che gli vede affiancato Sant'Antonio da Padova, ma che ospita in posizione centrale San Domenico (c. 384v), segnalata da R. COBIANCHI, "Visio e sincerus amplexus": un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII - XV), in "Iconographica", II, 2003, p. 63 quale precoce esempio di associazione dei due padri fondatori degli Ordini mendicanti; la triade si posiziona per altro dopo un omaggio al clero secolare (*San Bernardo, un Santo abate e un Santo vescovo* c. 384r), come l'ordine delle litanie prevede: le immagini sembrano infatti proprio voler essere una seconda lettura del testo, come vedremo intenzione condivisa dalla quasi totalità delle opere che incontreremo in questo capitolo [Figg. 72a-b]. Le altre occorrenze di figure francescane, si riferiscono a due 'semplici' frati minori, rappresentati senza nimbo: uno, a carta 346r, è interpretabile quale autore del testo che a quel *folio* si apre, l'altro, ospitato nell'iniziale D all'ora sesta dell'*Officium Passionis et Crucis*, è subito seguito nella D di *ad nonam* dalla speculare raffigurazione di un domenicano (cc. 122v e 123v). Anche l'ordine damianita è poi ricordato due sole volte, nella *clarissa* che abita la lettera D, *ad tertiam* dell'ufficio sopradetto (c. 121r) e nella *Santa Chiara* disegnata in acquerello alla pagina c. 385r che fa da *pendant* alla carta con San Francesco: ella è qui affiancata alla universalmente venerata *Maria Maddalena*, in posizione centrale, e a quella che ci parrebbe naturale identificare con *Santa Caterina d'Alessandria*, anch'essa figura di generale devozione, ma che in un tentativo di rispondenza si potrebbe anche ricordare quale santa dotta particolarmente cara all'ordine dei predicatori [Figg. 72c-d-e].

⁷⁸ Si ricorda anche come, a c. 125r del *Libro d'Ore* W.39 di Baltimora, venga raffigurato il committente del codice, colto in un momento di silenziosa preghiera mentre un Cristo compare a benedirlo da uno squarcio di cielo, in una dinamica simile a quella che ritroviamo in numerosi fogli delle *Supplicationes*. Il Ms. W.39, non è inserito nel catalogo dei manoscritti del Walters Art Museum curato da Randall, per cui si rimanda al prezioso sito del museo per ogni informazione, ed anche per la consultazione codice, digitalizzato: <http://art.thewalters.org/detail/3661/book-of-hours-20/> (consultato l'ultima volta il 5 novembre 2021).

databile intorno al 1286 e considerato nella versione delle *Supplicationes* una delle prime occorrenze note⁷⁹. Quanto detto non vuole in alcun modo negare la vicinanza delle *Supplicationes* ad una spiritualità di stampo minoritico, ma vorrebbe di contro invitare ad una lettura del codice da una prospettiva più ampia: l'invito a ridimensionare la storicizzata qualifica francescana del codice è infatti più di tutto volto ad esaltare la dimensione individuale e laica delle *Supplicationes*, un manoscritto in cui ben cinque volte sono ritratti personaggi laici, frequentemente un uomo ed una donna in atteggiamento di preghiera, spesso inspiegabilmente trascurati o trattati come irrilevanti e generiche riproduzioni di generiche figure di devoti⁸⁰.

In controtendenza, già Stocks definiva le *Supplicationes* codice certamente

⁷⁹ L'espressione fu coniata da San Tommaso d'Aquino nel *Super libros Sententiarum*. Anche in ambito testuale, a fronte di due scritti riferibili ad autori francescani (*Stimulus Amoris* e *Inflamatorium penitentiae*), corrispondono, oltre appunto al *Catholicon*, due capitoli tratti dalla *Summa Teologica* di Tommaso.

⁸⁰ Eppure nella stessa Genova, e pressoché nei medesimi anni, un membro della potente famiglia Fieschi, il presule Leonardo, commissionava a maestranze francesi un *Salterio* (W.45), destinato alla propria personale devozione (fine del XIII secolo, maestranze riconducibili al nord-est della Francia, forse cambrensi: cf. *Medieval and renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery, I. France, 875 - 1420*, a cura di M. C. L. RANDALL, Baltimore 1989, cat. 45 pp. 107-111). L'opera, comunemente ricordata appunto come *Salterio Fieschi* ed oggi conservata a Baltimora, è in alcune carte ornata dall'arme appartenente alla nobile casata e l'individuazione di questo elemento, unitamente alla tipologia libraria è bastato alla critica per non porre in discussione la natura privata del manufatto, nonostante il *bas-de-page* di ogni pagina sia abitato, con ritmo martellante, da frati minori e clarisse, da piccoli San Francesco e minute Santa Chiara, diversamente da quanto accade nel codice laurenziano. Tale elemento, lungi dal comportare una messa in discussione della componente individuale, è stato invece giustamente inquadrato all'interno di quella nota predilezione che i Fieschi sempre ebbero per l'ordine minoritico. Occorre infatti ricordare come per la realtà francescana genovese, sia maschile che femminile, furono fondamentali il potente appoggio e la munificenza di tale famiglia, in materia di fondazioni, come di favori e sostentamento: nel 1250, grazie ad Andrea Fieschi, fratello di papa Innocenzo IV, viene edificato il grande complesso di San Francesco in Castelletto, così come il primo monastero damianita, Santa Caterina in Lucoli, fondato nel 1228, sarà retto per lungo tempo dalla badessa Agnese Fieschi, sorella di Opizzo di Giacomo, patriarca di Antiochia. Entrambi i complessi sono stati abbattuti nel 1815 con decreto del presidio napoleonico (S. ROMANELLI, *Insedimenti francescani femminili in Liguria nel secolo XIII*, in "Collectanea Franciscana", LXXXIII, 1-2, 2013, pp. 185-191) [Fig. 74].

rivolto alla pratica della preghiera personale⁸¹. Credo dovremmo spingerci oltre e considerare il ms. Plut. 25.3 della Laurenziana un libro destinato a un devoto laico, di natura raffinata: alla luce di quanto abbiamo discusso nel secondo paragrafo del precedente capitolo, non dovrebbe poi più spaventare il carattere decisamente impegnato di alcuni testi compresi nel codice laurenziano⁸²; così come non dovrebbe sorprendere che l'uomo e la donna che spesso troviamo raffigurati nelle *Supplicationes*, in una delle diverse occorrenze (c. 56r), siano ritratti apparentemente abbigliati da terziari, in atto di adorare la Croce [Fig. 75]. Veste e manto non corrispondono però agli abiti solitamente indossati dai membri del terz'ordine francescano: questi, dovevano infatti essere eguali a quelli del primo e secondo ordine, in linea con quanto prescritto nel 1289 dai canoni della *Supra Montem* di Niccolò IV. Suggestivo invece sembrerebbe il rimando all'abito dei penitenti umiliati, la cui regola, l'*Omnis Boni Principium* del 1227, prevedeva un abbigliamento *lanea sint naturalis coloris, non sint tincta*

⁸¹ Cf. B. C. STOCKS, *The Illustrated Office of the Passion in Italian Books of Hours*, in *The Art of the Book and its Place in Medieval Worship*, a cura di M. M. MANION e B. J. MUIR, Exeter 1998, pp. 112-115. Pur non sbilanciandosi, nel 2011 anche De Florianì, accanto alla tesi storicizzata di una commissione da parte di una comunità di frati minori o clarisse, timidamente aveva ventilato l'ipotesi di una committenza laica, inerente al terzo ordine francescano (A. DE FLORIANI, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, p. 101, in cui però si notano soltanto due delle molto più numerose occorrenze di figure laiche tra le pagine del codice laurenziano).

⁸² Ancora nell'ultimo suo lavoro, Neff usa invece proprio questi testi per escludere l'ipotesi di una commessa laica, affermando come la natura del compendio richieda un destinatario "more highly educated" di un "typical lay-reader" e considerando quindi il manoscritto confezionato per un "aristocratico prelato", senza minimamente tenere conto della coppia di laici di cui ci accingiamo a parlare, raffigurata almeno quattro volte tra le pagine delle *Supplicationes*: A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019, soprattutto p. 4 e p. 9.

vel dealbata⁸³. In ogni caso sembrerebbe una comunità animata da una particolare devozione verso la Santa Croce. Dal momento che una confraternita votata alla Santissima Croce è documentata a Genova in epoca moderna, sarebbe a questo proposito suggestivo pensarla di origini decisamente più antiche⁸⁴.

Stocks notava poi la ricorrenza nel codice Laurenziano di caratteristiche formali canoniche al Libro d'Ore sin dalle prime formulazioni, pur non definendolo tale⁸⁵. Manzari lo considera invece genericamente il primo libro di devozione prodotto in Italia e oggi conosciuto, molto vicino alle *Horae* per testi e "par ses caractères franciscans", ma giustamente altro per dimensione e *mise-en-page*⁸⁶.

In tempi più recenti anche Ada Labriola traccia per le *Supplicationes Variae* un

⁸³ Per il terz'ordine francescano, si veda: G. G. MERLO, *Ripensando alla recente storiografia sulle origini. "Terzo Ordine Regolare di san Francesco"*, in "Franciscana", XIII, 2011, pp. 97-111. Per la regola umiliata, si guardi invece: D. CASTAGNETTI, *La regola del primo e secondo ordine*, in *Sulle tracce degli Umiliati* (Bibliotheca erudita, 13), a cura di M. P. ALBERZONI, A. AMBROSIONI e A. LUCIONI, Milano 1997, pp. 163-250.

⁸⁴ Cf. C. CARPANETO DA LANGASCO, *Le confraternite nella dinamica degli ordini religiosi*, in *La Liguria delle Casacce: devozione, arte, storia delle confraternite liguri*, I. *Saggi critici*, catalogo della mostra di Genova (Palazzo Reale/Teatro del Falcone/Palazzo Spinola/Palazzo Doria Spinola, dall'8 maggio al 27 giugno 1982), a cura di F. FRANCHINI GUELF, Genova 1982, nota 42 p. 65. Per l'immaginario figurativo delle confraternite genovesi, si veda più in generale G. AMERI, *Guardare è pregare: immagini di devozione per le fraternità laicali a Genova nel Trecento*, in *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di G. AMERI, Genova 2017, pp. 11-41.

⁸⁵ Cf. B. C. STOCKS, *The Illustrated Office of the Passion in Italian Books of Hours*, in *The Art of the Book and Its Place in Medieval Worship*, a cura di M. M. MANION e B. J. MUIR, Exeter 1998, pp. 112-115.

⁸⁶ F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 154 considera le *Supplicationes* il primo libro di devozione prodotto in Italia e oggi conosciuto; giustamente, per la studiosa è vicino al Libro d'Ore nei testi, ma differisce per contenuto, dimensione e *mise-en-page*. Nel 2014 lo definirà un libro di devozione dal contenuto misto, vicino alle prime formulazioni di *Horae* italiane con cui condivide gli elementi francescani: cf. F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 23-24.

parallelo tipologico con il Libro d'Ore di cui per Alidori Battaglia il codice laurenziano sarebbe semplicemente un esemplare imperfetto⁸⁷.

In realtà, l'ibrido codice laurenziano è la miscellanea di transizione che più chiaramente si colloca all'intersezione tra le due già trattate tipologie librerie di Libro d'Ore e Salterio.

La componente testuale dimostra infatti ancora un forte debito nei confronti del Salterio: un esempio su tutti il *De Psalmorum Usu* di Alcuino, che già Leroquais riconosceva essere la raccolta che sta all'origine di molti dei Salteri per laici, così come i *Flores Psalmorum* di Prudenno di Troyes nonché il Salterio abbreviato di San Girolamo⁸⁸; ma del Salterio il manoscritto condivide anche l'impostazione figurativa, con il dispiego 'a parte' di numerose figurazioni cristologiche a piena pagina⁸⁹. Con i primigeni esperimenti di *Horae* la raccolta laurenziana si imparenta soprattutto per la scelta di inserire una selezione di tre uffici che come abbiamo visto molta fortuna avranno nello sviluppo del nuovo canone librario: le Ore *Pro Defunctis*, quelle *Virginis* e l'*Officium Passionis et*

⁸⁷ Si veda A. LABRIOLA, *La miniatura nei libri francescani: devozione e ideologia*, in *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria dell'Accademia, dal 31 marzo all'11 ottobre 2015), a cura di A. TARTUFERI e F. D'ARELLI, Padova 2015, pp. 131-143 e L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 267-268.

⁸⁸ Alcuino, nel nono secolo, è per altro colui che compone un'operetta di elevazione spirituale destinata a Carlo Magno, con un chiaro invito a praticare la liturgia delle ore e la recita dei salmi. Si veda, V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. IX.

⁸⁹ Tali immagini, nella tradizione del Salterio, sono più frequentemente comprese nelle pagine iniziali del manoscritto, anche se non mancano esempi di manufatti che invece ne raccolgano alcune nei fascicoli terminali, come accade ad esempio nel notissimo *Salterio* di Elisabetta d'Ungheria realizzato tra il 1200 ed il 1217 (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, ms. CXXXVII, si veda da ultimo G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Zwei Bilderpsalter für Frauen aus dem frühen 13. Jahrhundert*, in *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 250-252 con bibliografia precedente).

Crucis. Comune è inoltre la predilezione per l'inserzione di motivi iconografici tratti dagli apocrifi: come la *Vergine Annunciata* di c. 366r colta nell'attimo in cui fila la porpora destinata al Tempio, come racconta il Protovangelo di Giacomo (XI, 1-2); o come la palma che si inchina al passaggio della Sacra Famiglia in *Fuga verso l'Egitto* (c. 368r), come raccontano gli apocrifi dell'Infanzia, in particolare quello dello Pseudo-Matteo (XX, 1-2) [Figg. 48a-49a]⁹⁰.

Le *Supplicationes* non sono quindi un generico libro di devozione perché soprattutto del Libro d'Ore mutuano moltissimo: tornando al Leroquais, tutti i testi essenziali - oltre agli uffici sopradetti, calendario litanie e salmi penitenziali - e anche buona parte di quelli secondari, come le pericopi dei quattro Vangeli, alcune particolari orazioni e scritti che lodano le gioie della Vergine. Eppure sono anche molto più di un esemplare imperfetto di Salterio o *Horae*, perché pur tese fortemente tra i due poli, non sono pienamente riconducibili a nessuna delle due tipologie, né alla loro ibrida somma. Esulano da entrambe, infatti, quei testi dottrinari e teologici, tutti da leggere⁹¹ e meditare, che occupano nel codice una corposa sezione, così come l'ampiezza e l'originalità del corredo figurato. Come nel precedente manoscritto vaticano,

⁹⁰ Su questo: S. CALZOLARI, *Gli apocrifi attraverso le immagini dei libri d'ore*, in *Cum picturis ystoriarum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 59-65. Nell'opera laurenziana, come già accennato, si rintraccia più in generale un forte attaccamento dell'illustrazione ai contenuti tramandati dalla compagine testuale: è il caso per esempio della citazione dal testo evangelico di Matteo, che nel passo narrante l'entrata del Cristo a Gerusalemme ricorda la presenza di un'asina, su cui siede il Salvatore, ma anche del suo asinello (Mt. XI,1-11), particolare puntualmente ripreso nel disegno di c. 372r [Fig. 65a].

⁹¹ Ed infatti, nelle *Supplicationes*, da lettura sono anche il formato (27 x 19,5) e la *mise-en-page* a due colonne, entrambi elementi estranei alle dette categorie ma condivisi da molte delle miscellanee di transizione oggetto del presente lavoro: torneremo meglio su questo punto, nel prossimo capitolo [Fig. 47].

lungi dall'essere accessori oppure segnacolo di confuse interpolazioni o aggiunte, sono questi caratteri a qualificare veramente l'opera con la loro rigorosa selezione ed orchestrazione.

Il proemio acefalo sul comportamento da tenere a tavola e brevi rassegne di Virtù e Vizi, degli *Articuli Christianae fidei* o dei Dieci Comandamenti sono in linea con l'idea di educazione devozionale che permea i nostri codici, pur in maniera sempre variata, come vedremo⁹²; così come lo sono, ma con una

⁹² Il proemio delle *Supplicationes* (cc. 1r-1v) è infatti connesso ad un poema medievale di buone maniere della fine del XII secolo, conosciuto come *Quisquis es in mensa, primo de paupere pensa* (S. GIEBEN, *Robert Grosseteste and Medieval Courtesy-Books*, in "Vivarium", I, 5, 1967, pp. 49-50 e nota 5). A tale proemio è collegata una delle questioni più complesse e controverse riguardo il manoscritto laurenziano: in precedenza considerato redatto da due scriba, Marchiaro nel 2008 identifica invece nel codice quattro diverse mani: la principale, dalla scrittura elegante e curata, è considerata di *Manuelus*, nome che compare in quattro diversi *explicit* ("Qui scripsit scribat semper cum domino vivat. Vivat in celis Manuelus iustus homo fidelis" a c. 57v; "Qui scripsit scribat semper cum domino vivat. Vivat in celis Manuelus legalis homo fidelis" a c. 113r; "Qui scripsit scribat semper cum domino vivat. Vivat in celis Manuelus salvus homo fidelis" a c. 130v; "Qui scripsit scribat semper cum domino vivat. Vivat in celis Manuelus bonus homo fidelis" a c. 354r). Si tratta di composizioni formulari, con la sola eccezione di un lemma, l'aggettivo sempre diverso con cui egli si designa, sintomo di una certa attenzione, al di là della ripetitività della formula. Da qui alcune proposte storiografiche che vorrebbero *Manuelus* scriba ma anche destinatario del codice (oltre a Neff anche G. Z. ZANICHELLI, *Le immagini della preghiera: il Libro d'Ore di Modena*, in *Libro d'ore di Modena: manoscritto Lat. 842 = .R.7.3, Biblioteca Estense Universitaria*, commentario all'edizione in facsimile, a cura di A. AGHEMO, P. DI PIETRO LOMBARDI, G. Z. ZANICHELLI, Modena 2006, p. 51), ipotesi certo suggestiva se non fosse che la scrittura è quella di un professionista, che il codice è forse troppo lussuoso per essere opera scritta per se stessi, ma soprattutto che le mani sono più di una e che il proemio di cui si diceva, che nomina Manuel, risulterebbe vergato dalle Mani A e B, nessuna delle due corrispondenti a *Manuelus*, identificato invece nella Mano D. So che è del tutto inconsueto, ma mi chiedo dunque se sia possibile che solo la prima parte della formula sia riferita allo scriba e che Manuel sia invece 'solo' il committente e/o destinatario. Cf. M. MARCHIARO, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12 - 34* (Manoscritti datati d'Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO, Firenze 2008, cat. 69 p. 59-60 (Mano A: cc. 1r-13v, 149r-211r e la didascalia di c. 386r, sotto all'immagine acquerellata di *San Cristoforo*; Mano B: ultime otto righe di c. 1v, cc. 131r-145v, 211v-212v e 300r-344v); Mano C: cc. 16r-21v, ovvero il *Calendario*; infine Mano D, *Manuelus*: cc. 22v-130v, 212v-298v, 346r-365r e le didascalie alle cc. 14r e 15r, con le rappresentazioni dell'*Anno* e delle *Misure di Cristo*; la mano che verga in oro la data 1293 nella ex carta di guardia ora incollata al contropiatto anteriore, la didascalia di c. 14r (*Dextera Dei*) e anche l'*Ave Maria* di c. 365v corrisponde poi ad un ulteriore scriba, non identificabile in nessuna delle quattro mani precedenti).

sfumatura certo più puramente devozionale, l'*Hymnus de dilectione Dei* di San Bernardo, il *De meditatione passionis Domini Nostri Iesu Christi* tratto dallo *Stimulus Amoris* di Giovanni da Milano, l'ampia scelta di *orationes* (cc. 213r-223v) - tutte doviziosamente rubricate e rivolte ad ogni quotidiana evenienza - così come le due esposizioni sul Padre Nostro o testi più misteriosi come l'*Inflamatorium poenitentiae*⁹³.

Per capire come l'immagine funzioni solo se letta nel testo si guardi al tondo nel *bas-de-page* che segna l'inizio di scritti riferiti a Bernardo di Chiaravalle (oggi pseudo-Bernardo, c. 183v): l'*Imago Pietatis* ivi contenuta va letta in relazione all'iniziale O, contenente il ritratto del campione cistercense, quale probabile primo accenno del motivo iconografico bernardiano, noto come *Amplexus Christi*. Menardo narra infatti come San Bernardo, durante un momento di contemplazione, abbia potuto assistere alla ierofania del Cristo che, disceso dal crocifisso davanti cui il monaco stava pregando e avvicinatoglisi mostrando i segni della sua passione, l'avrebbe poi accolto paternamente tra le sue braccia: a ciò appunto rimanda il testo, che comincia proprio con le parole *O quam*

⁹³ A titolo esemplificativo, ricordiamo qui tra le orazioni: *quando ponit se ad cenandum* oppure *quando homo accipit corpus domini*. Le due esposizioni sul Padre Nostro sono invece un brano della *Summa Teologica* di Tommaso d'Aquino (*Expositio super Pater Noster*, cc. 333r-337r - secondo volume, articolo nono della questione 83: cf. *Codices Manuscripti Operum Thomae de Aquino, I. Autographa et Bibliothecae A-F* (Editores Operum Sancti Thomae de Aquino, 2), a cura di H. V. SHOONER e H. F. DONDAINE, Roma, 1967, nr. 839 p. 303) e la già citata "Expositio super Pater Noster tracta de libro qui dicitur Catholicon quem conscripsit frater Iohannes Balbus ianuensis ordinis predicatorum" (cc. 337v-344v). Infine, l'*Inflamatorium penitentie et ordinationes mundi fabrica* (cc. 346r-354r) è forse da considerarsi opera di un frate dell'ordine minoritico, cui si dovrebbe riferire la già citata figura di *francescano* compresa nella I dell'*incipit*.

vehementi amplexu amplexasti me bone Iesu" [Fig. 76]⁹⁴.

Anche qui, come nel Vaticano Latino 4363, la commissione sembrerebbe da attribuire ad una figura maschile, che troviamo rappresentata, come spesso nei Libri d'Ore, sotto l'effigie della Vergine che introduce l'Ufficio dedicato: a carta 58r, vestito di una tunica blu e di una bianca cuffietta, egli è un capolavoro di naturalismo nella barba rasata che il Maestro del Calendario ha delineato con minutissimi tocchi in punta di pennello [Fig. 77]⁹⁵.

La presenza di una coppia di sposi, rappresentati più volte affrontati, apre la strada alla suggestiva ipotesi che si tratti di un dono nuziale. D'altra parte, nonostante la modestia del loro abbigliamento a c. 56r che ne indica lo *status* di penitenti, intuiamo invece si tratti di laici dall'elevata estrazione sociale ai fogli

⁹⁴ Su questo, H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, pp. e anche H. VAN OS, *Devotional Themes. Blood and Wounds*, in *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe (1300-1500)*, catalogo della mostra di Amsterdam (Rijksmuseum, dal 26 novembre 1994 al 26 febbraio 1995), a cura di H. VAN OS, London 1994, p. 110, che menziona le *Supplicationes Variae* proprio nel tracciare l'origine del rapporto tra San Bernardo e la figura dell'Uomo dei Dolori; in questo senso, lo studioso riporta un brano del testo vergato alla carta 183v, usualmente "said in the west before the Byzantine image of the Man of Sorrows". Questa relazione tra scritto e immagine era già stata delineata, prima di Belting, ma in maniera meno precisa e convincente da L. M. LA FAVIA, *The man of sorrows: its origin and development in Trecento Florentine painting; a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma 1980, pp. 31-35; in seguito è stata invece ripresa da L. DAL PRÀ, *Bernardo di Chiaravalle: realtà e interpretazione nell'arte italiana*, in *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana, dal XIV al XVIII*, catalogo della mostra di Firenze (Pinacoteca della Certosa di Firenze, dal 9 giugno al 9 settembre 1990), a cura di L. DAL PRÀ, Milano 1990, pp. 76-81.

⁹⁵ In questa occasione, la *Madonna con Bambino*, messa in opera dal Maestro del Calendario nell'iniziale D, potrebbe rientrare, pur con stupefacente originalità, nella ricercata categoria dell'*Eleousa-Kykkotissa* ed una particolare attenzione merita inoltre il gesto di raffinata memoria cortese che il Bimbo compie, quando afferra con dolcezza il mento della Madre. Sui significati teologici e devozionali dell'utilizzo di vari schemi iconografici, vedi quanto scritto da F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, in "Iconographica", XIV, 2015, pp. 106-109. Quanto detto in questa sede sarà poi ampliato, senza particolari variazioni, in un contributo interamente dedicato alle immagine mariane delle *Supplicationes*: cf. F. VOLPERA, *Iconografia e devozione come aspetti della maniera greca: alcune osservazioni sulle differenti icone mariane presenti in un manoscritto francescano tardo duecentesco*, in "Ikon", X, 2017, pp. 97-110.

131r e 304v, dove li ritroviamo elegantissimi nei loro abiti alla moda di fine Duecento: nastri a mo' di coroncina tra i capelli di lei, berrette scure e maniche strette orlate da minuscoli bottoni per lui [Figg. 78a-b-c]⁹⁶. Quando li osserviamo, signorili, sfilare a cavallo nei tondi che ornano il mese di aprile, ci chiediamo se dunque la data M°.C°.C. L°XX°XX°.III. non sia il ricordo di qualcosa che proprio alla realtà familiare o matrimoniale voglia ricollegarsi: una prospettiva secondo cui la scena al folio 386v, *San Nicola in atto di provvedere alla dote delle tre fanciulle povere*, potrebbe essere, se non richiamo

⁹⁶ Cf. R. LEVI PISEZTKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978, soprattutto p. 145. Bisogna ricordare che essere coniugati e appartenere a ceti sociali prestigiosi non rappresentava una condizione dicotomica rispetto ad alcune forme di consacrazione a Dio. Al di là del già menzionato mondo delle confraternite e della penitenza, la storia religiosa medievale dei laici conosce anche altri modi di dedicare la propria esistenza alla chiesa, senza per questo abbracciare una regola vera e propria: l'*oblatio*, la *dedicatio*, l'*offersio*, la *redditio*, ovvero tutte quelle pratiche che prevedevano che i coniugi andassero a vivere in coppia nei conventi, anche in qualità di conversi a servizio, o dedicassero parte della propria quotidianità a ospedali ed enti assistenziali. Tali realtà diventano occasione per gli sposi di partecipare a esperienze religiose, come la recita degli uffici, pur mantenendo la propria vita secolare, il lavoro, la famiglia e, in parte, il proprio patrimonio. Diverse fonti agiografiche testimoniano dell'ingresso di "coniugi in religione" nei minori, nei predicatori ed anche nei Servi di Maria: spesso si trattava di uomini di legge o di cultura, che, più di sovente in vecchiaia, entravano insieme alla propria moglie (e a volte ai figli) nelle realtà sopradette, a conclusione di carriere da giudici, o dopo aver condotto una vita aristocratica. Tali interessanti consuetudini sono ben indagate in due numeri monografici dei "Quaderni di storia religiosa medievale" dal titolo *Coniugi in religione* (XXIII, 1 e 2): in questi si guardino, per l'epoca che ci interessa, i saggi di E. FONTANA, *L'ingresso dei coniugi negli ordini mendicanti nel Duecento*, in "Quaderni di storia religiosa medievale", XXIII, 2, 2020, pp. 241-268 e di M. C. ROSSI, *Mogli e mariti negli ospedali medievali italiani*, *ibidem*, pp. 269-291.

onomastico, almeno augurio di domestica prosperità [Fig. 81]⁹⁷.

Nelle *Supplicationes* resta poi traccia di un luogo, Genova, che ne impregna il panorama figurativo. Il culto dei santi vescovi genovesi ricordati nel calendario, è in quegli anni rinvigorito dall'ammirata menzione che di essi viene fatta nella *Chronica civitatis lanuensis* di Iacopo da Varazze, che, tra l'altro, subito appresso alla sua nomina al soglio arcivescovile, si occuperà di traslare le spoglie mortali di San Siro nel restaurato Duomo⁹⁸; un monumento cittadino, quest'ultimo, che, come ha giustamente messo in luce Di Fabio, viene omaggiato tramite l'inserimento di una pagina acquerellata dedicata ai mortali supplizi dei due

⁹⁷ Per questa ipotesi, certo non facilmente dimostrabile, i confronti iconografici però non mancano, a partire dalle figurazioni di alcuni fogli sciolti parte del notissimo *Laudario* fiorentino di Sant'Agnese, di poco posteriore al nostro codice (Washington D.C., National Gallery of Art, Rosenwald collection 1959.16.2, Londra, British Library, ms. Add. 18196 e Cambridge, The Fitzwilliam Museum, ms. 194: si veda C. SCIACCA, *Reconstructing the Laudario of Sant'Agnese*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300 - 1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013) a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, pp. 219-235 e le subito seguenti schede 45.6, 45.9 e 45.25); ad un matrimonio, quello tra Taddea da Carrara e Mastino II della Scala, è poi chiaramente collegata la commessa del München, Bayerische Staatsbibliothek, ms. CLM 6116, con i due destinatari ritratti affrontati e in preghiera dal Maestro del 1328 nell'incipit dell'*Officium Virginis* (cc. 1v-2r: da ultimo, L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 118-128 con bibliografia precedente); ancora, alla carta 1r del bolognese Notre Dame, Indiana Snite Museum of Art, ms. 85.25, Stefano Azzi dipinge la coppia inginocchiata di laici committenti (*Meditationes vitae christi*, ca. 1350, cf. H. FLORA, *Patronage*, in "Studies in iconography", 33, 2012, pp. 207-218): anche se Manzari esclude l'idea, legando il particolare ad un più generico culto bolognese (F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 276), resta suggestiva l'idea di D. PHILLIPS, *The Meditations on the Life of Christ: an illuminated fourteenth-century Italian manuscript at the University of Notre Dame*, in *The Text in the Community: Essays on Medieval Works, Manuscripts, Authors, and Readers*, a cura di J. MANN e M. NOLAN, Notre Dame 2006, p. 243, che collegava ad un richiamo onomastico del destinatario l'abbondanza delle raffigurazioni di San Giuseppe nelle scenette del codice, insolita alle *Meditationes* [Fig. 79].

⁹⁸ JACOBUS DE VORAGINE, *Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297*, edizione a cura di S. BERTINI GUIDETTI, Genova 1995, pp. 328-29 o 500-501.

protomartiri e dove la composizione iconografica del *Lorenzo bruciato sulla graticola* (c. 383v) sembra molto rifarsi a quella lì allestita nella lunetta del portale, al netto di un significativo scarto cronologico e dunque anche stilistico [Figg. 82a-b]⁹⁹. Nel San Cristoforo di carta 386r registriamo poi una prima ricezione di quelle storie che frate Jacopo aveva collazionato nella sua *Legenda aurea*: il santo infatti sovrasta ieraticamente due figure femminili, da identificare con Nicea ed Aquilina le due eretiche che, incaricate di sedurlo, furono invece da lui convertite mentre si trovava in carcere a Samo [Fig. 80]¹⁰⁰.

Già la Neff, nel '77, notava lo stemma fasciato di grigio e di nero che, a causa delle sue minutissime dimensioni, quasi sembra camuffarsi tra i bolli ed i racemi del fregio miniato a margine del calendario di maggio (c. 18r) [Fig. 84]¹⁰¹: uno

⁹⁹ Cf. C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 2005, pp. 41-42: come riconosciuto dallo studioso, l'artista laurenziano avrebbe conoscenza "diretta e dettagliata" di opere realizzate ottant'anni prima proprio perché attivo a Genova, anche se per di Fabio "si sa [...] che le illustrazioni [delle *Supplicationes*] sono da riferire, in buona parte, a un miniatore paleologo, venuto da Oriente", posizione che non mi sento di condividere e che già è stata fortemente contestata nel 2011 da De Floriani, quando fa giustamente notare come le componenti occidentali siano del tutto pregnanti nello stile del disegnatore (A. DE FLORIANI, *Genova fra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, p. 95).

¹⁰⁰ Da sempre ricordate dalla storiografia riguardante le *Supplicationes* come due fanciulle senza precisa identità, si veda JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea* (I millenni), edizione a cura di A. VITALE BROVARONE e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, pp. 546-547 (San Cristoforo, capitolo C). Ancora di recente Nicea ed Aquilina sono fraintese come "oranti laici" da G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 112, che per altro segnala una sola delle vere occorrenze di laici (quella a c. 304v) e ripropone ulteriormente l'idea di un "committente o destinatario - legato all'Ordine francescano come frate o terziario".

¹⁰¹ A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977, p. 7. A ben guardare, tre fasce nere ricorrono anche nel decoro della sella su cui siede il *Cavaliere con il Falcone*, presumibile destinatario del manoscritto, raffigurato nella rondella di sinistra della carta 17v, rispondente al calendario del mese di aprile [Fig. 78a].

stemma mai identificato perché un'alternanza di argento e di nero ricorre nell'araldica genovese soltanto nell'arme dei De Marino in cui però le fasce sono ondate; e perché con altre corrispondenze fuori regione non si è mai trovato un nesso plausibile¹⁰². Mi chiedo invece se non sia da ricollegare all'araldica un particolare considerato solo esornativo, ovvero la ricorrenza, nelle pagine del Calendario Liturgico di una profusione di bolli dorati a tre fasce nere [Fig. 83]. Difficile considerare questo particolare evenienza di poco conto, ed anzi ci si chiede se non siano l'oro ed il nero i colori a cui dare credito: così è l'arme dei marchesi di Ceva¹⁰³ per cui sono documentati ricorrenti contatti con il capoluogo ligure; ad esempio, tra XII e XIV secolo tale famiglia offrì più

¹⁰² Cf. N. ORSINI DE MARZO, *Stemmario genovese Orsini De Marzo*, edizione europea delle fonti per l'araldica e la genealogia conservate in collezioni private, a cura di N. ORSINI DE MARZO, Milano 2016, cc. 272r-v, pp. 480-481. Sulla scia di quanto detto alla nota 92, Neff ha proposto nel 2007 di identificare il committente dell'opera con Manuel Fieschi che, richiamando il nome dello scriba del codice laurenziano, lo avrebbe dunque anche vergato (A. NEFF, *An aristocratic copy of a mendicant text: James of Milan's Stimulus amoris in 1293*, in "Franciscan studies", 2007, 65, pp. 236-250). Un'idea questa che riprende e sostiene con forza nel suo A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019, soprattutto pp. 5-11 e 199, alla luce anche dell'appartenenza del Fieschi a quella classe di prelati aristocratici di cui abbiamo detto alla nota 82. Fatto salvo tutto quanto detto sin qui, su cui non mi ripeto, anche solo cronologicamente si riscontrano non piccoli problemi nel tentativo di avallare questa ipotesi: Manuel Fieschi lo avrebbe implausibilmente scritto e posseduto intorno ai dieci anni di età - la studiosa, per altro, considera il codice già ultimato nel 1293; soprattutto, nuovamente, lo stemma non corrisponde in alcun modo od occorrenza a quello di tale famiglia, che si presenta invece sempre a queste date chiaramente bandato diagonalmente di argento e di azzurro (per quanto si cerchi di trasformare le bande in fasce ed il nero delle *Supplicationes* in "blu e quindi azzurro", o di considerare l'arme solo gioco ornamentale). La stessa A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977, nota 16 pp. 19-20 aveva in precedenza proposto una vicinanza con l'arme dei Cattanei, di nuovo non corrispondente perché fasciata d'argento e d'azzurro.

¹⁰³ Arme di cui i marchesi De Ceva solevano fregiarsi a partire dal 1142: si veda nuovamente N. ORSINI DE MARZO, *Stemmario genovese Orsini De Marzo*, edizione europea delle fonti per l'araldica e la genealogia conservate in collezioni private, a cura di N. ORSINI DE MARZO, Milano 2016, c. 507r, p. 739 e G. OLIVERO, *Memorie storiche della città e marchesato di Ceva*, Ceva 1858, p. 45 [Fig. 85].

volte i propri servigi militari al comune genovese e in cambio fu amministratrice di territori nel ponente ligure; numerosi furono i matrimoni con nobili casate liguri, tra cui i Doria e i Vento di Genova, e molti marchesi cevani scelsero già nel XIII secolo di abitare nella città marinara¹⁰⁴.

Troppo poco sappiamo per poter legare con certezza l'opera ad un membro di questa famiglia, ma tale ipotesi sollecita comunque alcune riflessioni di portata più generale. I Ceva rappresentano infatti una sorta di famiglia-tipo per la commissione di un'opera preziosa e colta quale le *Supplicationes*. Sappiamo che il patriziato genovese, in seguito alla battaglia della Meloria, si affidò alla capacità diplomatica di frati minori e predicatori che si unirono in sodalizio nell'intenzione di gestire bene i trattati di pace con Pisa, serrando sempre più stretto il loro legame con la nobiltà urbana; tanto che ad esempio in città è documentato fin dal 1255 uno *studium* per laici all'interno del convento domenicano, giustamente definito da Fabbri "una sorta di scuola superiore" volta a formare una classe dirigente colta e devota cui ben si sposa la tipologia libraria in oggetto¹⁰⁵.

D'altronde ci si trova di fronte ad un codice minuziosamente tagliato su misura per i propri destinatari, come ben chiaro anche qualora ci si soffermi, nella *Dormitio Virginis* a c. 381r, su quell'unico San Tommaso che, inginocchiato ai

¹⁰⁴ Cf. G. OLIVERO, *Memorie storiche della città e marchesato di Ceva*, Ceva 1858 e L. BERTONI, *Attività economiche nel Cebano e nell'alta Val Tanaro nello specchio degli statuti*, in *Ceva e il suo marchesato fra Trecento e Quattrocento* (Marchionatus Cevae monumenta, 1), in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", CL, 2014, p. 108.

¹⁰⁵ In F. FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuova prospettive*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, p. 19. Nell'ottica di una confezione delle *Supplicationes* a misura del committente, va poi ricordato il particolare legame con il mondo della navigazione che sembrerebbe trapelare da tre particolari orazioni vergate nelle pagine del manoscritto laurenziano: due intese a proteggere da *tonitrua*, *tempestate et fulgura* ed una più palese destinata a *quando intrat in mare* (c. 222v), che recita "Tuam beatitudinem Domine deprecor, sanctissime pater. Et pastor incessante clemens, qui per Christi amorem cum ancoris in mare mergi timuisti, intercedas pro me ad filium Dei".

piedi del cataletto, riceve dalle morte mani della Vergine la cintola, bianca, precisamente caratterizzata dai peneri [Fig. 86]. Una così incoerente rappresentazione, senza parallelo in altre opere, resta priva di spiegazione a meno che non la si interpreti quale specifico volere della committenza: l'episodio, inserito in una *Dormitio Virginis* di schema bizantino, crea infatti un curioso cortocircuito nel rimandare all'Assunzione corporale della Vergine, un nodo teologico di fatto contraddetto dalla raffigurazione dell'*animula* di Maria tra le braccia del Cristo in mandorla. La formulazione iconografica dell'episodio cinturale era a quel tempo ancora in corso di cristallizzazione e si immagina che il miniatore delle *Supplicationes* abbia con originale imprecisione risolto di fondere i due episodi¹⁰⁶.

¹⁰⁶ L'Assunzione di Maria, legata anche agli scritti apocrifi ed all'episodio cinturale - oltre che significativamente già presente nel manoscritto analizzato in precedenza, il Vat. Lat. 4363 della Biblioteca Apostolica Vaticana - è ulteriormente richiamata nelle *Supplicationes*: a livello testuale dall'*Epistula ad Paulam et Eustochium* (un tempo creduta di San Girolamo, oggi Pascasio Radberto, PL 30, 126-147, Epistola IX), mentre sul piano figurativo dalla miniatura di carta 146v, ad opera del Maestro dei *Septem Gaudia* [Fig.]; si noti però che San Girolamo, come ricorda e condivide Iacopo da Varazze, aveva invitato a considerare il racconto dell'episodio cinturale, e di quelli ad esso legati, quali "cose da rigettare": JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea* (I millenni), edizione a cura di A. VITALE BROVARONE e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, p. 638 (L'Assunzione della Beata Vergine Maria, capitolo CXIX). Per un resoconto di tutte le complesse vicende teologiche che coinvolgono il sacro cingolo: B. PETRÀ, *Il "Transito di Maria" dello Pseudo Giuseppe di Arimatea, in Una cintura tra Gerusalemme e Prato. Storia, teologia e devozione in tre narrazioni del Medioevo latino*, a cura di B. PETRÀ, F. SANTI e M. PRATESI, Prato 2015, pp. 1-35 e V. M. SCHMIDT, *Assunzione (ad vocem)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, II, Roma 1991, pp. 654-658; per la *Koimesis* delle *Supplicationes* quale "testimonianza di una fase storica ancora di assestamento di questa iconografia", si veda A. DE MARCHI, *Prato e la Sacra Cintola: mitopoiesi civica e nuove forme della devozione, all'incrocio fra la chiesa e il mondo*, in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 19; per le occorrenze del motivo nell'illustrazione libraria dell'Italia centrale, dalla seconda metà del Duecento al Quattrocento inoltrato: S. CHIODO, *"Ave donna sanctissima". Fonti testuali e varianti iconografiche per il miracolo della Cintola nella miniatura dal Duecento al Quattrocento*, *ibidem*, pp. 60-78, che cita anche la miniatura delle *Supplicationes*, sposando per il codice l'ipotesi di una destinazione individuale laica, forse da collegare ad un "mercante pratese o pisano trasferito a Genova" proprio in virtù della richiesta di inserire il rimando cinturale (p. 69).

E non è questa l'unica immagine da ricollegare a richieste precise, che forse registrano forme devozionali assunte durante particolari pellegrinaggi: potrebbe essere il caso per esempio della *Mensura Christi* di carta 15v, che la didascalia ci informa essere la rappresentazione simbolica di una reliquia, la *crux aurea* di Costantinopoli, in grado di indicare le misure lineari del Cristo moltiplicandone la lunghezza per dodici volte¹⁰⁷ [Fig. 87]. Nel ms. Plut. 25.3 questa potrebbe però nascondere già in antico un richiamo lateranense, luogo dove una 'copia' di tale reliquia era conservata. D'altro canto, a Roma porterebbero anche i numerosi santi di culto esclusivamente laziale ricordati nel calendario¹⁰⁸ ed il *Volto di Cristo* (c. 387v) più volte avvicinato al *Mandylion* di San Silvestro in Capite, ma altrettanto portatore di un ibrido rimando alle prime formulazioni

¹⁰⁷ La particolare struttura di questo disegno è stata precocemente indagata da G. UZIELLI, *Le misure lineari medioevali e l'effigie di Cristo*, Firenze 1899, pp. 29-31, e poi nuovamente considerata dal medesimo studioso in *L'Orazione della Misura di Cristo*, in "Archivio storico italiano", XXVII, 1901, pp. 334-345. Più di recente il testo di riferimento è diventato A. BOROFFKA, *Die "Länge Christi" in der Malerei: Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs* (Vestigia Bibliae, 35), Bern 2017, un volume che, oltre a citare ovviamente le *Supplicationes Variae* (pp. 90-92), sa ricucire un ampio contesto ed offrire interessanti paralleli figurativi e devozionali qualora si guardi a opere - diverse per tipologia ma decisamente simili in schema iconografico - come, ad esempio, il *Redentore benedicente* della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia (pp. 198-203) o la *Longitud de Cristo* di Valencia (pp. 180-198).

¹⁰⁸ Come già notato da Garrison molti di questi non sono infatti presenti in altri calendari genovesi: cf. E. B. GARRISON, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, IV (1960), London 1993, nota 3 p. 278; E. B. GARRISON, *Random Notes on Early Italian Manuscripts*, II, in "La Bibliofilia", LXXXI, 1, 1979, pp. 1-22 e E. B. GARRISON, *Early Italian painting: selected studies*, II. *Manuscripts*, London 1984, nota 42 p. 258 e p. 348.

della Veronica, come Ragusa ha dimostrato nel 1991 [Fig. 88]¹⁰⁹. C'è da chiedersi dunque se non ci sia eco di un preciso pellegrinaggio: quello giubilare romano. Oggi di difficile lettura, l'ultima carta del codice [Fig. 89] ospita infatti una tavola per il computo della Pasqua all'anno 1300 ed il libro laurenziano, confezionato post 1293, sembrerebbe fortemente attratto, anche stilisticamente, verso quell'anno che, come chiude il nostro manoscritto, così doveva invece

¹⁰⁹ Si veda C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in "Paragone", XXIX, 217, 1968, nota 27 p. 28; è proprio questa vicinanza che porta lo studioso a proporre per le *Supplicationes* un'ipotesi di provenienza da un monastero di Clarisse: tenendo fede alla probabile destinazione genovese del codice, egli cita a tal fine San Francesco in Castelletto ed il monastero di Vallechiara. Per I. RAGUSA, *Mandylion-Sudarium: the 'translation' of a Byzantine relic to Rome*, in "Arte medievale", II serie, V, 2, 1991, pp. 102-103, il *Sacro Volto* laurenziano è infatti considerato sintomo del processo di ibridazione tra la *Veronica*, variante occidentale del motivo, e il *Mandylion*, suo archetipo orientale: la derivazione prima verrebbe dunque dall'antico schema bizantino, pur già contraddistinto da un avanzato livello di ibridazione con il nuovo, di probabile codificazione tardo-duecentesca e romana. Simbolo del "consolidamento" della "formula di realizzazione della Veronica" è invece per P. HELAS e G. WOLF, in *Il volto di Cristo*, catalogo della mostra di Roma (Palazzo delle Esposizioni, dal 9 dicembre 2000 al 16 aprile 2001), a cura di G. MORELLO e G. WOLF, Milano 2000, cat. IV.8 p. 176. Le *Supplicationes* non saranno invece nemmeno ricordate nella successiva mostra di Genova, dedicata al medesimo tema, come giustamente lamenta A. DE FLORIANI, recensione di *Mandylion. Intorno al 'Sacro Volto', da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra di Genova (Museo Diocesano, dal 18 aprile al 18 luglio 2004), a cura di G. WOLF, C. DUFOUR BOZZO e A. R. CALDERONI MASETTI, Genova-Milano 2004, in "Rivista di storia della miniatura", 8, 2003-2004, p. 157.

aprire il Santo Anno Giubilare in cui programmaticamente sarebbe stato diffuso il nuovo culto romano della Veronica¹¹⁰.

¹¹⁰ La Fantoni, nel 1994, riporta la formula in *Mccc ampl...? fuit ad inveniendam pascha [...]* (A. R. FANTONI, in *Luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di G. CAVALLO, Roma 1994, cat. 35 p. 161), mentre la Marchiaro nel 2008 legge: + *MCCC [...] ad inveniendam pascham [...]* (M. MARCHIARO, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12-34* (Manoscritti datati d'Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO, Firenze 2008, cat. 69 p. 59); molti altri contributi riportano tale iscrizione, senza significative aggiunte: già la Ciaranfi parlava infatti di uno scritto "ormai quasi illeggibile" (A. M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano "Supplicationes variae"*, in "Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte", 1, 1929, pp. 326-327). In conclusione, si rammenti come in uno scudo l'alternanza delle fasce nere sia normalmente riconducibile all'appartenenza di una famiglia alla parte guelfa, circostanza ad esempio ben testimoniata anche nei marchesi cevensi, da sempre fortemente legati alla casata degli Angiò: le famiglie di parte guelfa erano in Genova protette e capeggiate dal potente clan dei Fieschi che notamente ebbe, nel corso della seconda metà del secolo XIII, un ruolo di primo piano tanto nelle dinamiche regionali quanto in quelle romane e curiali (si veda G. OLIVERO, *Memorie storiche della città e marchesato di Ceva*, Ceva 1858, pp. 55-56 e R. RAO, *Ceva, i suoi marchesi e gli Angiò*, in *Ceva e il suo marchesato fra Trecento e Quattrocento* (Marchionatus Cevae monumenta, 2), in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", CL, 2014, pp. 57-65).

Una legatura moderna racchiude le 79 carte che compongono questo manoscritto di dimensioni leggermente inferiori a quanto abbiamo finora incontrato: i 23 centimetri di altezza per 16,5 di larghezza del Latin 2843E conservato presso la Bibliothèque nationale de France dovevano però essere in origine qualcuno in più perché il codice è stato rifilato sul lato interno e forse in misura minima anche nel margine superiore. Anche in questo caso dobbiamo fare i conti con la probabile perdita dell'originale carta di guardia e con i danni causati dai tarli nei primi nove *folii* ed anche nei quattro che precedono la fine del compendio [Figg. 90-91-92].

Ad aprire oggi la miscellanea parigina è la rivisitazione certo originale di un officio caro ai Libri d'Ore, soprattutto in Italia: otto orazioni latine tratte dall'*Officium de passione Domini*, sincopano in due sole due carte (1r-1v) i momenti salienti della vita di Cristo, suddivisi correttamente per ore liturgiche e narrati ritmicamente in 6-8 righe, dove anche trovano spazio, in chiusura, richieste sempre diverse, traducibili ad esempio come "illuminami nelle tenebre" o "salvami dalle tribolazioni" e ancora "dammi vera letizia". Altrettante iniziali *D(omine iesu criste fili dei vivi qui hora* - formula ricorrente per tutte) sottolineano il trapasso da una preghiera all'altra ed ospitano vivaci busti del figlio di Dio posti di tre quarti e ravvivati nella loro automatica ripetizione da

una combinazione cromatica sempre diversa di veste e manto [Fig. 90]¹¹¹.

Senza soluzione continuità, alla carta 2r, un giovane *orante* aureolato introduce nell'iniziale P, un'ultima accorata preghiera, dove si domanda che "Potentia patris custodi me. Sapientia filii doce me. Amor spiritus sancti illumina me [...]", formula che ricorda davvero molto da vicino quel segno della croce che anche avviava - abbiamo visto - il codice delle *Supplicationes Variae*¹¹².

Sempre in seconda pagina, poi, dopo l'inno *Stabat Mater*¹¹³, principiato da una S cui la *Vergine* raffigurata al suo interno si appoggia, un'altra figura maschile, suplice e nimbata, presenta nella lettera D(esere) le *Meditationes de gestis Jesu Christi*. Attribuite ad Anselmo da Lucca (PL, CXLIX, 591-602), queste sono un ulteriore racconto cristologico che ebbe vastissima diffusione, concluso da una

¹¹¹ L'abbinamento tra ore e racconto cristologico è infatti espressa ricordando la Natività al mattutino, alle lodi il percorso della vita terrena del Cristo, seguito dall'incontro con Pilato, dalla Flagellazione e dalla Crocifissione rispettivamente a prima, terza e sesta ed infine concluso da morte e ascesa al cielo nell'ora nona; un curioso sfasamento temporale è invece messo in scena al vespro con un ritorno all'ultima cena, in cui si pone particolare enfasi sulla corrispondenza di questo episodio con la comunione del corpo e sangue del Salvatore, mentre poi a compieta l'attenzione è fissata su Lamentazione e Sepoltura. Soprattutto le orazioni per la prima e la terza ora riprendono poi con particolare precisione quelle rintracciabili nell'*Officium de passione Domini*, in antico attribuito alla penna di San Bonaventura (cf. *Sancti Bonaventurae opera omnia*, VIII. *Opuscula varia ad theologiam mysticam et res Ordinis Fratrum Minorum spectantia*, a cura di A. Lauer, 1898, pp. 152-158, specialmente p. 155). Oltre ad una rubrica che ne delinei uso e funzione, è possibile che le otto preghiere, per completare l'intero ciclo liturgico, fossero in origine integrate da una nona orazione, abbinata all'invitatorio: un motivo forse ulteriore per prospettare la perdita dell'originale carta di guardia, come si accennava poco sopra.

¹¹² L'orazione, ad oggi conosciuta solo nel presente manoscritto parigino, nella sua forma completa, aggiunge un secondo verso all'invocazione iniziale, ovvero "Fac me semper cognoscere te sicut potes et sicut vis et sicut scis. Miserere mei. Amen".

¹¹³ Questa versione dell'inno in dieci strofe, attribuito a Jacobus de Benedictis Tudertensis, più comunemente Jacopone da Todì, è repertoriato in U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, II. L-Z (Subsidia hagiographica, 4.2), Leuven 1897, nr. 19416 pp. 599-600 e la ricorrenza nel codice parigino Lat. 2843E segnalata in A. KRAß, *Stabat Mater dolorosa. Lateinische überlieferung und volkssprachliches Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998, p. 37.

lode mariana fiera di come Maria seppe accettare la morte del proprio figlio [Fig. 92]¹¹⁴.

Il corredo miniatorio del manoscritto passa a questo punto, nelle seguenti sezioni, ad un'organizzazione pressoché solo per immagini tabellari, un cambio di *lay-out* che significativamente avviene nel primo dei codici trecenteschi del *corpus* e che sarà la cifra costante di molte delle figurazioni nelle miscellanee qui in esame: a partire qui dal *Cristo* stante al di sotto di una coloratissima edicola [Fig. 93] che scruta benedicente il primo capitolo del *Liber scintillarum* (c. 15r), ovvero una summa esegetica imperniata su vizi e virtù, tema particolarmente caro anche ai precedenti due codici come all'intera rosa di opere che andremo a presentare¹¹⁵.

Il corpo di ottantuno capitoli che lo compongono, scanditi da iniziali filigranate, si conclude poi a c. 34r per lasciare spazio, dopo il verso lasciato bianco, ad un ulteriore assemblaggio di passi evangelici e patristici circa le *scripture de novissimis diebus et de inferno et de iudicio secundum vetus testamentum et secundum novum* (cc. 35r-38v); queste sono anche corredate da un elenco di

¹¹⁴ Rubricate appunto dalla Patrologia Latina sotto il nome del vescovo *Anselmus Lucensis*, queste pagine di *Meditationes de gestis Domini Nostri Jesu Christi*, molto lette dato il grado di consunzione e le numerose annotazioni a margine, raggruppano in versi, insieme al più classico nucleo di racconti cristologici, altri episodi, noti, ma di cui viene sottolineato l'alto valore formativo: rispetto alla sequenza della Passione, una grande spazio - ad esempio - è riservato alla disputa al tempio con i dottori, in cui si sottolineano i sei anni di età del Cristo, come anche al suo ingresso nella vita pubblica a trent'anni; particolare attenzione è posta poi sulla scelta dei discepoli o sulla magnanimità che si esprime attraverso un miracolo come quello della moltiplicazione dei pani e dei pesci. L'invocazione finale alla santa "genetrix", chiude il componimento perché "Sed nec ultra filio valet mors nocere. Pia nobis igitur mater miserere".

¹¹⁵ La miniatura, che occupa circa la metà della carta in altezza per poco meno di un terzo in larghezza e si dilunga in ornati e bolli nel *bas-de-page*, affianca il paragrafo dedicato alla *Caritate*, rubricato in rosso come lo saranno anche i successivi capitoli di cui si fa menzione in D. H. M. ROCHAIS, *Les manuscrits du Liber Scintillarum*, in "Scriptorium", IV, 1950, pp. 294-309, specialmente p. 303. Il libro si apriva però già alla carta 13r, con un indice preciso di tutti i temi trattati. Il testo è attribuito dalla Patrologia Latina (LXXXVIII, 599-718) all'autore noto come *Defensor Locogiacensis*, monaco operante tra la metà del VII e l'VIII secolo.

sentenze attribuite ai diversi profeti ed introdotte dall'ultima iniziale del manoscritto, la V(*ermis*) che accoglie infatti il mezzo busto di un profeta aureolato e canuto, non meglio identificabile o forse raffigurato in maniera volutamente generica ad intenderne l'intero consesso [Fig. 94]; infine, esaurisce questa prima sezione del codice la stesura del Credo, come *Simbolum apostolorum* e di *Athanasius grecus*.

Priva di miniature o *incipit* monumentali è invece la sezione centrale del manoscritto Latino 2843E, che corrisponde alla porzione forse più sentitamente didattica del codice. Tra il *folio* 39v ed il successivo, è collazionato infatti uno dei testimoni della più caratteristica tipologia di scritti che imperniano le 'miscellanee di transizione': in questo caso, si tratta della *Narratio de Juvene ad paenitentiam*, ovvero un passaggio del *Pedagogo* di Clemente Alessandrino, un'opera in tre libri dove, tramite *exempla*, vengono affrontati temi volti programmaticamente alla formazione del buon cristiano¹¹⁶. Esso è anteposto al prologo di un'altra *Vita di San Giovanni apostolo* - quella dello Pseudo-Melitone (cc. 41r-53v)¹¹⁷ su cui torneremo più in là - che lascia poi il posto a una preghiera coniugata al maschile per un *indigno famulo* della Vergine, a sua volta seguita, senza soluzione di continuità, dall'orazione che *Beatus Brandanus*

¹¹⁶ Il brano non è rubricato nel codice parigino, ma noto appunto come *Narratio de juvene ad paenitentiam adducto ex Clementis Alexandrini libro Quis dives salvetur* (P.G., IX, 647-651; cf. *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nr. 4324 p. 640 (consultato nella reimpressione anastatica del 1949).

¹¹⁷ Considerato un *Apocrypha Novi Testamenti*, questo racconto agiografico era attribuito in antico a Melitone, vescovo di Sardi vissuto nel II secolo; ad oggi considerata parte spuria del suo *corpus* di opere, numerose varianti si riscontrano nel nostro Latino 2843E rispetto alla versione di tale *Vita S. Johannis apostoli* riportata nella *Patrologia Greca*, V, 1239-1250, per cui si veda anche *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nr. 4320 p. 639 (consultato nella reimpressione anastatica del 1949) e F. STEGMÜLLER, *Repertorium biblicum medii aevi*, I. *Initia biblica, apocrypha, prologi*, Madrid 1950, nr. 221 p.193.

monachus fecit [...] revelante ei sancto Michaeli (cc. 54r-63v), completa di litanie, ma decisamente più breve ed eterodossa rispetto alla versione comunemente tramandata¹¹⁸.

Copiosamente miniata è invece la terza ed ultima parte del manoscritto parigino, che conta un breve *Bestiario*, puntellato di vignette variopinte [Fig. 95], molto vicino alla redazione B del *Physiologus*, ma recante anche traccia degli scritti dello pseudo-Ugo da San Vittore, dei *Dicta Chrysostomi* e soprattutto della redazione Y dello stesso *Physiologus*, considerata la più vicina all'originale greco (64r-79v)¹¹⁹. Ed in effetti, i colti echi classici presenti nel testo sono evidenti anche nelle figurazioni che lo traducono: sirene raffigurate come donne-pesce e

¹¹⁸ Per cui si vedano gli *Acta Sancti Brendani*, editi a cura di P. F. MORAN, Dublin 1872, pp. 27-44, ma anche e L. GOUGAUD, *Etude sur les Loricæ celtiques et sur les prières qui s'en rapprochent*, in "Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne", I, 1911, pp. 266-267.

¹¹⁹ I trentatré capitoli riportati nel manoscritto parigino sono infatti una commistione tra le versioni B ed Y del *Physiologus* - nella loro formulazione originaria - ed alcuni capitoli di queste stesse però alterati nella versione che ne diedero altri compilatori, soprattutto il *De bestiis et aliis rebus* dello pseudo-Ugo da San Vittore, i *Dicta Chrysostomi* ed il *Fisiólogo* di Teobaldo dell'XI secolo (cf. *Physiologus latinus versio B*, edito a cura di F. J. CARMODY, Paris 1939; *Physiologus latinus versio Y*, edito a cura di F. J. CARMODY, in "University of California publications in classical philology", XII, 7, 1941, pp. 95-134 ed infine, per le altre tradizioni, *Physiologus*, edito a cura di F. SBORDONE, Milano 1936). L'ordine dei capitoli nel nostro codice è così articolato: tre nature del leone; pantera; unicorno; idra; sirene e onocentauri; asino; scimmia; elefanti; antilope; serra; vipera e nature del serpente (parti del testo greco poi omesse dalla tradizione latina B); cervo; capra; volpe; castoreo; tre nature delle formiche; riccio e aquila (di cui il nostro manoscritto inverte, rispetto allo scorrere del testo, le vignette miniate); pellicano; fúlica; pipistrello (più comunemente rappresentato come un gufo, è nella miscellanea in oggetto una delle pitture più sentitamente realistiche); pernice; cammello; il mitologico *calandrius*; fenice; donnola; tortora; avvoltoio, pavone e corvi (non inseriti nella *lectio* B, ma presenti nell'originale greco e nello Pseudo Ugo da San Vittore); ragno (qui nella formulazione dei *Dicta Chrysostomi*, ma introdotto per la prima volta nel nominato *Fisiólogo* di Teobaldo). Manca nel codice parigino tutta la parte di lapidario ed erbario comunemente abbinata al *Physiologus* nelle tradizioni sia latine che greche: questa non è inclusa *ab origine* soltanto nei *Dicta Chrysostomi*, cui rimanda nel nostro manoscritto anche l'ordine dei capitoli, pur qui più numerosi. Numerose sono le trattazioni sui bestiari medievali, ma al fine di questo ricapitolo di fonti è stato prezioso e completo lo studio di J. A. VILLAR VIDAL e P. DOCAMPO ÁLVAREZ, *El fisiólogo latino versión B: introducción y texto latino*, in "Revista de Literatura Medieval", XV, 1, 2003, pp. 9-52 (soprattutto pp. 9-21), che si segnala anche per la corposa bibliografia di riferimento.

non metà uccelli come vorrebbe la consuetudine latina [Fig. 96]; o ancora la *lacerta* (lucertola), rappresentata qui in forma di volatile [Fig. 97]. Le immagini, insomma, rinunciano spesso ai canoni occidentali prestabiliti per seguire letteralmente il testo; succede ad esempio nel capitolo sugli elefanti, animali allegoricamente associati alle figure di Adamo ed Eva, che non sono però solitamente rappresentati, ma che, nel Lat. 2843E, compaiono in una delle due miniature che si riferiscono a questo passo, una delle quali appunto raffigurante la coppia di progenitori [Fig. 98].

Nei cataloghi della biblioteca nazionale francese il codice è ricordato come semplice addizione delle sue parti, riassunte in “*Preces, Defensor Locogiacensis, Pseudo-Melito e Physiologus*”¹²⁰: ma il volume sembrerebbe di contro coerentemente progettato “fine pia”¹²¹ nei contenuti - certo miscellanei ma non disomogenei - così come nella composizione e nella sostanza stilistica del corredo miniato. Ed è questo un aspetto che va rivendicato con forza perché il manoscritto è ancora una volta uno di quei casi in cui la non considerazione totale dell’opera ha comportato non pochi fraintendimenti: se Conti nel 1979 lo classificava immotivatamente come “il Beda” di Parigi e, pur nominando i “tanti

¹²⁰ Così nella bella scheda che del manoscritto troviamo sulla piattaforma BnF, *Archives et manuscrits* (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc60639k> - consultata l’ultima volta il 21 novembre 2021), che ne colloca la confezione a Bologna alla fine del XIII secolo; già egualmente repertoriato in *Manuscrits enluminés d’origine italienne*, II. *XIII^e siècle* (Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 1984, nr. 127 pp. 105-106, ancora prima simile dicitura si trova nel *Catalogue général des manuscrits latins. Bibliothèque nationale*, III, a cura di P. LAUER, Paris 1952, pp. 150-151 ed in *Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste*, II, a cura di C. SAMARAN e R. MARICHAL, Paris 1962, p. 531 (“liste des manuscrits éliminés ou très doute”).

¹²¹ La citazione fa riferimento alla formula devota in calce al *folio* 34r, dove lo stesso scriba che si occupa di vergare l’intero manoscritto sigla, in rosso, i versi “*Laus tibi sit criste quidem expletus est liber iste. Facto fine pia laudetur virgo maria*”.

animali”, ragionava solo delle iniziali contenute nelle prime carte¹²², in maniera ancora più eclatante Moly ricorda il codice unicamente come “Bestiario” e dichiaratamente analizza soltanto le miniature “della parte che ci interessa”, intesa come discontinua anche a livello meramente stilistico¹²³. In generale l’interesse suscitato dal *liber animalium*, inseribile in una lunga e fortunata tradizione, ha di fatto assorbito buona parte dei ragionamenti circa la natura di quest’opera, che però è meglio comprensibile considerando a pieno le sue due prime sezioni, in grado di qualificare e spiegare anche la presenza di questo stesso estratto del *Physiologus*.

Come si accennava nel precedente capitolo, spesso sono gli inventari antichi ad essere più precisi, a patto certo di poter ricostruire la storia collezionistica del manoscritto: il Latin 2843E è uno dei fortunosi casi in cui molti dei passaggi di proprietà sono documentati o evincibili. Sappiamo da Pellegrin che il codice proviene dalla biblioteca Visconti-Sforza di Pavia, depredata in parte da Luigi XII nel 1499 e poi confluita, tramite la Librairie de Blois, nel nucleo più antico della

¹²² Non è facile capire cosa il Conti attribuisca del codice a Beda il Venerabile, ma potrebbe trattarsi dell’inedito *De novissimis diebus et de inferno et de iudicio secundum vetus testamentum et secundum novum*, mai ricordato però come compendio esegetico a lui riferibile: cf. A. CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, in “Bollettino d’arte”, VI serie, LXIV, 2, 1979, p. 2 e nota 7 p. 22, dove sembra invece lasciar intendere che l’intera miscellanea sia per lui “il testo di Beda”.

¹²³ Come *Liber de proprietatibus animalium* in F. MOLY, *Turino da Mantova (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, p. 965, che ne indica infatti solo le cc. 64-79v - quelle effettivamente occupate da tale trattato - e ne descrive il corredo miniato come irrealistico, stilizzato ed arcaico, trascurando brani di intenso naturalismo riferibili ad animali che sicuramente il miniatore doveva conoscere, come il già detto pipistrello, la formica, la capra o ancora il ragno, alcuni volatili e l’asino.

BnF, la Bibliotheca Regia di cui il nostro codice reca infatti il timbro¹²⁴; ed al numero 385 dell'inventario visconteo del 1426 questo volume è ricordato come un'unica collettanea di orazioni e trattati "plures"¹²⁵.

Un motivo in più, quest'ultimo, per ribadire la già chiara omogeneità del progetto codicologico dell'opera, ma anche della campagna miniatoria che lo interessò e che, tutta a carico di un medesimo artefice, dovette procedere di pari passo alla confezione, visti gli spazi ordinati debitamente riservati alle immagini nel corpo del testo. Al netto delle ovvie differenze tra soggetti rappresentati, pare infatti evidente che ad occuparsi della figurazione di tutto il codice fu un unico artista, soprattutto qualora ci si soffermi, tralasciando la fauna coloratissima e

¹²⁴ Per la storia della "formazione e dispersione" di questa biblioteca signorile si veda E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, I (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1955, pp. 41-72, dove si cerca di indagarne anche consistenza e natura: non del tutto definibile una raccolta laica, certo questa non fu una collezione di testi unicamente religiosi, soprattutto qualora si analizzi, tramite gli inventari, l'importante versatilità linguistica dei codici che ne facevano parte, di cui, oltre ai prodotti greci, ebraici e latini, molti dovevano essere infatti redatti in antico francese, provenzale o volgare italiano. Purtroppo solo saltuariamente gli indici riportano il nome di un donatore o possessore precedente, anche perché la raccolta fu probabilmente molto precoce, se è vero che il primo nucleo della biblioteca dovette formarsi sotto Azzone, morto nel 1339: il vero fondatore sarà poi però considerato Galeazzo II (morto nel 1378), perché certamente fu lui ad organizzare la collezione libraria nel castello di Pavia, costruito proprio tra 1360 e 1365; non indifferente sarà poi il ruolo della moglie Bianca di Savoia, che dovette possedere molti libri di preghiera e su cui avremo modo di tornare nel prossimo paragrafo. Per il codice nella Librairie de Blois e nella Bibliotheca Regia, si veda H. A. OMONTE, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, I. *La Librairie Royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, Paris 1908, nr. 548 p. 82 (indice del 1518) e *idem*, III. *La Bibliothèque royale à Paris au XVII^e siècle*, Paris 1910, nr. 151 p. 164.

¹²⁵ Per tale inventario, che segnala anche *incipit* ed *explicit* e ne descrive la legatura *corio albo veneri fusco*, si consulti appunto E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, I (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1955, p. 160; il codice è poi ricordato, al numero 237, nell'inventario successivo della raccolta viscontea (redatto nel 1459), con menzione "Scintillarum scriptum de novissimis diebus et de naturis animalium" (cf. *idem*, p. 300). Ancora invece si guardi M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, in "Studi Petrarcheschi", VIII, 1991, p. 148 per le ulteriori citazioni del manoscritto negli ultimi indici della biblioteca signorile, ante la depredazione di Luigi XII.

fantasiosa, sui personaggi in sembianze umane dello stesso *Physiologus*, ben confrontabili con le figure della prima parte del manoscritto [Figg. 99a-b]; così come il draghetto alato che ravviva il *bas-de-page* del *folio* 1v non può che porsi in parallelo ad uno dei tanti animali fantastici del *liber animalium* [Figg. 100a-b-c]. Certo, se in alcune carte le lumeggiature sono veloci e poco raffinate, in altre invece i trapassi sono più curati e le figure più imponenti e sinuose [Fig. 101a]: oltre al fatto, però, che le immagini più sapienti non sono raggruppabili in una particolare porzione del codice piuttosto che in un'altra, non sembra comunque questo un elemento sufficiente a giustificare la presenza di più artefici, ma probabilmente semplice sintomo di quelle dinamiche di bottega ormai ampiamente comprese dagli studi di Storia della Miniatura, e non solo. Lungo tutto il volume ritroviamo infatti gli stessi corpi longilinei e gracili, dalle partizioni anatomiche ancora sottolineate da insistiti grafismi [Fig. 101b]; e ovunque i tratti dei volti sono sottolineati dalla biacca e dal nero puro, le gote arrossate ed i dentini sporgenti [Figg. 102a-b]. Il panneggio ha poi ancora echi duecenteschi negli orli spezzati e nella geometrizzazione di sbuffi e boffi, tratti che sopravvivono anche nei decori, già sciolti però in alcuni brani particolarmente curati [Figg. 102c-d-e].

Non è solo in merito ai transiti collezionistici che il codice parigino si configura quale fortunato oggetto di studio, bensì anche grazie ad altri preziosi indizi lasciati tra le sue pagine, capaci - sembrerebbe - di fornirci qualche appiglio ulteriore circa contesto produttivo, destinazione e fisionomia del miniatore coinvolto nell'impresa. A c. 79v, l'ultima dell'intero volume, in inchiostro rosso ed elegante calligrafia, si legge infatti "*Mantua quem genuit non scripsit sed*

miniavit. Hoc Turinus opus” [Figg. 103a-b]¹²⁶: sappiamo dunque il nome del miniatore, Turino da Mantova; ed è questa una città cui riconduce anche l’autore delle *Meditationes de gestis Jesu Christi*, Anselmo da Lucca, che è infatti qui morto il 13 maggio 1086 e ne viene considerato il patrono: il Lat. 2843E è insomma con tutta probabilità un manoscritto confezionato a Mantova, forse proprio per un mantovano - ipotesi su cui torneremo a breve, ma da una diversa sponda¹²⁷.

Circa le vicende attributive, la firma di *Turinus* è invece tutt’altro che foriera di facili identificazioni o anche più generali inquadramenti. Anzitutto il Conti in *Problemi di miniatura bolognese* aveva proposto di accostare il codice, indicativo della “diffusione di stili bolognesi fuori città”, proprio al corale ms. I di San Tommaso a Mantova, conservato nell’Archivio di Stato di questa stessa

¹²⁶ La firma d’artista (trascritta in E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, II. *Supplément* (Publications de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes), Paris 1969, p. 5), posizionata a circa tre quarti della carta, in uno spazio molto visibile perché centrale e ad un paio di righe di distanza dalla fine del capitolo dedicato al ragno, l’ultimo del bestiaro, è una suggestiva rivisitazione dell’epitaffio mantovano del Virgilio, come mi è stato preziosamente suggerito dal Professor Collareta, che ringrazio sentitamente (“sottoscrizione di patente ascendenza virgiliana” anche in G. Z. ZANICHELLI, *Non scripsit sed miniavit: Turinus e i codici del Petrarca*, in “Studi petrarcheschi”, 11, 1994, pp. 164 e 168). Gli aulici echi classici, unitamente alla raffinata veste grafica della sottoscrizione suggeriscono, oltre ad un orgoglio campanilistico, anche la non trascurabile posizione del miniatore rispetto alla sua professione ed anche alla confezione del codice stesso: mi sembra infatti plausibile l’ipotesi di una messa in opera da parte di quest’ultimo anche dell’intero apparato di iniziali filigranate del manoscritto, come già suggerito da F. MOLY, *Turino da Mantova (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, p. 965, che però ne considerava solo il gruppo relativo al *liber animalium* e da *Manuscripts enluminés d’origine italienne*, II. *XIII^e siècle* (Manuscripts enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 1984, scheda 127 p. 106, dove però, senza ragioni, si propone Turino solo quale autore delle filigrane e non del decoro miniato.

¹²⁷ Più che altro una suggestione è invece che il committente sia un Giovanni di/da Mantova, vista la ricorrenza del nome nell’unica vita presente nel volume, quella di Giovanni apostolo redatta dallo Pseudo-Melito, un apostolo di cui sono presenti, per altro, alcuni passi scelti dal vangelo.

località¹²⁸: tale manoscritto reca però la firma di un Ugolino da Mantova ed è opera di un artista appartenente ad una generazione precedente a quella di Torino [Figg. 104-105], conclusione a cui giungeva già Zanichelli nel 1994 che, seguita poi da Moly, accostava il codice parigino all'unica iniziale I con busto del *Cristo* contenuta nel coevo Lat. 5054 sempre afferente alla raccolta della BnF

¹²⁸ Il codice - appartenente al fondo "Capitolo della Cattedrale" e già comunque segnalato da Conti come "più arcaico" - presenta infatti la certa simile sottoscrizione *De Mantua Ugulinus libri scriptor et miniator fuit huius, Deo et Virginis Mariae gratias*, indice anche qui di una doppia maestria dell'artefice (cf. A. CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, in "Bollettino d'arte", VI serie, LXIV, 2, 1979, soprattutto nota 7 p. 22 e, a pagina 2, datazione invece del codice Lat. 2843E alla fine del XIII secolo). Pur non sovrapponibile con Torino, anche Ugolino sembrerebbe però esponente di quella produzione miniatoria mantovana che, al netto di una sostanziale adesione al linguaggio messo a punto a Bologna, ancora per il Duecento e la prima metà del XIV secolo deve essere meglio indagata. Per qualche notizia in più sul corale proveniente dal mantovano San Tommaso, si veda, in precedenza, R. NAVARRINI, in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, catalogo della mostra di Mantova (Palazzo Ducale, dal 7 settembre al 15 novembre 1974), a cura di C. FERRARI e G. L. BOCCIA, Milano 1974, scheda 142, p. 113, con però erronea classificazione come salterio e collocazione cronologica troppo avanzata all'inizio del Trecento.

a Parigi¹²⁹. Al netto di una non trascurabile vicinanza, il confronto soprattutto con il medesimo soggetto a carta 15r del nostro codice, evidenzia come, pur ricalcando un simile schema compositivo, non sembri tuttavia trattarsi della medesima mano: Torino appare più arioso nell'orchestrazione della figura, più sciolto e meno insistentemente grafico nelle lumeggiature dei panneggi, così come nelle calde ombreggiature delle carni ottenute con un sottile tratteggio, forse indice anche qui di un operare di poco posteriore [Figg. 106-107]. Se

¹²⁹ Il codice, Parigi, BnF, Lat. 5054 contiene nella sua prima parte le *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio, cui fa riferimento l'iniziale *I(n principio)* col *Cristo benedicente* (c. 2r), attribuita dalla studiosa al nostro Torino; a questo spetta un linguaggio che fonde la direttrice bolognese ad un secondo asse più adriatico con notevoli retaggi bizantini, intersezione che Zanichelli giustamente colloca proprio nell'arte mantovana, di cui il maestro sarebbe esponente all'inizio del XIV secolo, una cronologia ampiamente condivisibile anche per il Latin 2843E, al di là dei dubbi circa l'identità di mano dei due artefici: tali dubbi non trovo comunque inficino la generale restituzione a Mantova dei codici presi in considerazione nel contributo ed anzi ne vivacizzano il panorama di produzione libraria sia dal punto di vista artistico che intellettuale. Su questi punti si veda anzitutto G. Z. ZANICHELLI, *Non scripsit sed miniavit: Turinus e i codici del Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", 11, 1994, soprattutto pp. 159-171, che enfatizza, nei modi dell'iniziale del Lat. 5054 e nella prima sezione del nostro codice, delle forti implicazioni paleologiche (p.164) in realtà decisamente blande nel linguaggio di entrambi gli artefici: oltre che doppiamente mediato dalla versione bolognese e veneta, il modello bizantino manca qui di quella fusione cromatica e di quella sinuosità di linea ed umori che sono nervo del linguaggio propriamente paleologo e delle sue dirette filiazioni occidentali; è un riferimento ridotto qui invece a mere sigle grafiche, che non esclude modelli di riferimento non del tutto aggiornati, una maniera vivace, ma per cui sembra davvero troppo generoso prevedere una conoscenza "con dovizia di particolari" della "muscolatura e della struttura ossea" (p. 165), che farebbe di Torino un campione della rappresentazione del nudo, mediata da colti riferimenti alle illustrazioni dei trattati medici di Pietro d'Abano, di cui vengono sottolineati i legami con Mantova (p. 166). Circa l'identità di mano, se è del tutto convincente la proposta di Zanichelli (p. 167) di abbinare il sopracitato *Ugolinus* del Conti con il miniatore che decora il ms. I del Museo Diocesano di Mantova, questi non è invece il responsabile del decoro del Londra, British Library ms. Add. 8789, che credo sia più tardo anche di Torino, certo più marcatamente emiliano; per quanto invece riguarda l'attribuzione a quest'ultimo dell'iniziale che apre le *Antiquitates Iudaicae*, alle considerazioni di cui sopra mi preme aggiungere come anche i decori del nostro Latin 2843E ci sospingano verso un momento di poco posteriore e verso un artefice più attento alle sfumature oltralpine della lezione bolognese, con il suo giocoso intrigo di girali, altrimenti fissi ed essenziali nel primo. Da ultimo, per il Latin 5054, si segnala *Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio: codice parigino Lat. 5054* (Materiali per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 3), a cura di L. RAFFI, Firenze 2004, con menzioni anche del ms. Lat. 2843E a pp. 34 e 38-39, che riprendono le idee di Zanichelli, per quanto riguarda le considerazioni circa la compagine stilistica del decoro.

dunque non conosciamo ad oggi un *corpus* di opere collegabili con certezza al *Turinus* che minia questa interessante miscellanea, non è comunque vano tentarne una rilettura aggiornata.

L'arte di Turino, basata sul dispiego di colori coprenti e corposi, caratterizzati da una stesura cromatica decisamente satura e opaca soprattutto nell'azzurro intenso dei fondali profilati in biacca da rosette e fini ghirigori, alterna una tavolozza di cromie terrose - dal tortora, all'arancione, fino al rosa antico - a tinte più squillanti, virate fortemente verso l'ottanio ed il petrolio, i particolari più minuti tracciati in nero puro, anche nei carnati.

La cognizione dello spazio è poi nel nostro miniatore piuttosto empirica: a tratti, nei particolari che scavalcano le cornici e nelle figure che galleggiano nel blu indistinto del fondo, le ricerche spaziali sembrano infatti un interesse estraneo all'artista [Fig. 108]; altre volte invece, i margini di quelle stesse cornici sono dipinte per due lati con un tono cromatico di poco sotto gli altri, in un tentativo, pur ingenuo, di indagare un fascio di luce che ne enfatizzi la tridimensionalità [Fig. 109]; o ancora, il drappo che avvolge il malato nella tabella relativa alle proprietà taumaturgiche del pennuto *calandrius*, con le sue pieghe acuminate e rigonfie, da un saggio di una maggior sapienza nell'utilizzo del trapasso tra luce ed ombra, smorzato però da un corsivo tratto bianco che ne spezzetta gli orli [Fig. 110]. Alcune trovate, poi, come la ragnatela di c. 79v avvinghiata ai bordi della vignetta [Fig. 111], o come la scatola architettonica sotto cui è posizionato il *Cristo* di c. 15r, costruita fantasiosamente a mo' di decoro marginale, nodi e bolli che diventano colonne portanti [Fig. 112], aprono la strada a brani più liberi e sinuosi: ad esempio i racemi intrecciati del primo *folio*, stipati di foglie variopinte, oppure i tralci di vite arrotolati allo steccato, nella miniatura dedicata ai ricci a pagina 74r del *liber animalium* [Figg. 113a-b].

Insomma, il linguaggio utilizzato nel codice parigino suona ancora come una sorta di tardo primo stile bolognese, un po' più paffuto e morbido nei toni aranciati e polverosi: quasi sempre datato troppo precocemente alla fine del XIII secolo, anche se leggermente attardato, credo vada collocato nei primi anni del XIV secolo, certo non intorno al sesto decennio del Trecento come inspiegabilmente proposto da Moly¹³⁰.

Riguardo invece la ricorrente affiliazione alla scuola di Bologna¹³¹, non priva di ragioni ma forse eccessivamente semplicistica, si può forse provare a superare per Torino tale generica qualifica, recuperando, come già voleva Zanichelli, quella Mantova cui, nel manoscritto, portano altri indizi e che, contesto

¹³⁰ Cf. F. MOLY, *Torino da Mantova (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, p. 965 che segnala il miniatore come attivo intorno al 1350 in Lombardia. Il codice era datato "senza dubbio" al XIV secolo, senza ulteriori precisazioni, anche in *La scienza a Corte: collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo* (Biblioteca del Cinquecento, 7), a cura di D. A. FRANCHINI, Roma 1979, p. 65 e nota 12 pp. 66-67, contributo non fondamentale per la storiografia del nostro codice, ma in cui si fa menzione (p. 64) dell'interessante volgarizzamento del *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico che fu composto dal notaio mantovano Vivaldo Belcalzer tra 1299 e 1309 come dono al signore di Mantova Guido Bonacolsi: indice di una realtà urbana vivace ed interessata a quel côté scientifico-moraleggiante che ben si adatta anche al nostro manoscritto, lo scritto è tramandato dal Londra, British Library, ms. Add. 8785, decorato da numerose iniziali miniate che il Paccagnini attribuiva a scuola bolognese ed avvicinava alla pittura del *Codice Giustiniano*, ms. B.V.5 della Biblioteca Comunale di Mantova; queste, datate dallo studioso alla seconda metà del XIII secolo, meglio si collocano nel primo decennio del XIV secolo, come anche propone la scheda del museo (consultabile, insieme alla digitalizzazione dell'opera, alla pagina http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_8785 - ultimo accesso 22 novembre 2021): non trascurabile parallelo per il Lat. 2843E [Fig. 114a-b], le più tarde miniature londinesi dimostrano, in effetti, una maggior adesione ai dettami dell'arte emiliana, dimenticando i numerosi retaggi bizantini ed i panneggi accidentati che ancora impegnano il linguaggio di Torino (cf. *Mantova, III, Le arti, I. Il Medioevo*, a cura di G. PACCAGNINI, Mantova 1960, pp. 266-267 e, per il testo, VIVALDO BELCALZER, *Trattato di Scienza Universal, I. Libri I-IV*, edito a cura di R. CASAPULLO, Alessandria 2010).

¹³¹ Oltre alle già menzionate voci di catalogo, annoverato tra i manoscritti bolognesi ad esempio anche in *Manuscrits enluminés d'origine italienne, II. XIII^e siècle* (Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 1984, scheda 127 pp. 105-106 con datazione oscillante tra la fine del XIII e il XIV secolo.

latamente periferico rispetto alla direttrice bolognese, potrebbe anche giustificare la leggera arretratezza nei modi figurativi¹³². Se a livello miniatorio la tensione tra il fertile polo emiliano e la riconoscibile maniera lombarda o veneta ha scoraggiato la ricostruzione di una produzione propriamente 'mantovana'¹³³, oltre ai menzionati codici, qualche appoggio possono offrirlo gli avanzi di pitture murali primo-trecentesche ancora superstiti in città, a lungo sottovalutate, ma che soprattutto nel bell'articolo di Spanio del 1997 vengono fuori quali segnali di un panorama artistico "variegato e di livello sostenuto"¹³⁴.

Nella *Vergine* di c. 2r del manoscritto parigino si intravede, ad esempio, ancora l'eco di formulazioni decisamente arcaiche, ben esemplificate in città dalla Madonna che assiste all'*Adorazione dei Magi* nel frammento affrescato di San Simone, risalente al terzo quarto del XIII secolo: il trapasso da un linguaggio puramente lineare alle prime timide ricerche di valori plastici è però, qui e lì, già

¹³² Per la miniatura bolognese, le sue irradiazioni ed i suoi polifonici centri, rimane ancora un riferimento A. CONTI, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe 1270-1340* (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, 7), Bologna 1981, da aggiornare, per la fase più antica, con quanto ricostruito da *Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra di Bologna (Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. MEDICA, Venezia 2000; per la realtà lombarda è sempre utilissimo invece M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano. Duecento a primo Trecento*, in *Il millennio Ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di F. AVRIL e C. BERTELLI, Milano 1989, pp. 26-69.

¹³³ Fatte salve le luminose eccezioni costituite dal già citato G. Z. ZANICHELLI, *Non scripsit sed miniavit: Turinus e i codici del Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", 11, 1994, pp. 159-181, unitamente a G. Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, in "Artes", 5, 1997, pp. 37-71 ed al più recente G. Z. ZANICHELLI, *Ideologia dell'immagine "scientifica": Mantova 1300*, in *Medioevo: immagini e ideologie* (I convegni di Parma, 5), atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2005, pp. 475-488: si rimanda a tali contributi anche per un affresco della brulicante realtà cittadina, che - *parterre* di istanze decisamente intellettuali e colte, condivise dai signori con una nutrita 'corte' di medici, giuristi e laici *litterati* - sembra ancora una volta culla perfetta di un prodotto come il nostro Lat. 4853E.

¹³⁴ Si intende C. SPANIO, *Appunti per una storia della pittura mantovana tra Duecento e Trecento*, in "Arte Cristiana", 85, 1997, pp. 403-420 (citazione a p. 403), anche se, prima di lei, pionieristico era stato lo studio Mantova, III, *Le arti*, I. *Il Medioevo*, a cura di G. PACCAGNINI, Mantova 1960.

evidente nella ricaduta del velo mariano, increspato di pieghe appena accennate [Figg. 116a-b]; una sperimentazione, questa, che sarà meglio portata a termine intorno all'anno 1300 dal pittore che dipinse - sempre a Mantova - la *Natività* nella parete destra della chiesa dedicata a San Francesco, il riferimento più stringente per il linguaggio di *Turin* [Fig. 116c]; accanto agli influssi emiliani, qui infatti emergono quei "riflessi di cultura classicheggiante" che, a partire dalla fine del Duecento e per tutto il primo decennio del secolo successivo, imprimono un timbro più marcatamente veneto alla formulazioni cittadine, anche tramite la predilezione per "scelte iconografiche di gusto orientale": al netto di un più sostenuto plasticismo e di una maggiore sapienza nella resa chiaroscurale del lacerto murale, una medesima vivacità umorale anima anche il manoscritto Latin 2843E [Figg. 115a-b], preparando la strada alle elaborazioni del più tardo Maestro della cappella Bonacolsi, attivo a partire dal secondo decennio del XIV secolo e già però memore della lezione giottesca veronese, ancora sconosciuta al nostro Turino¹³⁵.

¹³⁵ Per le pitture murali citate, il riferimento resta C. SPANIO, *Appunti per una storia della pittura mantovana tra Duecento e Trecento*, in "Arte Cristiana", 85, 1997, pp. 403-420 (citazioni alle pp. 404-405), a cui si rimanda anche per le discontinue menzioni bibliografiche precedenti: salvo il caso del Maestro della cappella Bonacolsi (pp. 409-410 e relative note), per il lacerto rinvenuto in San Simone poco prima del 1960 (p. 404 e nota 14 p. 413), come anche per il pittore della *Natività* in San Francesco (p. 405), gli unici riferimenti antecedenti sono quelli in *Mantova*, III, *Le arti*, I. *Il Medioevo*, a cura di G. PACCAGNINI, Mantova 1960, pp. 267-268.

Ideale passaggio dal Due al pieno Trecento - ma anche da un affondo tematico all'altro - il parigino BnF, ms. Lat. 2843E, nelle pagine dedicate alla vita di San Giovanni apostolo, ci ha già offerto lo spunto per mettere a fuoco un altro dei caratteri ricorrenti nelle miscellanee 'su misura'.

Individuato da Rouchou quale tratto precipuo anche al periodo ibrido delle *Horae* italiane tra XIII e XIV secolo¹³⁶, il culto dei santi assume però, nei codici qui in esame, delle sfumature devozionali più insistenti e peculiari, esplicitate attraverso la precisa intersezione con forme-libro dedicate a tramandarne le tradizioni agiografiche.

Un intreccio che si svolge soprattutto con il nuovo genere dei leggendari, di altrettanto recente formulazione tra XII e XIII secolo: se questi, nati per preparare la predicazione, si coniugano quindi inizialmente in forme maneggevoli ed abbastanza corsive per quanto riguarda scrittura e decorazione, tra Due e Trecento diverranno anch'essi parte dell'offerta dei libri diffusi tra i laici più agiati, che, al netto di un racconto più coinvolgente e quotidiano, sceglieranno spesso di far decorare le proprie raccolte con miniature a vignetta attinte in parte allo schema figurativo degli antichi passionari o *menologia*.

In aggiunta al *côté* letterario, le nostre miscellanee si dimostrano dunque debentrici di tali *legendarii* anche a livello di rapporto testo-immagine: un riferimento forse spesso scelto in sostituzione al calendario liturgico e alle litanie, oppure occasione di rimandi onomastici o topografici in cui riconoscersi.

¹³⁶ Cf. V. ROUCHON MOUILLERON, *Enfance des heures, heures de l'enfance: pratiques sociales d'Europe méridionale et septentrionale (XII^e - XVI^e siècle)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 153-177.

Con il codice incluso nelle raccolte della Bibliothèque Nationale de France con la segnatura Français 187 si ritorna ad un più importante formato, che conta 390 mm di altezza e 262 in larghezza per 117 carte. Racchiuso in una legatura moderna ed in parte sfibrato da abrasioni, consunzioni e bruciature sommariamente rattoppate, il manoscritto include, oltre ad un paio di iniziali figurate, ben 61 vignette tabellari a scandire la miscellanea di testi vergata in doppia colonna da un unico copista.

L'intento manifestamente formativo ed i forti legami con altre tradizioni librarie para-liturgiche è evidente sin dalla prima carta, dove un'iniziale D(*ominus*) con *Cristo benedicente* dà avvio alle *Expositions de les Evangiles de tout l'anz*, altrimenti note come i *Sermoni* che il vescovo parigino Maurice de Sully (morto nel 1196) aveva composto a beneficio di laici devoti intorno all'ottavo decennio del XII secolo [Fig. 117]¹³⁷: dopo un'introduzione - diremmo - generale con "des articles de la foi", "de li patre nostre" e sette "petitions", non è quindi un più

¹³⁷ Maurice de Sully, di formazione benedettina, una volta divenuto vescovo di Parigi nel luglio 1160 si dedicò con impegno alla predicazione e la sua influenza nei confronti del laicato raggiunse l'apice quando gli venne riconosciuto un ruolo di primo piano all'interno della famiglia reale capetingia che proprio in quel torno d'anni trasferiva la propria capitale in città e di cui fu fidato consigliere e guida spirituale. La raccolta di Sermoni tradizionalmente attribuitagli ricalca il metodo esplicativo utilizzato nell'abbazia di Saint-Victor, soprattutto nella forma del *Liber exceptionum* di Riccardo di San Vittore - suo maestro - e si appoggia di volta in volta, con cadenza settimanale, all'*auctoritas* di un diverso evangelista, riproducendo quindi l'andamento di un omeliario liturgico, coniugato in maniera meno formale attraverso un panorama di riferimenti 'popolari', a livello linguistico e di contenuti: nel nostro codice, che non ricorda però Maurice de Sully nella rubrica di apertura, l'opera è infatti repertoriata come "Ci comence li Expositions de les Evangiles de tout l'anz". Per testo e autore si guardino P. MEYER, *Les manuscrits des sermons de Maurice de Sully*, in "Romania", V, 1876, pp. 469 e 480; N. BÉRIOU, *Maurice et Eudes de Sully et la cattedrale de Paris*, in *Notre-Dame de Paris 1163-2013*, atti del convegno di Parigi (Collège des Bernardins, 12-15 dicembre 2012), a cura di V. JULEROT, P. P. SICARD, P. G. PELLETIER, D. POIREL e C. GIRAUD, Turnhout 2013, pp. 19-28, ma soprattutto p. 25; e, da ultimo, con alcuni aggiornamenti circa l'autografia della raccolta, M.M. HUCHET, *Les sermons en français attribués à Maurice de Sully: la piste anglaise*, in "Romania", CXXXVIII, 3-4, 2020, pp. 325-359.

tradizionale officio (o parti di esso) a scandire il tempo del lettore, bensì una sequela di brevi insegnamenti che, esercizio di domenica in domenica, insistentemente si concentrano su parabole, miracoli, buoni comportamenti e buone pratiche (cc. 4v-38v) [Fig. 118]. Ad ognuno di essi è abbinata un'illustrazione a cui è stato lasciato con precisione il proprio spazio all'interno delle colonne di testo, sintomo di una confezione preordinata con rigore e significato: le miniature infatti, spesso collegate tra loro da sinuosi decori marginali, seguono il testo passo passo in una sorta di traduzione letterale dello scritto. A favore di una più agile memorizzazione dei concetti da questo espressi, le immagini non si stancano dunque di ripetere anche più volte il medesimo soggetto, variato soltanto per l'avvicinarsi delle diverse figure che si occuparono di dispiegarne le forme [Figg. 121a-121b], secondo un impaginato che sembra condizionato anche dalla struttura dei manoscritti giuridici¹³⁸. Con la carta 32r, il tenore dei sermoni cambia e dalla scansione domenicale si passa ad un ricordo delle varie festività, a coprire l'intero anno liturgico: ecco quindi esposto l'insegnamento che si può trarre dalla Natività del Cristo o il monito a cui invita la Purificazione della Vergine e così via.

Naturale trapasso, tra i *folii* 38v e 43v, si distendono poi alcune anonime "notules hagiographiques", sorta di lunghe litanie che, in forma pseudo-ritmica, raccontano nel breve spazio di pochi righe la parabola terrena di santi, martiri, confessori, apostoli e vergini in un ordine solo apparentemente casuale, ma che

¹³⁸ Una per ogni sermone, le vignette - oltre che nella digitalizzazione dell'intero codice consultabile nella teca BnF "Gallica" (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10022387j> - ultimo accesso 5 dicembre 2021) - sono mirabilmente riprodotte all'interno di "Mandragore", database sempre afferente alla biblioteca nazionale francese, che si preoccupa anche di individuarne il preciso episodio rappresentato (qui per effettuare la ricerca tramite segnatura "Français 187": <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExpertise.jsp>); per il puntuale abbinamento con gli *incipit* delle singole esposizioni, si veda invece la nota caricata in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1409592/f7.planchecontact>, consultata l'ultima volta il 5 dicembre 2021.

molto si rifà alle scansioni della liturgia santorale¹³⁹: in tali narrazioni, compresse ed evocative, il particolare accento dato a episodi miracolosi¹⁴⁰, oppure ai supplizi subiti in punto di morte¹⁴¹, spesso scelti come soggetto delle tabelle figurate corrispondenti, segna il forte debito di queste pagine nei confronti di quei *legendarii* di cui si diceva; come anche, nell'immagine, rispetto alla tradizione dei *menologia* orientali - a cui peraltro già gli stessi compendi

¹³⁹ In questa direzione vanno infatti letti alcuni passaggi più spiccatamente corali, come quelli in cui vengono ricordati il comune dei confessori o anche il comune delle vergini.

¹⁴⁰ Ad esempio, possiamo ricordare a c. 40r *l'invenzione della vera croce* da parte di Sant'Elena, passaggio a cui si riferisce l'annotazione a margine "si comme la crois fu trovee" ed anche il soggetto stesso della miniatura tabellare corrispondente, che raffigura appunto Elena intenta a testare la veridicità della reliquia accostandola al cadavere di un uomo, resuscitato poi secondo la tradizione agiografica proprio grazie al contatto con il santo legno. Per fonti e forme figurative del racconto si consulti C. CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e i dipinti murali nella Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: le fonti scritte e le fonti dipinte*, in "1492", VI, 1, 2013, pp. 31-61.

¹⁴¹ Si prenda ad esempio il primo componimento, dedicato a Sant'Agata (c. 38v), che, tradotto, suona come: "Agata nacque ad Atene, dove la torturarono; le tagliarono le mammelle, poi la misero in carcere dove arriverà Pietro a riattaccargliele al cuore. Quinziano la fece arrostita nel fuoco e poi le fece tagliare la testa. Preghiamo la Vergine che interceda per noi davanti a Dio. Amen"; un'invocazione finale, quest'ultima, condivisa da tutti gli altri brevi componimenti e che appunto avvicina tali prose alla funzione altrove svolta dalle più canoniche litanie. La vergine Agata è in realtà nativa di Catania, città dove anche subì il martirio: la lezione ateniese del nostro manoscritto, insolita, non sembra però latrice di un rimando ad una diversa personalità, vista la precisa menzione di Quinziano, proconsole romano ricordato anche dalla tradizione agiografica ufficiale relativa alla santa catanese. Numerosi altri sono gli episodi di martirio ricordati in questa sezione, episodi a volte già menzionati a partire dalla rubrica che li introduce (come nel caso di "San Paolo [...] decapitato a Roma" o "Sant'Andrea [...] messo sulla croce") e circostanziati nelle miniature corrispondenti, a partire dalla rappresentazione della filiforme Agnese esposta nel postribolo (c. 43r), ripresa nel tentativo - come vuole il Damaso - di nascondere la nudità facendosi scudo delle sue lunghe chiome brune, un angelo che plana alla sua sinistra ad offrirle il riparo di una virgineale veste [Fig. 137b].

agiografici, quando miniati, spesso si rifacevano [Fig. 138b]¹⁴².

Dopo un'accurata confessione in prima persona, da recitare "si con tu dois confeser tes peches au pastre et dire ta coupe" (c. 47r), tra le pagine 49r e 60r un altro scritto, non miniato, riporta l'attenzione su dinamiche più propriamente formative: "cest Lucidayres de Grant Sapientie" annuncia l'*incipit*, un dialogo tra discepolo e maestro, prontamente individuati dalle rubriche come in atto di discutere temi edificanti, dal momento che - dice il pedagogo - "souvantes fois

¹⁴² Per tali brani, si legga il bel contributo di F. ZINELLI, *Au carrefour des traditions italiennes et méditerranéennes. Un légendier français et ses rapports avec l'Histoire ancienne jusqu'à César et les Faits des romains*, in *L'agiografia volgare. Tradizioni di testi, motivi e linguaggi*, atti del congresso internazionale di Klagenfurt (15-16 gennaio 2015), a cura di E. DE ROBERTO e W. RAYMUND, Heidelberg 2016, pp. 63-131 e p. 91 per il nostro manoscritto: lo studioso, attraverso l'analisi linguistica e filologica, indaga gli esemplari manoscritti di una delle più precoci raccolte agiografiche in antico francese ("Leggendario A", ca. 1285), da cui i nostri brevi testi anonimi sembrano derivare; speciale è l'attenzione all'ambiente genovese, *milieu* su cui torneremo più in là e nel quale furono prodotti alcuni dei codici che tramandano tale tradizione, forse dipendente da un archetipo originato nei regni francesi d'Oltremare, visti alcuni particolari tratti linguistici sopravvissuti nelle copie successive. Interessante in questo senso è il leggendario ricostruito da Freuler nel catalogo *Important furniture, silver, books and decorative arts from the collection of William A. McCarty-Cooper*, New York 1992. In ordine, le menzioni del Fr. 187 (qui in mia traduzione) si articolano in: Agata; San Pietro apostolo; San Mattia apostolo; San Gregorio dottore; San Benedetto abate; Annunciazione di Nostra Donna; Sant'Ambrogio che fu arcivescovo di Milano; San Giorgio martire; San Marco evangelista in Venezia; San Filippo e San Giacomo apostolo; del ritrovamento della Vera Croce da parte di Sant'Elena; San Barnaba discepolo di Cristo; come San Paolo fu decapitato a Roma; San Martino vescovo; della vergine Santa Margherita; il sermone della benedetta Maria Maddalena; San Cristoforo; come Sant'Andrea fu messo sulla croce; San Nicola confessore; San Tommaso; Sant'Agnese, della vergine Santa Cecilia. Ulteriori notizie sugli scritti di queste pagine sono consultabili nella *Section romane, notice de Notules hagiographiques*, *Anonyme*, della base Jonas-IRHT/CNRS (permalink: <https://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/10421> - consultato il 28 novembre 2021), che ricorda come il passaggio dedicato a San Benedetto (c. 14v) ricalchi l'opera nota come "Translation des reliques de saint Benoît à Fleury".

m'avoient requis nostre deciple que je lor desliasse unes santances”¹⁴³.

Segue, nel cuore del codice, quella sezione dal timbro sentitamente devozionale che ormai più volte abbiamo incontrato nelle nostre opere: anche i testi scelti ricorrono, con *La Passion de Nostre Signor Jesu Crist* approntata a partire dal Vangelo di Nicodemo (cc. 60v-68v) e seguita dalla già incontrata *Destruction de Ieruzalem par la mort de Christ* (cc. 68v-71r), nient'altro che l'apocrifa *Vendetta di Nostro Signore* qui tradotta in antico francese¹⁴⁴; il primo dei due scritti - a differenza del precedente e di quello successivo - è nuovamente scandito da miniature tabellari che, in maniera ancora più manifesta rispetto ai *Sermoni*, aderiscono con tale precisione al testo da arrivare a iterare la *Crocifissione* due volte in una singola facciata (c. 62v), in un gioco delle differenze *en pendant* di cui solo un attento lettore del racconto di Nicodemo può cogliere il senso [Fig. 119]¹⁴⁵.

Chiude la nostra collettanea quello che è stato definito il “romanzo di formazione” e, allo stesso tempo, “manuale di educazione” del laicato

¹⁴³ Il trattato colleziona appunto in forma dialogica una serie di sentenze autorevoli, sulla falsariga di quanto abbiamo già visto con il *Liber Scintillarum* contenuto nel ms. Lat. 2843E o in alcune sezioni del codice Vaticano Latino 4363. Nell'opera di rilegatura, messa in atto al tempo di Luigi XVI - come chiaramente denunciano le armi del regnante impresse sulla coperta moderna in cuoio rosso - queste carte del codice furono riassemblate in ordine scorretto e solo successivamente sistemate con dei rimandi a fondo pagina di una mano ignota, che ne indica invece la corretta sequenza anche rispetto alla numerazione antica delle carte, probabilmente approntata subito dopo il riallestimento del volume.

¹⁴⁴ Cf. per la lezione francese A. E. FORD, *La Vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions* (Pontifical Institute of Mediaeval Studies Studies and Texts, 115), Turnhout 1993.

¹⁴⁵ Gli episodi raffigurati, rispettivamente in terza, quarta, quinta, sesta, settima e nona facciata (due o tre per pagina) sono anche in questo caso tutti repertoriati nella detta base “Mandragore” e narrano: la *guarigione del paralitico* ed il *sanamento del nato cieco*; il *consesso tra Pilato e un gruppo di giudei*, seguito dal *Cristo davanti a Pilato*; le due *Crocifissioni* - una solo con le figure dei dolenti ed un'altra completa anche dei ladroni - e poi la *Deposizione*; chiudono *Pietro in Carcere*, l'incontro dell'*angelo con le pie donne* recatesi al sepolcro e infine la consegna a un messaggero da parte di *Giuseppe d'Arimatea* del messaggio annunciante la Resurrezione.

bassomedievale, ovvero *La Légende de Barlaam et de Josaphat*, il primo monaco eremita venuto d'oriente, il secondo giovane principe affidatogli da crescere¹⁴⁶: introdotto a c. 72r dalla seconda ed ultima iniziale figurata A - abitata dai protagonisti del racconto, assisi uno fianco all'altro e sovrastata da una vignetta che fissa il momento iniziale della storia [Fig. 120] - il narrato si estenderà sino a c. 116v, puntellato dalle sole filigranate a pausarne i vari capitoli e *les VIII Beneürtez* con *les VII Eschelez par quoi l'on doit monter en paradiz* a concludere in preghiera la leggenda ed anche il manoscritto tutto¹⁴⁷.

Come il ms. Lat. 2843E, anche il Français 187 proviene, in antico, dalla Biblioteca Visconti-Sforza di Pavia, dalla cui *consignatio librorum* del 1426 è

¹⁴⁶ Il testo è ancora vergato su due colonne, ma non provvisto, come nel resto del volume, di una rubrica d'apertura che ne annunci il contenuto, anche se il copista si può considerare il medesimo. Per le citazioni ed anche per una trattazione circa origini, natura e diffusione di questo scritto si guardi alla premessa che introduce *Storia di Barlaam e Josaphas, secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, II. *Commentario*, a cura di G. FROSINI e A. MONCIATTI, Firenze 2009, pp. IX-XV, completa di precisa bibliografia di riferimento. Tale studio, pur occupandosi del generale arrivo in occidente di questa leggenda orientale - che di fatto è stata riconosciuta come una cristianizzazione della storia del Buddha - non cita però il nostro manoscritto tra i testimoni, forse perché esso appartiene ad una base linguistica diversa rispetto al trivulziano ms. 89 ed è decorato, al contrario di quest'ultimo, da due sole miniature e non da un intero programma di vignette intertestuali. La narrazione di questo percorso edificante verso la fede vera, compiuto attraverso prove e tentazioni, approda in occidente tramite una versione greca un tempo attribuita a Giovanni Damasceno ed eseguita nei primi decenni dell'XI secolo; delle sue due traduzioni latine una, nata come *vulgata*, fu portata a termine probabilmente in Francia nella seconda metà del XII secolo e poi da lì anche inserita nella *Legenda Aurea* (capitolo CLXXVI), vista la sua particolare circolazione nei contesti domenicani. La versione in seguito volgarizzata ebbe anch'essa particolare fortuna in suolo francese - soprattutto nella forma del Fr. 187 detta *champernoise*, di cui il nostro è l'unico testimone di origine italiana - e fu spesso abbinata, nei libri, alla *Somme le Roi*, trattato formativo sempre di origine domenicana di cui avremo modo di parlare nel prossimo paragrafo.

¹⁴⁷ *Au final*, delle sette *eschelez* solo sei sono però elencate (una chiara dimenticanza che passa dall'enumerare la seconda direttamente alla quarta) ed a queste fa seguito anche una sorta di preghiera che ricorda come "Misericorde est en IIII chouse. En avoir pitie et en pardonner et en aider celui qui [...]. Amen". Per la lezione volgare francese delle otto beatitudini, che sempre seguono il *Barlaam champernoise* nella tradizione manoscritta, si guardi poi a R. VERMETTE, *The Huit Beatitudes in old French prose*, in "Manuscripta", 18, 1974, pp. 105-110.

possibile dedurre quella che dovette esserne la non modesta legatura originale, “magni coperti corio nigro cum classi et seraturis auricalchi”; e del Lat. 2843E condividerà la sorte: prima deportato a Blois quale bottino di guerra e da lì confluìto nelle raccolte della Bibliothèque nationale de France attraverso la Bibliotheca Regia di cui anch’esso reca infatti il timbro¹⁴⁸. A differenza però del codice mantovano, la nota appostagli in ultima carta, “de Pavye au Roy Loys XII” (c. 117r), testimonia invece della notevole considerazione che il manoscritto dovette suscitare alla corte francese di inizio XVI secolo, se è vero che simili sottoscrizioni furono aggiunte soltanto a cinquanta dei circa quattrocento libri prelevati nel 1499, quelli reputati più lussuosi o pregevoli¹⁴⁹.

Dalla medesima carta, la 117r, provengono poi tutte le ulteriori informazioni che possediamo circa confezione e passaggi di proprietà del nostro codice: anzitutto

¹⁴⁸ Si faccia riferimento a E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XVe siècle*, I (Publications de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes), Paris 1955, nr. 309 pp. 140-141 nell’inventario del 1426 (*evangeliorum expositiones in gallico voluminis satis grossi et magni coperti corio nigro cum clavis et seraturis auricalchi*) e nr. 759 p. 325 in quello del 1459 (*espositio evangelii*). Per invece i successivi ed ultimi indici in suolo italico della raccolta, si guardi M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, in “Studi Petrarcheschi”, VIII, 1991, D 608 del 1488 ed E 507 del 1490. Su alcune notazioni circa la formazione e dispersione della biblioteca pavese è possibile riferirsi alla nota 124 del presente capitolo, ricordando che è tramite la figlia di Gian Galeazzo Visconti e Isabella di Francia, Valentina, sposa nel 1389 del fratello minore di re Carlo VI di Francia, che il nipote di questa, Luigi XII, poté rivendicare il ducato di Milano contro Ludovico il Moro e dunque, di fronte alle resistenze della roccaforte Pavia, confiscare nel 1499 buona parte dei volumi della biblioteca viscontea. Su territorio francese notizie del codice Fr. 187 si rintracciano in H. A. OMONT, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, I. *La Librairie Royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVIe siècle*, Paris 1908, nr. 1508 p. 234 per l’inventario del 1544, mentre non è stato invece possibile individuare il manoscritto nell’indice del 1518; per il seguito, si veda poi P. PARIS, *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi*, II, Paris 1838, pp. 97-109.

¹⁴⁹ Così in M.P. LAFFITTE, *Da Pavia a Parigi, le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, dal 12 marzo al 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015, p. 44, che fa cenno anche ai molti manoscritti di lingua francese copiati in Italia a date prossime al nostro codice, dimostrazione del particolare interesse che ebbe l’aristocrazia italiana per tale letteratura, sin dai primi decenni del XIV secolo (p. 43).

il *"Iste liber est illustris domine Blanchae de Sabaudis"*, che la Cipriani dunque individuava - nel catalogo della mostra longhiana del 1958 *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* - quale destinataria *ab origine* del manoscritto, forse donatole in occasione del suo matrimonio con Galeazzo II nel 1350¹⁵⁰. La principessa sabauda però non dovrebbe essere che il secondo possessore, come indica un altro *ex-libris*, sempre a c. 117r dove vengono presentati lo scriba *Laurenz de Laroche* - priore di un "San Giacomo" ed anche probabile *concepteur* dell'opera - ma soprattutto il laico *mesire* che lo ha "fatto scrivere e compilare", il cui nome è però purtroppo irrimediabilmente abraso [Fig. 122]¹⁵¹. Se è pur vero che l'uomo avrebbe certo potuto farlo confezionare come dono per *Blancha*, è già stato notato come ad escludere questa ipotesi sia la stessa compagine stilistica del volume, datato per altro giustamente intorno al terzo decennio del Trecento già dal Toesca nel 1912¹⁵²: Bianca (nata nel 1336) non potrà quindi esserne stata la prima destinataria ed il ms. Fr. 187, d'altronde anche coniugato al maschile nelle preghiere, dovette giungere tra le sue mani in un secondo momento,

¹⁵⁰ Cf. R. CIPRIANI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, da aprile a giugno 1958), a cura di G. A. DELL'ACQUA e con il contributo di R. LONGHI, Milano 1958, scheda 12, p. 5.

¹⁵¹ Il *colophon* recita, per intero: "Celui qui cest livre scrit/ benoit soit de par Ihesu Crist/ prevoir estoit de Saint lache/ le son propre nom Laurenz de Laroche/ Mesire [...] le fist scriver et compiler/ or prion donc diu vrais/ que nostre terre tiegne en pes". Paulin Paris (cf. *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi*, II, Paris 1838, p. 109), recuperato con successo, tramite l'utilizzo di un solvente, l'evanito nome della savoiarda *Blancha*, deve aver compiuto un medesimo tentativo - viste le visibili tracce lasciate dall'agente - anche con il *mesire* di cui sopra, purtroppo in questo caso senza successo; potrebbe quindi essere sua la mano che ricopia l'*ex-libris* di Bianca nelle prime carte del codice e, se così fosse, è dunque sua pure la mano che rimette in ordine i *folii* mal assemblati di cui alla nota 143.

¹⁵² Si fa riferimento a P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alle metà del Quattrocento*, Milano 1912, consultato nell'edizione Torino 1987, p. 99. Ad escludere in modo chiaro, per via stilistica, la commissione da parte di Bianca di Savoia è per prima E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, II. Supplément (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1969, p. 4 ("il n'a pas été fait pour elle et serait antérieur à son mariage").

quando fu cancellato il nome del nostro *mesire*¹⁵³.

Alla stregua di opere incontrate nel precedente paragrafo, la commissione maschile e la rigorosa progettazione del manoscritto parigino - miniato senza risparmio di lamine preziose e vergato con particolare cura, rispettando uno specchio attentamente tracciato - ben si addice ad un libro di formazione in cui, come *Barlaam con Josaphat*, anche lo stesso *Laurenz de Laroche* educa tramite gli insegnamenti autorevoli di Maurice de Sully il suo giovane rampollo. In questa luce è infatti intuibile un particolare che ricorre qui per la prima volta nel

¹⁵³ È certo un peccato che non sia rintracciabile nel codice alcuno stemma in grado di indirizzarci con sicurezza verso l'identità del destinatario: è però probabile che qualcosa, oltre al suo nome nel *colophon*, fosse ancora visibile prima delle operazioni di rilegatura moderna, perché nel ms. Fr. 187 resta traccia di quella che doveva essere una data celebrativa, vergata in oro nelle prime carte: in questa direzione ci spinge infatti il piccolo frammento pergameneo che oggi vediamo incollato al contropiatto posteriore. Ormai ridotto, purtroppo, ad un mutilo "anno domini", il lacerto potrebbe ricordare quanto già visto nelle *Supplicationes Variae* ed è venuto alla luce, in un momento non noto, tramite un'azione meccanica non priva di una certa violenza: ovvero grattando il foglio cartaceo che gli era stato applicato sopra (visibili le tracce di colla), giusto per lo spazio di un piccolo oblò e forse nella speranza di trovare altri frammenti leggibili al suo fianco [Fig. 124]. Va inoltre segnalato come un'altisonante committenza per il nostro manoscritto Fr. 187 sia stata di recente proposta da M. VENEZIALE, *Nuovi manoscritti latini e francesi prodotti a Genova a cavallo tra XIII e XIV secolo*, in "Francigena", V, 2019, pp. 208-218: assegnatane molto rapidamente, e senza particolari argomentazioni, la decorazione a miniatori liguri, lo studioso si concentra sul tentativo di localizzare una rocca da cui possa venire lo scriba Laurenz de Laroche, che egli crede italiano e individua come prete della chiesa di San Giacomo a Rocca Grimalda, insediamento posto a controllo della strada che segnava un "valico importante tra la piana alessandrina e la città di Genova". Dall'entrata nel 1316 della Rocca nella "sfera d'influsso economico dello stato visconteo" e dalla seguente nota di possesso che ricorda, nel Fr. 187, Bianca di Savoia, viene dunque la proposta di Veneziale di considerare il codice commissionato da Stefano Visconti (sposato dal 1318 alla genovese Valentina Doria) o da uno dei suoi fratelli, Galeazzo I, Luchino, Giovanni o Azzone I. Pur essendo convinta - si vedrà - circa la genesi ligure della nostra miscellanea, senza sottovalutare i forti echi lombardi riscontrabili a livello figurativo in alcune carte e neppure negando il fascino di tale scenario, credo bisogni prestare cautela riguardo questa proposta, che non pare ancora supportata da prove sufficientemente significative, quali potrebbero ad esempio essere uno stemma o qualche più esplicita menzione viscontea - che per altro ci aspetteremmo, vista la risonanza del nome stesso. Resta comunque un'ipotesi non priva di alcune suggestioni e che certo sarebbe in grado di giustificare in maniera chiara e lineare quantomeno la storia collezionistica del nostro codice, ma che potrebbe essere, per il momento, meglio stemperata dando 'semplicemente' valore all'influenza che certo comportò la 'conquista' di Genova da parte dei Visconti nei primi anni del Trecento.

nostro *corpus*, ma che avremo modo di reincontrare in seguito: si intende quel sistema di annotazioni a margine che, non nascoste al di sotto della figurazione, ma lasciate ben visibili a lato dell'immagine, lungamente si diffondono sul soggetto di quest'ultima [Figg. 123a-b-c]. Certo destinate ad indirizzare i maestri decoratori nella creazione di un programma di immagini senza precisa tradizione - perché impegnato a correre parallelo al racconto scritto - tali note sono però decisamente più didascaliche di quanto non sia normalmente un'indicazione per miniatore e, a volte, sono state ricopiate in inchiostro rosso nel corpo del testo: come ben argomentato da Jean-Pierre Aniel nel 2008, che le chiama rubriche "d'attente", queste sono dunque tanto istruzioni per l'artista quanto strumento di identificazione e conferma del soggetto per il lettore, in perfetta concordia con la missione della nostra tipologia libraria, la doppia lettura ragionata e quindi per questo edificante¹⁵⁴; ed infatti le tabelle miniate, quasi tutte uniformi per dimensione e più rade via via che si prosegue verso il termine del compendio, non sono pressoché mai posizionate in corrispondenza degli *incipit*, ma quasi sempre disposte all'interno della narrazione, in corrispondenza con l'episodio raffigurato e con chiaro intento mnemotecnico¹⁵⁵. Miniato da quattro diversi maestri, aiutati a loro volta da qualche colorista meno esperto, il rigoroso progetto codicologico del ms. Fr. 187 non è sminuito dal carattere corale dell'opera, mentre anzi di fatto l'avvicinarsi della figure

¹⁵⁴ Cf. J.P. ANIEL, *La rubrique et l'image dans le manuscrit médiéval: quelques remarques*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique* (Les études du RILMA, 1), atti del convegno RILMA dell'Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 ottobre 2008), a cura di C. HECK, Turnhout 2010, pp. 101-110.

¹⁵⁵ Le tabelle sono infatti tendenzialmente incastrate nel corpo del testo, ad occupare il preciso ingombro di una sola delle due colonne vergate: significative eccezioni soltanto quella operata dal secondo miniatore (c. 6r), decisamente più quadrata e grande delle altre, nonché posiziona in alto-pagina; e l'*Adorazione dei Magi* a c. 5r messa in campo dal suo primo collega, la più imponente immagine del codice con la sua larghezza che occupa il margine inferiore per tutta l'ampiezza dei due blocchi scritti [Fig. 125b].

artistiche è, come abbiamo visto, caratteristica affascinante di molte delle nostre miscellanee di transizione.

Il primo artefice (cc. 1r-9v), - dalla stesura cromatica liquida e dalle figure solide eppure guizzanti di chiome e di occhi [Figg. 127a-b], dialoga con il secondo che invece compone una vasta scena a più livelli (c. 6r), dove il colore tutto filante costruisce panneggi morbidi e personaggi dagli occhi affossati [Figg. 133a-133c].

Il terzo miniatore, il più prolifico (cc. 13v-64v) ma con oscillazioni significative a seconda degli aiuti, è quasi espressionista nella costruzione per macchie di tempera a contrasto, pur prezioso nelle accensioni luministiche eseguite con oro in polvere [Figg. 135b-c]. L'ultimo maestro, forse il più vistoso nel dispiego di motivi puramente esornativi, è poi attivo solo al cominciamento dell'ultimo fascicolo, a c. 72r e pare un 'pittore di iniziali', decisamente più a suo agio nella grande lettera ornata e figurata rispetto a quanto non si dimostri nel gestire la scena narrativa della vignetta, che infatti sovrasta la A in modo non del tutto risolto [Fig. 140]. Forse coinvolto in corso d'opera, egli non può comunque esimersi dal rispettare il fissato schema d'impaginato e, pur nelle lievi variazioni, certamente dovette osservare il lavoro dei colleghi, vista la ripetizione del medesimo tipo di cornice per la miniatura tabellare e lo sforzo di offrire, nella stessa, qualche dato di ambientazione: un dato per altro risolto con un non disprezzabile interesse verso le ricerche spaziali, nel porticato voltato a crociera o nella panca posizionata di scorcio a segnare, in parte goffamente, la profondità della sala del trono.

Tali diverse personalità, insomma, se osservate nell'economia d'insieme, parrebbero comunque anime di una bottega più omogenea di quanto non sembri, magari semplicemente riunita *ad hoc* per questa impresa, ma che si giova di molti collaboratori e delle intersezioni di un lavoro fianco a fianco. E

sono alcuni indicatori a sorreggerci in questa direzione: anzitutto il trattamento della foglia d'oro che, se nel terzo artefice è sempre lasciata liscia ad assumere una conformazione quasi bombata e specchiante [Fig. 128d], nei suoi compagni nominati primo e secondo maestro è invece lavorata in albume, rispettivamente con sottili racemi o con un pattern geometrico [Figg. 128b-c]. Eppure, nel *verso* dell'unico *folio* miniato dal secondo (c. 6v), in cui è invece il primo artista a dispiegare il decoro, quest'ultimo impiegherà nel fondale dorato il medesimo motivo quadrettato che aveva utilizzato il collega sul *recto*, sintomo di un dialogo non banale tra le due personalità [Fig. 128a]; un dialogo che si svolge poi in maniera analoga anche rispetto alle forme del fregio marginale, dove le aste annodate, le foglie ed i bolli essenziali e minuti del secondo maestro si espandono altrimenti ariosi e sfumati nel primo, versione poi sostanzialmente riprodotta, pur in maniera più corsiva, dal terzo artefice [Figg. 126b e 141a-b].

La storiografia ha spesso individuato in numero di sei le mani attive nel nostro codice Fr. 187, scorporando come miniatori autonomi anche chi si occupò della figurazione alle carte 10r-10v e colui che illustrò la tabella del *folio* 13r¹⁵⁶: l'ultimo genericamente considerato più francesizzante, ma molto vicino al nostro terzo maestro; l'altro come un artista dai maggiormente forti retaggi bizantini, pur in rapporto con il primo artista. Bisognerebbe invece rivalutare l'idea che i nostri quattro miniatori principali, in un'impresa importante come questa, siano stati naturalmente affiancati da un nutrito insieme di collaboratori, mai disegnatori autonomi, ma spesso semplici coloristi: questo sembrerebbe il caso di c. 11v [Fig. 129], come anche della 13v [Fig. 135a], dove chiaramente si

¹⁵⁶ Così *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, III. XIVe siècle, 1. Lombardie-Ligurie (Manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 2005, scheda 66 pp. 142-145 e, più velocemente, Così A. DE FLORIANI, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 156-158.

individua la traccia rispettivamente del primo e del terzo maestro, semplicemente portata a compimento, nel primo caso, con più corposi tocchi in biacca a segnare graficamente i volti; nel secondo, con cromie meno calde e terrose, predominanza di blu e spessi contorni neri a sottolineare profili e tratti fisionomici. È poi proprio dalla precisa individuazione di questi aiutanti che arriva un'ulteriore prova del carattere comunitario dell'opera e degli spazi in cui essa fu confezionata; ad esempio, quando vediamo la mano di c. 10r [Fig. 130] viaggiare in bilico tra le formulazioni di primo e secondo maestro, nel colore granuloso e luccicante che puntina di stelle il manto del Cristo, come già aveva fatto l'aiuto del detto *folio* 11v e come farà anche quello del 10v, invece sospeso tra l'arte del primo e del terzo artefice nelle più insistite sigle grafiche dei volti [Fig. 132]: se è questa una dinamica che pare ricordarci da vicino quanto abbiamo brevemente visto, almeno trent'anni prima, per le *Supplicationes Variae*, teniamolo per ora a mente al fine di tornarci poco più in là.

È Toesca, ne *La Pittura e la Miniatura in Lombardia*, a proporre per primo il manoscritto come lavoro di artisti lombardi, pur considerandone quasi unicamente la pittura del secondo maestro, che ritiene precursore del Miniatore del Pantheon ed anticipatore della sua maniera vivace in forme "assai più rozze", da collocare quindi *ante* 1331 - data dell'opera eponima del nominato miniatore, il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, BnF, ms. Lat. 4895 [Figg. 126a-

b]¹⁵⁷. Le tesi dello studioso sono poi riprese solo in parte nella mostra del 1958, dove il manoscritto parigino, schedato da Cipriani, è considerato produzione vicina alla bottega del *Liber Pantheon*, ma non uscito dalla stessa - con cui mantiene legami "assai" vaghi; il codice sarebbe bensì da attribuire ad un maestro lombardo "giottesco" della prima metà del Trecento (qui Primo Maestro), dalle forme plastiche e simil-emiliane; ad un secondo miniatore (qui Secondo Maestro) collegato più sentitamente alla tradizione bizantina "colta, ma più trita"; e ad un terzo personaggio (qui Terzo e Quarto maestro) dal carattere

¹⁵⁷ Per P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alle metà del Quattrocento*, Milano 1912, consultato nell'edizione Torino 1987, p. 99, il volume Fr. 187 fa parte di quei "codici che provengono dalla libreria viscontea del castello di Pavia e quindi si può supporre lavoro di miniatori lombardi". È poi nella nota 4 di pagina 99 che del nostro manoscritto si parla come di un'opera dalla scrittura italianeggiante con miniature di "scarsissimo valore" - eseguite appunto in parte da un precursore del Miniatore del Pantheon. Per quest'ultimo e per il libro da cui prende il nome, pieno - dice Toesca - di "naturalismo ingenuo e ricco di divagazioni" si veda S. CANDIANI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, dal 12 marzo al 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015, scheda I.8 p. 97 con bibliografia precedente: copiato per Azzone Visconti dal notaio *Iohannes de Nuxigia*, il manoscritto non presenta però stemmi viscontei ed è decorato da due miniatori, di cui il Maestro del Liber Pantheon è quello attivo dal secondo fascicolo in poi, con una vitalità espressiva, tanto giottesca quanto bolognese, che ne fa "uno dei maggiori illustratori del secolo" per R. LONGHI, introduzione a *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, da aprile a giugno 1958), a cura di G. A. DELL'ACQUA e con il contributo di R. LONGHI, Milano 1958, p. XX.

“piuttosto volgare”, indeciso tra la Francia e Bisanzio¹⁵⁸.

Se Pellegrin colloca il volume intorno al terzo decennio del secolo, liquidandolo come di scrittura francese e decoro franco-bizantino¹⁵⁹, la letteratura critica successiva non includerà più il Fr. 187 nel gruppo del *Pantheon*, anzi in verità sembrerà dimenticarlo del tutto¹⁶⁰, almeno fino al 2005, quando il codice sarà

¹⁵⁸ Si veda R. CIPRIANI, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, da aprile a giugno 1958), a cura di G. A. DELL'ACQUA e con il contributo di R. LONGHI, Milano 1958, scheda 12, p. 5, che per altro nomina *Laurenz de Laroche*, ma non il *Mesire*. In mostra, il manoscritto parigino era aperto a c. 5r, ovvero alla pagina con l'*Adorazione dei Magi*, che coincide con la miniatura più grande del volume di cui esiste una riproduzione nella fototeca Ciardi Dupré Dal Poggetto, presso l'Università degli Studi di Firenze [Fig. 125a-b]. Nel catalogo citato, si riporta la notizia di una campagna fotografica dei manoscritti in mostra, su incitazione di Longhi stesso ed è così che la foto potrebbe essere giunta nella raccolta della studiosa. Una mano forse riconducibile a quest'ultima ha poi segnato sul cartoncino di supporto “cfr. Berlino 78 C 16”, che altro non è che la seconda porzione di un *Salterio-Innario-Martirologio* riconducibile alla bottega del Maestro del Liber Pantheon: apparente indizio, dunque, di una condivisione da parte di Ciardi Dupré delle idee del Toesca, questi però intendeva il secondo, e non il primo miniatore, come vicino al maestro lombardo! Per il detto *Salterio-Innario-Martirologio*, già così collocato da Toesca rispetto alla parte di esso conservata a Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. P.165 sup, si legga l'articolo del 2007 di Argenziano, che dimostra come il Berlino, Kupferstichkabinet, ms. H 78 C 16 (aggiunto proprio nel 1958 da Cipriani al corpus della bottega del Miniatore del Pantheon) sia in effetti la seconda parte del codice ambrosiano: R. ARGENZIANO, *Precisazioni iconografiche sulle scene miniate nel codice Ambrosiano P 165 Sup.*, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 11, 2007, pp. 135-166.

¹⁵⁹ Cf. E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, I (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1955, pp. 140-141 ed E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, II. Supplément (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1969, p. 4.

¹⁶⁰ Il manoscritto non è infatti citato né da M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano. Duecento a primo Trecento*, in *Il millennio Ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di F. AVRIL e C. BERTELLI, Milano 1989, pp. 26-69, né da P. L. MULAS, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia*, I. *Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 147-155 e neppure in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, dal 12 marzo al 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015, omaggio e rivisitazione aggiornata - in occasione dell'Expo milanese - della mostra longhiana del 1958. D'altronde il ms. Fr. 187 non era nemmeno più menzionato già nel testo dello stesso G. A. DELL'ACQUA, *Arte lombarda: dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959, dove si presentava, ad un anno di distanza, una raccolta di opere ispirata all'eccezionale rassegna.

schedato nel catalogo dei manoscritti miniati di origine italiana della BnF¹⁶¹: qui, Gousset e Avril considerano la miscellanea parigina un mescolio dei più disparati stili, che vanno dal carattere “giottesco” con punte “duccesche” del primo maestro, alla vicinanza del secondo con il Miniatore del Pantheon, o ancora alla maldestra influenza bolognese bizantineggiante dei restanti artefici - che per gli studiosi sono almeno altri quattro, l’ultimo forse influenzato da opere pisane. È questo un “mélange” di linguaggi che gli autori trovano caratterizzi alcune delle opere eseguite a Genova tra fine Due e inizio Trecento. Se anche le filigranate, ad opera di due mani omogenee, sembrano bene appoggiarsi alla produzione genovese intorno al 1300 (studiata in precedenza dalla stessa Gousset¹⁶²), ecco dunque perché in questa occasione viene proposta, pur dubitativamente, la confezione ligure del manoscritto tra 1320 e 1330, senza però che siano citati precisi confronti. De Florian, appoggiando la proposizione degli studiosi francesi, avvicinerà poi l’opera alle realizzazioni del cartografo-miniatore genovese Pietro Vesconte, per la combinazione del tratto bizantino ad un più sentito plasticismo di marca emiliano-lombarda: un’ottica in cui, per la studiosa, si potrebbe considerare anche il linguaggio “multiforme” di “un

¹⁶¹ Cf. *Manuscripts enluminés d’origine italienne*, III. *XIVe siècle*, 1. *Lombardie-Ligurie* (Manuscripts enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 2005, scheda 66 pp. 142-145, che, come già accennato, forse parcellizza eccessivamente gli artefici a scapito dell’individuazione di una vivace attività d’atelier. Tutte le proposte contenute nel catalogo del 2005 sono poi sposate anche da J.P. ANIEL, *La rubrique et l’image dans le manuscrit médiéval: quelques remarques*, in *Qu’est-ce que nommer? L’image légendée entre monde monastique et pensée scolastique* (Les études du RILMA, 1), atti del convegno RILMA dell’Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 ottobre 2008), a cura di C. HECK, Turnhout 2010, p. 101 ed erano già contenute in nuce nel nominato “fichier Avril”, consultabile alla pagina <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000511d/f697> - ultimo accesso 8 dicembre 2021.

¹⁶² Si intende M. T. GOUSSET, *Etude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIIIe siècle*, in “Arte medievale”, II serie, II, 1, 1988, pp. 121-152.

manoscritto complesso come il Fr. 187 [...] opera almeno di sei miniatori¹⁶³.

La difficoltà di classificare un codice dai caratteri così eterogenei è indubbia. Se sono in effetti suggestivi gli accostamenti con il linguaggio lombardo che precorre le formulazioni del Miniatore del Liber Pantheon per il Secondo Maestro, altrettanto vero è che quest'ultimo agisce nella nostra miscellanea in maniera forse troppo episodica per poter trainare da solo l'ipotesi di una esecuzione del manoscritto in una bottega lombarda - i suoi colleghi, soprattutto il primo, abbastanza refrattari all'arte di quei territori sui primi decenni del Trecento¹⁶⁴. In più, quello che forse spingeva il Toesca a valutare come di scarso merito le pitture del codice parigino, soprattutto in relazione alla maniera del *Pantheon*, è il più risentito retaggio bizantino che, anche nel secondo maestro, al netto di una inventiva spaziale consimile, ancora sfina i corpicini delle figure dai tondi visi segnati da occhiaie profonde [Fig. 133c], figure impegnate a torcersi per sopportare il peso delle brocche cariche di vino [Fig. 133b] ed

¹⁶³ Così A. DE FLORIANI, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 156-158, dove di Pietro Vesconte - che si dichiara egli stesso genovese pur lavorando principalmente a Venezia - vengono citati come vicini al nostro codice l'*Atlante* conservato a Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, ms. 594, ma soprattutto il Leone, Bibliothèque municipale, ms. 0175: qui, le figure costruite con tratto leggero e mosso rimandano più chiaramente che altrove a modelli bizantini, ma sono - credo - ancora troppo imbrigliate in grafismi e pieghe turbinose per potersi ben accostare agli artefici del nostro manoscritto parigino, ben più corposi e ricchi di influenze altre, pur ognuno al suo modo.

¹⁶⁴ Potrebbe fare in parte eccezione una *Bibbia* copiata a Bergamo nel 1320, oggi conservata alla Morgan Library & Museum di New York (ms. 215) ed attribuita di recente al Primo Maestro di Chiaravalle da S. NOVELLI, *Pittura e committenza in Lombardia. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio* (Études lausannoises d'histoire de l'art, 29), Roma 2020, pp. 255-258: questa si apparenta - ma solo in parte - al bagaglio ornamentale e alle stesure liquide della pittura del nostro primo maestro, pur al netto di una tavolozza lì decisamente più fredda nonché di una decisa semplificazione del pannello, siglato graficamente nel codice americano ed invece altrimenti falcato nella miscellanea parigina; credo insomma non vada cercata nello stretto contesto lombardo, decisamente più appuntito e impetito, la fucina da cui uscì il linguaggio caldo e 'confuso' del ms. Fr. 187.

indecise sull'abbigliamento più consono: se quello moderno che cade à *plomb*, in colletti alti e composte pieghe [Fig. 133a]; o quello un po' all'antica, fatto di tuniche che sbuffano in vita a ricordare i brani più belli degli acquerelli che decorano le *Supplicationes Variae* [Fig. 134]. Un riferimento che torna e sta qui a significare, dopo più di due decenni, quel grande problema che ancora oggi è l'arte in Liguria tra Due e primo-Trecento: se infatti, grazie al mirabile lavoro della storiografia, si è ormai capito come, da un sostrato tutto bizantino, i pittori liguri si aggiornino, allo scorcio del XIII secolo, su esempi senesi che poi la faranno da padrone anche per i primi anni del successivo¹⁶⁵, manca ancora un inquadramento convincente delle istanze protogiottesche che - non interamente

¹⁶⁵ Mi riferisco soprattutto a quanto esposto da G. ALGERI, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 135-144, che ricorda come sia documentato a Genova nel 1305 un pittore senese di nome Tura e come, a questo stesso ambito figurativo, siano attribuibili una *Madonna* - oggi in Nostra Signora del Ponte a Lavagna - ed una *Croce* conservata odiernamente nel Museo di Sant'Agostino, ma proveniente da Santa Maria delle Vigne. Le due opere dimostrano di aver avuto non poca risonanza nel contesto ligure, soprattutto quando accostate ad un'altra *Croce*, quella della chiesa di Santa Maria della Consolazione (ma in origine per Sant'Agostino), assegnata al Maestro di Santa Maria di Castello, identificato dalla studiosa con Opizzino da Camogli: tale identificazione con Opizzino Pellerano (documentato dall'Alizeri tra 1302 al 1325) era già stata proposta da F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. ROSENBERG, Milano 1994 pp. 20-27, che però retrodatava l'operato del pittore, soprattutto per quanto riguarda la *Madonna* eponima, ai primi anni del Trecento; Algeri rivendica invece per Opizzino una formazione tutta ligure, pur influenzata dal linguaggio figurativo di Siena che sarebbe però quello del Pietro Lorenzetti 'cortonese', dunque *post* 1315. Più problematica l'ascrizione al medesimo contesto della *Vergine Addolorata* sopravvissuta come frammento sul braccio di un antico crocifisso in Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante (che parrebbe, di contro, meno manifestamente dipendente dai modelli senesi) ed anche della *Croce* nella chiesa di Santa Maria in Latronorio ai Piani d'Invrea, da cui deriva il nome convenzionale di un artista meglio ricollocato da A. DE MARCHI, *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, in "Paragone", LXVI, 783, 2015, pp. 3-23 all'interno di una rielaborazione, in Liguria, di plurime direttrici, giottesche e "di frontiera", specialmente provenzali. De Marchi ben rileggerà, in queste pagine, anche le sopradette opere del Maestro di Santa Maria di Castello, che - debito ducresco a parte - nel suo non trascurabile proto-giottismo risulta anche apparentato "agli umbri influenzati da Assisi" con "maggiore fluenza calligrafica francesizzante" (p. 5).

esauribili come influenze del cimabuisimo maturo di Manfredino da Pistoia (documentato a Genova nel 1292) - paiono invece arrivare intorno all'anno 1300 ed avere un'irradiazione non così minima, come dimostrerebbero appunto le *Supplicationes Variae* e forse anche il nostro codice Fr. 187¹⁶⁶. Già in parte percorsa, ma forse non del tutto a fondo, va forse meglio indagata la direttrice toscana, non senese, ma dei territori più aperti alle formulazioni del giottismo eterodosso, primo fra tutti Pisa ed i lunghi strascichi che la battaglia della Meloria del 1284 lasciava a Genova anche in materia di infiltrazioni artistiche e scambi.

Se il linguaggio di molti dei suoi collaboratori sembra ammirare anzitutto alcune traduzioni tardo-duecentesche dei modelli protopaleologi, in una pittura fatta però di sigle grafiche gestite un po' sommariamente con colori acquosi arginati dal nero puro, il Primo Maestro è invece colui che più sentitamente incarna quelle istanze protogiottesche - lui, sì, pienamente trecentesche - di cui si diceva. Per leggere il suo linguaggio vanno forse quindi recuperate due opere molto discusse e che restano tutt'ora un nodo non facile da sciogliere.

La prima è in realtà l'assemblaggio di tre tavole, che dovevano però essere

¹⁶⁶ Per Manfredino si guardi da ultimo, soprattutto circa le origini della sua arte, E. NERI LUSANNA, *Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia*, in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di Storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani* (Materiali d'arte genovese, 5), atti della Giornata di Studi di Genova (Scuola di Scienze Umanistiche, 21 maggio 2019), a cura di G. AMERI, Genova 2021, pp. 114-125, utile anche a ripercorrere la 'carriera storiografica' del pittore. Egualmente, per quest'ultimo e per il contesto pistoiese si può consultare il recente volume *Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico*, catalogo della mostra di Pistoia (Antico Palazzo dei Vescovi e Museo Civico, dal 27 novembre 2021 all'8 maggio 2022), a cura di A. TARTUFERI, E. NERI LUSANNA e A. LABRIOLA, Firenze 2021. Come punto d'arrivo, non solo cronologico, dell'infiltrazione di istanze giottesche in territorio ligure occorre ricordare il caso della crociera absidale affrescata nella chiesa gentilizia di Santa Maria in Via Lata: la decorazione, segnalata e ben inquadrata da C. DI FABIO, *Echi giottesco-padovani a Genova: gli Evangelisti di Santa Maria in Via Lata*, in "Rivista d'arte", V serie, VII, 2017, pp. 229-239, è opera di un maestro attivo a Genova intorno al 1337, ma in giovinezza "legato a una delle équipes padovane di Giotto", un contesto che vedremo particolarmente significativo anche per il manoscritto parigino.

quattro in origine, a comporre un altare a soffietto di cui oggi restano una *Crocifissione* in collezione Thyssen a Madrid (inv. 1930.23) e due valve conservate al Musée du Louvre che raffigurano *l'Incredulità di San Tommaso* (R.F. 1979.18) e *l'Ascensione di Cristo* (D.L. 1973-25)¹⁶⁷. La contorta storia critica del complesso ha come prima significativa tappa la menzione della tavoletta Thyssen fatta da Bologna nel 1969, che la attribuiva ad una personalità che prosegue le ricerche di Lippo di Benivieni, *post* 1330 con più sentite interferenze senesi e la collegava ad un gruppo eterogeneo di opere tra cui

¹⁶⁷ Tutte e tre le tavolette presentano nel tergo una decorazione a finti marmi e, sui lati, tracce delle antiche gangherelle che le tenevano legate. La *Crocifissione*, in collezione privata viennese fino al 1924, è confluita nella raccolta Thyssen a partire dal 1930; mentre, delle due valve parigine, *l'Incredulità* è stata acquistata dal Louvre nel 1979 - per prelazione alla dogana in seguito alla sua presentazione in un'asta londinese - e *l'Assunzione* è invece un deposito permanente della Fondation de France, istituzione in cui era approdata come dono dei coniugi Salavin nel 1973 (per le notazioni tecniche fondamentali si consultino le schede del museo al <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065661> e <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061567> - ultimo accesso 16 dicembre 2021).

alcune in seguito riconosciute proprio a Lippo¹⁶⁸. Seguito in parte da Donati¹⁶⁹, Bologna era poi contestato da Zeri che invece, in aperta polemica anche con l'etichetta di "giotteschi romagnoli" del Salmi¹⁷⁰, riconosceva l'*Ascensione* ex Salavin come valva destra della *Crocifissione* di Madrid e proponeva per entrambe un'origine veneto-padovana, con qualche "inflexione desunta dai

¹⁶⁸ Così in F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969, p. 224 e nota 265 p. 233. Oltre alla *Croce* eponima del Maestro del Crocifisso Corsi, nell'eterogeneo gruppo di opere erano inserite, tra le altre, una *Madonna con Bambino* ex collezione Lehman (poi Metropolitan Museum of Art di New York - inv. 47.143) - di cui diremo - ed il *San Giovanni Battista* della Christ Church Picture Gallery di Oxford (proveniente dalla sagrestia di Santa Maria degli Ughi a Firenze), in verità già correttamente riconosciuto a Lippo di Benivieni in precedenza, da M. BOSKOVITS, *La scuola di Giotto* (I maestri del colore, 248), Milano 1968, pagine non numerate.

¹⁶⁹ Si veda P. P. DONATI, *Primitivi alla Finarte e una proposta per Lippo di Benivieni*, in "Arte illustrata", IV, 39-40, 1971, pp. 75-78 che, commentando due tavolette della collezione Conti degli Alessandrini attribuibili a Lippo, definiva tale pittore un iniziatore giottesco di grande qualità, da ripristinare nel suo eccentrico valore. Questa, giusta, rilettura era lì anche funzionale a presentare due tavolette che egli credeva di sua mano e parte "fuor di dubbio" di un unico dittico: l'*Assunta* del Worcester Art Museum (inv. 1922.16; vicina per Boskovits al Maestro del Crocifisso Corsi ed oggi invece attribuita a Meo da Siena tra 1310 e 1315: <https://worchester.emuseum.com/objects/33378/the-virgin-and-child-with-saints?ctx=f447045f-a5e4-46bc-b33a-940d97c5051c&idx=13> - ultimo accesso 16 dicembre 2021) ed appunto la *Crocifissione* Thyssen, che era al tempo per Donati "dispersa fin dall'asta veneziana del 1926" (p. 78). Tale ipotesi ricostruttiva sarà poi confutata da Zeri nel 1971 (come alla seguente nota 171), mentre è in parte ancora sposata da G. FREULER, *"Manifestatori delle cose miracolose": arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Einsiedeln 1991, cat. 42 pp. 120-121, che proporrà l'*Assunta* di Worcester - opera per lui "vicina alla scuola fiorentina" - quale quarto scomparto dell'*ensemble*, pur non dipinto dal medesimo pittore degli altri pezzi, di origine invece "adriatica".

¹⁷⁰ Un filone così battezzato in M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966, pp. 149-161 (citazione p. 152) anzitutto a proposito delle pitture murali del capitolo, che lo studioso considerava lontane dalle "tendenze classicheggianti toscane" e che, mentre Cavalcaselle e Crowe pensavano ai riminesi e Berenson al Baronzio, egli datava invece al secondo decennio del Trecento come fortemente dipendenti dagli affreschi di cappella Scrovegni e non così lontane dagli esiti di alcuni codici quali il Londra, British Library, ms. Add. 15265 "pallido e torbido nella sua colorazione romagnola".

riminesi" tra 1340 e 1345¹⁷¹. Le due tavolette, arricchite nel 1981 del terzo elemento, *l'Incredulità di San Tommaso* precedentemente acquistata dal Louvre nel 1979¹⁷², saranno poi attribuite dal Boskovits, pur "with caution", ad un suo creato padovano intorno al terzo decennio del Trecento: il Maestro del Capitolo di Pomposa, qui in una variante meno severa, ma più intensamente narrativa rispetto alle pitture murali eponime e con forse in cassaforte qualche esperienza romagnola, nonché contatti con le eleganze gotiche della pittura umbra e

¹⁷¹ Si intende F. ZERI, *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, pp. 33-35, per cui la *Crocifissione* Thyssen "va messa in un'area molto distante rispetto a quella comunemente accettata", ovvero la stretta cerchia giottesca inizialmente proposta da W. SUIDA, *Aus dem Kreise Giotto*, in "Belvedere", V, 19, 1924, p. 127, poi appunto seguito in parte da Bologna e Donati. L'espressionismo slanciato delle figure, così come le palpebre segnate a circondare gli occhi devono invece spingere per Zeri verso "quei problemi di giottismo padovano" che, in alcuni dettagli, potrebbero evocare le formulazioni del giovane Guariento. Da queste pagine apprendiamo poi come in collezione Salavin l'*Ascensione* del Louvre fosse considerata testimonianza dell'arte riminese di primo Trecento: valva destra di quello che Zeri credeva un dittico, nulla di fiorentino è rintracciato qui dallo studioso, che anzi vi vede piuttosto parentele ombre impastate a modelli tradotti in maniera un po' grossolana da un prototipo appunto riminese - con notevole inventiva iconografica, certo eterodossa nel librarsi del Cristo assiso sul trono; un *pastiche*, questo, che egli ritiene dunque marcatamente padovano, da collocare in parallelo alle pitture di San Pietro in Sylvis a Bagnacavallo e dopo il passaggio di Pietro da Rimini a Padova (anche se la derivazione non sarebbe per Zeri dagli affreschi agli Eremitani, bensì dal precedente polittico d'altare dipinto con Giuliano nel 1324 - *postquem* dunque per le due tavolette in esame).

¹⁷² Riconosciuta come parte del complesso in *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, II. *Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE e D. THIÉBAUT, Paris 1981, pp. 255 e 267.

laziale¹⁷³. Se Davide Banzato ha poi tentato di attribuire il mutilo altarolo alla preistoria di Guariento¹⁷⁴, più recentemente Benati, in un articolo proprio in onore di Boskovits - e dopo averne anni prima sposato le tesi¹⁷⁵ - pur

¹⁷³ Si fa riferimento a M. BOSKOVITS, *Early Italian painting 1290-1470* (The Thyssen-Bornemisza collection, 9), London 1990, cat. 24 pp. 152-157, contributo completo di tutta la bibliografia sull'opera precedente a quel momento, comprensiva anche di menzioni in cataloghi d'asta e di collezione. Boskovits accetta la ricostruzione iniziata da Zeri e portata avanti da Brejon de Lavergnée e Thiébaud, ma ipotizza qui in modo convincente un'articolazione del complesso in quattro scomparti e propone che la tavoletta quindi mancante raffigurasse una *Salita al Calvario* - appoggiandosi in tale ipotesi alla conformazione dell'altarolo a soffietto Orsini dipinto da Simone Martini o a produzioni, sempre senesi, di Segna di Bonaventura. Pur dubitativamente, l'attribuzione al Maestro del Capitolo di Pomposa è sostenuta anzitutto dall'esclusione del contesto pittorico fiorentino ed anche dal notevole ricorso all'illusionismo architettonico e spaziale: circoscritto dal medesimo studioso in *arte cristiana* 1990, il detto maestro avrebbe infatti ricevuto una formazione padovana e strettamente giottesca, distesa tra gli affreschi dell'Arena e quelli del capitolo del Santo; di quest'ultimi egli forse possedeva ed utilizzò a Pomposa i cartoni, aggiungendogli quella "accigliata espressività" che sarebbe - per lo studioso - rintracciabile, insieme ai capelli a batuffolo di lana, anche nelle tavolette Thyssen-Louvre, databili quindi subito appresso alla *Crocifissione* del capitolo che gli dà il nome, tra 1317-1318.

¹⁷⁴ Così D. BANZATO, in *Guariento e la Padova carrarese*, I. *Guariento*, catalogo della mostra di Padova (Palazzo del Monte di Pietà, dal 16 aprile al 31 luglio 2011), a cura di D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS e A. M. SPIAZZI, Venezia 2011, scheda 6 (6.1 *Incrudlità* - 6.2 *Ascensione*) pp. 106-108, con riferimenti un po' vaghi a Puccio Capanna e un fraintendimento della tecnica decorativa del fondo, che non è "elegantemente punzonato", bensì decorato fantasiosamente in stiletto a mano libera. La geometrizzazione dei panneggi e, negli angeli, la "ruvida e autoctona radice padovana", è la ragione per cui viene proposta la poco fortunata attribuzione al giovane Guariento, sulla metà degli anni venti ed in stretto collegamento con la sua *Ascensione* conservata in collezione Cini. Subito rifiutata dalla scuola padovana, tale assegnazione è definita "ottimistica" anche nella recensione alla mostra di L. BOURDUA, *Guariento: Padua and Arquà*, in "The Burlington magazine", CLIII, 1302, 2011, p. 628.

¹⁷⁵ Le tre tavolette Madrid-Parigi sono infatti state esposte nella sezione dei "paralleli padovani" in *Il Trecento riminese, maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, catalogo della mostra di Rimini (Museo della Città, dal 20 agosto 1995 al 7 gennaio 1996), a cura di D. BENATI, Milano 1995, schede 7 pp. 160-161 (*Crocifissione*), 8 pp. 162-163 (*Incredulità*) e 9 pp. 164-165 (*Ascensione*). Qui Benati, autore delle schede, pur considerando il commento di Zeri "ineccepibile", non ne condivide invece la datazione, da riportare secondo lui intorno al 1320, oppure 1325-1330, se si vuole dar fede a quell'influenza latamente riminese da collegare al detto passaggio padovano di Pietro da Rimini; pur definita "problematica", di fatto però in questa occasione viene appunto accettata l'attribuzione del Boskovits al Maestro del Capitolo di Pomposa, che è anche dichiarato nell'intitolazione delle schede; così come se ne approva la ricostruzione circa la forma e l'iconografia dell'altarolo apribile.

riconoscendo i suggestivi accostamenti con il Maestro del Capitolo di Pomposa, lascia cadere il riferimento a quest'ultimo, implicitamente invitando invece a seguire, per le tre opere "ora senza paternità"¹⁷⁶, il commento di De Marchi che ne aveva poco prima avanzato l'origine nella "provincia toscana, forse pistoiese, in qualche rapporto con Lippo di Benivieni"¹⁷⁷, come avevano voluto Bologna e Donati.

È proprio De Marchi però a riportare, nella medesima occasione, un consiglio datogli da Bellosi, che gli "suggeriva a suo tempo di studiare [tali pitture] in rapporto con la Liguria": "non più di un'ipotesi di lavoro" per Benati, è questo

¹⁷⁶ D. BENATI, *Ancora sul Maestro del Capitolo di Pomposa*, in "Paragone", LXV, 769-771, 2014, soprattutto pp. 27-30 affronta il tema partendo da un'altra opera attribuita dal Boskovits al Maestro del Capitolo di Pomposa, ovvero quella *Madonna con Bambino* del Metropolitan inserita nel 1969 da Bologna nel gruppo con la *Crocifissione* Thyssen (cf. nota 168): questa, correttamente assegnata a tale maestro, è però decisamente ben accostabile ad una *Maestà e santi* di collezione privata qui pubblicata per la prima volta, ma precedentemente scovata e segnalata da Bellosi come toscana e fortemente impregnata del più antico linguaggio giottesco (comunicazione del 1995 riportata da A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra di Bolzano (Museo Civico, dal 29 aprile al 23 luglio 2000), a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO e S. SPADA PINTARELLI, Trento 2000, nota 37 p. 72); va dunque da sé che il riferimento debba invece cadere per l'altarelo Madrid-Parigi. Il Maestro del capitolo di Pomposa non sarebbe quindi un padovano, bensì un pittore fiorentino, che Benati propone di identificare con il Cheyo da Firenze menzionato in un documento relativo alle dipinture dell'abbazia, datato 11 luglio 1317 e riconsiderato da I. FEDOZZI, *L'Abbazia di Santa Maria di Pomposa nel primo Trecento: materiali iconografici per lo studio di una istituzione benedettina nel tardo Medioevo*, tesi di dottorato in Storia Medievale sostenuta presso l'Università degli Studi di Torino, sotto la guida del Professor E. ARTIFONI, discussa nel 2004: forse da rintracciare tra gli aiuti di Giotto al Santo, Cheyo sarebbe poi stato impiegato a Pomposa per rientrare in seguito a Firenze, dove avrebbe aggiornato il suo linguaggio sulle nuove proposte del maestro, proposte infatti rintracciabili nei modi che articolano soprattutto la seconda delle *Madonne* sopradette.

¹⁷⁷ Cf. Nuovamente A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra di Bolzano (Museo Civico, dal 29 aprile al 23 luglio 2000), a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO e S. SPADA PINTARELLI, Trento 2000, nota 37 p. 72, che ritiene la già citata *Assunta* di Worcester "pertinente al medesimo problema": opinione certo condivisibile, nell'opera americana mi paiono però decisamente più insistiti i rimandi propriamente toscani e fiorentini, che arrivano invece nelle tre tavolette Thyssen-Louvre solo 'in traduzione', nella bonacciosità di alcuni visi e nel panneggio decisamente meno soggetto ad accensioni metalliche.

uno spunto che credo vada recuperato con più attenzione, da guardare comunque sempre sotto la lente di un'infiltrazione in Liguria del longhiano giottismo di fronda dalla matrice toscana. In tale direzione vanno infatti anche i ragionamenti possibili circa una seconda opera, altrettanto problematica: un vero dittico questa volta, *Crocifissione* e *Madonna con Bambino*, conservato al Museo Bandini di Fiesole¹⁷⁸; al netto di una decisamente più accusata radice senese, e di un goticismo maggiormente sbrigliato - forse anche dovuto ad una cronologia ulteriormente avanzata, credo attorno al quinto decennio del Trecento - è curioso come queste due tavolette abbiano una storia critica egualmente contorta che ha, di volta in volta, tirato in ballo i riferimenti più disparati: dalla Siena di Niccolò di Segna e del Maestro di Monteoliveto¹⁷⁹, ai

¹⁷⁸ Le due valve, separate e leggermente decurtate, erano già esposte nell'oratorio di Sant'Ansano a Fiesole, primitivo contenitore della raccolta, allestito intorno al 1797 dal Bandini stesso, come testimonia F. RONDONI, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nell'oratorio pubblico di Sant'Ansano presso Fiesole*, 29 Agosto 1862, numeri 20 e 66, in Archivio delle Gallerie Fiorentine, Ufficio Catalogo, Fascicolo 181 (nella seconda campata dell'oratorio, in *pendant*, la *Madonna con Bambino* sulla parete destra, la *Crocifissione* a sinistra). Ho avuto modo di studiare tale dittico al tempo del mio percorso di studi magistrali, nell'ambito di un seminario di schedatura delle opere bandiniane, coordinato da Sonia Chiodo e Andrea De Marchi; occasione, questa, in cui formulai per l'opera una proposta di datazione - che tutt'ora mi sembra adeguata - intorno al quinto decennio del XIV secolo, subito prima rispetto all'arrivo a Genova di Barnaba da Modena, dei cui modi non vi è qui traccia.

¹⁷⁹ Se il dittico era di scuola senese del XIV secolo per D. BRUNORI, *Catalogo del Museo Bandini in Fiesole*, 1914 (dattiloscritto), Sala II, numeri 5 e 9, in Archivio delle Gallerie Fiorentine, Ufficio Catalogo, sarà poi Giglioli a parlare specificamente di un "duccesco con caratteri da miniaturista" (cf. O. H. GIGLIOLI, *Fiesole. Catalogo delle opere d'arte e d'antichità d'Italia*, Roma 1933, p. 208) e M. C. BANDERA VIANI, *Fiesole. Museo Bandini*, Bologna 1981, pp. 8-9 ad assegnare le tavolette a un seguace di Duccio di seconda generazione, vicino a Niccolò di Segna e al Maestro di Monteoliveto all'altezza del quinto decennio del Trecento.

contatti lorenzettiani con l'ambiente umbro-assisiense¹⁸⁰, oppure laziale¹⁸¹, passando per la Pisa del Maestro di San Torpé, ma anche per Verona¹⁸².

Il dittichino, anch'esso decorato sul retro con un motivo a finti marmi e forse da collocare invece a lato dell'attività matura del Maestro della Croce dei Piani d'Invrea, dimostra la conoscenza di testi fondamentali del primo Trecento toscano (la Siena di Duccio e dei suoi allievi, ma egualmente la compagine giottesca), cui si aggiungono però rimandi più arcaici, nel profilo rosso dei nimbi, nel mancato utilizzo di punzoni ed anche nel colore steso attraverso un

¹⁸⁰ È G. DAMIANI, in *Il Museo Bandini a Fiesole*, a cura di M. SCUDIERI, Firenze 1993, scheda 13 pp. 85-87 a proporre un confronto con le due tavolette dello stesso Maestro di Monteoliveto confluite dalla collezione Lehman al Metropolitan Museum di New York; la meno "fedele osservanza duccesca" dell'opera bandiniana andrebbe - per la studiosa - spiegata con i possibili riferimenti ad alcune soluzioni di Ambrogio Lorenzetti, o più in generale con la "conoscenza dell'ambiente umbro assisiense" da parte del nostro pittore.

¹⁸¹ Così nei più recenti *Il Museo Bandini di Fiesole*, a cura di A. LENZA, Firenze 2006, p. 23 e *Museo Bandini di Fiesole: guida alla visita del museo e alla scoperta del territorio*, a cura di C. GNONI MAVARELLI, Firenze 2011, pp. 45-46, che propendono entrambi per un pittore originario di Siena, ma attivo in territori contigui quali l'Umbria o il Lazio.

¹⁸² Per l'assegnazione del dittico alla cerchia del Maestro di San Torpé, si guardino A. M. GIUSTI, Schede OA, nrr. 00022099 e 00022098, 1975, che giustamente riporta così l'attenzione sulla pittura più vivace ed eterodossa di alcuni pittori pisani di primo Trecento, per quanto non paia, questo contesto, del tutto in grado di giustificare la profusione decorativa e il carattere fantasioso delle tavolette Bandini. L'ascrizione, pur cauta, ad ambito veronese ("Verona?") si deve invece far risalire alla nota autografa che Bernard Berenson - impressionato dalla maestosità del trono architettonico su cui siede la Vergine - appose sul retro di due fotografie conservate oggi presso Villa I Tatti: si tratta delle stampe Reali nrr. 324-325 (Meo da Siena S 9.1 AG, Fototeca Berenson presso Villa I Tatti, Fiesole).

semplice accostamento di pennellate¹⁸³. Elementi insoliti, questi, a tali altezze cronologiche, che ritroviamo nel decennio precedente tra le carte figurate dal Primo Maestro del ms. Fr. 187, le barbe e le chiome ventose [Figg. 143a-b], i volti espressivi ma di una vaghezza malinconica [Figg. 147a-b].

La materia pittorica grumosa del dittico Bandini, forse in parte ritoccato, pur divenendo maggiormente filante nei carnati (ancora segnati in fronte da marcate sigle grafiche), non raggiunge però mai gli esiti più fusi e levigati delle figure che abitano i *folii* parigini, decisamente più vicine invece alla *Crocifissione* Thyssen anche nei nasi importanti e negli sguardi traversi e pensosi [Figg. 127c-d]. Soprattutto nelle valve di Parigi, viene per altro fuori quella vena lievemente caricaturale che corruccia i visi paffuti di tutti i personaggi in questione [Figg. 147c-d], a tratti solcati da ombre profonde in nero fumo. Certo le composizioni del Primo Maestro del Fr. 187 mancano, come anche l'altarelo Thyssen-Louvre, di quel riferimento più spiccatamente senese che produce nelle tavolette

¹⁸³ Se anche la provincia toscana sembrerebbe in grado di assorbire, pur in parte, simili stravaganze ed arcaismi (si legga, ad esempio, A. TARTUFERI, *Trecento lucchese: la pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca (Museo Nazionale di Villa Guinigi, dal 28 marzo al 5 luglio 1998), a cura di M. T. FILIERI, Livorno 1998, specialmente pp. 46-49), è - credo - con la *Crocifissione* conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Tours ed attribuita al Maestro della Croce di Piani d'Invrea che si possono imbastire i paralleli più interessanti: nella stesura pittorica corposa e nei volumi tondeggianti ma solcati di sottili grafismi; nelle ombre scure e nella ricchezza dell'ornato, o ancora nel carattere un po' popolaresco della scena. Sulla tavoletta di Tours si veda nuovamente A. DE MARCHI, *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, in "Paragone", LXVI, 783, 2015, pp. 3-23 e, più nello specifico, la precedente A. DE MARCHI, in *Italies. Peintures des musées de la région centre*, catalogo della mostra di Tours, Orléans e Chartres (Musée des Beaux-Arts, dal 23 novembre 1996 al 3 marzo 1997), a cura di C. BALAVOINE, Paris 1996, scheda 7 pp. 45-51.

fiesolane un apparato ornamentale ridondante¹⁸⁴, altrimenti sobrio nelle altre due opere: ma, d'altronde, non si sta certo parlando di identità di mano, bensì di una possibile soluzione ligure di tali problemi, nella varietà delle coniugazioni e dei riferimenti singoli [Figg. 144a-b-c].

Il ricorso a fascioni decorativi che incorniciano il campo pittorico e la fantasia combinatoria dei motivi ornamentali, dispiegati in stiletto a mano libera anche nei nimbi, è uno dei caratteri eterodossi condivisi dalle cinque tavole in questione, ricorrente anche in diverse produzioni del Maestro della Croce di Piani d'Invrea: decori che si interpolano alle architetture dipinte (ad esempio, le mensole del soffitto dell'*Incredulità di San Tommaso*) o scompaiono dietro le nubi, e sono poi evocati dai sottili racemi che ornano i fondali delle prime carte

¹⁸⁴ La descrizione del clima cosmopolita e di "straordinaria polifonia" che dovette respirarsi a Genova tra Due e Trecento è particolarmente affascinante in A. DE MARCHI, *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, in "Paragone", LXVI, 783, 2015, pp. 3-5, che ne circoscrive bene il linguaggio artistico quale connubio di "grandiosità, espressività intensa e spiccata vocazione per l'ornato". Anche la passione ornamentale dovette comunque certamente nutrirsi del diretto tramite senese, contesto in cui anche infatti si ricorreva, intorno a queste date, a cornici decorative - spesso però già operate a punzone - o particolari aneddotici a loro modo preziosi, come la corona di spine del Cristo: si veda, ad esempio, la *Crocifissione* rappresentata nell'alto della valva destra del trittichino inv. 35 della Pinacoteca Nazionale di Siena, opera di un collaboratore di Duccio che era da Stubblebine chiamato proprio Tabernacle 35 Master, mentre per Bagnoli è da inserire in quella congiuntura assiate tra il Maestro di Città di Castello ed il Maestro della Maestà Gondi (cf. A. BAGNOLI, in *Duccio: alle origini della pittura senese*, catalogo della mostra di Siena (Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo, dal 4 ottobre 2003 all'11 gennaio 2004), a cura di A. BAGNOLI, R. BARTALINI e L. BELLOSI, Milano 2003, scheda 50 pp. 326-332 con specifica immagine a p. 333). Al netto di un forse ancor più pregnante richiamo giottesco, è comunque interessante, per moda e composizione, il parallelo che si offre per la *Madonna con Bambino* Bandini da parte di una piccola tavola conservata nei depositi del Musée du Louvre (si veda, per tutte le informazioni tecniche, la scheda del museo al <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064953> - ultimo accesso 16 dicembre 2021): attribuita inizialmente al Maestro di Monteoliveto dal Boskovits nel 1982, tale paternità è stata messa in dubbio più recentemente da S. MASIGNANI, *ibidem*, p. 345 ed andrebbe più attentamente riconsiderata; per la tavoletta, proveniente dalla collezione Campana ed entrata dunque al Louvre nel 1863 con numero di inventario M.I.411, si veda anche *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, II. *Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE e D. THIÉBAUT, Paris 1981, pp. 200-201.

della miscellanea Fr. 187; e così pure gli scorci, seppur empirici, testimoniano in tutte le opere citate un certo interesse per le problematiche spaziali, soprattutto per la lezione giottesca padovana, il trono architettonico della valva destra Bandini quale fantasiosa rielaborazione e disarticolazione proprio delle architetture dell'*Annunciazione* di Cappella Scrovegni¹⁸⁵. Infine, mentre il voluttuoso rifluire gotico delle vesti Bandini potrebbe trovare spiegazione nella fascinazione avignonese unita ad una traduzione tutta ligure delle forme di Giovanni Pisano (a Genova per la tomba di Margherita di Brabante tra 1313 e

¹⁸⁵ Una disarticolazione di brani giotteschi che mi pare ravvisabile anche nella scatola spaziale che racchiude l'episodio dell'*Incredulità di San Tommaso*, raffigurato nella detta tavoletta parigina: costruita certo qui in maniera più sobria e sapiente rispetto al trono bandiniano, non definirei comunque tale orchestrazione, invero gioiosamente empirica, quale frutto di una "notevole attenzione prospettica e illusionistica" come vorrebbe D. BANZATO, in *Guariento e la Padova carrarese*, catalogo della mostra di Padova (Palazzo del Monte di Pietà, dal 16 aprile al 31 luglio 2011), a cura di D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS e A. M. SPIAZZI, Venezia 2011, scheda 6.1 p. 107.

1314)¹⁸⁶, ci si potrebbe chiedere se le espanse pieghe da giottismo toscano della prima ora, che si leggono nell'altarelo Madrid-Parigi e nelle figure del Primo Miniatore del codice parigino, possano comunque anche celare un diverso omaggio alla medesima plastica del Pisano, abbondanti e acciaccate quasi fossero mantelli pesanti scavati nel marmo o nel legno [Figg. 145a-b]; certo davvero simili per intendimento nelle nostre due opere [Figg. 146a-b].

Ad attenuare almeno in parte l'incertezza circa la possibile confezione ligure del manoscritto Fr. 187, potrebbe poi arrivare una lettura dei modi del Terzo Maestro in parallelo ad alcune formulazioni restituite recentemente al panorama genovese: ad esempio le tabelle - del tutto simili morfologicamente - miniate nel

¹⁸⁶ I modelli di Giovanni dovettero certo circolare a prescindere in territorio ligure, forse mediati da esempi di statuaria lignea, soprattutto nella forma di piccoli *Crocifissi* (cf. C. DI FABIO, *Scultura Lignea Medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in "Studi medievali e moderni", XV, 1-2, 2011, pp. 115-136); a ricordare però la scultura del Pisano è, nel dittico Bandini, un certo modo di articolare gli orli delle vesti, a tratti quasi attorcigliati su se stessi fino a creare degli effetti spiraliformi. In questo senso è quindi suggestivo il confronto con uno dei due maestri che nel secondo quarto del XIV secolo fu incaricato di scolpire il monumento funerario di Luca Fieschi per la cattedrale genovese. Nelle *Virtù* che sorreggevano il sarcofago - oggi in Santa Maria Maddalena a Genova - egli si esemplò proprio sul sepolcro di Margherita in San Francesco, riproducendone pressoché fedelmente le quattro statue di medesimo soggetto: nelle copie, il panneggio plastico e fluente di Giovanni viene come schiacciato sul piano e complicato, fino ad ottenere effetti in qualche modo simili a ciò che si vede nell'opera fiesolana. Definì uno scultore genovese anonimo in *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra di Genova, a cura di M. SEIDEL, Genova 1987, schede 18-21 pp. 44-45, egli è invece sospettato di essere il pisano Lupo di Francesco nel suo periodo di attività a Genova da C. DI FABIO, *Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi nella cattedrale di Genova. Precisazioni e proposte*, in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, atti del convegno di Roma-Orvieto (9-11 dicembre 2004), pubblicati come numero speciale di "Bollettino d'Arte", Firenze 2011, pp. 263-288 (soprattutto p. 283) e da G. KREYTENBERG, *Ein unpubliziertes Fragment vom Grabmal für Kardinal Luca Fieschi von Lupo di Francesco und ein neuer Vorschlag zur Rekonstruktion des Monuments*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVI, 2, 2014, pp. 153-169. Per i documentati contatti tra la Liguria e l'ambiente provenzale, soprattutto avignonese, si veda A. DE FLORIANI, *Il fascino di Avignone*, in *La Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 133-153 e 179-204.

Modena, Biblioteca Estense, ms. alfa.t.4.14¹⁸⁷, un *Leggendario* decorato in tempi non troppo precedenti al nostro da un *atelier* altrettanto variegato, i cui esiti, al netto di un rimando bizantino ancora molto più insistito e grifagno, potrebbero ricordare l'ingenuità di alcuni brani della miscellanea di Parigi, le boccucce serrate, gli spessi contorni neri, la gracilità di alcune pose molto precarie [Figg. 137a-b e 138a-b-c]. Il rimando tardo-duecentesco del terzo artefice, ancora legato agli epigoni della bottega dei *Coralì* di San Domenico - con la sua pittura a macchie che tenta di riprodurre gli aulici raggiungimenti che erano stati del

¹⁸⁷ Già schedato da P. DI PIETRO LOMBARDI, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 64 pp. 286-288 come opera di area veneta, perché in grado di soprammettere, come voleva Salmi, suggestioni "romaniche" ad una matrice fieramente bizantina, il *Livre de Saints Apôtres et des Saints Martirs et Confessors et des Saintes Vierges et la Nativité de Notre Dame Sainte Marie* estense è poi stato invece convenientemente restituito alla miniatura ligure da F. FABBRI, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in "Francigena", II, 2016, soprattutto pp. 234-240. Passato dalla raccolta di Tommaso Obizzi del Catajo a quella degli Este nel 1817, il manoscritto alfa.t.4.14, vergato su due colonne in *littera textualis*, tramanda vita e miracoli di sessantacinque santi, oltre al racconto agiografico della Vergine e dell'Infanzia di Cristo, in una delle prime ricezioni, scritta però in volgare francese, del testo della 'genovese' *Legenda Aurea*; e presenta inoltre filigranate del tutto sovrapponibili a quelle riscontrabili nelle opere della bottega dei corali di San Domenico, impresa da cui infatti almeno uno dei maestri attivi al suo interno dipende fortemente. Impreziosito da cinquantaquattro vignette, il *legendario* modenese è impaginato in maniera analoga al ms. Fr. 187, con le tabelle intertestuali ad occupare la larghezza di una colonna di testo e le indicazioni per i miniatori ancora in parte visibili [Fig. 138a].

Maestro della Bibbia Latina 23¹⁸⁸ [Figg. 135c-136] - è poi in definitiva bilanciato dalla più corposa spinta oltremontana del quarto e ultimo miniatore [Fig. 139]: dando un senso agli umori pisani evocati da Avril, questi potrebbe infatti porsi come proseguo di quelle produzioni brillantemente circoscritte da Fabbri e

¹⁸⁸ Se il nostro terzo miniatore appare in alcuni brani operare anche sulla falsariga della c. 54r del Parigi, BnF, ms. Lat. 2587, databile al primo quarto del Trecento, ma ancora appunto legato ai modi della bottega di San Domenico, alcuni occhi sgranati e pronunciate canne nasali paiono davvero la volgarizzazione un po' ritardataria di sigle che erano state del bel Maestro della Bibbia Latina 23, tutto sospeso tra gli influssi dell'elegante primo stile bolognese e gli esotici rimandi francesizzanti. Non si dimentichi poi uno sguardo alle produzioni dell'emigrato Giovannino da Genova che, tra secondo e terzo quarto del XIV secolo, firma un *Antifonario* conservato al Museo Leone di Vercelli che ben evidenzia quel miscuglio di suggestioni toscane e lombarde che caratterizzano molta della produzione ligure a queste date, nel suo repertorio ornamentale più frastagliato ed irrigidito da pesanti tratti di contorno e drappeggi profondi. Per la conoscenza di questo multiforme universo miniatorio, fondamentali sono: A. DE FLORIANI, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 79-95 - e soprattutto a pp. 89-90 il commento circa l'ampia bottega che ripete i modelli del Maestro dei corali di san Domenico ben oltre l'inizio del nuovo secolo; il precedente A. DE FLORIANI, *I Corali miniati di San Domenico a Genova: precisazioni*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria: XIII-XV secolo (Atti dei convegni, 3)*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, M. MARCENARO e C. DI FABIO, Bordighera 1999, pp. 279-304 ed infine, sulla vera apertura al XIV secolo, A. DE FLORIANI, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 154-163. Per capire poi a che punto gli atelier genovesi avessero sin da fine Duecento "maturato soluzioni del tutto originali, trasmissibili e ricorrenti" anche a livello iconografico, si veda E. ALECI e D. OLIVIERI, *Continuità e trasformazione iconografica nelle Bibbie genovesi di Tardo Duecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", X, 1999, soprattutto pp. 9-25.

ormai comunemente chiamate pisano-genovesi¹⁸⁹, pur dall'alto di una più sostenuta levatura del nostro, forse anche dovuta alle date decisamente più tarde [Figg. 140 e 142a-b].

D'altronde già a Genova, città dove - abbiamo visto - un fiorente *studium* domenicano formava ormai da decenni la classe aristocratica cittadina, "Taddeus [...] scripsit in carcere lanuentium MCCLXXXVIII" un codice, oggi conservato presso la Biblioteca del Seminario di Pisa (ms. 43), contenente

¹⁸⁹ La genesi storiografica di questo gruppo di codici è stata tutt'altro che lineare ed ha necessitato di un approccio veramente interdisciplinare, in grado di scardinare radicate ed orgogliose convinzioni: considerati indiscutibilmente, per traino dei ragionamenti di Perricioli Saggese, prodotti di origine napoletana - *milieu* dove la corte angioina pareva terreno perfetto per il proliferare di libri dal sapore didattico e cortese - sono stati poi la lungimirante attenzione posta da Gousset sulla decorazione filigranata e l'impegno degli contributi del filologo Roberto Benedetti a squarciare il velo che copriva tale scenario: così chiamati perché spesso redatti da pisani incarcerati a Genova in seguito alla battaglia della Meloria, i caparbi contributi di Francesca Fabbri sono riusciti nell'impresa di circoscrivere - e legare al capoluogo ligure - tali manoscritti anche a livello di decorazione miniata. Messi in opera quindi tra il 1284 ed almeno la fine del XIII secolo - ma anche un po' oltre - tali manufatti sono presentati, discussi e circostanziati prima in F. FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, pp. 9-32 e poi F. FABBRI, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in "Francigena", II, 2016, pp. 219-248 con, naturalmente, ampia bibliografia di riferimento. Per un chiaro ricapitolo di tutti i passaggi della acciaccata vicenda critica, si veda, poi, da ultimo, F. FABBRI, *Manoscritti miniati a Genova fra Duecento e Trecento: spunti per nuove riflessioni*, in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di Storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani* (Materiali d'arte genovese, 5), atti della Giornata di Studi di Genova (Scuola di Scienze Umanistiche, 21 maggio 2019), a cura di G. AMERI, Genova 2021, soprattutto pp. 70-77, dove, ripercorrendo la lunga gestazione del problema, si riesce ad apprezzare la soddisfazione di poter lentamente ricucire un contesto quale quello ligure, che, da lacunoso e disorientante, sempre più si definisce quale "centro propulsore di primissimo piano" nella produzione libraria tardomedievale, soprattutto quando destinata ad un pubblico laico e mercantile.

anch'esso i non così frequentati *Sermoni* francesi di Maurice de Sully, composizione dunque circolante in quel contesto sin dalla fine del Duecento¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Il manoscritto è ricordato da M. T. GOUSSET, *Etude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIIIe siècle*, in "Arte medievale", II serie, II, 1, 1988, nota 33 p. 128, ma il tema dei rapporti tra codici di lingua francese e confezione libraria ligure è ormai da anni caro agli studi filologici, che grande apporto sanno dare anche rispetto alla ricostruzione del contesto in cui nasce il linguaggio figurativo proprio a questa regione: speciale menzione va fatta quindi dei lavori di F. ZINELLI, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una 'scripta'*, in "Medioevo Romano", XXXIX, 1, 2015, pp. 82-127 e F. CIGNI, *Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours* (Medieval Texts and Cultures of Northern Europe, 20), a cura di C. KLEINHENZ e K. BUSBY, Turnhout 2010, pp. 187-198. Altro manoscritto significativo rispetto alla produzione didattico-morale del territorio genovese è il più tardo Parigi, BnF, ms. It. 112, di cui avremo modo di parlare nel prossimo capitolo, ma per cui anzitutto si legga F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, in "Rivista di Storia della Miniatura", XVII, 13, 2013, pp. 97-101; per raffigurare a c. 51r l'*Allegoria della vita* è qui scelto il giovane che fugge dall'unicorno (ovvero dalla gloria della vita mondana), un episodio anche in questo caso tratto dal quarto apologo della *Leggenda di Barlaam e Josaphat*, testo educativo per eccellenza e particolarmente prediletto dalla borghesia cittadina genovese (p. 99). In generale, il mercato librario del capoluogo ligure rispecchia pienamente la vocazione pragmatica ed eclettica della cultura urbana, una cultura prevalentemente laica ed imperniata su interessi e bisogni di giudici, notai, medici, mercanti, maestri e nobili: tale *élite* sviluppa con il libro un rapporto davvero privilegiato, che conduce alla precoce formazione in Genova di biblioteche private. Su questi aspetti si consultino i fondamentali studi di G. PETTI BALBI, *Il libro nella società genovese del XIII secolo*, in "La Bibliofilia", LXXX, 1, 1978, pp. 1-45 ed eadem, *Società e cultura a Genova tra Due e Trecento*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XXIV, 1, 1984, pp. 3-29, ma anche, più di recente, L. MALFATTO, *Libri e Biblioteche a Genova tra XI e XIII secolo*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra di Genova (Museo di Sant'Agostino, dal 19 marzo al 26 giugno 2016), a cura di L. PESSA, Genova 2016, pp. 70-77; quest'ultima studiosa sottolinea l'importanza dei fondi notarili per lo studio del mercato librario genovese e quindi, per un assaggio della consistenza di tali raccolte, si guardi a S. MANGIANTE, *Una biblioteca notarile dugentesca*, in "Miscellanea di Storia Ligure", XII, 1966, pp. 125-128.

Unico manoscritto cartaceo del nostro *corpus*, il tardo-trecentesco Riccardiano 1354 conta 95 carte, di cui moltissime però di restauro: tale codice è infatti fortemente lacunoso e frammentario, una condizione precaria che dovette interessarlo sin da tempi piuttosto antichi, visto che necessitò di un costoso e complesso restauro già nel 1852, ad opera di Gaetano Tartagli. Questi, dopo averlo sottoposto a lavaggio e pulitura, si occupò di ripristinare le guardie del volume, legarne i fascicoli ed anche recuperare e pazientemente ordinare - incollandole a moderni supporti - il maggior numero possibile di frammenti delle usuratissime carte che lo compongono [Figg. 149]¹⁹¹. Alto 290 mm per 221 di larghezza (ma forse in origine lievemente più piccolo, ad osservare il margine dei *folii* originali oggi applicati alle carte moderne), la miscellanea di testi che compongono tale manoscritto è introdotta da un indice di mano di Giovanni Lami, storico bibliotecario settecentesco della raccolta riccardiana, che forse anche ne segnò l'intitolazione al centro della c. IIIr: "Vangeli, vite di santi e altre prose sacre"¹⁹² [Fig. 148].

Il contenuto del volume, decisamente meno eclettico rispetto agli esemplari che

¹⁹¹ Delle pagine 15, 25 e 57 rimangono infatti minimi lacerti, che nel primo caso hanno fortunatamente risparmiato la figurazione. La coperta ottocentesca è stata realizzata in assi di cartone e piatto di pelle, con un dorso a cinque nervature semplici. Le notizie circa l'intervento di restauro del 1852 sono state ricostruite grazie ad una ricevuta conservata nell'archivio della Biblioteca Riccardiana, documento raccontato da M. PRUNAI FALCIANI, *Fatti e misfatti riccardiani. Un secolo e mezzo di restauri*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", LVI, 3, 1988, pp. 5-16, ma soprattutto p. 12.

¹⁹² Il manoscritto è infatti schedato dallo stesso G. LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, Livorno 1756, p. 181 (segnatura: "Q.I.4"). Ulteriori notizie sono poi deducibili dall'*Inventario e stima della Libreria Riccardi. Manoscritti ed edizioni del secolo XV*, I, Firenze 1810, p. 31 (trascritto dalla Fondazione Memofonte): la numerazione con modulo meccanico risale al XIX secolo e numerosi sono i timbri settecenteschi riconducibili alla famiglia Riccardi (cc. 1v, 4r, 7r, 10v, 28r, 33r, 40v, 46v, 51v, 57v, 69v, 76v, 82r, 88r, 92r, 95v); rasenta inoltre il margine superiore di c. Ir una nota vergata dal bibliotecario Italo Bonanni che indica la consistenza del manoscritto all'Ottocento ("Carte 95 nuov. num.").

abbiamo visto in precedenza, non è comunque privo di *curiositates* che assumono però qui una coloritura che è espressione di una religiosità popolare: a partire dalla lingua in cui sono coniugati i testi, il volgare fiorentino, sino ai temi trattati, le cui velleità pedagogiche sono affidate a toni miracolistici o schiettamente pratici¹⁹³.

Il racconto della vita del Cristo, in traduzione degli scritti evangelici, occupa le prime trenta carte del codice riccardiano, attingendo ampio materiale da fonti apocrife ed *in primis* dall'ormai più volte ricordato Vangelo di Nicodemo, di cui viene questa volta scelto lo stralcio dedicato alla Resurrezione (cc. 33r-35v)¹⁹⁴. In coda, un testo particolarmente istruttivo circa il *chome si chominciò il battesimo in Italia e in Roma e in Ispagnia* (cc. 35v-39r) è poi immediatamente seguito da una messa votiva dedicata alla "Nostra Donna", che di fatto riassume

¹⁹³ Proprio per la sua coniugazione linguistica il codice è stato considerato nello studio di T. GRAMIGNI, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini conservati nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. Analisi paleografica e codicologica*, tesi di laurea in paleografia latina sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la supervisione del professor S. ZAMPONI, a.a. 2003-2004, p. 241. L'interesse per la forma degli scritti contenuti nel volume era però già vivo sin dai primi anni del secolo scorso, come ben testimonia il suo inserimento in *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, a cura di S. MORPURGO, Bologna 1929, p. 273: questo ne repertoriava la leggenda di Santa Olisa e dell'albergatore, diverse orazioni, le dodici lodi del matrimonio e la novella di Giubideo ed Idea, ma anche ne rintracciava i riferimenti alle prime edizioni volgari della *Vita di Gesù* tratta dai vangeli, vergata in testa al compendio. In virtù del suo afflato miracolistico il manoscritto è invece presentato in *R. Biblioteca Riccardiana, Catalogo della mostra aperta il 27 giugno 1942-XX*, Firenze 1942, scheda 13 p. 13, ma soprattutto in *Follie d'autore*, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 30 maggio al 15 luglio 2005), a cura di L. DEL CONTE e L. FALLI, Firenze 2005, scheda 3 p. 10, dove - definito "tipica miscellanea religiosa a scopo devozionale" - il codice è ricordato esposto con apertura alla c. 7v, che raffigura una *Liberazione dell'indemoniato*.

¹⁹⁴ L'apocrifo di Nicodemo era già stato riconosciuto in *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, I.6 (Indici e cataloghi del Ministero della Pubblica Istruzione, 15), a cura di S. MORPURGO, Roma 1896, pp. 412-414, che testimonia anche come tale prima sezione del codice sia in realtà mutila sin almeno dal XIX secolo, visto che del racconto della Pentecoste, ora come allora, non resta che la rubrica di apertura ("Chome mandò lo Spirito Santo in lingua di fuoco agli apostoli il dì di Pentecoste").

quell'elemento para-liturgico altrove occupato dall'Ufficio della Vergine o da una serie di orazioni tratte dall'Ufficio della Passione (cc. 39v-41r)¹⁹⁵; mentre invece un'epistola destinata a Raimondo da San Bernardo - che tanto posto abbiamo visto avere, assieme ad Agostino, nelle scelte compositive delle miscellanee in esame - introduce alcuni temi mariani su cui l'allievo "adomandi eser amaestrato" (cc. 41r-42r).

Non sfugge poi la sfumatura latamente superstiziosa che colora alcune delle seguenti orazioni: ad esempio la preghiera in difesa dalla peste (fresco trauma fiorentino nella seconda metà del Trecento), *l'oratione da dirla ogni mattina e da portalla a dosso* ed infine la giaculatoria da recitare contro le ferite (c. 42r)¹⁹⁶. Così come è immediato cogliere, nelle numerose sentenze sulle donne che seguono l'elenco di *Sedici chose che inducono ad amare il matrimonio cioè la moglie*, un'eco dei *carmina* incontrati nel Vaticano Latino 4363, dal carattere però meno fazioso, visto che per il codice riccardiano sono ben dodici i motivi per cui "il matrimonio dee essere laudato" (cc. 42v-43r).

Nella seconda sezione del ms. 1354 incontriamo la più ampia rassegna di quelle vite di santi che abbiamo visto saltuariamente evocate nella nostra rosa di opere - e certo il codice in oggetto è quanto di queste più si intersechi con la tipologia libraria dei leggendari: brevi racconti agiografici in volgare di Caterina (cc.

¹⁹⁵ Tale messa votiva (edita da G. LANDOTTI, *Alcuni testi liturgici tradotti in volgare*. Appendice III, s.l.n.d., pp. 203-207) viene infatti qui affiancata da numerose orazioni - ed anche dai curiosi "dodici venerdì dell'anno dati da Cristo agli apostoli da digiunare", altrimenti detti i XII venerdì di papa Clemente.

¹⁹⁶ Così ricordate già in *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, I.6 (Indici e cataloghi del Ministero della Pubblica Istruzione, 15), a cura di S. MORPURGO, Roma 1896, pp. 412-414.

43r-49v)¹⁹⁷, Taisia (cc. 50r-51v)¹⁹⁸ e Giuliano (cc. 51v-52v)¹⁹⁹ sono infatti qui preceduti e seguiti da invocazioni e preghiere rivolte ai medesimi santi, la loro lettura spesso indicata come mezzo per ottenere diversi anni di indulgenza.

Una sequela di miracoli²⁰⁰ - *exempla* edificanti - è poi narrata nelle successive sette pagine, concluse da un'acefala e fortemente lacunosa *orazione di Sancto Aghostino*, altro riferimento irrinunciabile nei manoscritti in esame. A carta 59v le "sette parole che disse Christo pendente in su la croce" invitano invece alla

¹⁹⁷ Preceduto infatti da un'invocazione alla santa, il narrato (un po' svanito perché scritto in inchiostro rossastro) si interrompe a c. 49v, dove in calce leggiamo appunto: "E a tutti choloro che farano di te memoria darò di perdono [...] anni. Amen". Il testo tradito dal manoscritto riccardiano non è riconducibile a nessuna delle lezioni censite dai repertori: non nella *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nrr. 1657-1700 pp. 251-255, nemmeno è rintracciabile nella *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, pp. 128-140, che però cita il codice a pagina 139, appunto come contenente "altre versioni".

¹⁹⁸ Chiamata *penitens in Aegypto* dalla *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.2), II. K-Z, Bruxelles 1900-1901, nr. 8012-8019 pp. 1160-1161, la santa risale al IV secolo ed è celebrata l'8 di ottobre nei calendari liturgici: la *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 6 p. 678 cita il manoscritto riccardiano in quanto testimone della traduzione toscana volgare della vita della penitente.

¹⁹⁹ La *Passio sancti Iuliani Hospitatoris seu paenitentis* (cf. *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nr. 4551 p. 674) è qui di fatto tramandata in una precisa versione volgarizzata in Toscana, anche se, nel volume in oggetto, questa risulta essere leggermente difforme rispetto al testo censito nella *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 3 p. 379.

²⁰⁰ Ovvero, come da rubrica: cc. 53v-55r, *Vita di un povero albergatore*; cc. 55r, *Miracolo di Christo nostro Signore, San Piero e le api*; cc. 55r-v, *Miracolo della santissima Vergine a due compagni che andarono nel deserto*; cc. 55v-56v, *Miracolo della Madre di Dio col Gesù bambino*; cc. 56v, *Miracolo del Santissimo Sacramento ad un fanciullo giudeo*; cc. 56v-57r, *Miracolo del sacramento della penitenza e di un ladrone molto divoto*; cc. 57v-59r *Fatto d'una vergine che si cavò gli occhi per non perdere la purità e di un malandrino che si pentì*. L'orazione di Sant'Agostino immette poi nell'ultima vita miracolosa, quella della Beata Dea (anche Deya o Iddea), la cui *lectio* non corrisponde però a quella repertoriata in *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 1 p. 194 - dove il manoscritto riccardiano è comunque citato, nuovamente come testimone di "altre versioni".

compassione immedesimatrice, soprattutto in vista del *Diei iudicio e dei suoi segni* premonitori - testo che ai *folii* 60v-61v ricorda in parte quanto già visto nel Lat. 2843E della BnF parigina.

La presenza in chiusura del volume (cc. 64r-95v) di una *Vita di San Francesco* in volgare, approntata a partire dalla *Legenda Maior* di Bonaventura²⁰¹, non deve comunque neanche in questo caso far dubitare della destinazione laica dell'opera, come già precedentemente argomentato sempre da Giové Marchioli, che nel 1996 classificava il nostro codice quale frutto di "esperienze di devozione privata in ambito popolare"²⁰². D'altronde, la destinazione minoritica è chiaramente esclusa anzitutto dalla figurazione di c. 40v, dove in una tabella quadrata si inginocchiano alla *Madonna con Bambino* tre uomini laici adoranti,

²⁰¹ Il testo del nostro codice - già inserito nel repertorio di A. LOPEZ, *Descriptio codicum Franciscanorum Bibliothecae Riccardianae Florentinae*, in "Archivum Franciscanum Historicum", IV, 1911, p. 751 - è comunque fortemente lacunoso ed è quindi riconoscibile solo in parte quale volgarizzamento della *Vita Sancti Francisci Assisiensis* di Bonaventura: cf. *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis* (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, nrr. 3107-3108 p. 466 e *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 4 pp. 270-271 (ms. Riccardiano 1354 citato a pagina 271).

²⁰² Si intende N. GIOVÉ MARCHIOLI, *Manoscritti in volgare dei frati Minori: testi, tipologie librerie, scritture (secoli XIII-XIV)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*, atti del XXIV convegno internazionale di Assisi (17-19 ottobre 1996), a cura di S. ZAMPONI, Spoleto 1997, pp. 303-336, ma soprattutto p. 327 per la citazione e p. 334 per una datazione del codice tra 1390 e 1400.

vestiti alla moda del tempo - settimo/ottavo decennio del Trecento [Fig. 156]²⁰³: se non è facilmente acclarabile la loro identità e nemmeno il rapporto che tra questi intercorse, resta comunque suggestiva l'ipotesi di Schmidt che ha proposto di riconoscervi un padre - a sinistra con corporatura più pingue - ed i suoi due giovani figli, in una dinamica di devozione-formazione adatta alla natura che sembrano dimostrare le nostre miscellanee tutte²⁰⁴.

L'apparato illustrativo che orna il ms. Riccardiano 1354 si articola in uno schema ormai del tutto familiare: è infatti orchestrato per vignette intertestuali che seguono fedelmente i passaggi dello scritto, vergato su due colonne, senza paura di ripetere più volte medesimi soggetti o simili schemi compositivi se la narrazione lo richiede [Fig. 153], ma anzi utilizzando la reiterazione per accentuare il carattere didascalico delle figurazioni. Il programma di immagini, progettato come ricco e articolato, non fu però portato a compimento ed oggi ne

²⁰³ Se nella prima metà del Trecento le berrette hanno forme slargate e code non troppo lunghe, dagli anni quaranta in poi i cappucci saranno confezionati con un solo becchetto, sottile e piuttosto allungato: l'arrangiarsi sverciato all'altezza della fronte ed il forte accollo sotto il mento assimilano il copricapo dei nostri tre laici devoti a quelli ad esempio dipinti da Andrea Bonaiuti negli affreschi del Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella che, datati nella seconda metà del settimo decennio (1365-1367), si pongono dunque quale diretto antecedente della moda a cui si riferisce la prima parte di figurazioni del codice riccardiano. In altre testimonianze, attribuibili ad un secondo maestro e successive - si direbbe - di una decina d'anni, incontriamo invece scollini femminili pronunciati e squadrati, oppure giubbe maschili abbottonate sul davanti e rette in vita, bassissima, da una cintura che asseconda le rotondità del ventre: entrambi dati di costume meglio collocabili tra ottavo e nono decennio del secolo. Per tavole riassuntive circa l'evolversi della moda tra terzo ed ultimo quarto del Trecento si veda: R. ORSI LANDINI, *Moda a Firenze e in Toscana nel Trecento* (Universitario. Storia dell'Arte, 4), Firenze 2019, soprattutto pp. 60-62, 76-77, 85-86, 88-90, 95-98 e 115-116.

²⁰⁴ Così V. M. SCHMIDT, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany* (Italia e Paesi Bassi, 8), 1250-1400, Firenze 2005, pp. 86 e 113, che rivendica quindi la natura laica del manoscritto, per altro uno dei pochi riprodotti e trattati più diffusamente nel suo paragrafo sui libri di preghiera. Non è da sottovalutare come la tabella mariana - che ritorna ad essere miniata dopo una serie di carte in cui delle immagini programmate non rimane che l'ingombro - sia posizionata significativamente in alto pagina, in corrispondenza della messa votiva per la Vergine e sia probabilmente, forse data la sua importanza, la prima pittura ad essere portata a termine, come potrebbe indicare il dato stilistico di cui diremo a breve.

resta solo la parte relativa al dispiegarsi della vita del Cristo, apprezzabile a diversi gradi di finitezza: se infatti, soprattutto nelle prime carte, molti dei disegni hanno ricevuto una finitura in *grisaille* (cc. 15r-v, 17r, 18r, 19r) [Fig. 150], nel proseguo le tabelle appaiono soltanto lievemente inchiostrate e sfumate [Fig. 152], mentre delle successive non resterà che uno schizzo preparatorio [Fig. 154]; oltre c. 23r, poi, nulla più che l'ingombro, i rettangoli risparmiati con accuratezza dal copista lasciati invece vuoti per l'interruzione dell'impresa [Fig. 155]²⁰⁵.

Lo stato lacunoso e frammentario del nostro codice non dovrebbe però condurre alle porte di un fraintendimento piuttosto frequente: la scelta di visualizzare il testo tramite una decorazione ad inchiostro, lungi dall'essere prerogativa di prodotti poveri o improvvisati, sembra invece rimandare ad una precisa tipologia illustrativa fiorentina, tutt'altro che umile, anzi volutamente di rottura rispetto alla più canonica miniatura a tempera, consueta alle grandi commesse liturgiche. Rintracciabile anche in codici dal contenuto devozionale quali il nostro²⁰⁶, essa è di fatto condivisa, a partire almeno dal terzo quarto del Trecento, da gran parte dei volumi che tramandano scritti di recente composizione ed è anche spesso legata alla scelta di un supporto cartaceo; come, in questi stessi manoscritti, è di fatto condiviso il pubblico di riferimento,

²⁰⁵ Anche lo spazio per alcune iniziali, presumibilmente da filigranare, è stato lasciato dal copista all'apertura di ogni capoverso; in più, i vuoti di risulta, non miniati o rubricati, sono stati poi spesso utilizzati da una mano seicentesca, per inserire il titolo dello scritto corrispondente [Fig. 150-151]: si veda su questo punto già il non edito L. RIGOLI, *Illustrazioni dei Codici Riccardiani*, in Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3582, cc. 1017-1018.

²⁰⁶ Sostanziali, in merito, le considerazioni di A. LABRIOLA, *I libri miniati fra Trecento e Quattrocento: innovazioni nella continuità*, in *Bagliori Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 19 giugno al 4 novembre 2012), a cura di A. NATALI, E. NERI LUSANNA e A. TARTUFERI, Firenze 2012, pp. 76 e 78, che però, a queste date ancora ampiamente trecentesche, considera tale tecnica esecutiva appannaggio solo dei libri di contenuto profano.

la borghesia urbana, amante dell'immagine che accompagni e chiarifichi la lettura. Circa tale caratteristico tipo di decorazione, il discrimine non sembrerebbe quindi la natura dei libri quanto piuttosto la loro destinazione, individuale, ad una committenza 'alla moda'.

Ed è in questa luce che va letta la particolare attenzione alla formulazione di novità iconografiche che accomuna ulteriormente un *Boccaccio* o un *Ovidio* volgarizzati ad una miscellanea come questa nostra: qui, infatti, allo sciorinare solito di immagini iconiche - e meglio destinate alla meditazione ed alla preghiera - viene preferito il dispiego di soggetti non del tutto canonici. Questi privilegiano il coinvolgimento degli apostoli o il racconto dei miracoli, rispetto ad episodi più noti della parabola terrena del Cristo; insistono molto più sul ruolo taumaturgico ed esorcistico del Redentore, piuttosto che sul corretto dipanarsi del ciclo di Infanzia e Passione: una vocazione più sentitamente popolare e pragmatica, ma non per questo 'povera' (e si guardi la cura con cui sono abbigliati i già nominati laici alla carta 40v).

A livello stilistico, la fisionomia dei disegni è stata anzitutto considerata da Scuricini, che nel 1958 li attribuiva a due maestri fiorentini non restii all'influsso di Siena - e, soprattutto nella figurazione di c. 40v, addirittura consci delle formulazioni di Masaccio e Lippi²⁰⁷. La studiosa evocava anche il nome di Niccolò di Pietro Gerini, il medesimo messo poi in campo da Degenhart e Schmitt, che invece rintracciano nel codice l'intervento di un solo miniatore, fiorentino o "toscano in senso più ampio", ma comunque attivo a Firenze intorno al 1390 ed influenzato anche dai modi di Spinello Aretino: sarebbero

²⁰⁷ Si guardi M. L. SCURICINI GRECO, *Miniature Riccardiane* (Biblioteca bibliografica italiana, 17), Firenze 1958, scheda 214 pp. 219-222, che registra il codice come "Vangeli Volgarizzati" e considera le carte in grisaglia comunque affini stilisticamente alle altre, al netto della diversa tecnica esecutiva, mentre è paradossalmente la scena mariana di c. 40v a dimostrare, per la studiosa, un'arte assai matura, di epoca rinascimentale.

esclusivamente il diverso grado di finitura e le diverse scelte tecniche a dar l'impressione di dover partire in due artefici il lavoro, invece eseguito da un unico artista che formulerebbe le scene a grisaglia in un momento successivo²⁰⁸. Definita "tipica miscellanea religiosa" a scopo devozionale, l'opera sarà poi trattata a due riprese da Lazzi (1999 e 2001), che accenna alla possibilità di plurimi interventi a distanza di tempo, pur nella cornice di un "corredo omogeneo": concorde a fissarne una cronologia nei pressi dell'ultimo decennio del Trecento, ella ne segnala però il ricorso a diversi arcaismi, soprattutto in materia di costume, con gonnelle, cinture basse e becchetti a corredo sin dagli

²⁰⁸ Cf. B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I. *Süd- und Mittelitalien*, 1. *Katalog 1-167*, Berlin 1968, nr. 98 pp. 192-195, che elencano i soggetti di tutte le vignette, evocando *en passant* anche i nomi di Agnolo Gaddi e Bicci di Lorenzo. Tali studiosi relegano inoltre la tecnica con cui sono eseguiti i disegni riccardiani a manifestazione puramente subordinata rispetto alla miniatura a tempera, meramente dipendente da fattori economici. Segue il commento dei sopradetti studiosi A. DI DOMENICO, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 72 p. 307, che, nell'analizzare il più tardo Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II. II. 445 (1408-1409), ne evoca le affinità con la miscellanea riccardiana circa lo schema compositivo secondo cui è orchestrata la *Decollazione del Battista* (lì c. 37v, nel nostro 10v) tirato per i capelli; pur tracciando una linea di diffusione di tale impianto iconografico - che va da alcune predelle di Cenni di Francesco di Ser Cenni (soprattutto quella in collezione Johnson a Philadelphia) alle realizzazioni di Niccolò di Pietro Gerini nel trittico della National Gallery di Londra - Di Domenico non sembra da ciò voler trarre particolari deduzioni a livello stilistico per il volume Riccardiano 1354, che appunto data al 1390 e abbina per "ambito" a di Niccolò di Pietro Gerini e Spinello Aretino, come volevano appunto Degenhart e Schmitt. Il miscellaneo manoscritto II.II.445 della Nazionale di Firenze è inoltre un parallelo tipologico interessante rispetto alla categoria libraria oggetto del presente lavoro: non compreso in queste pagine perché già appartenente al pieno secolo XV, è comunque testimone del proseguo di tale forma-libro, che parrebbe assumere via via caratteri meno elitari, come testimonia la decorazione decisamente più corsiva, ma soprattutto la documentata pratica di auto-scrittura di questi codici da parte del destinatario; anche qui, dove a c. 41r si dice che "Questo libro è di Zanobi di Pagholo d'Angnolo Perini del popolo Sallorenzo ghonfalone del liono ad oro, quartiere di San Giovanni Battista di Firenze el quale scrisse cholla sua propria mano. Ed ebbero fatto a dì XV di maggio 1409 prossimo passato". Da cosa ho potuto osservare - pur non a fondo - circa queste prove quattrocentesche, uno spoglio sistematico dei fondi soprattutto della Biblioteca Nazionale Centrale e della Biblioteca Riccardiana sarebbe necessario per gettare luce su tali epigoni del genere a Firenze, al fine anche di indagarne il *milieu* artistico e sociale di riferimento.

anni settanta. Un “panneggio ad ampie pieghe”, presenze “monumentali” e “gestualità pausata” giustificano poi per Lazzi l’appartenenza del codice al *milieu* miniatorio fiorentino, già però aggiornato, per quanto riguarda le *grisailles*, sulle ricerche di Don Silvestro de’ Gherarducci all’inizio del secolo XV - facendo dunque intendere una realizzazione successiva di tali monocromi²⁰⁹.

A livello di progetto grafico, l’impresa sembrerebbe da ascrivere ad un artista, che, intorno alla metà dell’ottavo decennio del Trecento, realizza la maggior parte delle illustrazioni (tra c. 1r ed 8v), non rinunciando, però, a farsi affiancare da un secondo maestro, a tratti decisamente più corsivo: se al primo vanno infatti ascritti quasi tutti i disegni - dalle prove poi chiaroscurate a quelle ancora in fase di schizzo - il secondo si occupa invece del decoro di poche e circoscritte carte (10v; 13r; 13v) che spesso completa con un’acquerellatura sui toni delle terre a imitazione del suo più autorevole collega. Dalla carta 15r fino alla 20v incontriamo invece disegni più sciolti, sovente rifiniti a *grisaille* (cc. 15r-v, 17r e 18r): oltre ai dati di moda ed al più libero svolgersi delle figure, che si espandono ad occupare l’intero spazio della vignetta rinunciando a particolari

²⁰⁹ Si guardi G. LAZZI, in *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra di San Severino Marche (Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, dal 24 luglio al 31 ottobre 1999), a cura di V. SGARBI e S. PAPETTI, Milano 1999, scheda non numerata pp. 199-200, dove il codice è anche ricordato come scritto in cancelleresca con elementi di mercantesca e datato all’ultimo quarto del XIV secolo; molto azzeccata la definizione delle immagini riccardiane come “testo visivo aggiunto”, mentre decisamente sovrapponibile è quanto la medesima studiosa scriverà poi in G. LAZZI, *I colori del divino*, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 20 febbraio al 19 maggio 2001), a cura di G. LAZZI, Firenze 2001, scheda 55 pp. 186-188 (“ogni episodio narrato per immagini risulta [...] strettamente connesso a quello redatto in parole”): come due sono i copisti - il secondo (cc. 59v-61v) più corsivo, ma non distante a livello cronologico - anche sul piano decorativo ella ha la “sensazione che si tratti di più di un intervento e magari anche in tempi diversi”, proposta però non poi approfondita o meglio circostanziata; Lazzi in questa seconda occasione accetta la datazione che al codice era stata data da Ciardi Dupré nel catalogo del 1999 (p. 39), tra la fine del XIV e l’inizio del XV secolo, pur ammettendo quindi la necessità di prevedere un linguaggio carico di arcaismi, come soprattutto il dato della moda sembra indicare tra le pagine riccardiane.

notazioni paesaggistiche e fasciate da panni più fruscianti, bisogna dire che la pratica stessa della grisaglia, già comunque poco diffusa nella Firenze dell'ultimo quarto del Trecento, evocherebbe da sola altezze cronologiche un po' più avanzate, forse intorno al nono decennio del XIV secolo - data che mi sembra appunto consona anche alla fisionomia delle nostre figurazioni. Un'interruzione dell'impresa dovrebbe quindi aver condotto, a più di una decade di distanza dal cominciamento, all'intervento di un terzo disegnatore; questo, in aggiunta al proseguo della campagna decorativa (in seguito nuovamente abbandonata, come abbiamo visto), deve aver anche accarezzato l'idea di dare una nuova veste uniforme e monocroma a tutte le figurazioni, comprese quelle del primo maestro: e si vede bene a pagina 4r, nella miniatura in testa alla seconda colonna, dove il manto del San Pietro reca traccia di quella ripassatura in scala di grigi altrove portata a compimento, ma qui bruscamente interrotta, quasi fosse una 'prova colore'.

Venendo invece ad un inquadramento più propriamente stilistico, le figure allestite dal primo artista si apparentano strettamente alle "voluminous and unadorned forms" di uno dei protagonisti della compagine miniatoria fiorentina tra i tardi anni cinquanta e l'ottavo decennio del XIV secolo: ancora nascosto dietro l'anonimato della convenzionale denominazione di Ser Monte (anche se non sono mancate, di recente, convincenti proposte di identificazione di cui si dirà alla nota 218), si tratta di un artista tutt'altro che secondario, per cui infatti non sarebbe da escludere anche un impegno in imprese di pittura monumentale, in un contesto fortemente segnato dall'esempio di Taddeo Gaddi e dei giovani

artisti che gli gravitarono attorno²¹⁰; da qui i contatti, nella sua maturità, con i minuti naturalismi di Niccolò di Pietro Gerini - più volte evocato, abbiamo visto, rispetto ai disegni del codice Riccardiano 1354 - in una variante però addolcita e dunque in parallelo alle ricerche di Pietro Nelli, pittore che infatti spunta in

²¹⁰ Per un quadro aggiornato e completo di nuove considerazioni circa il miniatore, si veda il capitolo "Ser Monte: some remarks on the activity of a little known miniaturist", di S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011, pp. 356-365 da cui proviene la citazione di questo capoverso. Il nome è quello convenzionalmente dato ad un artista che miniò anzitutto un *Messale* oggi a Oxford, Bodleian Library, ms. Canon Liturg. 382, impresa per cui la badessa del monastero femminile di Santa Felicità pagò intorno al 1358 diverse somme appunto ad un certo Ser Monte, nominativo con tutta probabilità non però riferito all'artefice che si occupò della decorazione del codice, ma piuttosto al copista. Il catalogo del miniatore ci è forse giunto più esiguo di quanto non dovesse essere *ab origine*: conta infatti soltanto - a parte il *Messale* sopracitato - i *Coral* di Santa Croce ed un *Laudario* della Compagnia di sant'Egidio (BNCF, ms. Banco Rari 19), probabilmente l'opera più antica del miniatore in cui egli dovette subentrare al suo più anziano mentore, il Maestro delle Effigi Domenicane. Se negli anni sessanta parrà in parte risentire della dolce emozionalità di Giovanni da Milano e Giotto, Ser Monte non indugiò invece mai più di tanto su sensibilità orcanesche, rimanendo fedele al linguaggio di Taddeo Gaddi al tempo del polittico di San Giovanni Fuorcivitas (1353). In precedenza, anche A. LABRIOLA, *L'eredità di Giotto nella miniatura fiorentina*, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, p. 69 aveva sottolineato come, dopo una formazione nella tarda bottega di Pacino, l'incontro con l'ultimo Taddeo Gaddi dovette essere lo spunto per quella "solenne e raffinata" atmosfera che impregna le sue carte, pur proponendone anche dei legami con "la dolcezza di Nardo di Cione", riferimento forse invece meno intuitivo.

controluce nelle pagine della nostra miscellanea²¹¹.

Così, nella *Predica di Cristo agli apostoli* di c. 1v ritroviamo un affastellarsi di figure di tre quarti che ricordano quello “study of the heads in a variety of profiles” che connota molte delle miniature orchestrate per una delle più importanti imprese della carriera di Ser Monte: la decorazione dei Corali di

²¹¹ Resta memorabile il commento di Bellosi che, discutendo del polittico per l'altare maggiore della basilica dell'Impruneta - dipinto da Niccolò di Pietro Gerini e Pietro Nelli al 1375 - definì quest'ultimo “quasi un Bernardo Daddi di campagna e in ritardo”, impegnato a comporre volti da “barboncino”: si veda L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XVII, 2-3, 1973, pp. 183-194 dove anche si coglie come, in precedenza, negli affreschi di Signa, egli avesse però dimostrato più che altro un attaccamento ai modi allungati dell'Orcagna. In un secondo momento Bellosi preferì poi scorporare l'insieme delle opere attribuibili al Nelli (per cui M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 59-60, 409-410 e 420) in due sottogruppi, di cui il secondo, già quattrocentesco, era da lui assegnato ad un Maestro dei coniugi Datini, più legato a Taddeo che a Daddi (cf. L. BELLOSI, *Le arti figurative*, in *Prato, storia di una città*, I.2, a cura di F. BRAUDEL, Firenze 1991, pp. 919-925 con tentativi di identificazione dello stesso in Tommaso del Mazza o Giovanni di Tano Fei). Sarà invece Tartuferi a rivendicare la coerenza del *corpus* nella sua interezza, seguito da Chiodo che, nel suo studio circa il *Thronum Gratiae* conservato oggi nella romana Pinacoteca Capitolina e dipinto appunto per Francesco di Marco Datini ai primi del XV secolo, restituirà l'opera eponima del maestro bellosiano a Pietro Nelli: per tutta la bibliografia precedente ed anche per il preciso racconto, commentato, della vicenda storiografica relativa, si rimanda appunto a S. CHIODO, in *L'immagine ritrovata: la Trinità dei coniugi Datini*, catalogo della mostra di Prato (Museo Casa Francesco Datini, dal 2 ottobre 2010 al 9 gennaio 2011), a cura di M. P. MANNINI, Firenze 2010, pp. 7-15. Protagonista di una lunga carriera partita intorno al sesto-settimo decennio del secolo e destinata a licenziare un grande numero di opere, su Pietro Nelli abbiamo però oggi a disposizione documenti minimi, che ci testimoniano per altro una sua iscrizione all'arte problematicamente tardiva, nel 1382.

Santa Croce alla fine degli anni sessanta del Trecento²¹², dove il desiderio di espandere la scena in profondità porta l'artista a sperimentare scorci e vedute differenziate, con i personaggi che si dispongono, comodi, attorno ad un asse centrale [Fig. 157a]. Nella miniatura riccardiana, l'allungamento delle figure dalle spalle un po' cadenti (in Ser Monte eredità degli anni di formazione sotto l'egida della tarda bottega di Pacino e del Maestro delle Effigi Domenicane) non rinuncia però ad arrotondare i volumi secondo modelli più fedelmente giotteschi, il panneggio che scivola corposo senza perdersi in sfrangiati

²¹² Come anche registrato da S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011, pp. 349-355, manca allo stato attuale un contributo che si sforzi di comprendere, a fondo, la rete di relazioni intercorsa tra i tre miniatori impegnati nell'impresa decorativa dei corali di Santa Croce. Iniziati i lavori, presumibilmente intorno ai tardi anni sessanta del Trecento e sotto la guida di Ser Monte, anche i più giovani Matteo di Pacino e Cenni di Francesco ebbero modo di esprimersi tra le carte francescane - pure scambiandosi, nel caso dei primi due, un identico punzone a forma di stella. Interrotte le operazioni per un qualche tempo, la commessa fu poi ripresa in mano e completata da Don Simone, verso la metà del nono decennio. Per tali libri liturgici, prima del sopradDETTO volume del *Corpus*, si consulti la schedatura di A. LABRIOLA, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, scheda 49 pp. 200-203 (Graduale P) e scheda 50 pp. 204-207 (Antifonario D), che data - come il Lenza - tra 1365 e 1370 la prima campagna decorativa, ricordando anche come Boskovits avesse individuato la presenza nell'opera della mano di Ser Monte, pur proponendo una cronologia troppo tarda, tra 1375 e 1380.

goticismi²¹³, avvicinandosi agli esiti del Cristo che ascende al cielo eseguito sempre da Monte a c. 3v nell'*Antifonario C* della chiesa francescana fiorentina [Fig. 158b]; d'altro canto, qui e lì, le fisionomie a tratti pungenti sono spesso stemperate da visi incorniciati da una chioma scompartita nel mezzo della fronte e caratterizzati da peculiari zigomi larghi, ancor meglio apprezzabili in confronto col *Redentore* al folio 53v dell'*Antifonario D* di santa Croce [Fig. 159c-d].

Gli occhi rettangolari di alcuni personaggi evangelici, persi in espressioni un po' pupazzesche, sono poi un rigurgito da epigono pacinesco che non è

²¹³ Un sentimento che Ser Monte condivide con il più giovane Matteo di Pacino, più massiccio però nell'impiantare solidamente le sue figure. D'altronde, era già stata notata la stretta parentela tra le figurazioni di questi due artisti allo scorcio del settimo decennio del Trecento, momento in cui - abbiamo detto alla nota precedente - anche Matteo, nella sua prima attività, partecipa all'impresa decorativa dei corali di Santa Croce, appunto sotto la guida del più anziano ed esperto Ser Monte. Già argomentato da A. LABRIOLA, *L'eredità di Giotto nella miniatura fiorentina*, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, pp. 69 e 72-74, tale rapporto è stato, da ultimo, meglio circostanziato da S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011: per la biografia di Matteo di Pacino, documentato tra 1359 e 1394, si vedano le pagine 341-343, dove anche si ricorda come egli facesse parte della confraternita che si incontrava vicino a Santa Maria del Fiore, aprendo uno spaccato interessante sui contatti che tali artisti dovettero avere con il contesto della devozione laicale; su invece Matteo "as painter of miniatures the choir-books of Santa Croce" (corali C e P) - e appunto i suoi rapporti con Ser Monte - le pagine 349-355 e Pls. LXI-LXII pp. 413-417. È ancora importante rileggere L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 2-3, 1973, pp. 179-182, dove per la prima volta si capì come la "burbera severità orcagnesca" che permea il trittico ex Stroganoff, firmato e datato da Matteo 1361, sia quella del maestro che poi completerà i murali di Giovanni da Milano in Santa Croce, ovvero come egli sia il Maestro della Cappella Rinuccini, con i suoi "tipi maschili di pelo nero, che sembrano baffuti prima ancora che barbuti". Per un ricapitolo del percorso del pittore-miniatore, si veda anche A. LENZA, *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in "Arte Cristiana", XCIII, 826, 2005, pp. 27-42, che a pp. 29-30 attribuisce all'influenza di Nardo la comparsa di panneggi più complessi e sottilmente lumeggiati.

sconosciuto alle produzioni del miniatore [Fig. 159a-b]²¹⁴, riscattato però da tutto quel tintinnio di piccoli colpi di pennello che pare scompigliare anche i disegni, soprattutto nelle tabelle rimaste in fase di schizzo [Fig. 160c-d]. I tratti mingherlini dei volti, le mani minute, ma soprattutto le delicate accensioni cromatiche della *Madonna con i devoti* di c. 40v ricordano davvero da vicino la dolcezza delle composizioni autografe di Ser Monte, alle cui “vibrazioni pittoriche” il nostro primo maestro riccardiano si avvicina soprattutto qui, nella miniatura che infatti si direbbe la prima ad essere stata eseguita [Fig. 160a-b]²¹⁵. Perché poi, altrove, i manti indugiano in pieghe meno essenziali rispetto a quelle messe normalmente in campo dal miniatore fiorentino; ed anzi sono decisamente copiose e più profondamente memori della lezione del tardo Taddeo Gaddi - da cui pur Monte dipende, bisogna dire [Fig. 157a]. Quelle gradinature sul fianco, però, piuttosto concave, potrebbero accostarsi meglio ad alcuni panneggi scagliati del Maestro della Misericordia, quando, nei tardi anni

²¹⁴ Ad esempio negli apostoli di c. 105v dell'*Antifonario* D per Santa Croce [Fig. 159b] - ben confrontabili con le nostre figure riccardiane - è questo un retaggio talmente sensibile da mettere in dubbio per Labriola l'autografia dell'immagine (già contesa con Cenni per Boskovits), assegnata quindi dalla studiosa ad un collaboratore di Ser Monte, simbolo di un *atelier* dove sopravvivevano “tipologie tipiche della tradizione di Pacino di Bonaguida”: cf. A. LABRIOLA, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, scheda 50 pp. 204-207 (Antifonario D).

²¹⁵ Ed è questa anche l'unica ad essere acquerellata con qualche leggero tocco cromatico, sfumato con sottili tratteggi a coprire il disegno preparatorio, che comunque, pur leggermente semplificato, non si discosta poi in maniera sostanziale da quello ancora visibile nelle scene rimaste in fase di abbozzo. Il riferimento al pittoricismo di Ser Monte viene da S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011, pp. 356-365.

settanta²¹⁶, risente in maniera significativa dei poco precedenti esordi del giovane Agnolo Gaddi [Fig. 157b-158c]: e infatti saranno opere più avanzate di quest'ultimo a offrirci un'esemplificazione dei raggiungimenti qualitativamente compiuti cui giungeranno quelle riscoperte della spazialità giottesca che già

²¹⁶ Si tratta della seconda parte della carriera del Maestro della Misericordia, per cui, tra l'altro, si è proposta la significativa identificazione con Giovanni Gaddi e che è bene conoscere leggendo anzitutto S. CHIODO, *Il maestro della Misericordia dell'Accademia: tendenze nella pittura fiorentina del terzo quarto del Trecento*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze, sotto la guida di M. BOSKOVITS, a.a. 2003-2004, soprattutto pp. 47 e 64-71 (con completa bibliografia precedente), ma anche l'ulteriormente aggiornato S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011. Dopo un primo momento di fascinazione per il linguaggio di Giotto e Giovanni da Milano, l'artista torna a dispiegare figure dai contorni netti e dall'insistito chiaroscuro, cui anche corrispondono nasi semplificati ed espressioni meditative che hanno qualche familiarità con alcuni brani dei disegni riccardiani: penso ad esempio alla *Madonna e santi* del Musée Marmottan di Parigi (cf. *idem*, Pl. XXXII¹ p. 55 e 236-237) [Fig. 158c], che dovrebbe essere coerente, a formare un tabernacolo, con il *Cristo risorto* della Pinacoteca Vaticana (cf. *idem*, Pl. XXXII² pp. 238-241) e con la *Crocifissione* di mercato, di cui *idem*, Pl. XXXII³ pp. 242-245. Sul finire dell'ottavo decennio insomma l'interesse monumentale del Maestro della Misericordia - qui più spazioso, e non sommario e decorativo come nei suoi epigoni - crescerà notevolmente grazie all'interesse per le composizioni di Agnolo - nonché grazie anche alla conoscenza di prove quali il polittico dell'Impruneta Gerini-Nelli di cui già abbiamo detto.

sono tratteggiate in alcune carte del manoscritto riccardiano [Fig. 158a]²¹⁷.

Una datazione leggermente dopo la metà dell'ottavo decennio del Trecento potrebbe quindi spiegare, nella presente miscellanea, il linguaggio di un artefice fedele ai modi del Ser Monte maturo, in un momento però in cui quest'ultimo già idealmente gioverebbe, proprio a fine carriera, del contatto con più giovani

²¹⁷ Contrariamente a quanto proposto da M. BOSKOVITS, *Some early works of Agnolo Gaddi*, in "The Burlington magazine", CX, 781, 1968, p. 210 e M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, pp. 119-120, seguito poi da B. M. COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977, pp. 21-26, che volevano la cappella Castellani dipinta prima della Maggiore tra 1383 (data del testamento di Michele di Vanni Castellani in cui se ne comanda l'erezione) e 1387, ma che anche leggevano i successivi murali pratesi come un ritorno al neogiottismo, dopo le *Leggende della Vera Croce* (per Cole post 1388), l'ordine di realizzazione delle cappelle in Santa Croce sembra meglio argomentato da S. CHIODO, *Filologia e storia per gli affreschi di Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce*, in "Paragone", LXVI, 2015, 783, pp. 24-44. Analisi certo stilistiche, ma anche iconografiche, storiche ed architettoniche permettono infatti alla studiosa di chiarire come la prima impresa ad essere portata a termine fu quella di cappella Maggiore, finita intorno alla metà degli anni ottanta (entro 1385); la cosiddetta svolta neogiottesca di Agnolo non sarebbe quindi un'andata e ritorno, bensì un ripensamento che dalla Castellani [Fig. 158a] - cominciata subito dopo, intorno alla metà del secolo e volta al termine probabilmente già nel 1388 - porterà diretto alle *Storie del sacro cingolo* di Prato. Per i murali di cappella Maggiore si veda il ricco volume *Agnolo Gaddi and the Cappella Maggiore in Santa Croce in Florence: studies after its restoration*, a cura di C. FROSININI, Cinisello Balsamo-Milano 2014. Per la preistoria di Agnolo, tra 1365 e 1375, si guardi invece A. TARTUFERI, *Un'ipotesi di lavoro per gli esordi di Agnolo Gaddi*, in "Arte Cristiana", CIV, 897, 2016, pp. 429-434, che propone al pittore l'assegnazione del trittico ex Wildestein, poi Carlo de' Carlo ed oggi diviso tra una collezione privata e la raccolta della Cassa di Risparmio Firenze; opera, quest'ultima, decisamente memore degli insegnamenti del padre Taddeo e da abbinare alla prima prova riconosciuta al pittore, ovvero la lunetta ad affresco nel secondo chiostro di Santo Spirito, realizzata nei primi anni settanta, subito dopo il documentato viaggio romano (1369) assieme appunto a Taddeo Gaddi ed al fratello Giovanni; a queste dovrebbero poi seguire il polittico di Baltimora e quello parmense per Santa Maria Novella del 1375.

generazioni²¹⁸; o forse è un maestro, il nostro, che a quelle generazioni appartiene, in una dinamica, che, al netto di personalità diverse, è stata ben tracciata da Chiodo nell'inquadrare il terzo miniatore attivo nel noto *Antifonario*, Baltimora, Walters Art Museum, ms. W.153. L'operato di quest'ultimo, a fianco del Maestro della Misericordia e troppo in là per essere accostato a quello dell'ultimo Ser Monte - di cui però è profondamente debitore - risponde ad una

²¹⁸ Un momento da inserire quindi a seguito dell'impresa dei corali per i minori fiorentini e forse a ridosso dei *minii* ospitati nei quattro *cuttings* conservati al Museo Amedeo Lia di La Spezia. Questi sono stati attribuiti a Ser Monte da Neri Lusanna - pur dubitativamente, viste le precarie condizioni conservative ed i molti ritocchi subiti - e poi egualmente proposti al miniatore anche da Chiodo: da collocare agli inizi dell'ottavo decennio, nel finale di carriera di Monte, già latamente influenzato dall'opera di Don Simone e Don Silvestro de' Gherarducci (cf. E. NERI LUSANNA, in *Miniature. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia* (I cataloghi del Museo Civico Amedeo Lia, 1), a cura di F. TODINI, Milano 1996, scheda 48 pp. 239-244). Proprio partendo da tali fogli sciolti, probabilmente provenienti da un graduale destinato, tra 1373 e 1378, a San Pier Maggiore, al tempo rettore Taddeo, S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011, p. 364-365 formula una nuova proposta di identificazione di Ser Monte con Tuccio Vanni, cui una nota di pagamento del 1378, relativa a questa impresa, si riferisce: menzionato insieme a Cenni di Francesco e Tommaso del Mazza, che non hanno invece affinità stilistiche con le miniature Lia, questi sarebbe responsabile dei soggetti corrispondenti ai *cuttings* spezzini, i principali e dunque consoni all'autorevolezza del 'vecchio' maestro, cui anche potrebbe confarsi la data di immatricolazione all'arte di Tuccio, fissata al 1343.

logica speculare a quella qui in esame²¹⁹, rimontando comunque anch'esso al linguaggio della tarda bottega di Taddeo Gaddi: il segno della grande rete di rapporti che intreccia e conchiude il contesto miniatorio fiorentino a cavallo tra settimo e nono decennio²²⁰.

Al libro di Baltimora giova poi tornare anche quando si voglia passare a leggere l'intervento del secondo maestro riccardiano: se infatti il ms. W.153 vede certamente all'opera Cenni di Francesco, per le carte riccardiane che vanno da 10v a 13v non possiamo forse affermarlo in modo perentorio, ma certo molti

²¹⁹ Destinato al convento di San Pier Maggiore ed acquistato da Walters nel 1901 dalla collezione fiorentina di Marshall C. Lefferts, l'*Antifonario-Graduale* di Baltimora conta 56 carte numerate modernamente. M. BOSKOVITS, *Su Don Silvestro, Don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone", XXIII, 265, 1972, p. 52 e M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, nota 128 p. 220 vi riconosceva quattro mani, quella di Cenni di Francesco (cc. 4v-27v), del Maestro della Misericordia a c. 35v e di altri due miniatori (cc. 3r-19v-13v e 16v con qualche dubbio circa la 39v, sospesa per lui tra Cenni ed il Maestro della Misericordia). Seguito nella sostanza da Levi d'Ancona e Freuler, sarà Kanter (in *Painting and illumination in early Renaissance Florence*, catalogo della mostra di New York (Metropolitan Museum of Art, dal 17 novembre 1994 al 26 febbraio 1995), a cura di L. B. KANTER, New York 1994, pp. 178-183) ad escludere l'intervento del Maestro della Misericordia, per assegnare tutto appunto al Cenni e ad un artista anonimo che completerebbe figure avviate da Don Silvestro nella prima metà anni ottanta del Trecento. Se pure da M. BAGNOLI, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, scheda 55 pp. 232-233 il manoscritto viene datato intorno al 1385 e considerato opera di Cenni di Francesco anche per quanto riguarda la figurazione di c. 35v, sarà poi S. CHIODO, *Il maestro della Misericordia dell'Accademia: tendenze nella pittura fiorentina del terzo quarto del Trecento*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze, sotto la guida di M. BOSKOVITS, a.a. 2003-2004 pp. 71-77 a restituirla definitivamente ai modi del Maestro della Misericordia, intorno alla metà dell'ottavo decennio, con forti debiti nei confronti di Taddeo Gaddi. Tale figurazione racchiude nell'iniziale N *San Pietro in trono* e *San Pietro liberato dal carcere*: un'importanza data al re degli apostoli che porta la studiosa anche a formulare una suggestiva proposta circa la destinazione del codice; non per il corredo della cappella gentilizia degli Albizi - come da bibliografia - bensì per la documentata Società di San Pietro che soleva riunirsi sempre nella medesima chiesa.

²²⁰ Mi riferisco a quanto scritto da S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011, p. 76 circa il terzo miniatore - dalla "pennellata più veloce e franca" - attivo alle cc. 3r, 13v, 16v e 19v del manoscritto di Baltimora.

elementi paiono segnare quella stessa via: anzitutto il chiaro ricalco, a c. 10v, di schemi compositivi approntati da Cenni in due diverse predelle narranti il *martirio di San Giovanni Battista* [Fig. 161-162]²²¹; ma anche, più ampiamente, la netta semplificazione del panneggio, che, quasi di gommapiuma, infagotta le figure dilatate e spesso bonariamente baffute, come in alcune prove del pittore-miniatore tra anni settanta e ottanta [Fig. 163a-b]²²².

Il secondo maestro riccardiano spesso ricalca schemi compositivi messi in opera precedentemente dal collega, abbandonandone però la sottigliezza di tratto, ed anzi inspessendo e semplificando i contorni, con ampio ricorso al nero puro ad appesantire le acquerellature, che traducono infatti tutta in superficie la resa chiaroscurale altrimenti plastica del primo disegnatore [Fig. 164a-b]. Se questo è segno di un indiscutibile rapporto tra le due personalità, che paiono abbastanza coerenti a livello cronologico, è altrettanto vero come il secondo artista impegnato nella decorazione del ms. 1354 sembri anche non del tutto smarcato dalle figurazioni del terzo e più tardo maestro [Fig. 164c-d], configurandosi dunque come anello di congiunzione in una catena di immagini la cui realizzazione dovette essere spalmata nel corso di un decennio, con

²²¹ Il San Giovanni tirato letteralmente per i capelli verso la decapitazione è quello della predella inv. 1290 del Philadelphia Museum of Art (ex John G. Johnson Collection, cf. M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, p. 286), anche se lì più appuntito e mingherlino. Salvo che per l'aguzzino, la corrispondenza con la vignetta riccardiana è però forse più stringente con la declinazione più corpulenta della medesima composizione che ritroviamo nello scomparto - sempre di predella - presentato il 27 novembre 1970 all'asta londinese Christie's come lotto numero 13 (con attribuzione a Giovanni del Biondo, ma poi restituita a Cenni da *idem*, p. 289).

²²² Potremmo pensare, ad esempio, al Cristo a c. 39v del già nominato *Antifonario-Graduale* di Baltimora, ma anche a quello della tavoletta che raffigura il *Noli me tangere*, conservata alla Pinacoteca Vaticana con numero di inventario 184 e ricostruita da Federico Zeri (*La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", XLVIII, 1963, p. 274) come parte di un polittico dedicato alla Maddalena - per cui si guardi anche M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975, p. 292.

rallentamenti e cambi di testimone, ma forse non con battute d'arresto veramente brusche.

È questo un *iter* che di fatto, nello stesso torno d'anni, caratterizza, a un diverso livello, molte anche delle grandi commesse fiorentine nel campo della decorazione libraria: dai corali di Santa Croce a quelli per San Pier Maggiore e per le sue varie cappelle gentilizie o confraternali. Ed infatti, l'ultimo disegnatore impegnato tra le carte riccardiane di nuovo va osservato in parallelo ai modi di un altro grande protagonista delle sopradette imprese: spesso proprio incaricato di portare a termine lavori cominciati una decina di anni prima, Don Simone²²³ condivide con il nostro terzo maestro l'amore per figure che si allungano sinuosamente fino a saturare quasi tutto lo spazio a loro disposizione. Il sottosquadro delle pieghe falcate che movimentano, nel fianco, il manto del Cristo a c. 20r - ed il tendone alle spalle della scena - si potrebbe quindi leggere a fronte del panneggiare lucido e gommoso che avvolge i corpi delle figure dipinte dal monaco camaldolese nell'*Antifonario* B di Santa Croce; così come, nelle medesime opere, accostabile è anche il soffice dipanarsi di alcune barbe,

²²³ Per il miniatore senese, documentato le prime volte a Firenze tra 1379 e 1382, si veda anzitutto come ricapitolo (anche bibliografico) A. LABRIOLA, *Don Simone (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 940-942, ma anche A. LABRIOLA, *L'eredità di Giotto nella miniatura fiorentina*, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, pp. 72-74. Salutato come uno dei miniatori dal più convinto neogiottismo tra 1380 e 1400, la lingua elegante e sobria di Don Simone influenzerà molto le produzioni gravitanti attorno allo *scriptorium* di Santa Maria degli Angeli; ma il monaco camaldolese sarà attivo pure al soldo di diversi committenti privati, per opere anche di carattere profano, prima fra tutti la deliziosa *Commedia Orsini* (BAV, ms. Vat. Lat. 4776) in cui collabora con Mariotto di Nardo, come capito - a conferma di un riferimento del Meiss - da S. CHIODO, *Mariotto di Nardo: note per un "egregio pictore"*, in *"Arte Cristiana"*, LXXXIX, 1999, p. 96. Per il suo rapporto anche con il restante *parterre* miniatorio fiorentino agli sgoccioli del Trecento, primo fra tutti l'esordiente Lorenzo Monaco, si veda anche A. LABRIOLA, *I libri miniati fra Trecento e Quattrocento: innovazioni nella continuità*, in *Bagliori Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 19 giugno al 4 novembre 2012), a cura di A. NATALI, E. NERI LUSANNA e A. TARTUFERI, Firenze 2012, pp. 71-81.

costruite da tratti sottili e sfrangiati [Fig. 165a-165c]²²⁴. Il nostro terzo disegnatore deve poi aver avuto ben presente le produzioni di Don Simone al tempo dei corali per i minori fiorentini, soprattutto quando, nelle scene che hanno fatto in tempo a ricevere la finitura a *grisaille*, sfodera creste di luce lattiginosa che diventano, a volte, nelle vesti, sguisci serpentine ed improvvisi, gli orli accasciati in occhielli sovrapposti [Fig. 166a-b e 165d]; e ancora, il tratteggio bianco che dona al mondo del miniatore senese un riverbero quasi metallico [Fig. 165c] potrebbe essere il modello da cui dipendono le più schematiche striature biancastre che arrotondano la coscia e la manica del *Cristo che libera l'indemoniato* di c. 15v [Fig. 166a]. Infine, la calma dei volti dal naso un po' schiacciato, quasi assenti nella bocca impassibile e negli occhi che cercano un punto lontano oltre la pagina [Fig. 166c], è applicata nelle pagine riccardiane ad un disegno che non rinuncia al dispiego di alcune, particolari, sigle grafiche: come quello svirgolio tra palpebra e sopracciglio che dal nominato Cristo di c. 20r è condiviso, ad esempio, con il biondo *arcangelo Michele* di Don Simone al folio 141r del *Graduale P* sempre per Santa Croce. Qualche incertezza di troppo e qualche eleganza mancata forse non permettono però, nemmeno in questo

²²⁴ Certo leggermente inquieta il turbante che avvolge il capo del vegliardo ritratto sullo sfondo di c. 20r, che dovrebbe indirizzare forse verso date ancora più tardive, a ridosso di fine secolo; come anche la veste slacciata sul cuore con maniche a tre quarti della figura inginocchiata in primo piano, che ricorda molto quella del carnefice alla destra di San Lorenzo nella predella conservata in Pinacoteca Vaticana, ma pertinente al trittico del Louvre con *San Lorenzo tra Santa Caterina e Santa Margherita*: considerata opera della scuola di Lorenzo Monaco, sarà attribuita da Bellosi al Maestro del codice Squarcialupi, "piccolo e grazioso miniatore attivo tra primo e secondo decennio del Quattrocento" nell'ambito della scuola di Santa Maria degli Angeli e molto vicino ai modi di Bartolomeo di Fruosino - di cui, per altro, Levi d'Ancona proponeva fosse la giovinezza (cf. L. BELLOSI, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore. Il "Maestro del Codice Squarcialupi" e il poco probabile Matteo Torelli*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 307-314, consultato nell'edizione ripubblicata in *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica* (Di fronte e attraverso, 433), Milano 2000, di cui si guardino le pagine 55-59 anche per l'opera eponima, conservata in Biblioteca Medicea Laurenziana e così importante - con i suoi 354 pezzi tra madrigali, cacce e ballate - per la musicologia trecentesca).

caso, di pensare alle tabelle del Riccardiano ms. 1354 come ad una prova autografa del camaldolese; ma certo l'avvicinarsi di questi tre diversi linguaggi tra le carte della nostra miscellanea dà ancora una volta la prova di quanto questi prodotti laici - e la stessa tecnica del disegno inchiostroato - siano lontani dall'essere produzioni corsive e secondarie: sono anzi figurate da personaggi di primo piano nel campo della decorazione libraria, artisti che la nostra committenza, urbana e 'alla moda', pare quindi perfettamente in grado di conoscere ed assoldare²²⁵.

²²⁵ Anche se le tre figure laiche di c. 40v non sembrano il ritratto di generici devoti ma di precisi committenti, certo non è semplice giustificare una confezione, oltre che incompiuta, anche spalmata in un così ampio arco cronologico, più consueto alle grandi commesse liturgiche. Se è giusta l'ipotesi che si tratti, nel caso sopradDETTO, della prima miniatura messa in opera, dobbiamo quindi accarezzare l'idea di un codice mai giunto a destinazione, o comunque oggetto di una storia forse più contorta di quello che sia lecito immaginare - punto su cui dunque è bene sospendere il giudizio, pur non mancando di far notare i fortissimi segni di usura di cui il codice è portatore, che sembrano testimoniarne un utilizzo prolungato e fervente.

2.III UN DOPPIO REGISTRO: IL BINOMIO LATINO-VOLGARE COME GUIDA AL BUON FEDELE.

La confezione a misura di committente, garanzia dell'affascinante variabilità delle 'miscellanee di transizione', nonché della loro natura fluida e declinabile a diversi livelli, è certo prassi che permetteva la diffusione di questi prodotti presso un pubblico ampio, che quindi poteva, a seconda delle proprie esigenze ma anche in base alla capacità di spesa, commissionare manufatti più o meno raffinati, con ripercussioni soprattutto nelle dimensioni dei libri ed in qualità e ricchezza del corredo miniato.

Confezionare prodotti non rispondenti ad un preciso canovaccio - ma assemblati a partire da modelli vari - poteva poi autorizzare un maggior ricorso alla lingua volgare, anche in traduzione da un originale latino: a partire dalle rubriche esplicative, questa si diffonderà nel Trecento all'interezza degli scritti, soprattutto nel contesto toscano.

I volgarizzamenti sono spesso creazioni nate in seno a realtà confraternali o corporative, oppure sono opera di personaggi che, nelle città, risultano legati alle officine librarie ma anche al mondo notarile o dei commerci: entrambi gli attori, riferimento caro alle classi in ascesa nella società urbana trecentesca, sembrerebbero dunque essere un tramite preferenziale per l'accesso al mondo dei nostri libri di devozione 'su misura'.

In questo paragrafo analizzeremo due testimoni di quanto detto, entrambi codici in cui - al netto di un maggiore o minore impegno - il binomio latino-volgare risulta fondante rispetto alle dinamiche di confezione, decorazione ed utilizzo.

Un indice di mano ottocentesca (c. IIIr), probabilmente compilato nel momento in cui furono ripristinate le guardie e la legatura in pergamena semirigida, elenca in maniera precisa gli scritti contenuti in questa piccola miscellanea membranacea di 72 carte per 206 mm di altezza e 143 di larghezza [Fig. 167]²²⁶. Forse mutilo dell'originale carta di guardia, è questo un manoscritto più modesto di quanto siamo stati sin qui abituati a vedere, costellato di bruciature e rattoppi, logorato da un uso frequente e anche per questo esemplificativo della tipologia libraria che stiamo delineando [Fig. 169]. Con il BnF, ms. Lat. 2843E precedentemente analizzato condivide la datazione ai primordi del Trecento, così come le dimensioni più maneggevoli, la scrittura ad una sola colonna ed un minore dispendio di metalli e ornati nel corredo miniato.

Ricordato come “miscellanea di testi edificanti e rime sacre”, il codice merita particolare interesse perché redatto pressoché interamente in volgare toscano,

²²⁶ Le carte sono contate da una doppia numerazione: meccanica ed anche antica, a penna; le iniziali filigranate scandiscono ogni paragrafo in rosso e blu alternato. La legatura, restaurata nel 2000 da Masi, insieme a varie altre carte, reca sul dorso il cartellino che indica sia la segnatura attuale che la precedente del Lami (O.III.8). Le prime notizie del codice si hanno nell'opera manoscritta di L. RIGOLI, *Illustrazioni dei codici Riccardiani*, ms. Ricc. 3582, cc. 1215-1216 e nel sempre manoscritto *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Riccardiana*, I, p. 61 e II, pp. 116, 156, 204-205. Il Riccardiano 1738 è poi ricordato da G. LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in bibliotheca Riccardiana adservantur*, Livorno 1756, pp. 70, 236, 245, 306, 332, 341, 352, 375 e nell'*Inventario e stima della Libreria Riccardi. Manoscritti ed edizioni del secolo XV*, I, Firenze 1810, p. 38 (edito dalla Fondazione Memofonte). Per le questioni codicologiche si veda da ultimo: T. GRAMIGNI, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini conservati nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. Analisi paleografica e codicologica*, tesi di laurea in paleografia latina sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la supervisione del professor S. ZAMPONI, a.a. 2003-2004, pp. 52-53, 159, 220, 257, cat. 37 pp. 340-351, 381.

senza per questo rinunciare a notevoli punti di contatto con gli altri testimoni della categoria, per collazione di scritti e soggetti miniati²²⁷.

Aprè il manoscritto un *Sermone esortativo dell'anima* (cc. 1r-4r) [Fig. 168]²²⁸, subito seguito alle carte 4v-9v da una *Questione dei vizi*, ovvero “come l'uomo si de' guardare da loro che no si lasci ingannare”, oggetto ricorrente delle trattazioni sin qui incontrate.

Un forte attaccamento ai caratteri precipui dei primitivi Libri d'Ore italiani si coglie nell'antica redazione toscana della lauda *Rayna possentissima* (qui tradotta *Ave regina potentissima*, cc. 9v-11v)²²⁹, così come nei due testi che chiuderanno il compendio: la *Preghiera alla Madonna intemerata e in eterno benedetta* (cc. 67v-68v), che corrisponde alla traslitterazione in volgare dell'orazione essenziale alle *Horae*, l'*O Intemerata*, e l'unico scritto vergato in latino dell'intero codice, l'*Evangelium secundum Iohannem*, ovvero quell'*incipit* del Vangelo di Giovanni (I, 1-14) normalmente scelto come pericope

²²⁷ Questa sua caratteristica ha intrigato non pochi studiosi della lingua ed il codice è quindi spesso ricordato in contributi circa la letteratura delle origini: tra questi si segnalano I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1983, cat. 13 p. 329; *Storia della letteratura italiana*, X. *La tradizione dei testi*, a cura di C. CIOCIOLA, Roma-Salerno 2001, p. 76 e cat. 216 p. 82. Una concisa ma bella scheda del manoscritto è in T. DE ROBERTIS, R. MIRIELLO, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, III. *Mss. 1401-2000* (Manoscritti datati d'Italia, 14), Firenze 2006, p. 41.

²²⁸ Il testo è stato edito, seppur in parte nella *Storia dei generi letterari italiani*, IX. *L'eloquenza*, a cura di A. GALLETTI, Milano 1938, pp. 164-165 e da G. AUZZAS e C. DELCORNO, *Inventario dei manoscritti di prediche volgari inedite*, in “Lettere Italiane”, LI, 4, 1999, cat. 18 pp. 608-611.

²²⁹ Probabilmente in origine approntata per la confraternita laica bolognese dei Servi della Vergine, per questo componimento si vedano i contributi di G. VARANINI, *Un'antica redazione toscana della lauda "Rayna possentissima"*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, II, Brescia 1973, pp. 1385-1395 e G. VARANINI, *Laude dugentesche. Introduzione, scelta, note e glossario*, Padova 1972, pp. 20-21.

dell'apostolo nei Libri d'Ore, qui corredato da una rubrica che lo repertoria come passo "che si dice in fine della Messa" (cc. 68v-69r)²³⁰.

Nel mezzo si snocciolano quasi senza soluzione di continuità composizioni familiari: anzitutto una vita della Madonna (*Del nascimento della Vergine e vita della medesima*, cc. 12r-23v), che pone in particolare rilievo sfumature superstiziose come i "miracoli ch'aparirono la notte del parto della Vergine Maria" e che sottolinea con enfasi, nel passaggio sull'Assunzione, come della Vergine assurga "anima col corpo insieme in cielo"; giusto proseguo alle vicende mariane è poi il già più volte incontrato *De lamentatione virginis Mariae*

²³⁰ Utilissimo confronto per il manoscritto riccardiano è infatti il Libro d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Capponiano 198, comprato nel 1711 da Alessandro Gregorio Capponi (1683-1746), come indica una nota di possesso alla c. 1v, e poi confluito nelle raccolte vaticane, insieme al resto della sua collezione, nel 1746 (cf. A. M. PIAZZONI, *Cenni storici sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana* (Monumenta Vaticana Selecta), a cura di A. M. PIAZZONI, A. MANFREDI, D. FRASCARELLI, A. ZUCCARI e P. VIAN, Milano 2012, p. 92). Decisamente più piccolo del codice qui in esame il Capponiano misura mm 136 x 99 e conta 125 carte in totale. Contiene *Ore della Vergine e della Croce*, *Litanie*, *Salmi Penitenziali* ed *Orazione di San Brandano*: anche qui tutto è volgarizzato, salve il *Magnificat*, comunque doviziosamente rubricato in volgare. Purtroppo non miniato, il codice è ornato dalle sole filigranate e per questo escluso dalle trattazioni sul tema di Stocks e Manzari. Anch'esso fiorentino è probabilmente molto precoce e databile *ante* 1323, visto che una menzione a San Tommaso d'Aquino fu aggiunta in un secondo momento tra le litanie, a fianco dell'omonimo apostolo; qui sono anche ricordati tutti i santi patroni delle principali chiese di Firenze (Zanobi, Salvo, Reparata) ed una menzione speciale di San Giovanni Gualberto sembrerebbe indice di un confezione di influenza benedettina o camaldolese. Forse più che a un monaco il manoscritto appartenne ad un laico membro di una confraternita o ad un terziario, viste le molte rubriche che invitano a disporsi davanti alla Vergine per dirigerle canti amorosi e visto anche il carattere particolarmente penitente della confessione che, insieme ai più tardi "sette doni de lo ispirito sancto, sette gientilezze, sette virtù, sette pechati mortali", chiude il codice (cf. G. SALVO COZZO, *I codici Capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma 1899, pp. 274-275).

dello Pseudo-Bernardo, qui volgarizzato come *Pianto della Madonna nella Passione del suo Figliuolo* alle carte 23v-31v²³¹.

Nel Riccardiano 1738 troviamo poi traccia di quell'ibridazione con la diversa tipologia libraria dei *legendarii* che faceva in parte da guida ai ragionamenti del paragrafo precedente. La prima iniziale figurata del codice è infatti la D al *folio* 31v, dove una *Santa Margherita* introduce il proprio racconto agiografico, composto dallo Pseudo-Teotimo come volgarizzamento delle *Vite de' Santi Padri* del Cavalca (cc. 31v-39v) [Fig. 171]²³²; in maniera speculare, è invece una *Santa Caterina d'Alessandria* ad aprire nell'iniziale A (c. 39v) la sua *Vita* versificata sempre in volgare dal Garzo (cc 39v-47r) [Fig. 172]²³³.

Ritroviamo poi ai *folii* 47v-67v quel momento, comune a molte delle nostre miscellanee, in cui si provvede a spiegare, quasi a scomporre, preghiere quotidianamente ripetute nella vita del laico medievale. Qui è la volta del Padre

²³¹ Nell'indice iniziale di mano moderna ancora si dice che "lo [...] compose messere San Bernardo" (c. IIIr): si veda per questo *Il pianto della Vergine e la meditazione della passione secondo le sette ore canoniche, opuscoli attribuiti a San Bernardo e volgarizzati nel buon secolo della lingua*, a cura di F. NESTI, Firenze 1837, nr. 68-69 e pp. XV-XVI, poi registrato anche in *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti*, a cura di S. MORPURGO, Bologna 1929, p. 274. A chiudere lo scritto, alle carte 31r-31v, è una breve orazione alla Vergine di undici versi, detta *O donna di gloria, o reina di letitia, o fonte di pietade*.

²³² La vita dello Pseudo Theotimus è compresa nel *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri*, III, a cura di D. M. MANNI, Firenze 1731-1735, pp. 127-141 (poi ristampato come *Volgarizzamento delle Vite de' SS. Padri di fra Domenico Cavalca. Testo di lingua*, Milano 1830). Per il componimento, si veda più recentemente la *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II, a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 3 pp. 467-468, che non ricorda però il nostro codice.

²³³ La vita del Garzo (*La storia di santa Caterina di Alessandria sotto Massenzio*, XIII secolo, post 1167 ed ante 1271) - versificata in decima rima e repertoriata da P. PAPA, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria*, in *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, Trento 1897, pp. 456-457 e 476 - sarà poi edita come GARZO, *Storia di santa Caterina*, a cura di F. MANCINI, Roma 1993 proprio a partire dal nostro ms. 1738. Per lo scritto si veda anche *Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV*, II, a cura di J. DALARUN, Firenze 2003, nr. 2 pp. 132-133, che cita il manoscritto riccardiano come uno dei testimoni.

Nostro: una *Imago Pietatis* occupa la rotonda pancia della Q(ueste sono le vertudi del Paternostro) a carta 47v, introducendone l'*Esposizione* che entra poi nel vivo alla pagina 49r, dove la P di Pater ospita una consumatissima figura femminile aureolata, forse una bionda Vergine intenta alla lettura di un libro di cui ormai emerge soltanto la sagoma [Figg. 173-174].

Le carte 69r-72v sono invece con tutta probabilità un'aggiunta, posteriore seppur sembrerebbe non di molto, quasi più un aggiornamento [Fig. 170]. Cambiano lo scribe, il tipo di impaginazione (sempre ad una sola colonna ma molto più stretta), la morfologia delle lettere che scandiscono i capoversi e - non da ultimo - l'artefice del decoro miniato; non cambiano invece i soggetti raffigurati: in una pur particolare ricerca di un coerente rimando e forse con scopi altamente devozionali, ritornano *Santa Caterina* (c. 70v) e *Santa Margherita* (c. 71r), ad ornare però la dolce lauda di Jacopone da Todi *Voi c'avete fame de l'amore venite audire*²³⁴ e questa volta dipinte in acquerello nel margine esterno della pagina, libere da un'iniziale ma incasellata, a figura intera, sotto edicole goticissime [Figg. 175-176].

Immaginare una destinazione individuale e laica per il codice riccardiano è certo meno arduo che in altre occasioni, visti i contenuti e l'ampio ricorso alla traduzione in volgare di scritti tra i più disparati. Una sottoscrizione a c. 69r aiuta però a fare ulteriore luce rispetto al senso di un simile tipo di miscellanea, soprattutto se messa in fila con altre annotazioni affini, rintracciate tra le pagine di esemplari precedentemente indagati come nuovamente i Lat. 2843E e Fr. 187 della BnF parigina: nel ms. 1738 la mano del copista compila infatti il *colophon*

²³⁴ Il testo di questa lauda del Beato Jacopone (1230-1306) si interrompe nel codice riccardiano al verso trentacinquesimo dei 52 complessivi editi dal Tresatti (cf. *Le poesie spirituali del Beato Jacopone da Todi frate minore*, a cura di F. TRESATTI, Venezia 1617), mentre non è incluso nella più recente edizione a cura di Mancini per i tipi di Laterza (Roma 1974); per il componimento si veda anche, G. M. MONTI, *La bibliografia della laude*, in "La Bibliofilia", 27, 1925, p. 46.

"Facciam prego a Dio ed alla vergine Maria e di santa Margarita e di santa Katerina chi questo libro legerà [o] oderà legere, per ogni volta aran de grande merito. E Dio perdoni a chi l'ha scritto e chi l'ha facto scrivere ogni suo peccato. Conpiuto questo libro nelli anni Domini MCCCXVII del mese di giungnio" [Fig. 170]²³⁵.

Al netto delle addizioni già accennate e di qualche ragionamento che affronteremo a breve circa il corredo miniato, il nostro è dunque anche un codice meticolosamente datato: giugno 1317.

Come preannunciato, per quanto riguarda la compagine illustrativa, si tratta dunque di un testimone piuttosto corsivo, nella sua predilezione per il decoro ad inchiostro delle iniziali, nella tavolozza essenziale di colori a tempera per le figure o ancora nel dispiego di oro pittorico, soltanto saltuariamente ravvivato nei nimbi da minime filettature metalliche, in parte svanite. E certo concorre all'impressione di un insieme non particolarmente curato il generale stato di conservazione delle miniature, decisamente consunte e sfibrate, con larghe cadute degli strati pittorici superficiali [Fig. 178].

Al netto di un uso frequente e - si direbbe - 'tattile' delle figurazioni, e tenuto conto di una comunque non eccelsa maestria dell'artefice, credo vada riconsiderato un aspetto sin qui non indagato: la predisposizione del decoro in un secondo momento, molto vicino alla confezione del manoscritto o fors'anche un ripensamento in corso d'opera, che avrebbe però comportato la necessità di una stesura cromatica molto densa e spessa, in grado di sovrastare i preesistenti

²³⁵ Contributo molto interessante è quello di N. MALDINA, *Dante e la cultura teologica delle confraternite*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXCIV, 651, 2018, pp. 370-398, che, nell'indagare il rapporto tra Dante ed il pensiero teologico delle confraternite fiorentine tardomedievali, dedica particolare attenzione al manoscritto Riccardiano 1738, dimostrando come questo codice raccolga un eterogeneo compendio di testi già in precedenza prodotti e circolanti in diverse confraternite della Firenze allo scorcio del Duecento.

ornati in inchiostro. La volontà di impreziosire le iniziali, *au début* soltanto filigrane, è più chiaramente deducibile nella *Santa Caterina* di c. 39v: se infatti le altre lettere (D, Q e P) possiedono naturalmente ampie pance in cui posizionare a risparmio l'illustrazione, nella A che contiene la dotta martire il campo pittorico è interrotto dalla stanghetta laterale sopra cui - come ben si vede - il corpo della santa prosegue, le cadute di colore a svelarne i particolari sottostanti, inchiostriati in rosso e blu [Fig. 177].

Seppur diversa nei termini, ancora una volta un'orchestrazione che pare, a suo modo, a misura di destinatario, forse in grado di spiegare anche il non canonico abbinamento alla trattazione del *Pater Nostro* di una *Madonna* in lettura: vista anche l'insistenza dell'intero codice su agiografie femminili ed il suo soffermarsi su aspetti quali il parto della Vergine, non è infatti da escludere una lettrice donna, che la figura sopraddeffa potrebbe dunque evocare [Figg. 179-180]²³⁶.

Fatte salve le menzioni nei precedenti cataloghi della biblioteca, è Scuricini a fornire nel 1958 un primo inquadramento stilistico dell'apparato illustrativo del manoscritto: la studiosa sembra paventare l'intervento d'un artista che, pur

²³⁶ Una commissione femminile è quanto anche propone L. MAININI, *Tracce di donne nel primo Trecento*, in *Toscana bilingue (1260 –1430): per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di S. BISCHETTI, M. LODONE, C. LORENZI e A. MONTEFUSCO, Berlin-Boston 2021, p. 274, soprattutto attraverso il confronto tracciato fra il manoscritto riccardiano ed un altro codice miscellaneo, il marciano It. Z 13 (= 4744): quest'ultimo, prodotto tra Lombardia e Veneto a date molto vicine al nostro, insiste egualmente sulle figure di Santa Margherita e Caterina ed anch'esso tramanda una parafrasi del Padre Nostro così come l'*incipit* del Vangelo di Giovanni (I, 1–14), oltre a svariate, seppur diverse, orazioni rivolte alla Vergine. Nel marciano tali preghiere sono chiaramente coniugate al femminile ed anche se, come giustamente ammette l'autore "nulla indica nel Riccardiano un'esplicita fruizione femminile", rimane, questa, un'ipotesi molto suggestiva, così come lo è il parallelo con il manoscritto Z 13 di Venezia; certo, come sempre Mainini anche ricorda, nel codice della Riccardiana i testi in prosa sono decisamente più eletti e consistenti, aspetto che l'autore propone di collegare alla sua confezione toscana, terreno già "aperto ai primi del secolo XIV al volgarizzamento agiografico, al sermone scritto, alla minima questione teologico-morale", ma che è anche semplicemente sintomo della tipologia libraria qui indagata, di cui il codice marciano, tutto sbilanciato verso la pura devozione agiografica, non fa parte.

fiorentino come ben si deduce nella fisionomia del volto di *Cristo in Pietà* (c. 47v), esemplificherebbe “l’evidente influsso senese sulla miniatura [...] del Trecento” in città, tanto nella foggia degli abiti quanto nei fondali “puntati”; un’influenza, questa, ancor più accanita nei disegni del fondo, di cui Scuricini ricorda solo la *Santa Margherita* che rimanderebbe “al pennello dei giotteschi” o “ancor più dei Lorenzetti, anche se le figure di questi ultimi sono più pastose, meno arcaiche e sottili”²³⁷.

Come abbiamo visto ampiamente considerato nel novero degli studi filologici sulla letteratura delle origini, le sei miniature del Riccardiano 1738 saranno in seguito sostanzialmente ridotte ad una, *l’Imago Pietatis*, indagata a più riprese da Spagnesi, che a partire dal 1994 e cogliendo uno spunto di Partsch²³⁸, proporrà per essa l’attribuzione alla “mano” di Pacino di Bonaguida. Non solo: la datazione del manoscritto al 1317 sarà per lo studioso una chiave utile a precisare allo scorcio del secondo decennio del Trecento la cronologia del *Lignum Vitae* pacinesco (Firenze, Galleria dell’Accademia), che il *Cristo* riccardiano ripeterebbe nel “naso lungo e leggermente arcuato cui si connette la bocca appena dischiusa in una espressione di attonito dolore” ed invece

²³⁷ Si veda M. L. SCURICINI GRECO, *Miniature Riccardiane* (Biblioteca bibliografica italiana, 17), Firenze 1958, scheda 259 pp. 257-258, che fraintende la Madonna carta 49r per un’ulteriore ripetizione di una delle due sante ricordate nel codice.

²³⁸ Si intende ovvero S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei der burgerlichen Gesellschaft in spatmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehandlers Domenico Lanzi* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, 16), Worms 1981, p. 66, e nota 30 p. 125.

abbrevierebbe nel ventre arrotondato e nelle schematiche braccia deposte [Figg. 181a-181b]²³⁹.

Se il riferimento a Pacino appare certamente corretto, credo bisogna però abbandonare l'idea di una composizione autografa, per riannettere alla mano di un unico miniatore tutte le figurazioni contenute nelle iniziali del codice: il tono lievemente più sostenuto del *Cristo pietoso* di c. 47v - anche meglio conservato - potrebbe nascondere semplicemente un più preciso rimando a composizioni pacinesche, di cui il miniatore riccardiano sarebbe un creato meglio riassumibile in una dinamica di bottega, con conseguente circolazione e rielaborazione di modelli noti. Se è già stato notato come l'attributo pacinesco rischi spesso di diventare null'altro che una designazione dal "carattere convenzionale ed onnicomprensivo", merita un tentativo la non semplice impresa di orientarsi all'interno²⁴⁰. Nel miniatore riccardiano un qualche guizzo si rintraccia, come voleva Scuricini, nella trattazione alternata dei fondali, blu e finemente profilati da racemi bianchi i più consueti, trapuntati da

²³⁹ Cf. A. SPAGNESI, *Per il pacinesco Maestro della Bibbia Trivulziana*, in "Antichità Viva", XXXII, 1, 1994, p. 34. In nota 5 p. 38 lo studioso poi precisa di come l'intervento di Pacino sia relativo alla sola parte eseguita a pennello, anche se non accenna ad altre miniature. Spagnesi ribadirà poi la sua attribuzione nel 2000, riproducendo l'*Uomo dei Dolori* di c. 47r per sottolineare come questa sia di fatto una delle poche miniature attribuibili a Pacino di Bonaguida che, rispetto al "pacinesco Maestro della Bibbia Trivulziana, [...] se anche fu miniatore [...] dovette essere più pittore che miniatore": A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, 2000, p. 142, 145 e nota 4 p. 150. Per il *Lignum vitae* di Pacino si vedano da ultimo i nuovi raggiungimenti di S. CHIODO, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 15 pp. 162-165 (con bibliografia precedente).

²⁴⁰ Cf. A. TARTUFERI, *I 'Fatti dei Romani' e la miniatura fiorentina del primo Trecento*, in "Paragone", XXXVI, 441, 1986, p. 3.

un *pattern* scaccato sui toni del rosa e dell'arancio i più estrosi [Fig. 183a]²⁴¹. E la datazione delle iniziali da lui dipinte - operate abbiamo detto in seconda battuta - potrebbe ben adattarsi ad un'altezza cronologica a ridosso del 1317 o poco seguente, inserendosi a seguito di produzioni come quelle della mano di stretto ambito pacinesco che si occupa di figurare, tra primo e secondo decennio del Trecento, alcune iniziali dell'*Antifonario Q* conservato presso l'Archivio del Convento di Santa Croce a Firenze: negli occhietti sottili e sbilenchi della nostra *Santa Margherita*, così come nella ricorrenza, anche per il manoscritto francescano, di fondali quadrettati e puntinati, la cui non tipicità era già stata connessa al più insistito rimando a prototipi bolognesi di una parte

²⁴¹ Senza per questo dover prevedere un apporto senese, i fondali a rombi ricordano invece le più fortunate composizioni bolognesi in odore di Francia, a queste date però ormai diffusissime anche in territorio fiorentino, seppur in maniera più calmierata. L'idea di un miniatore, sì, della Firenze pacinesca, ma influenzato dall'arte di Siena ed affiancato, a fondo codice, da un disegnatore "sicuramente senese" ancora si legge nella scheda del codice in COLORI ON LINE, progetto di catalogazione della Biblioteca Riccardiana (<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/colorionLAB/page.php?segn=Ricc.1738> - consultato l'ultima volta il 13 novembre 2021); come già questo stesso inquadramento stilistico era stato ripreso da R. BALATRESI, *I codici 1729-1756 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Descrizione e storia*, tesi di laurea in codicologia sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la supervisione del professor G. SAVINO, a.a. 1996-1997, pp. 2-4, 7-8, scheda 10 pp. 93-102.

della bottega di Pacino, in cui almeno fino alle fine del terzo decennio del Trecento certo dovevano convivere diversi linguaggi [Figg. 182a-182b]²⁴².

Da un simile contesto devono però essere escluse le sante acquerellate a figura intera alle carte 70v-71r, per le quali va pensato un artefice diverso, attivo, si direbbe, intorno al quarto e quinto decennio del Trecento. L'alterità rispetto al

²⁴² Ad esempio quadrettato è il fondale dell'iniziale A con l'Assunzione della Vergine a c. 102v del corale Q, riprodotta da L. ALIDORI BATTAGLIA, *Due manoscritti inediti della bottega di Pacino di Buonaguida*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, fig. 7 p. 66, che vi nota un'influenza padana (p. 69), riprendendo la suggestione di M. SALMI, *Un Cimelio Artistico Della Società Colombaria*, in *Atti della Società Colombaria di Firenze*, XI, Firenze 1932, pp. 259-263. La scomposizione della bottega di Pacino in precisi gruppi di manoscritti e miniatori con diverse tendenze era stata cominciata già da M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Francescani e Firenze: due antifonari della scuola di Pacino*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 243-249 proprio a partire dai due Antifonari conservati presso l'Archivio di Santa Croce e dal Graduale segnato 01.6454 oggi nel Museum of Fine Art di Boston, che Ciardi collocava tra 1305-1310 (p. 247), ma la cui datazione, pur precoce, andrebbe forse sospinta più a ridosso del secondo decennio. In favore di una visione più flessibile della bottega di Pacino si è invece espresso A. TARTUFERI, *I 'Fatti dei Romani' e la miniatura fiorentina del primo Trecento*, in "Paragone", XXXVI, 441, 1986, p. 7, che propende per una lettura ampia dell'attributo pacinesco, cercando però al contempo anche di accrescere la rosa di possibili raffronti al di là della stretta personalità di Pacino stesso: la consapevolezza che l'artista abbia diretto una larga squadra di miniatori deve dunque condurre - secondo lo studioso - ad indagare i variati riferimenti che questi collaboratori dovettero avere. In questo senso, credo che alcune composizioni del codice Riccardiano 1738 (soprattutto la *Santa Caterina* di c. 39v) potrebbero infatti ricordare processi di elaborazione simili a quelli del miniatore fiorentino che decora i *Fatti dei Romani* divisi tra il ms. Riccardiano 2418 e il Berlino, ms. Hamilton 67, indagato sempre nel contributo sopracitato: la confezione è fissata da un *explicit* al 1313 e la generale impronta pacinesca si intreccia qui alla poetica di quella cerchia di miniatori che ruota attorno al Maestro della Santa Cecilia, terreno di formazione del Maestro Daddesco [Figg. 183a-183b]. A questo ambito Tartuferi riconduceva infatti anche i *cuttings* oggi conservati al Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, sotto i numeri di inventario 33 e 34S: e soprattutto la miniatura con le *Marie al Sepolcro*, dove le figure sfilano sul fondo a quadretti con "delicato goticismo" (p. 10). Per la figura del pittore-miniatore Pacino di Buonaguida, cardine dei fatti artistici della Firenze di primo Trecento, si guardi a F. PASUT, *Pacino di Buonaguida miniatore: studi sullo sviluppo artistico e un catalogo ragionato*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università di Firenze sotto la guida di M. BOSKOVITS, a.a. 2005-2006; da ultimo è però prezioso aggiornamento il cammeo di S. CHIODO, *I racconti per immagini di Pacino di Buonaguida e del Maestro delle effigi domenicane*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, soprattutto pp. 155-157.

linguaggio più classicamente fiorentino, che Scuricini leggeva come frutto di un corposo attaccamento a forme lorenziettiane e senesi, sembrerebbe meglio adattarsi ad un contesto quale quello pisano, sospeso tra le proposte di Francesco Traini e del bellosiano Maestro della Carità [Figg. 191-192]: più permeabile di Firenze agli influssi di Siena, ma anche più eccentrico e vibrante rispetto all'arte di quest'ultima²⁴³.

Caterina e Margherita, stanti al di sotto di edicole svettanti e profilate da gattoni - di cui viene riprodotta solo la cuspidale sommitale, fino al capitello di imposta della volta [Fig. 185a] - paiono poi figure da polittico, o da pittura murale: forse copia di due scomparti laterali, o di dettagli tratti da quelle teorie di santi dipinte nei pilastri di ingresso alle cappelle gentilizie, oppure in sottarchi ed arconi trionfali; verso quest'ipotesi condurrebbe anche un ulteriore particolare, ovvero il nome delle due martiri vergato con inchiostro scuro in caratteri gotici a lato del busto, come fosse un vero e proprio *titolo*, prassi qui presumibilmente mediata dalla pittura monumentale, proprio perché impropria alla tecnica minatoria ed invece ricorrente nei casi sopradetti [Fig. 184a]. Il nostro disegnatore, chiamato a completare, almeno un decennio dopo la confezione, il decoro della *lauda* aggiunta al fondo del manoscritto riccardiano, potrebbe

²⁴³ Per la pittura pisana del primo Trecento, a lungo relegata in posizione subalterna a Siena e schiacciata dall'interesse prevaricante verso le formulazioni fiorentine, sono stati fondamentali i pionieristici studi di Volpe e Carli, per cui si veda, tra i tanti contributi, C. VOLPE, *I primitivi*, Novara 1963 e E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Ospedaletto 1994, soprattutto pp. 55-82. Ad illuminare il panorama figurativo della città - soprattutto dei primi decenni del XIV secolo - sono poi stati i fortunati contributi sulla figura del Traini di M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, in "The art bulletin", 15, 1933, pp. 97-173 e M. MEISS, *An illuminated "Inferno" and Trecento painting in Pisa*, in "The art bulletin", 47, 1965, pp. 21-34, ma soprattutto certo L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (Saggi, 522), Torino 1974 e L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, in "Revue de l'art", 92, 1991, pp. 9-19. Un bel ricapitolo dello stato dell'arte, anche denso di nuovi apporti, è quello di A. DE MARCHI, *Delicato e graffiante al contempo: Francesco Traini capofila della scuola pisana*, introduzione a L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020, pp. 13-19.

dunque aver trasposto la stentorea raffigurazione che di queste due sante conosceva in un'opera pisana: in mancanza di un riferimento preciso, si potrebbe immaginare un pannello come la *Santa Caterina* ivi conservata presso il Museo Nazionale di San Matteo, licenziata dalla bottega del Traini [Fig. 184b]; o meglio ancora un modello che molto doveva condividere con il *San Francesco* dipinto negli anni '30 da Buffalmacco su un pilastro della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno: l'edicola sottile e sveltante sotto cui il fondatore dell'ordine minoritico si ripara è forse il parallelo più stringente, almeno in materia 'architettonica', per i nostri acquerelli [Figg. 185b-c] e resta suggestivo rammentare come già il Ghiberti ricordasse che qui il pittore aveva anche dipinto "molte istorie di Vergini", oggi perdute²⁴⁴. Certo il dato stilistico conduce invece più vistosamente verso episodi precedenti, seppur di poco: senza raggiungere gli esiti ben più sostenuti e raffinati di Francesco Traini stesso, l'elegante acconciatura a treccia della *Santa Caterina* riccardiana ed i suoi occhioni grandi e languidi [Fig. 188] rimandano ad alcune soluzioni trainesche, che dalla *Crocifissione* del Camposanto poi approderanno volgarizzate in prodotti da ricondurre alla sua bottega, come la *Santa Barbara* di ubicazione ignota o la *Madonna con Bambino* di San Giusto in Canicci [Fig. 186]. D'altro canto, i due disegni del ms. 1738 sfuggono alla stretta osservanza dei modi del Traini, riflettendo opere come l'affresco del più giovane Maestro di San Frediano in Santa Maria Forisportam a Lucca (seconda metà degli anni trenta del Trecento) [Figg. 193-194], mentre nei tratti fisionomici si colgono echi della cultura del

²⁴⁴ Per l'attribuzione della *Santa Caterina* del museo pisano alla bottega di Traini, così come per l'assegnazione a Buffalmacco dei due affreschi sul pilastro di San Paolo a Ripa d'Arno per me fa fede il prezioso viatico di L. Pisani, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020, pp. 66-68 e 71-74. La studiosa stessa riporta la citazione ghibertiana a pagina 72, altrimenti rintracciabile in L. Ghiberti, *I commentarii* (1378-1455), editi a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912, pp. 38-39.

Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi e del Secondo maestro dell'officina trainesca, prolifico artefice le cui formulazioni più facilmente dovettero infiltrarsi in terra fiorentina, tra anni trenta e quaranta del XIV secolo [Figg. 187-189 e 195]²⁴⁵.

²⁴⁵ Per le opere citate, miniera di precisazioni, spunti e ricostruzioni è A. TARTUFERI, *Francesco Traini: un volume e la Santa Barbara ritrovata*, Signa 2021, ma soprattutto nuovamente L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020, specialmente il capitolo IV (*Gli anni trenta: Traini protagonista di un contesto eccezionale*), pp. 69-100. Si guardino poi, sempre in quest'ultimo contributo, le pagine 64-65 e 172-175 per la proposta di appartenenza della *Santa Barbara* e della *Madonna* di Canicci ad un medesimo complesso e pp. 129-130, 184-186 per il Secondo Maestro dell'officina trainesca e per la sua collaborazione a fianco di Traini stesso almeno nella campagna decorativa dell'antifonario per il San Francesco pisano, Liverpool, University Library, ms. F.4.13; si guardi poi nello specifico alle pp. 88-89 per il ribaltamento della storicizzata convinzione che sia il Traini a guardare al Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi e non il contrario, come giustamente argomenta Pisani anche arricchendo di nuovi tasselli la rete di rapporti e committenze del miniatore. Acconciature del tutto simili a quelle della *Santa Caterina* riccardiana si rintracciano anche nelle astanti femminili che assistono all'episodio di *Cristo e la samaritana* a c. 103r delle - già citate - parigine *Meditationes*, BnF, ms. It. 115, che credo in maniera finalmente convincente la stessa studiosa ha infatti proposto di ricondurre ad artista pisano, pur profondamente influenzato dal linguaggio di Lippo Memmi, intorno agli anni venti del Trecento (cf. *Idem*, p. 57 e qui nota 49 del precedente capitolo). Per un *focus* sui miniatori nominati e sul loro inserimento in una dinamica più ampia e dialettica anche rispetto alla città di Firenze si veda in aggiunta F. PASUT, *"In the shadow of Traini"? Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in *"Predella"*, 1, 2010, pp. 55-78 (soprattutto pp. 62-63). Le due figure del codice riccardiano, nell'espressione attonita e nei lunghi occhi bistrati, si avvicinano particolarmente ai due *Santi Martiri* che affiancano l'iniziale I in uno dei fogli sciolti conservati presso il Museo Lia di La Spezia (inv. 535, da un antifonario relativo al comune dei Santi), attribuiti da Neri Lusanna ad un miniatore pisano trainesco del secondo quarto del Trecento: cf. E. NERI LUSANNA, in *Miniature. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia* (I cataloghi del Museo Civico Amedeo Lia, 1), a cura di F. TODINI, Milano 1996, scheda 46 pp. 223-230 [Figg. 190-191].

Oltre che per la ricchezza di stimoli che esso è in grado di offrire, il manoscritto membranaceo Barberiniano Latino 3984 è testimone molto importante nel nostro campione di opere perché, pur molto noto per il suo ricco corredo di illustrazioni, non è mai stato studiato in modo approfondito nelle sue peculiarità testuali. Il codice è infatti classico esempio di quella ‘sineddoche’ inventariale di cui si parlava nel precedente capitolo (a pagina 57): da sempre ricordato unicamente come *Trattato dei vizi e delle virtù*, è ovvero uno di quei codici in cui il primo e più corposo testo del volume assorbe i restanti, quando non dimenticati spesso allora relegati alla menzione di “altre preghiere” o addirittura sospettati di non far parte del nucleo originale²⁴⁶.

Il manoscritto, che conta 172 carte divise in 22 fascicoli e misura mm 260 d'altezza per 185 di lunghezza, tramanda memoria del suo passaggio nella libreria della famiglia fiorentina dei Bardi nella nota di possesso, in parte erasa, al recto della prima carta di guardia, di cui oggi si legge soltanto “Questo [libro è] di Ben[...]ardo di Tommaso [...] dei Bardi”. La legatura settecentesca in pergamena su cartoni con impressioni sul dorso dello stemma Barberini, unitamente alla segnatura stessa, ne evidenziano poi il transito nella ricca

²⁴⁶ Ho avuto modo di anticipare brevemente alcune delle riflessioni comprese in queste pagine nella scheda di catalogo da me redatta in occasione della mostra fiorentina per il settecentenario dantesco: M. BORDONE, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 22 pp. 196-198.

collezione barberiniana e dunque l'ingresso in Biblioteca Apostolica Vaticana appunto come parte di tale raccolta, ivi confluita nel 1902 [Fig. 196]²⁴⁷.

Il *Trattato dei vizi e delle virtù*, che occupa la testa del codice e si estende fino alla carta 122r, è di fatto un volgarizzamento ad opera del notaio fiorentino Zuccherò Bencivenni della francese *Somme Le Roi*, una traduzione databile intorno al 1310-1313 quando anche l'opera originale doveva risultare piuttosto nuova. Conosciuta anche come *Traité des vices et des vertuz* o anche *Livres de commandemens de Dieu*, la *Somme* era stata composta nel 1279 per Filippo III di Francia dal suo confessore domenicano frère Laurent de Bois, circostanza anche precisamente ricordata nella rubrica che chiude lo scritto alle cc.

²⁴⁷ Il codice è evidentemente stato rifilato quantomeno nel margine superiore, seppur in misura minima, dove infatti il decoro miniato è spesso leggermente decurtato o eccessivamente compresso in prossimità del limite della carta; al più tardi in concomitanza con l'operazione di rilegatura barberiniana, si è poi presumibilmente provveduto anche a restringerne il contorno laterale interno con i decori che, soprattutto a c. 1r, risultano di conseguenza in parte 'pinzati' nella legatura. Per la raccolta libraria barberiniana acquistata per accrescere il patrimonio della Biblioteca Apostolica Vaticana, si veda A. PELZER, *Addenda et emendanda ad Francisci Ehrle Historiae Bibliothecae Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, Città del Vaticano 1947 e J. BIGNAMI ODIER; J. RUYSSCHAERT, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits* (Studi e testi, 272), Città del Vaticano 1973 e A. M. PIAZZONI, *Cenni storici sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana* (Monumenta Vaticana Selecta), a cura di A. M. PIAZZONI, A. MANFREDI, D. FRASCARELLI, A. ZUCCARI e P. VIAN, Milano 2012, pp. 9-146, ma soprattutto p. 119.

121v-122r: nato proprio come vero manuale di istruzione morale è dunque questo uno di quei tanti trattati educativi cui ormai siamo abituati²⁴⁸.

L'extra-ordinario corredo di figurazioni tabellari, iniziali e miniature a piena pagina che decora appunto il *Tractatus*, pur diradandosi, non si arresta però alla fine di tale scritto ed è infatti un'importantissima miniatura cerniera ad introdurre i successivi: la vignetta che occupa la parte alta della carta 122v per la larghezza dello specchio di scrittura ed un terzo dell'altezza dell'intero *folio*, dove alla *Madonna col Bambino* si rivolge inginocchiato il committente laico, anche in questo caso un uomo, aristocratico nel suo profilo un po' all'antica come anche nella sua veste rosso acceso [Fig. 198a]; un personaggio, questo, cui si direbbe appartenga lo stemma purtroppo abraso che, nella prima carta, è sorretto da due angioletti biondi, ad ornare come un tondo il centro del *bas-de-*

²⁴⁸ La rubrica conclusiva recita infatti: "Questo libro compila un frate dell'ordine dei predicatori a la richiesta del re Filippo di Francia e traslato è di latino in francesco nell'anno dell'incarnatione di nostro signore M.CC.LXX.VIII. Poi fu recato di francesco in volgare fiorentino da ser Zuccherò Bencivenni di Firenze"; una mano moderna annoterà poi, in un imprecisato momento successivo, le generalità del re nominato: "Questo Filippo re di Francia fu il terzo di questo nome, cognominato l'Audace, figlio di Sancto Ludovico e padre di Filippo il Bello. Cominciò a regnare al 1271 e morì al 1285" [Fig. 197]. Il trattato si può consultare in *La somme le roi par Frère Laurent d'Orleans*, edito per la Société des Anciens Textes Français, a cura di É. BRAYER et A.F. LEURQUIN-LABIE, Paris 2008 e volgarizzato come *Libru di li vitii et di li virtuti*, edito a cura di F. BRUNI, Palermo 1973, soprattutto pp. 354-361; per un particolare *focus* sulla sua trasmutazione in Italia, non solo a Firenze, si veda anche V. MOLETA, *The Somme le roi from French court to Italian city-state*, in *Patronage and public in the Trecento* (Archivum romanicum. Biblioteca 1, 202), atti del convegno di Saint Lambrecht (Styria, 16-19 luglio 1984), a cura di V. MOLETA, Firenze 1986, pp. 125-158. Sulla figura dell'ancora misterioso notaio Zuccherò Bencivenni in relazione alla stesura del volgarizzamento qui in oggetto, realizzato durante un suo soggiorno ad Avignone intorno al 1310, qualcosa di buono è stato capito da F. BRUNI, *Per la tradizione manoscritta della versione della «Somme le Roi» di Zuccherò Bencivenni*, in "Medioevo romanzo", 2, 1975, pp. 275-276, poi arricchito in F. BRUNI, *Tra francese e fiorentino nella Sicilia del Trecento: postilla al "Libru di li vitii et di li virtuti"*, in "Medioevo romanzo", 20, 1996, pp. 204-208 ed approfondito di recente da T. DE ROBERTIS, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 22 p. 196 e S. CHIODO, *ibidem*, scheda 18 p. 176.

page [Fig. 198b]. Tale immagine cardine dà avvio all'*Esposizione del Salve Regina* - aperta da un'iniziale *A(d salutandam)* decorata da larghi fioroni aranciati - in cui i versi latini della famosa preghiera mariana, certo conosciuti all'impronta, sono qui glossati in volgare ed analizzati uno ad uno, in un intento chiaramente didascalico che ormai non può che apparire familiare nel contesto di simili manufatti (cc. 122v-126v).

Seguono i già più volte incontrati *Soliloquia* di sant'Agostino (cc. 127r-147r), altrettanto traslitterati in volgare ed aperti dall'iniziale *D(amiti)* con ritratto dell'autore barbuto e benedicente [Fig. 199]²⁴⁹. *I dieci gradi per i quali viene l'uomo a perfezione di Santa Vita e tre versi [...] contra li nemici* introducono l'unico testo in latino dell'intero volume, l'*Officium de Cruce*, segnalato da una semplice filigrana, sempre redatto su due colonne come il resto del codice, ed attribuito, nella rubrica introduttiva, a papa Giovanni XII, che - si ricorda - concede a chi lo reciti almeno una volta al giorno di ottenere un intero anno di indulgenza (cc. 148r-v). A c. 149r invece, l'ultima iniziale decorata - *S(egnore)* - incornicia con i suoi steli ornamentali l'orazione "quando vuoi apparecchiare lo tuo cuore a devotione"; seguono una serie di preghiere simili, scandite da semplici filigranate, a concludere il compendio, con indicazioni ad esempio su

²⁴⁹ Per tale traslitterazione si veda G. ESNOS, *Les traductions médiévales françaises et italiennes des "Soliloques" attribués à Saint Augustin*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 79, 1967, pp. 299-370, ma soprattutto p. 332 per il codice barberiniano.

“come dovemo ordinare la nostra vita” o “come dovemo con tutto il cuore desiderare di sentire il dolore di Cristo e della Vergine Maria” [Fig. 200]²⁵⁰.

Siamo ormai giunti all’ultimo dei codici del presente *corpus* ed è così quindi forse più semplice intravederne la progettazione ancora una volta coerente ed unitaria, soprattutto perché giocata con modalità e scelte tematiche che abbiamo ormai più volte incontrato.

In questo senso è preziosa la recente scoperta di Teresa De Robertis che, nella scheda dedicata al codice all’interno del catalogo della mostra dantesca *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, ha reso noto come il codice Barberiniano sia vergato in *littera textualis* da tre mani, una delle quali appartenente al notissimo ser Francesco di ser Nardo da Barberino. Sono proprio l’analisi dei copisti ed il ruolo di far Nardo a darci infatti prova di una costruzione rigorosa, nonché dell’importanza che dovette assumere la seconda parte del manoscritto, così negletta agli studi: la mano nominata B è quella di ser Francesco che, forse a capo in quegli anni di una fiorente bottega libraria, assume in questa commessa un chiaro ruolo di “regista” e revisore; riserva a sua diretta opera di scrittura solo un breve stralcio testuale - quell’*Esposizione del Salve Regina* che si apre al di sotto dell’immagine del committente e che è così “decisiva per lo sviluppo del libro oltre la *Somme*” - ma soprattutto corregge,

²⁵⁰ Nelle sezione del manoscritto occupata dal volgarizzamento di Bencivenni il corredo miniato è organizzato in 12 illustrazioni a piena pagina, di cui molte scompartite in quattro scenette (cc. 3v, 29r, 39r, 52r, 52v, 62r, 66r, 71r, 81r, 113v, 114r, 114v), più 8 vignette collocate nella parte superiore della pagina ed estese per l’intera larghezza dello specchio di scrittura (cc. 1r, 41v, 49v, 71v, 76r, 81v, 98r; 61v, però in prossimità del margine basso), 2 miniature sempre tabellari, ma che occupano solo una porzione della seconda colonna (5v, 94r) ed infine 25 iniziali, quasi tutte figurate (1v, 4r, 5v, 10r, 11v, 12r, 13v, 14v, 18v, 20r, 39v, 41r, 49v, 53r, 54r, 56v, 65v, 71v, 75v, 81v, 98r, 115r). Nella sezione che invece segue la *Somme* volgarizzata troviamo una vignetta, un’iniziale decorata ed un fregio marginale alla c. 122v, più due iniziali, una figurata (c. 127v) ed una decorata (c. 149r).

rivede ed interviene sul testo della prima parte, vergato dalla mano A, come è intuibile dagli interventi di suo pugno nei margini o in rasura²⁵¹.

Francesco di ser Nardo è figura di primaria importanza nello sviluppo fiorentino di nuovi canoni codicologici atti a tramandare la *Commedia* dantesca; e pur in mancanza di questo recente collegamento, Alvaro Spagnesi, nel numero della Rivista di Storia della Miniatura dedicato al *Codice miniato laico* (1996), già considerava giustamente il codice Barberiniano Latino 3984 quale frutto del “clima di fervente acculturazione” della borghesia urbana che gravita attorno agli ordini mendicanti, datandolo al 1325-1330: per quanto si riferisse al solo volgarizzamento, Spagnesi forniva una chiave di lettura familiare nell'avvicinare il codice alla finalità delle prime commedie illustrate, ovvero scopi fortemente

²⁵¹ Si veda T. DE ROBERTIS, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 22 p. 196: se la mano nominata A trascrive le carte da 1r a 122r, ovvero l'intero volgarizzamento di Bencivenni, la mano B, quella corrispondente a Francesco di ser Nardo da Barberino, soltanto copia le carte da 122v a 126v, anche se troviamo traccia di sue correzioni in quasi tutti i *folii* della *Somme* (cc. 1r-121r); queste due mani arricchiscono poi sempre di un tocco di giallo le maiuscole, segno di una pratica condivisa, mentre per il resto le iniziali minori ed i segni di paragrafo sono canonicamente alternati in rosso e blu in tutto il codice. Infine, una mano detta C verga le pagine da 127r a 172r, quindi *Soliloquia*, *Officio della Croce* ed *orazioni* finali, ma pure si occupa di scrivere le didascalie in rosso di ogni illustrazione del codice, in un gioco quindi di rimandi che esclude del tutto l'idea di un codice non unitariamente progettato e confezionato: ad ultima prova, anche le iniziali filigranate dell'intero compendio sono approntate da un unico decoratore. Come apprendiamo da De Robertis, Francesco di ser Nardo non corregge qui la mano C come ha fatto con A, ma con essa condividerà poi, probabilmente subito appresso al presente lavoro, la trascrizione di un altro codice conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, ovvero il Chigi L.VIII.296, una copia della *Nuova cronica* di Villani databile agli anni 1335-40, segnale quindi di un indiscutibile rapporto tra i due personaggi, al netto di un ruolo registico di Francesco da Barberino che più chiaramente si esplicita tra le pagine della miscellanea in oggetto. Per un cammeo biografico fondamentale si veda anche T. DE ROBERTIS, *Francesco di ser Nardo da Barberino*, *ibidem*, pp. 187-191.

didattici, oltre che puramente religiosi²⁵². Considerando quindi il ms. 3984 come opera *in toto*, testimone di una specifica tipologia libraria, tale parallelo fornisce spunti di riflessione ulteriori, soprattutto quando se ne analizzi anche il rapporto con la tradizione della *Somme le Roi*.

Quest'ultima arriva infatti in Italia con un canone preciso per quanto riguarda corredo miniato e rubriche esplicative dell'immagine; nel Barberiniano però l'allestimento francese originale è modificato: non più orchestrato come Oltralpe in singole carte figurate a piena pagina con il verso lasciato bianco [Figg. 202a-203a], bensì qui soprattutto dislocato in vignette all'interno del testo, pur

²⁵² Il riferimento è anzitutto a A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della "Commedia" a Firenze nel Trecento*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in "Rivista di storia della miniatura", 1-2, 1996, p. 140, ma considerazioni di eguale natura saranno poi anche espresse, qualche anno più tardi, all'interno di A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della "Commedia" a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, 2000, p. 149 ed ulteriormente indagate e circostanziate di recente da L. AZZETTA, *Il ritorno di Dante a Firenze*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, pp. 58-69. Come argomentato da A. MONTEFUSCO, S. BISCHETTI, *Prime osservazioni su ars dictaminis, cultura volgare e distribuzione sociale dei saperi nella Toscana medievale*, in "Carte Romanze", VI, 1, 2018, pp. 172-173, è a Firenze più che altrove - ovvero in un contesto di "literacy diffusa" ma di assenza di centri universitari di rilievo alternativi gli *studia* mendicanti - che si affermerà l'abitudine alla "traduzione-volgarizzamento", di testi classici tanto quanto di scritti medievali anche di recente composizione, in parallelo al fiorentino crescere di una letteratura in volgare *ab origine*.

conservando alcune illustrazioni a pagina intera [Figg. 201-202b-203b]²⁵³. Come abbiamo avuto modo di intuire, in molti dei codici ibridi si assiste con il XIV secolo ad un simile stravolgimento di *lay-out*, ovvero al progressivo abbandono della figurazione a piena pagina, canonica *in primis* al Salterio, a favore di una *mise-en-page* per tabelle, che ben si adatta alla finalità normativo-educativa di queste immagini. Le miscellanee italiane ‘di transizione’ condividono questa rivoluzione d’impaginato (per altro in parte presente anche in alcune miscellanee transalpine) con molta della letteratura profana di nuova redazione, nonché con buona parte dei trattati devozionali messi in figura a partire dalla fine del Duecento, ed anche con generi all’apparenza decisamente estranei, come il codice giuridico, in un rapporto di scambio dialettico che fa di tali tipologie librarie un riferimento costante dei codici ibridi, come si cercherà di argomentare nel prossimo capitolo tramite il riferimento ad alcuni *exempla*.

Non certo prerogativa quindi dei nostri manoscritti, la vignetta come forma del programma illustrativo scandisce anche il medesimo volgarizzamento della *Somme* nel coevo manoscritto fiorentino Redi 102 della Biblioteca Medicea Laurenziana: rispetto però a quest’ultimo, che propone dunque il medesimo

²⁵³ Su questo tema, si veda soprattutto: B. COSNET, *La transmission de l’iconographie des vertus dans les manuscrits italiens du XIV^e siècle: la réinvention de la Somme le roi*, in *Re-inventing traditions: on the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination* (Civilizations & History, 34), a cura di J. C. HEYDER e C. SEIDEL, Frankfurt am Main 2015, pp. 33-47. Una rassegna di quanto il codice Barberiniano condivide con la tradizione francese della *Somme*, soprattutto a livello figurativo, è affrontata da E. KOSMER, *Gardens of Virtue in the Middle Ages*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 41, 1978, pp. 302-307 e da G. CITTON, *Immagine e testo: le miniature della Somme le roi e la loro tradizione italiana*, in “Cultura neolatina”, 54, 1994, pp. 263-302. Per un resoconto puntuale della questione si veda anche S. CHIODO, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 18 p. 176, dove anche si propone in maniera convincente che sia proprio lo stesso ser Zuccherò a predisporre questo cambio di impaginazione, con coerente aggiustamento delle rubriche di accompagnamento all’immagine che si arricchiscono di notazioni spaziali come “qui appresso” o “dallato”.

cambio d'impaginazione, ma contiene unicamente il volgarizzamento di Bencivenni e nel contenuto dell'immagine resta di fatto fedele alla tradizione d'Oltralpe [Figg. 204a-204b], il Barberiniano significativamente anche aggiunge alla norma francese una serie di figurazioni inedite, con le rispettive nuove rubriche [Figg. 205a-205b]²⁵⁴. Come ampiamente dimostrato dagli studi²⁵⁵, queste illustrazioni aggiuntive traducono direttamente il testo, seguendolo passo passo, calandolo in un palcoscenico di referenze alla vita urbana fiorentina e accompagnandosi peraltro a un linguaggio teatrale ed attento a cogliere, nella resa degli affetti, anche aspetti che permettono una sentita immedesimazione del lettore [Fig. 206].

²⁵⁴ Tale fenomeno era già stato notato da A. SPAGNESI, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione Toscana della "Somme le Roi" di Zuccherò Bencivenni*, in *Il codice miniato*, a cura di M. CECCANTI e M.C. CASTELLI, Firenze 1992, p. 347 e ulteriormente ricordato dallo studioso in successive occasioni come A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della "Commedia" a Firenze nel Trecento*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in "Rivista di storia della miniatura", 1-2, 1996, p. 140. Per il codice Redi 102 della libreria medicea - che aggiunge solo due nuove immagini al canone francese (*settimo dono dello Spirito Santo* e un dittico con *Lazzaro ed Epulone*) - si può guardare da ultimo S. CHIODO, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 18 pp. 174-177 con completa bibliografia precedente ed inquadramento del manoscritto - vista la mancanza di molte delle rubriche - come probabile specchio di una precedente versione d'autore del Bencivenni, "forse miniata dallo stesso Pacino".

²⁵⁵ Il riferimento è soprattutto a V. MOLETA, *Simone Martini in a Tuscan "Somme le roi"*, in "Bibliofilia", 87, 1985, pp. 98-136; A. SPAGNESI, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione Toscana della "Somme le Roi" di Zuccherò Bencivenni*, in *Il codice miniato*, a cura di M. CECCANTI e M.C. CASTELLI, Firenze 1992, pp. 351-352 e 359-362; G. CITTON, *Immagine e testo: le miniature della Somme le roi e la loro tradizione italiana*, in "Cultura neolatina", 54, 1994, pp. 263-302 ed anche A. TERRY-FRITSCH, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013), a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, scheda 39 p. 198.

Tale aspetto di traslitterazione dello scritto per immagini, del tutto in linea con quanto accade nei codici sin qui incontrati, sospinge a ragionare (non solo in questa occasione) della presumibile presenza di un *concepteur* - in simili contesti forse assimilabile quasi ad un pedagogo - nonché del suo ruolo rispetto ai miniatori impegnati nella decorazione. Senza voler assolutamente privare quest'ultimi di importanti funzioni creative, pare infatti delinearsi un interessante rapporto tra copista e miniatore, un rapporto dialettico rispetto ad autore originale di un testo e relativa consuetudine illustrativa che ha come cerniera appunto il *concepteur*-pedagogo, in grado di sfruttare il forte potenziale degli artisti nella creazione di una nuova narrativa: una trama di relazioni che, nel caso di una confezione come la seguente, non può che già evocare scenari suggestivi qualora soltanto si mettano in fila i nomi di Bencivenni e ser Nardo

(come dei due maestri miniatori di cui diremo a breve), tenuto conto del ruolo che tali attori ebbero nella Firenze tra terzo e quarto decennio del Trecento²⁵⁶.

In questo modo acquisirebbe poi maggior senso quel doppio registro di annotazioni - rubriche ed istruzioni per il miniatore - che, già incontrate ad esempio nel ms. Fr. 187 della BnF, costellano anche nel codice vaticano lo scorrere delle carte e sono da collegare proprio alla mancanza di un canone illustrativo fisso, come argomentato da Luca Azzetta in un articolo del 2019 sulla Rivista di Studi Danteschi non solo per le miscellanee oggetto del nostro

²⁵⁶ Un ruolo che a Firenze ovviamente si impenna ed intreccia alle vicende di affermazione e diffusione della *Commedia* dantesca, così come di tutti quegli scritti che potevano offrirsi da supporto alla lettura di tale testo e che furono intensamente volgarizzati e copiati in questi stessi anni. T. DE ROBERTIS, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 22 p. 196 nota infatti come il ricco e variato catalogo di codici copiati dal notaio Francesco di ser Nardo, nonché il suo ripetuto affiancare - come qui - miniatori di primo piano nella coeva produzione fiorentina, possano essere indice di un suo ruolo dirigenziale all'interno di un'officina scrittoria, o quanto meno farne uno degli attori principali della storia del libro a Firenze nel secondo quarto del Trecento, anche considerata la sua notevole versatilità grafica in materia di scrittura non solo notarile, ma anche cancelleresca e in *littera textualis*, come nel presente manoscritto. Su questi punti, certamente il riferimento è divenuto ad oggi anche il contributo di L. AZZETTA, *Il ritorno di Dante a Firenze, ibidem*, pp. 59-69 e quello di T. DE ROBERTIS, *Dante come libro, ibidem*, pp. 78-87. Un brillante accenno a quanto la presenza di un *concepteur* possa risultare fondante nella confezione di codici come questo nostro era già in A. SPAGNESI, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione Toscana della "Somme le Roi" di Zuccherò Bencivenni*, in *Il codice miniato*, a cura di M. CECCANTI e M.C. CASTELLI, Firenze 1992, p. 345 e più in generale prezioso è il saggio di F. BRUNI, *Figure della committenza e del rapporto autori-pubblico: aspetti della comunicazione nel Basso Medio Evo*, in *Patronage and public in the Trecento* (Archivum romanicum. Biblioteca 1, 202), atti del convegno di Saint Lambrecht (Styria, 16-19 luglio 1984), a cura di V. MOLETA, Firenze 1986, pp. 105-124.

studio²⁵⁷: in gran parte erase o svanite, le indicazioni per il miniatore, a margine, sono brevi ed indicative esclusivamente del soggetto, lasciando così campo libero in materia di composizione e stile agli artefici [Fig. 207]; le rubriche invece, vere didascalie in rosso posizionate subito prima dell'immagine, sono destinate al lettore e spiegano in maniera discorsiva tanto la forma quanto il significato dell'illustrazione in un intento insieme didattico e mnemotecnico [Fig. 208]²⁵⁸.

Ed è così che ancora più chiaramente viene quindi alla luce la tipologia di committente/destinatario di un simile compendio, ovvero colui che è stato definito da Sciacca un "viewer-reader" invitato a completare un "performative act" leggendo ma anche guardando²⁵⁹: d'altronde, la forma-libro è anche qui la stessa, piuttosto grande, con il testo vergato sempre su due colonne e inframezzato dal corredo miniato per una *mise-en-page* finalizzata alla lettura

²⁵⁷ Nel caso citato infatti il riferimento è ad un prezioso e singolare codice, conservato in Biblioteca Nazionale Centrale a Firenze, che tramanda, quasi libro di modelli in parola, una lunga lista di istruzioni per miniatori riguardanti le immagini da inserire in uno (o più) testimoni della *Commedia* dantesca: L. AZZETTA, "Qui disegna Dante e Beatrice che li parli". *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una 'Commedia' di lusso* (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246), in "Rivista di Studi danteschi", 19, 2019, pp. 351-399, ma recentemente anche L. AZZETTA, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, scheda 37 pp. 246-247.

²⁵⁸ Le istruzioni utili al miniatore sono ancora visibili ad esempio alla c. 113r, nella cornice, ed alle cc. 113v-114r, nei margini. Sul valore di questa doppia serie di annotazioni non si può omettere un riferimento al già citato J.P. ANIEL, *La rubrique et l'image dans le manuscrit médiéval: quelques remarques*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique* (Les études du RILMA, 1), atti del convegno RILMA dell'Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 ottobre 2008), a cura di C. HECK, Turnhout 2010, pp. 101-110.

²⁵⁹ Le citazioni sono tratte da A. TERRY-FRITSCH, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013), a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, scheda 39 p. 201.

ragionata [Fig. 209a], con le immagini che si qualificano come un secondo modo di leggere, per un'educazione devozionale a più livelli [Fig. 209b].

Come anticipato, sono due gli artefici di questa ricchissima decorazione, due nomi di non poco conto nel panorama miniatorio fiorentino a tali altezze, in grado di arricchire ulteriormente quella trama di fertili rapporti che - si diceva - innerva la confezione di tale opera.

La divisione delle mani sostanzialmente corretta è quella operata da Boskovits nel 1984 all'interno del volume nono della terza sezione del *Corpus of Florentine Painting*. In questo tomo, dedicato alla *Miniaturist Tendency*, lo studioso attribuiva le prime quarantuno carte al Maestro delle Effigi Domenicane - argomentandone per altro in questa occasione la perfetta sovrapposizione con il Maestro del Biadaiole - e tutte le successive al Maestro Daddesco²⁶⁰.

Nel 1992, Bellosi daterà il codice intorno al 1320, e se di fatto concorderà riguardo l'attribuzione al Maestro delle Effigi, avanzerà invece una diversa proposta per le restanti miniature: citando le sue parole ancora attuali, il Maestro Daddesco, artista "grafico e smaterialato come un fratello minore del maestro del codice di San Giorgio" differisce dal secondo artista attivo nel Barberiniano Latino che è "teneramente corposo" e dai "colori caldi intonati all'ocra chiaro" e che, credo, doveva essere una figura per nulla subalterna nelle dinamiche della campagna illustrativa del codice, visto che proprio a lui va assegnata la più

²⁶⁰ Cf. M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, III, 9. *The fourteenth century. The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984, pp. 45-46, 226 e 285. L'unica correzione da apportare allo studioso circa la divisione della mani riguarda l'iniziale di c. 127v con il mezzo busto di *Sant'Agostino*, ultima figurazione del codice che parrebbe proprio da attribuire a Pacino di Bonaguida, come già ha sostenuto F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in "Studi petrarcheschi", 19, 2006, p. 142 (con attribuzione anche delle lettere abitate dai *vizi* alle cc. 11v e 14v ad un collaboratore di Pacino, che invece sembrano da lasciare al pennello del Maestro delle Effigi Domenicane): l'introduzione nel finale, seppur meteora, di questo terzo attore è ancora una volta perfettamente in linea con quell'intreccio di personalità legate all'universo librario fiorentino di questi anni.

volte nominata miniatura in cui il committente si affida alla Vergine col Bambino [Fig. 198a]. Bellosi proporrà quindi in quella sede di ricondurre, pur in maniera dubitativa, le immagini della seconda parte al Maestro della Carità, un artista di cui aveva avviato la ricostruzione già nel suo *Buffalmacco* del 1974 come pittore pisano, o fiorentino trasferito a Pisa, contemporaneo di Francesco Traini²⁶¹.

L'attribuzione delle cc. 1r-41v al Maestro delle Effigi Domenicane è ancora incontestabile: oltre ad inserirsi in maniera del tutto coerente nel *corpus* delle realizzazioni del pittore-miniatore, come anche nello svolgersi del suo percorso artistico, le miniature che gli sono state attribuite si distinguono infatti da quelle del secondo artefice per un maggior ricorso alla foglia oro e a particolari esornativi come bolli o racemi [Fig. 210]; al netto poi del preciso schema illustrativo che imbriglia entrambi, il Maestro delle Effigi dimostra un approccio decisamente più libero al sistema della vignetta, la cui figurazione spesso sborda

²⁶¹ Per il Maestro della Carità si veda quindi dapprima L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (Saggi, 522), Torino 1974, pp. 95-96 e poi, per il suo presunto coinvolgimento nel codice barberiniano, L. BELLOSI, *Miniature del "Maestro della Carità"*, in "Prospettiva", 65, 1992, pp. 24-30. In quest'ultima occasione, lo studioso esprime in effetti parere favorevole riguardo l'attribuzione del Boskovits al Maestro delle Effigi Domenicane del primo nucleo di miniature, pur preferendo però considerarle del Maestro del Biadaiole perché lì ancora Bellosi riteneva si dovessero mantenere distinti i nomi dei due artefici, come poi anche A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della "Commedia" a Firenze nel Trecento*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in "Rivista di storia della miniatura", 1-2, 1996, p. 140.

in *bas-de-page* abitati da laici *messeri* e variopinti aironi, oppure in iniziali con pittoresche rappresentazioni di vizi e virtù [Figg. 212a-b e 213a-b]²⁶².

Il secondo nucleo di immagini, di grande eleganza nelle cornici a *pattern* geometrico, che racchiudono personaggi scultorei nelle *silhouettes* ma morbidissimi nella fusione cromatica di vesti e carnati [Fig. 211], ha invece suscitato nel corso degli anni opinioni discordanti, che di fatto seguono alternativamente i due binari tracciati da Boskovits e Bellosi.

Se da ultimo nella scheda del manoscritto all'interno del catalogo *Florence at the Dawn of the Renaissance* del 2012 si ritorna a proporre l'esecuzione da

²⁶² Per il Maestro delle Effigi Domenicane, oltre al già citato M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, III, 9. *The fourteenth century. The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984, pp. 45-46, che per primo ne capì la doppia natura di pittore-miniatore (nel campo della decorazione libraria egli era in precedenza nominato Maestro del Biadaio), si veda L. B. KANTER, *Maestro delle Effigi Domenicane (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 560-562 e da ultimo F. PASUT, *Master of the Dominican Effigies*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013), a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, pp. 206-209 al cui cameo si rimanda anche come *summa* di quanto sin qui conosciuto dalla storiografia; più di recente è poi stato pubblicato L. ALIDORI BATTAGLIA, M. BATTAGLIA, *L'impresa trecentesca degli antifonari della Santissima Annunziata: Magister Petrus miniatore pisano a Firenze ed una proposta per l'identità del Maestro delle Effigi Domenicane*, in "Studi di storia dell'arte", 30, 2019, pp. 55-68, in cui è contenuta una nuova proposta di identificazione del Maestro con il "ser Banco" per cui è registrato un pagamento, del novembre 1332, relativo all'integrazione di una miniatura nel corale duecentesco I del convento servita di Santa Maria dell'Annunziata a Firenze (e forse di alcune altre nel perduto antifonario dell'Avvento): in base allo spoglio di documenti fiorentini raccolti nei fondi dell'Archivio di Stato, si propone poi ulteriormente che egli sia quindi da riconoscere con ser Banco Troncolini, chierico di San Pier Maggiore e rettore della chiesa di San Simone presso la Badia fiorentina a partire dal 1348. Da ultimo è prezioso il ritratto che dell'artista fa S. CHIODO, *I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi dominicane*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, soprattutto pp. 157-158, con un riferimento al Barb. Lat. 3984 come prova dell'influsso nelle figurazioni del nostro di quel naturalismo raffinato proprio al Maestro del codice di San Giorgio.

parte del Maestro Daddesco a una data sul 1325-1350²⁶³, altri hanno, a mio avviso giustamente, ripreso la linea bellosiana. In questo senso, credo vada del tutto condivisa la proposta di Francesca Pasut, che riconsidera il *corpus* del Maestro della Carità, espungendo dal suo catalogo le miniature, che secondo questa studiosa appartengono a un autore diverso, altrettanto pisano ma attivo anche a Firenze, che propone di chiamare Maestro del Dante Petrarca dal notissimo codice Vaticano Latino 3199. A tale artista, dunque, apparterrebbero anche le figurazioni delle carte da 49 a 122 del codice Barberiniano in esame, confezionato a ridosso del 1330 [Fig. 214a-b-c-d-e-f]²⁶⁴.

²⁶³ Si veda, A. TERRY-FRITSCH, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013), a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, scheda 39 pp. 198-201.

²⁶⁴ Si guardino F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in "Studi petrarcheschi" n.s. 19, 2006, pp. 115-147 (soprattutto 139-145); F. PASUT, *"In the shadow of Traini"? Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in "Predella", 1, 2010, pp. 55-78 (soprattutto pp. 62-63).

3. *Chi questo libro legerà o oderà leggere*

Per una nuova tipologia libraria, tra intersezioni e aperture internazionali

3.1 UNO, NESSUNO, CENTOMILA: UN TENTATIVO DI DEFINIZIONE.

Facciam prego a Dio ed alla vergine Maria e di Santa Margarita e di Santa Katerina chi questo libro legerà e oderà legere per ogni volta avrà grande merito. E Dio perdoni a chi l'ha scritto e chi l'ha facto scrivere ogni suo peccato.

(Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1738, c. 69r)

Espediente evocativo, la sottoscrizione del ms. Riccardiano 1738 è viatico per riannodare le fila del discorso, tentando di comporre in un insieme unitario e coerente le caratteristiche sfaccettate delle miscellanee devozionali *ad personam* riunite in questo studio. Si tratta ovviamente di una casistica che, lungi dal potersi definire esaustiva, ambisce piuttosto a porsi almeno come esemplare, paradigma utile per individuare nuovi esemplari - probabilmente nascosti sotto inventariazioni fallaci all'interno delle più disparate raccolte. Scomponiamo dunque tale invocazione, per recuperare una griglia di riferimenti che si spera possa essere efficacemente orientativa proprio al fine di accrescere in futuro il *corpus* sin qui rassemblato.

3.1.1 “a Dio ed alla vergine Maria”

L'elemento para-liturgico è componente essenziale dei manoscritti che si stanno descrivendo. Più o meno eclettici od infarciti da contenuti dal tono quasi profano, non manca mai in queste miscellanee un passaggio che segua, almeno in parte, una qualche scansione liturgica, una cadenza temporale o una particolare tradizione. È proprio il segno di tali pratiche, in grado di riequilibrare la spinta mondana in favore di una visione più intimamente devozionale, ad accomunare i nostri prodotti a tipologie librarie, come, soprattutto, il Libro d'Ore ed il Salterio¹.

Nei primi prodotti, i più antichi, pare che questa esigenza sia risolta - secondo quel concetto di “disseminazione” che ha ben messo in luce Manzari² - con l'Ufficio della Vergine stesso (così nel Vaticano Latino 4363 e nelle *Supplicationes Variae*), abbinato variabilmente a corredi più o meno ampi di testi canonici alle *Horae*, tra cui specialmente i Sette Salmi e le orazioni mariane: da recitare giovandosi delle rime interne al verso, a volte, sono proprio queste orazioni ad evocare il legame con la tradizione liturgica, come ad esempio nel Riccardiano 1738, dove anzi queste sono addirittura volgarizzate per facilitarne apprendimento e recitazione.

¹ Questo è il motivo per cui non può essere incluso nel *corpus* ufficiale un codice che di fatto parrebbe rispondere benissimo alla nostra tipologia, salvo che per la totale mancanza di un qualche richiamo più sentitamente devozionale o performativo: intendo il ricchissimo codice conservato a Firenze, in Biblioteca Riccardiana, con segnatura ms. 1538; normalmente chiamato “miscellanea letteraria”, vi torneremo comunque nel prossimo paragrafo, nel tentativo di sondare, almeno in piccola parte, la rete di mutui scambi che imbriglia i codici miniati a destinazione individuale in Italia.

² Come abbiamo già visto: F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 272-273.

Se il riferimento alla Madonna è certo da dirsi onnipresente - anche nei codici dalla più convinta prevalenza di richiami cristologici³ - altrettanto insistito è appunto il rimando a Cristo, fors'anzi addirittura in misura lievemente maggiore se consideriamo la consistenza del programma illustrativo che, in tutti i testimoni sin qui individuati, fa perno sulle vicende terrene del Salvatore. Come è stato ampiamente notato⁴, è questa una peculiarità che connota anche la preistoria del Libro d'Ore in territorio italiano, destinata però a lasciare col XIV secolo il campo a più normati cicli mariani: un trapasso che invece non avviene mai nelle miscellanee che abbiamo intercettato, che anzi paiono via via rafforzare ulteriormente la propria prospettiva 'cristocentrica'⁵. É così che, a partire dal Latin 2843E e sin anche al Barberiniano Latino 3984, la scelta ricade esclusivamente sull'Ufficio della Passione o Croce, a volte evocato in maniera essenziale dalle sole orazioni, scandite però secondo le ore canoniche. Infine, sono certo gli esemplari più tardi, il Fr. 187 ed il Riccardiano 1354, a dar conto

³ E penso, ad esempio, nel Latin 2843E almeno all'inno *Stabat Mater* o nel Barberiniano Latino 3984 all'*Esposizione sul Salve Regina*, su cui torneremo. Il codice che meno insiste sulla Madre di Dio è il Fr. 187, mentre i testimoni più antichi sono quelli che maggiormente indulgiano nell'omaggio alla Vergine, con racconti del suo *Transitus* (Vat. Lat. 4363), o con testi come le raccolte di Gioie e Pianti della Vergine (soprattutto le *Supplicationes Variae* ed il Ricc. 1738).

⁴ Si vedano B. STOCKS, *The illustrated Office of the Passion in Italian books of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 111-152 e B. C. STOCKS, *Devotional emphasis and distinctive variations in the illustration of the Hours of the Virgin in Italian Books of Hours*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 365-387.

⁵ In parallelo a quanto abbiamo già discusso nel primo capitolo circa l'infanzia delle Ore, anche per le nostre miscellanee tale prospettiva è uno dei motivi per cui molte di esse - come visto - sono state variabilmente associate dalla storiografia a destinazioni o committenze minoritiche: un riferimento non trascurabile, ma meglio comprensibile all'interno dell'enorme presa che la sensibilità francescana - e mendicante in *toto* - ha saputo esercitare nei confronti delle pratiche devozionali del laicato. Si pensi anzitutto al codice Riccardiano 1354 che tramanda, sì, parte della *Legenda Maior* tradotta in volgare (per altro senza particolari riferimenti a livello figurativo ed unitamente a un caleidoscopio di altri modelli spirituali), ma la cui miniatura a c. 40v dissuade da ogni tentativo di ascriverne la committenza ad un contesto che non sia individuale e laico.

delle scelte più originali in questo senso: il primo scandendo il tempo di domenica in domenica con i *Sermoni* di Maurice de Sully, il secondo con i passaggi della messa votiva alla Vergine, precocemente volgarizzati [Tavola 1].

Il conto del tempo pare quindi un riferimento mantenuto qui vivo anche nell'arco del pieno Trecento, un secolo che comunque vede il progressivo abbandono di elementi ancora racchiusi negli esemplari precoci, vale a dire il calendario liturgico (attualmente conservato nei mss. Vat. Lat. 4363 e Plut. 25.3), i salmi penitenziali (mss. Vat. Lat. 4363, Plut. 25.3 e Lat. 2843E) e le litanie (Plut. 25.3 e Latin 2843E), nonché le preghiere universalmente note e più di tutte recitate (*Ave Maria* e *Credo* in Vat. Lat. 4363, Plut. 25.3 e Lat. 2843E). Non mancheranno invece mai, in nessun codice, gli inni in versi ritmati per la Vergine o Cristo, spesso tramandati in lezioni particolarmente ricercate e poco note. Contrariamente però a quanto avviene nelle Ore, non è invece mai rispettato un canone per quanto riguarda il corredo miniato degli Uffici, tra le parti meno figurate dei nostri codici, che preferiscono illustrare momenti testuali differenti, con un più chiaro intento di visualizzazione dello scritto in senso pedagogico.

A partire dal primo Trecento ed in seguito ad un periodo di non trascurabile contiguità - per altro corrispondente alla fase primigenia di entrambi i generi ed in parte anche rispondente al comune rapporto con la tradizione dei Salteri illustrati - sembrerebbe dunque che il progressivo cristallizzarsi del Libro d'Ore, della sua selezione testuale e della sua norma figurativa, sia inversamente proporzionale alla possibilità di trovare elementi ad esso essenziali all'interno

delle nostre miscellanee⁶, che andranno infatti anch'esse a definirsi, pur in maniera più fluida, marcandone la distanza pure in senso 'liturgico'.

3.1.2 "e di Santa Margarita e di Santa Katerina"

Anche alla luce di quanto evidenziato, è dunque significativa l'inserzione, a partire dagli esemplari trecenteschi, di quelle brevi vite di santi che abbiamo già descritto come una commistione tra la formula invocatoria delle litanie ed il racconto agiografico tramandato nei 'nuovi' leggendari. Sostitutive forse delle prime, ad esempio nel Fr. 187 e nel Riccardiano 1354, non è da trascurare il rimando ideale a quello che nei Libri d'Ore saranno i suffragi dei santi, elemento accessorio che - come visto nel primo capitolo - compare in un secondo momento nella rosa di riferimenti testuali e visivi. Nei 'codici ibridi' questa è quindi una soluzione alternativa a medesime esigenze, raggiunta tramite l'intersezione con ulteriori tipologie librarie di recente codificazione ad accrescere il fascino combinatorio di commissioni su misura.

L'evocazione di particolari agiografici non è comunque sconosciuta nemmeno alle formulazioni più antiche ed intende - parrebbe - sin da subito costruire una griglia di riferimenti topografici e, forse, onomastici, in aggiunta o sostituzione del calendario liturgico: così, in maniera più propriamente visuale, nelle

⁶ Posto che comunque non si tratti di uno degli elementi definibili come essenziali alle *Horae* - o al precedente Salterio - l'unico carattere veramente ricorrente e condiviso senza soluzione di continuità è la citazione di un passaggio più o meno lungo tratto dall'*incipit* del Vangelo di Giovanni: compreso in quasi tutti i codici oggetto del presente lavoro (ed in altri che incontreremo a breve). La pericope giovannea è l'unica presenza in latino nel 'volgare' ms. Ricc. 1738. Si trattava dunque di un riferimento veramente irrinunciabile per il laico devoto, che doveva saperne le parole a memoria, visto che il brano segnava la conclusione del rito liturgico 'popolare' per eccellenza, la messa. Inoltre, come ricorda D. FRIOLI, *Tra oralità e scrittura. Appunti su libri e biblioteche dei laici devoti*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, p. 171, il motivo della frequente inserzione di tale passaggio nelle sillogi era certamente legato anche alla funzione apotropaica contro le calamità naturali che ad esso era associata dalla tradizione ufficiale.

Supplicationes Variae, con il *San Nicola* che salva da un futuro incerto tre giovani fanciulle, oppure con le teorie di santi acquerellate che seguono l'ordine delle litanie ed anche con il riferimento ai due protomartiri di forte devozione genovese; ma così anche nella *Vita di San Giovanni apostolo* del Latin 2843E, o ancora nella traduzione volgare ed in versi dei latini racconti agiografici di Santa Caterina e Santa Margherita, nel Ricc. 1738⁷.

In ultimo, lungi dall'essere mero ricordo di figure a cui affidarsi o a cui chiedere intercessione, la commistione con i leggendari e dunque la mutuazione di formule che anzitutto erano nate come supporto alla predicazione, ne trasporta l'intento nelle nostre miscellanee: il momento agiografico che si fa raccolta di *exempla* virtuosi, il racconto - non a caso spesso rastremato attorno al solo martirio - che si fa catechesi, con l'immagine che enfatizza tale intendimento, visualizzando chiaramente lo scritto tramite immagini intertestuali, non iconiche come nelle teorie dei suffragi, ma sentitamente narrative come negli antichi *menologia* [Tavola 2].

⁷ Le *Vite* che troviamo all'interno del fiorentino ms. Ricc. 1354 sono tramandate in versioni spesso non rispondenti in maniera precisa a nessuna tradizione vulgata e sono comprensive - abbiamo visto - del ricordo di santi di memoria orientale o davvero poco noti (come, ad esempio, Santa Idea). Anche questa selezione non può quindi che spiegarsi all'interno di una precisa volontà del committente o di chi a suo giovamento si occupò di progettarne la personale miscellanea: una volontà non del tutto intuitiva rispetto al *milieu* d'appartenenza (appunto la Firenze dell'ultimo quarto del secolo XIV) e che si spera di poter meglio indagare e comprendere in futuro.

3.1.3 “legerà e oderà legere”

È la giusta attenzione riservata al dato codicologico e morfologico dei libri di devozione ad aver portato gli studi recenti all’esclusione di molti dei nostri manoscritti dal *corpus* dei primi Libri d’Ore italiani⁸. Soprattutto nei contributi di Francesca Manzari, si intuisce come sia più di tutto la forma-libro a direzionare l’inserimento o meno di un’opera in tale classe tipologica⁹. In realtà questo non è un elemento che da solo può distinguere i due generi, pur contribuendo a definire entrambe le tipologie librerie: quella dei Libri d’Ore, come quella che si sta cercando di circoscrivere.

I nostri manoscritti condividono infatti pressoché tutti, sia pure in misura diversa, un insieme di caratteristiche alternativamente definite come “formato liturgico”¹⁰ o “da studio”¹¹. Di consistenza abbastanza variabile (dato che forse più di tutti può risentire della capacità economica della committenza), si tratta infatti di opere costruite in una forma sconosciuta ai Libri d’Ore: non maneggevoli come

⁸ Cf. soprattutto F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, p. 155 e L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d’ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 267-268.

⁹ Così F. MANZARI, *Migration de textes et d’images entre livres d’heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d’heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d’Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 270 ed ancor meglio la pagina introduttiva del nuovo sito web creato da questa studiosa e dedicato alle *Horae* italiane, di cui già si è detto nel primo capitolo (<https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/introduction/origin-aims-and-structure-of-the-website?authuser=4> - ultimo accesso 26 gennaio 2022).

¹⁰ Si guardi B. C. STOCKS, *The Illustrated Office of the Passion in Italian Books of Hours*, in *The Art of the Book and Its Place in Medieval Worship*, a cura di M. M. MANION e B. J. MUIR, Exeter 1998, pp. 112-115 e L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d’ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, p. 267.

¹¹ Vedi F. MANZARI, *Libri d’ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 159.

questi ultimi, ma caratterizzati al contrario da dimensioni abbastanza cospicue - o comunque non tascabili - e connotati quasi sempre, a livello di *mise-en-page*, da una fitta vergatura in doppia colonna, rigidamente rispettata nello specchio di scrittura anche nelle parti che tramandano gli uffici, le messe o un qualunque altro degli elementi para-liturgici di cui detto [Tavola 3].

Si tratta quindi di un formato 'da lettura', come del resto è implicito nella scelta dei testi, tali da presupporre un leggere non meramente a scopo mistico, ma al fine di una devozione ragionata.

Questa connotazione diresse sin dall'inizio il corredo illustrativo di tali codici verso un minor impiego di figurazioni iconiche, più orientate alla meditazione: la preferenza per episodi narrativi è schiacciante sin dai primordi e, ignorando in parte le abitudini delle *Horae*, rimonta alla tradizione di alcuni Salteri illustrati, che - abbiamo visto - spesso in apertura si impegnavano in lunghi racconti cristologici, tutti visuali. Una seconda lettura, separata dal testo e per immagini, è infatti quella che viene proposta nelle *Supplicationes Variae* ed un'associazione icastica quella che abbiamo ipotizzato per le miniature perdute del Vat. Lat. 4363.

Nel Duecento, o ancora a cavallo tra i due secoli, la vicinanza con i più autorevoli generi destinati alla devozione individuale si esplica chiaramente anche a livello figurativo, ad esempio con il calendario all'antica della miscellanea vaticana, con l'*Imago Pietatis* o la *Maestà* delle *Supplicationes*, ma pure con la martellante ripetizione dei *volti di Cristo* in apertura del primo-trecentesco Lat. 2843E della BnF.

Ancora una volta però, nel Trecento le strade tenderanno a biforcarsi ed i nostri codici ibridi, in evoluzione, imboccheranno una strada diversa anche a livello di forma dell'immagine, pure in questo caso attingendo a modelli nuovi, o

comunque diversi: ecco quindi come, per quanto riguarda il *lay-out*, si assista ad un progressivo abbandono della figurazione a piena pagina e si faccia strada invece un impaginato per tabelle, che introducono i singoli testi o parti di essi e che, come nei codici giuridici, supportano la finalità didattica oltre che devozionale di queste immagini¹²; dal contesto universitario dovrebbe poi venire anche la libertà con cui l'illustrazione interrompe il testo, subordinando la regolarità dell'impaginato al ruolo didascalico delle figure, ma garantendo l'uniformità dell'insieme con il controllo delle dimensioni delle vignette e la reiterazione di alcuni schemi compositivi, come a dire che tutto è un meritevole *exemplum* educativo [Tavola 4].

D'altronde, proprio in virtù di tale strettissimo nesso con il testo, quando si tratta di parabole e miracoli meno noti è spesso quasi impossibile distinguere o decifrare l'episodio figurato se non dando lettura dello scritto, in grado di deciptare le minime differenze tra scena e scena. La miniatura, lungi dall'essere mero decoro, è quindi da leggere tanto quanto lo scritto ed ulteriore ausilio in tale direzione possono essere le copiose indicazioni a margine, particolarmente

¹² Illuminante è lo studio in questa direzione di A. MONTEFUSCO, S. BISCHETTI, *Prime osservazioni su ars dictaminis, cultura volgare e distribuzione sociale dei saperi nella Toscana medievale*, in "Carte Romanze", VI, 1, 2018, p. 168, dove si argomenta, in maniera molto convincente, come l'affermazione progressiva del laicato anche in materia d'acquisizione di competenze retoriche e 'letterarie' sia di fatto "preparata all'interno della *legal culture*, sulla base di una circolazione di testi di impianto clericale garantita dagli operatori della cultura legale installati nei comuni (giudici e notai) e da un'offerta scolastica sempre più ampia (il crescente «market of Education»)". D'altronde anche lo strumento in sé, il codice giuridico, dimostra non poche tangenze con l'orchestrazione delle miscellanee ibride, soprattutto a livello figurativo. Come ben argomenta il quarto capitolo del contributo di G. DEL MONACO, *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento* (DAR, 1), Bologna 2018, pp. 89-132, nel novero delle strategie d'illustrazione del libro di legge, il formato tabellare, la vivacità espressiva e il chiaro affiancamento dell'immagine al suo testo di riferimento sono segni di come la miniatura funga da "visualizzazione narrativa del diritto" e dunque "supporto didattico e mnemotecnico": un'impostazione che - anche per l'autore stesso - è appunto condivisa con la "letteratura didascalica dei manuali di vita pratica sui vizi e le virtù" (pp. 2 e 93).

frequenti nelle nostre miscellanee e destinate - abbiamo detto - tanto ai miniatori¹³, chiamati a creare nuove narrazioni, quanto ai lettori, per cui svolgono le funzioni di *tituli*: si pensi ad esempio a Fr. 187 e Barb. Lat. 3984, dove le annotazioni a margine, lasciate comunque a vista e piuttosto esplicative, sono a volte anche riprese in forma condensata per essere vergate in rosso ad introduzione del capitolo corrispondente [Tavola 5].

Quello che Manzari appunto definiva, giustamente, formato da studio¹⁴, incerta se considerare tali prodotti veramente devozionali, è quindi il modo con cui le nostre miscellanee scelgono di dar forma ad una devozione meno emotiva e più fortemente istruttiva, pratica, agita in prima persona anche a livello sociale.

3.1.4 "avrà grande merito"

L'alone pragmatico che permea tali manufatti ibridi è infatti innegabile: più o meno manifesto, è facilmente intuibile qualora ci si trovi davanti, ad esempio, ai consigli del *Flores dietarum* e del *Secretum secretorum* nel Vaticano Latino 4363, o al prontuario di buone maniere da dimostrare a tavola delle *Supplicationes*; ma è decisamente sotteso anche a tutti quei trattati che a partire dal *Pedagogo* di Clemente Alessandrino (Lat. 2843E) fino alla *Somme* del Barberiniano Latino 3984, passando per la leggenda di *Barlaam e Josaphat*

¹³ Sulle pratiche di lavoro dei miniatori e sulla circolazione europea di varianti e modelli iconografici, restano riferimento irrinunciabile J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven 1992 ed anche F. AVRIL, *Les copies à répétition: à propos de la circulation et de la dissémination des modèles*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval & Renaissance manuscripts, art & architecture*, a cura di S. L'ENGLE, London 2006, specialmente pp. 127-133 (ricco di stimoli, pur nel suo concentrarsi soprattutto su esempi oltrapini del XV).

¹⁴ Anche F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 281.

trascritta nel Français 187, già *ab origine* erano stati composti o utilizzati per educare giovani laici: spesso destinati a ricoprire cariche di non poco conto all'interno della società civile, gli scritti ad essi dedicati erano dunque ricchi di rimandi, sì, edificanti, ma declinati praticamente¹⁵.

La destinazione didattica *ad personam* giustifica anche la variabilità delle combinazioni testuali riconoscibili nelle nostre miscellanee: dal *Bestiario* alle *Laude* di Jacopone, da stralci di patristica a giovali racconti di miracoli, a compendi di 'aforismi' tratti dalle più disparate fonti, anche di memoria pagana, il sottotesto è sempre moraleggiante; l'intenzione è pedagogica.

Al netto della loro fluida variabilità, una griglia di riferimenti condivisi sembra però esistere, o quantomeno una serie di indirizzi, presi in prestito da tradizioni diverse e sapientemente calibrate. Anzitutto l'insistenza su scritti che indaghino le virtù ed i loro corrispettivi vizi, insegnando una "formula vitae honestae" (Vat. Lat. 4363) tramite i "gradi per i quali viene l'uomo a perfezione di Santa Vita" (Bart. Lat. 3984): fatti salvi i componimenti già nominati (si ricordi che la *Somme* è tradotta in volgare fiorentino come *Trattato dei vizi e delle virtù*), gran parte delle summe di sentenze raccolte nel Vaticano Latino 4363 e nel *Liber Scintillarum* del Latino 2843E sono imperniate apertamente a questo tema. Un elenco di virtù è poi raccolto nel finale delle *Supplicationes* ed in quello del Fr. 187; ma un commento circa la necessità di una vita virtuosa è sotteso anche al *Sermone esortativo dell'anima* e alla *Questione de' vizi* del Ricc. 1738 ed ai racconti miracolistici del Ricc. 1354 [Tavola 6].

¹⁵ Circa le specifiche dei vari trattati si rimanda al precedente capitolo, dove di tutti i manoscritti qui discussi si sono evidenziati i testi di carattere formativo. In comune con buona parte della produzione di Libri d'Ore è invece il ricorso a rubriche *d'incipit* altamente esplicative di contenuto e 'modalità d'utilizzo'; come anche piuttosto frequente (non così invece per le *Horae*) è, in apertura dei trattati più lunghi, un breve indice coevo dei capitoli, anch'esso chiaro segno della volontà di favorire e facilitare la lettura diretta dei nostri compendi.

In seconda battuta, le *auctoritates* selezionate - e di cui vengono riportati più o meno corposi stralci di scritture - si rincorrono tra le pagine dei nostri libri variamente componendosi: primo fra tutti Sant'Agostino (in 6 su 7 dei codici presi in considerazione), i cui *Soliloquia* sono tra i testi più frequentemente citati, in versione latina (ampiamente nelle *Supplicationes*) o anche, sin dal primo quarto del XIV secolo, volgarizzata (soprattutto Barb. Lat. 3984)¹⁶. Insomma, insegnare per tramite di quelli che potremmo considerare i 'grandi maestri' è sigla caratteristica dei nostri manoscritti, che sono anche portatori di un'altra cifra alquanto particolare: pressoché tutti infatti, con la sola eccezione del Vaticano Latino 4363, contano almeno un'esposizione volta a spiegare preghiere quotidianamente recitate, o riti comunemente praticati, ma forse ritenuti di necessaria parafrasi, in quello che è il simbolo più cristallino della funzione delle nostre miscellanee di transizione. Così ben due *Expositio* sul Padre Nostro (da Giovanni Balbo e Sant'Agostino) sono comprese nelle *Supplicationes*; e la medesima orazione è anche oggetto di commento nei *Sermoni* del Fr. 187 e di una lunga analisi nel Ricc. 1738, che ne indaga pure le "virtù". Il Salve Regina è invece commentato in volgare nel Barb. Lat. 3984, il

¹⁶ In volgare è anche l'*Orazione* di Agostino tradotta nel Ricc. 1354, mentre nel restante *corpus* tutte le citazioni del santo dottore sono in latino e contano brani di lunghezza minore. La preferenza, o comunque un "attivo interesse", dei laici nei confronti dei testi di Agostino - soprattutto i *Soliloquia* - come *lectio spiritualis* e *iter formativo* è confermata, anche sulla base di numerosi riscontri inventariali, da D. FRIOLI, *Tra oralità e scrittura. Appunti su libri e biblioteche dei laici devoti*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, p. 172. Ricorrenti sono anche i riferimenti a San Bernardo, spesso nominato nelle rubriche incipitarie e la cui spiritualità permea molti dei nostri codici, soprattutto per quanto riguarda l'invito a vivere con compassione le sofferenze del Cristo e della Vergine, come nel volgarizzato *Pianto della Madonna nella Passione del suo Figliuolo* del Ricc. 1738. Significativo è come i due codici in cui più sentitamente egli è ricordato siano quelli che dimostrano anche le più evidenti tracce di un legame con l'ordine minoritico: le *Supplicationes Variæ* e il Ricc. 1354 (dove per altro è proprio per bocca del campione cistercense che si fa riferimento ad un allievo che ha da "eser amaestrato"), segno di quell'indissolubile - e noto - rapporto che dovette legare le due esperienze - la prima necessario incubatore della dirompente rivoluzione francescana.

simbolo di Athanasio nel Lat. 2843E ed infine il rito del battesimo è spiegato, anche in chiave storica, nel Ricc. 1354 [Tavola 7]¹⁷.

Esistono poi delle intersezioni minori, si direbbe più fortemente legate alla cronologia dei manoscritti, riflesso forse di quello che con una semplificazione potremmo definire 'gusto del tempo': se entrambi gli esemplari duecenteschi tramandano rari brani di *Andreas Cappellanus* e si dimostrano precocemente legati al discusso episodio cinturale della Vergine, nel primo o ultimo Trecento un certa aura millenaristica impregna, pur lievemente, le nostre miscellanee, con sempre maggiori riferimenti ad inferno, paradiso e segni premonitori del "Diegiudicio" (Lat. 2843E, Fr. 187, Ricc. 1354).

¹⁷ Non è questo il solo rito ad essere chiamato in causa nelle collettanee che si sono repertorate ed anzi è un altro ad essere più di frequenza ricordato: il matrimonio, di cui però si parlerà meglio nelle pagine che seguono. Per qualche notizia su quali elementi fossero considerati essenziali a un'istruzione religiosa di base, si può consultare utilmente S. VECCHIO, *Le prediche e l'istruzione religiosa*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, atti del ventiduesimo convegno internazionale di Assisi (13-15 ottobre 1994), a cura della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Spoleto 1995, pp. 303-335, contributo dove appunto scopriamo come il cosiddetto "decalogo" prevedesse proprio, tra gli altri, una serie di analisi sul Credo e sul Padre Nostro, nonché sui vizi e le virtù (p. 304): tale programma catechistico diventa così uno strumento di controllo della vita pratica, tassello fondamentale di un percorso di perfezionamento che va "dall'ortodossia all'ortoprassi" (p. 317), in un clima culturale da "didattica della morale" (pp. 324-325).

Secondo quanto già avevamo accennato in chiusura del primo capitolo, ecco quindi come la definizione di Thompson, che chiamava i primordi non miniati di tali miscellanee “chatechetical literature” (tardo XII o primo XIII secolo)¹⁸, non paia così lontana dal vero anche per quanto riguarda lo sviluppo del genere, pur mancando alla studiosa il conforto di quella che è parte fondamentale di tali libri nel loro pieno sviluppo, ovvero il corredo figurato.

Il “deciple” (discepolo secondo la *lectio* del Fr. 187) è infatti invitato ad esperire l’immagine in una doppia forma: se, per quanto riguarda i brani autorevoli, assistiamo ad una rastremazione del programma decorativo, con le pressoché uniche concessioni all’iniziale figurata (busti dell’autore, dottori e profeti), gli scritti invece più propriamente pedagogici, da cui il lettore deve trarre merito, sono invece costellati da quelle tabelle inframezzate al testo di cui sopra. Tali immagini, inno dunque alla mnemotecnica, sono spesso anch’esse su misura, perché o inventano *ex novo* i propri soggetti, oppure accrescono in maniera

¹⁸ Cfr. A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 378. A questo proposito è anche fondamentale il già citato testo di Frioli, contenuto nel numero monografico *Religione Domestica* dei “Quaderni di storia religiosa” (D. FRIOLI, *Tra oralità e scrittura. Appunti su libri e biblioteche dei laici devoti*, in “Quaderni di storia religiosa”, VIII, 2001, pp. 147-217). Qui, nell’analisi circa le sillogi “didascalico-catechetiche” (p. 171) tre e quattrocentesche, troviamo un prezioso riscontro di quanto circoscritto nel presente capitolo. Benché la studiosa si concentri su manoscritti non miniati e ne consideri unicamente il loro carattere letterario o codicologico - ed ancor più spesso si basi ‘soltanto’ su fonti inventariali che documentano la consistenza di alcune raccolte librerie laiche - colpisce come la disamina testuale ricalchi molto di quanto abbiamo incontrato nei codici ibridi: dalle orazioni per “concrete esigenze della vita quotidiana” (p. 171), all’insistenza sulle fattezze e la fisiognomica di Cristo, agli *exempla* “agiografico-edificanti”; dalla *Vindicta Salvatoris*, alla patristica e alla produzione “apocrifa-allegorica” (pp. 156 e 171). Appare chiaro come l’aspirazione laica ad assimilare aspetti e scelte del clero sia alla base della diffusione di questi “manuali”, che uniscono, in senso aneddotico e narrativo, “la sermonistica in latino, la predicazione volgare, gli opuscoli per le pratiche penitenziali e gli scritti di devozione” (pp. 167-169). Altri rispetto ai libri di preghiera, le loro “dimensioni cospicue” e la “ricercata leggibilità della pagina” si sposano a pratiche di lettura “intima e solitaria” (pp. 187-188), diffuse tra le pareti domestiche come momenti di formazione e meditazione (p. 169).

significativa precedenti canoni iconografici: entrambe vie percorse tramite la costruzione di composizioni il più possibile chiare e calate nel quotidiano del laicato, al fine di 'trascrivere' fedelmente lo scritto in figura e consentire un'immedesimazione sentita e funzionale¹⁹ [Tavola 8].

¹⁹ Aderire affettivamente a ciò che si deve ricordare è soltanto uno dei dettami fondativi della mnemotecnica medievale, collazione di tecniche provenienti dalla retorica classica e dalla meditazione monastica. La riscoperta della cosiddetta *memoria artificialis* è merito di teologi scolastici come Alberto Magno o Tommaso d'Aquino ed è subito orientata a scopo morale: la memoria è collegata infatti alla virtù della prudenza e basata sul principio di azione, luogo e profondità, elementi che influenzano la costruzione di immagini essenziali ma parlanti; egualmente una gamma cromatica ristretta di colori, spesso ripetuti, risponde a precise formulazioni teoriche, ampiamente sfruttate - come nelle nostre miscellanee - da *concepteur* e artisti per favorire la memorizzazione delle vicende narrate. Fondamentali studi sulla mnemotecnica antica e medievale sono il terzo e quarto capitolo di F. A. YATES, *The art of memory*, London 1966 (consultato nell'edizione Chicago 1972) e M. J. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of memory in medieval culture* (Cambridge studies in medieval literature, 10), Cambridge 1990, soprattutto 122-127, 144-150 e 156-257, che ricorda quanto queste pratiche fossero legate al modo in cui i testi venivano letti, ruminati e assimilati anche in funzione di prendere decisioni morali. In questo senso, ad esempio, il *Bestiario* (come quello incontrato nel ms. Lat. 2843E) era considerato un testo per imparare a leggere, ma anche per assimilare appunto i primi concetti morali (p. 126). Più di recente, a seguito del cosiddetto *cognitive turn* delle discipline umanistiche, sono fioriti nuovi studi, spesso con inclinazione multidisciplinare, tra cui vanno letti A. S. COHEN, *Making memories in a medieval miscellany*, in "Gesta", XLVIII, 2, 2009, pp. 135-152, M. KARNES, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011 e J. ARNOLD, *Belief and the senses for the medieval laity*, in *Les cinq sens au Moyen Âge*, atti dei convegni del Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Poitiers, 2012-2013-2014), a cura di E. PALAZZO, Paris 2016, pp. 623-647. In ultimo resta utilissimo il contributo di L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, che chiarisce alcuni punti fondamentali all'analisi di codici come i nostri ibridi. Non è tanto il rispecchiamento tra testo e immagine a contare, quanto piuttosto la diffrazione, la combinazione e la moltiplicazione delle figure (pp. XXIII-XXIV): solo così infatti la rete delle illustrazioni diventa una componente essenziale del modello di lettore ideale (p. XXVI), con la possibilità di creare messaggi diversi a seconda del livello culturale e sociale del destinatario (p. 22).

3.1.5 "Dio perdoni [...] ogni suo peccato"

Escluse le prescrizioni 'in pillole', giornalieri o settimanali, di uffici, messe ed orazioni, e anche a lato della originale girandola di riferimenti che spaziano dalla dissertazione sulle varie festività, al computo astrologico delle lune, agli aforismi morali od al commento delle buone qualità che deve dimostrare di possedere un 'principe', nelle nostre miscellanee non è mai dimenticato nemmeno un passaggio più limpidamente fideistico. Questo è normalmente affidato, per quanto riguarda le sfumature penitenti, ad un elenco di orazioni, che mi piace chiamare 'per ogni evenienza', assecondando anche in questo caso quella forte vocazione pragmatica di cui si discuteva poco sopra: ecco quindi, a seconda dei manoscritti, preghiere maggiormente concentrate su avversità marine e meteorologiche, che ben si sposano ad una commessa marinara, come nel caso delle *Supplicationes Variae*; oppure invocazioni dedicate alla serenità delle "proprie terre" come nel Fr. 187 (c. 117r), probabilmente destinato ad un personaggio investito di una certa autorità; non mancano neppure quelle tutte cerebrali ed auliche (Vat. Lat. 4363, c. 94v e Lat. 2843E, cc. 54r-63v), quelle ispirate alla *compassio* mendicante, come nel Barberiniano Latino 3984 (cc. 149r-172r), o anche venate di superstizione e feticismi - contro la peste e "da portare addosso" - nei due codici riccardiani (Ric. 1354, c. 42r e Ric. 1738, c. 47r).

Il momento mistico è invece affidato al racconto della vita del Cristo, soprattutto della sua Passione e Morte, riferimento di lunghezza variabile ma, di fatto, irrinunciabile. Spesso ampiamente illustrato secondo i principi di cui abbiamo già detto, la componente istruttiva è quindi ancora una volta demandata all'immagine che ne fissa i momenti chiave; una dinamica di non secondaria importanza se si pensa che la parabola cristologica è tramanda praticamente in

tutti i nostri codici attraverso una fonte apocrifa, il Vangelo di Nicodemo di cui dunque le immagini - se presenti - registrano le particolarità iconografiche²⁰.

La predilezione per le fonti apocrife, condivisa a livello figurativo con i programmi che ornano i Libri d'Ore, è poi dimostrata nelle miscellanee di transizione anche dal saltuario comparire di diversi altri brani tratti da lezioni non canoniche: ad esempio il *Transitus* dello Pseudo-Giuseppe di Arimatea, oppure la rara *Vindicta Salvatoris*, compresa ben due volte all'interno del *corpus* di opere qui preso in esame (Vat. Lat. 4363 e Fr. 187).

Per concludere, immancabile è un riferimento alle tante occorrenze di preci dedicate alle confessione, sacramento spesso anche illustrato ed ottenibile - si direbbe - attraverso la partecipe comprensione di tutte quelle parabole e buone pratiche di cui è possibile leggere tra le pagine dei nostri *codices* [Tavola 9].

3.1.6 "chi l'ha scritto"

Cosa pare dunque caratterizzare più di tutto i nostri compendi è la variabile mescolanza di spunti cuciti insieme, fascicolo dopo fascicolo, secondo un progetto chiaramente molto più rigoroso di quanto non sia stato evidenziato nei precedenti studi dedicati ai singoli esemplari qui discussi. Gli elementi sinora riuniti concorrono a far emergere dall'ombra una figura ad oggi poco considerata: il '*concepteur-pedagogo*', che di fatto ci porta a riflettere su modi e strumenti dell'istruzione dell'alta borghesia o comunque delle classi socialmente più elevate tra Due e Trecento, senza tralasciare l'individuazione di connotazioni specifiche a seconda della natura del 'discepolo'.

Tali pedagoghi, religiosi appartenenti ad importanti ordini mendicanti o laici dotti provenienti dalle fila del notariato, sarebbero quindi chiamati ad occuparsi

²⁰ Forma 'pura' nel Vat. Lat. 4363, nel Fr. 187, nel Ricc. 1354; nelle restanti opere esso fa parte della collazione di fonti che compongono le summe cristologiche a livello testuale e iconografico.

della costruzione degli abbinamenti testuali, così come dell'ideazione del programma figurativo, a livello di impaginato e griglia di soggetti - per cui fanno predisporre le dette annotazioni a margine ed i *tituli* esplicativi. In una girandola metanarrativa questi personaggi, direttori dell'impresa codicologica tanto quanto 'guide spirituali' del laico committente, si impegnano ad insegnare i rudimenti di una vita 'buona e giusta' attraverso una collazione di fonti, tra cui se ne contano molte che fanno parte della loro propria formazione (sermoni, prediche, *auctoritates*) ed altrettante che figure simili a loro hanno già in precedenza composto per il medesimo fine (*Baarlam e Josaphat, Somme le Roi, etc.*)²¹. Ecco perché il progetto delle miscellanee in esame, al netto di una fluida imprevedibilità, pare in fondo rispondere ad un simile schema compositivo, articolato nelle tre macro-sezioni discusse: quella di ascendenza quasi liturgica, una seconda più devozionale e narrativa ed una terza, edificante e para-enciclopedica.

All'impresa libraria concorrevano poi certamente altri due 'scrittori': chi letteralmente si occupava di vergare il manoscritto - ed anche, a volte, di mettere

²¹ Non bisogna dimenticare in questo senso il fondamentale ruolo degli *studia* medievali, per la cui fisionomia si legga anzitutto P. CLASSEN, *Studium und Gesellschaft im Mittelalter* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica, 29), Stuttgart 1983. D'altronde, come ricorda L. PELLEGRINI, *I predicatori e i loro manoscritti*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, atti del ventiduesimo convegno internazionale di Assisi (13-15 ottobre 1994), a cura della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Spoleto 1995, pp. 115-139, già a partire dal XII secolo alcune opere concepite inizialmente solo come strumenti singoli per comporre sermoni verranno assemblate in raccolte organizzate e fornite di indici, con una sempre maggiore "strumentalizzazione della patristica" (p. 131). Ecco perché anche Pellegrini lamenta lo statuto spesso malcompreso a livello codicologico e di senso dei manoscritti miscelanei, sottolineando invece il valore della concezione organica e dell'intenzionalità della costituzione quali fattori dirimenti per considerare un codice collettaneo come opera *in toto* (pp. 132-134). Per invece l'interessante mondo dei maestri privati, destinati al laicato e particolarmente ricercati in contesti urbani vivaci e mobili, si legga M. LEONCINI, *Maestri di scuola a Genova sulla fine del secolo XIV*, in "Miscellanea di Storia Ligure", XII, 1966, pp. 195-204.

in opera la decorazione filigranata a penna; ma pure colui, o coloro, che si preoccupavano di dispiegarne il completamento miniato. La panoramica con cui, nel precedente capitolo, si è tentato di fornire le coordinate di questi attori ci ha portato, tra le poche certezze, una fotografia comunque significativa: il copista appone di frequente la propria orgogliosa firma - oppure il miniatore, come nel caso della fierrezza virgiliana di Torino - e potrebbe, in alcuni casi, non essere distinto dal *concepteur* (ad esempio nel Fr. 187)²²; d'altra parte i miniatori, anche per il livello tendenzialmente alto della committenza, sono tra i principali artisti del loro tempo e quindi sono spesso in grado di fornire un contributo fondamentale alla creazione di inedite narrazioni²³.

²² Non ho sufficientemente esplorato la produzione di miscellanee consimili al di fuori del *range* cronologico che mi ero preposta, anche se, da sporadici carotaggi, mi è sembrato che almeno in tutta la prima metà del XV secolo si possa concludere qualche notevole scoperta. Sembrerebbe questo il caso, tra gli altri, del Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat. 352, ricordato da F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 280-281 (con bibliografia precedente) come un "assemblaggio senza ordine apparente": il codice corrisponde per forma-libro alla nostra tipologia, ma è meno articolato nell'avvicinarsi di testi e immagini, che seguono comunque il doppio registro noto, devozionale ed enciclopedico (medico, in questo caso). Potrebbe trattarsi, come riportato appunto da Manzari, di un'opera scritta ed acquerellata dal destinatario medesimo - uomo e membro di una confraternita. Tale pratica casalinga è nota in area tedesca e, come si capisce ad esempio consultando i cataloghi della Biblioteca Riccardiana, andrebbe tenuta in ampia considerazione anche per il Quattrocento italiano, arrivando magari a costituirsi come ulteriore evoluzione del genere (ma non solo di questo), soprattutto per i testimoni tardi e volgarizzati. Tracce di quanto ipotizzato si individuano infatti nello studio di G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII - inizio XVI secolo)*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 79-115.

²³ Si pensi soprattutto al caso del Vat. Lat. 4363, del Barb. Lat. 3984 ed ancora del Ricc. 1354, che dovrebbero essere espressione di botteghe rinomate nel campo della decorazione libraria, ma non solo: la scelta di artefici polivalenti, quasi tutti effettivamente immaginabili - o conosciuti - anche come creatori della cosiddetta arte monumentale è poi una suggestione interessante circa le forme e le abitudini della committenza privata del laicato, tra Due e Trecento.

3.1.7 "chi l'ha facto scrivere"

La scelta di miniatori di discreto - quando non alto - valore e la vivace libertà che connota stravolgimenti di canoni, *mise-en-page* e tecniche illustrative già potrebbe dirci qualcosa circa la fisionomia del committente-tipo di tali compendi di transizione, unitamente alla preziosità ornamentale che in linea di massima li connota.

Basandoci su quel che resta di immagini, *colophon* e coniugazione delle preghiere, si può tentare di prospettare una committenza/destinazione più comunemente maschile²⁴. Ed è così, infatti, che i vari "mesire" sono messi in guardia sulla pericolosità della donna (Vat. Lat. 4363 e Ricc. 1354), ma anche rassicurati ed invitati ad "amare il matrimonio, cioè la moglie", altro sacramento diffusamente discusso tra le pagine del nostro *corpus* (Vat. Lat. 4363, mss. Ricc. 1738 e 1354, visualmente evocato nelle *Supplicationes Variae*) [Tavola 10].

²⁴ Dovrebbe essere così per almeno 6 codici su 7, uno anche coinvolto - forse - in una dinamica più propriamente di coppia, l'unico escluso (Ricc. 1738) in realtà invece solo in bilico: tra una commissione maschile, come parrebbe indicare la coniugazione di un'invocazione ed il soggetto di alcune trattazioni (si vedano i consigli per apprezzare la propria moglie); oppure femminile, vista la selezione di sante (Caterina e Margherita) del tutto canonica ai codici di primo Trecento rivolti a simile pubblico e l'insistenza sul parto della Vergine. Si ricorda invece come i committenti, uomini, siano raffigurati all'interno delle *Supplicationes Variae*, del Barb. Lat. 3984 e del Ricc. 1354, menzionati nel Fr. 187, intuibili per il Vat. Lat. 4363 e il Lat. 2843E. Molto importante per un'eventuale connotazione di genere dei nostri codici ibridi è quanto repertoriato da L. MIGLIO, "Un mondo a parte": *libri da donne, libri di donne*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 211 e 225-226: attraverso le registrazioni del notaio della magistratura dei pupilli (incaricato di stilare l'inventario dei beni di ricchi borghesi fiorentini morti senza testamento e con figli minori), si può ricostruire la fisionomia del libro "da o di donna" - piccolo (*libriciuolo, libretto, libricino*), spesso in volgare, o, se in latino, costellato di figurazioni che aiutino a orientarsi nel testo - rispetto a quello "da o di messere", che è *grando o grande*. Per un prototipo dell'uomo urbano destinatario delle miscellanee ibride si guardino gli esempi avanzati da F. SORELLI, *Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli XII-XV)*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 62 e 64-65; tramite la disamina dei testamenti del doge Francesco Dandolo (11 agosto 1341) e del *miles* Philippe de Mézières (20 gennaio 1370) è infatti possibile ricostruire la loro biblioteca, che in entrambi i casi prevedeva, oltre a manoscritti di 'pura' devozione, anche un cospicuo numero di *libri* e *quaterni* contenenti opere molto eterogenee, sintomo di un certa preparazione e curiosità in molteplici campi.

Al di là di questa prima notazione, forte è il sospetto che il pubblico di riferimento appartenga alle classi in ascesa tra Due e Trecento, ovvero mercanti, figure di conto nelle realtà cittadine o anche l'antica aristocrazia in cerca di rinnovamento urbano: di fatto, insomma, in parte il medesimo *parterre* che è stato più volte evocato per quanto riguarda la produzione, soprattutto veneto-padana, di molti dei primi Libri d'Ore italiani²⁵.

Il profilo austero del committente ritratto alla carta 122v del Barb. Lat. 3984, elegantissimo come i personaggi ritratti tra le pagine delle *Supplicationes*, rimanda a contesti piuttosto agiati, d'altro canto intuibili anche nel dispendio di lamine preziose e nella generale maestosità delle opere in se stesse. Ma la solennità duecentesca è comunque destinata a stemperarsi almeno in parte coll'avanzare del secolo XIV, in cui incontriamo prodotti più modesti *tout-court* (il Ricc. 1738, segno però di un sempre più ampio accesso alla committenza di libri 'privati'), o manufatti come il Ricc. 1354 che, dietro ad un aspetto dimesso, lasciano affiorare scelte più moderne come quella di un supporto cartaceo e di illustrazioni disegnate e colorate con un semplice inchiostro acquerellato; caratteri, questi, che sono condivisi, a tali altezze cronologiche, con tutti quei codici che tramandano la nuova (volgarizzata) letteratura di colta ascendenza classica: *humus* su cui poggeranno le più fertili premesse dell'umanesimo quattrocentesco.

²⁵ Si veda, un esempio tra tutti, il libro d'ore di Francesco Trevigiano (nome, *Francisco*, rintracciabile a c. 157v del Treviso, Biblioteca Comunale, ms. 899, databile *ante* 1323): il codice, in precedenza inedito, è presentato per la prima volta da L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 90-91 e 295-297; ma un simile posizionamento sociale, soprattutto in qualità d'uomini di lettere, era già evocato da F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 24.

Le pagine delle nostre miscellanee di transizione sembrano dunque trasportarci in contesti socialmente eletti, come potevano essere quelli dei marchesi di Ceva (Plut. 25.3) e dei conti Tapperelli (secondi possessori del manoscritto Vaticano Latino 4363): ma forse anche verso una realtà spesso familiare, in cui - come proposto su base figurativa da Schmidt per il Ricc. 1354 e da chi scrive per le *Supplicationes* - è forse il capofamiglia a commissionare, a beneficio dell'istruzione di figli e discendenti, questi nostri 'libri-unicì'²⁶.

Trattati ed invocazioni ci provocano poi spesso ad interrogarci rispetto al ruolo cui sono - e saranno - chiamati a rispondere i destinatari di tali compendi edificanti, istruiti circa le pratiche del *buongoverno* (Vat. Lat. 4363, Fr. 187, Barb. Lat. 3984), molto legati alla propria città d'origine (Mantova per il Lat. 2843E, Genova per le *Supplicationes*), o quantomeno invitati ad agire secondo i giusti principi societari (mss. Ricc. 1738 e 1354). La volontà di predisporre di uno strumento 'su misura' è motivo in più per richiedere l'inserimento di ricordi onomastici o comunque intimi: una personalizzazione 'amuletica' prevista anche nelle altre, ben più note, tipologie di codice devozionale, ma che qui raramente prende il sopravvento sull'opera, fieramente progettata *in toto* su misura, quasi a voler esplicitamente marcare la propria distanza rispetto a creazioni tradizionalmente associate a 'vecchie' classi di potere.

Neff sostiene come codici di questo tipo siano di fatto eccessivamente sofisticati per essere di destinazione laica, bensì apprezzabili soltanto da figure che hanno

²⁶ Una dinamica padre-figlio è chiaramente sottesa anche alla sottoscrizione che chiude il ms. Vat. Lat. 4363, che nomina però i protagonisti (Antonio e Matteo Tapperelli) soltanto di una seconda vita del codice, purtroppo ancora misterioso circa il suo originale committente; quest'ultimo, tra le righe, pare per altro quello che più di tutti venne chiamato ad un sapere ampio, non esclusivamente religioso ed anzi ricco di colti echi classici ed astrologici, nonché fortemente teso verso doveri pragmaticamente principeschi.

familiarità con la letteratura monastica²⁷: nei contesti urbani esisteva però già dal XIII secolo una forte apertura al sapere, come ci raccontano gli studi storici sorti nella tradizione degli *Annales*, che rendono conto di una società che, ancor più a cavallo con il XIV secolo, “stava diventando laica” e, nei suoi strati più eletti o nelle “repubbliche urbane”, era dunque in grado - e desiderosa - di leggere racconti sacri, poemi di storia antica ed esplicazioni dottrinarie o morali²⁸.

L'avvicendamento ai vertici delle maggiori università di personaggi come i francescani Roberto Grossatesta e Guglielmo Ockam aveva poi via via disconosciuto la conoscenza puramente concettuale, ritenuta illusoria, per proporre un'apertura all'esperienza e all'empirismo²⁹. Tale forte spinta alla curiosità ed alla rivalutazione della natura e della realtà terrena “corrispondeva simmetricamente all'immaginario devozionale”, che non disprezzava più la “cortesia”, se intesa come comportamento ideale, né il tentativo di vivere come gentiluomini: a maggior ragione visto quel progredire nella percezione del senso

²⁷ Si intende A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019, p. 4.

²⁸ Così in G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, pp. 314-316, dove anche si racconta anche di come (p. 327), tra Due e Trecento, crescesse il numero di uomini interessanti a ragionare di politica e ad avere coscienza del diritto antico, soprattutto a seguito della progressiva divisione tra Stato e Chiesa che condizionava sempre più la formazione laica, sulla scia del *Defensor pacis* e del *Defensor fidei* di Marsilio da Padova (1280/90-1343) e Giovanni di Ilandum (1280-1328). Particolarmente indicato per ricostruire il contesto sociale ed il pensiero diffusi in tale torno d'anni è G. BRIGUGLIA, *Marsilio da Padova* (Pensatori, 13), Roma 2013, soprattutto la premessa pp. 9-23 ed il primo capitolo “La vicenda di Marsilio. Quando i fatti generano idee (e le idee producono fatti)” pp. 25-61. Per un affresco della sempre maggior diffusione della capacità di leggere e scrivere (soprattutto in volgare) e per l'affermarsi - almeno nei ceti abbienti - di nuovi interessi culturali e artistici, nonché di un'istruzione religiosa più vivace e duttile promossa dagli ordini mendicanti, si legga anche F. SORELLI, *Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli XII-XV)*, in “Quaderni di storia religiosa”, VIII, 2001, p. 60.

²⁹ Per orientarsi, utilissimo A. KENNY, *Nuova storia della filosofia occidentale. Filosofia medievale* (PBE Mappe 41), edizione a cura di G. GARELLI, Torino 2012, pp. 61-64, 97-103 e 187-190.

della ricchezza laica come cosa virtuosa se procurata tramite i propri mezzi e non più necessariamente stigmatizzata, ad esempio da ordini come quello dei predicatori³⁰. Se si dovesse indicare un caso esemplare, proprio il pubblico dello *studium* genovese gestito dai domenicani - di cui molto abbiamo detto - fornisce infatti la migliore esemplificazione di quel gruppo di laici *litterati*³¹ che paiono i destinatari-tipo delle miscellanee oggetto del presente studio.

³⁰ Cf. G. DUBY, *L'arte e la società medievale* (Biblioteca Universale Laterza, 7), Bari 1982, pp. 329-331 e pp. 336-339, dove si discute di come Aristotele - molto amato dalla scolastica perché promotore di una deduttiva concettualizzazione del mondo, ma in seguito condannato perché poco trascendente - restasse un riferimento forte nell'Università italiana anche a seguito della rivoluzione francescana che, da Parigi e dalla corte di Luigi IX, aveva portato a livello filosofico una ventata di empirismo in grado appunto di riabilitare gli aspetti carnali dell'esistenza terrena.

³¹ Per il senso di tale definizione si rimanda, qui, al secondo paragrafo del primo capitolo, o più in particolare alla pagina 39 (e nota 55).

Il forte debito dei libri fin qui discussi verso l'antico e autorevole modello dei Salteri è dunque certo maggiormente evidente nei testimoni più precoci: soprattutto il Vaticano Latino 4363 e le *Supplicationes Variae* - opere ancora duecentesche - restano infatti legate alla tradizione dei Salteri nel dispiego di una decorazione non ancora del tutto didascalica, perché giocata sulla piena pagina e spesso solo accostata al testo, a comporre due momenti di comprensione separati. Che sia il raggruppamento in calce di un corposo ciclo di immagini (*Supplicationes Variae*) o la loro giustapposizione a passaggi fondamentali del programma codicologico (Vaticano Latino 4363), certo la figurazione ancora non si impegna a tradurre direttamente il testo, in maniera il più possibile intuitiva; cerca bensì di spingere il lettore ad una seconda lettura, decisamente più meditabonda ed escatologica, appunto in linea con il senso che l'illustrazione aveva nei Salteri - un senso poi reso proprio dal Libro d'Ore, pur in una coniugazione più affabile ed emotivamente coinvolgente.

Il coinvolgimento, d'altronde, non sembra essere il principale proposito delle nostre prime miscellanee (ma forse di nessuna in particolare), che poco indugiano sui passaggi più intrisi di *pathos* e preferiscono avvolgere il destinatario in un'atmosfera più composta ed austera - cui certo concorre anche la singolare selezione testuale - che punta alla meditazione edificante più che al puro misticismo.

Abbiamo altrettanto visto, però, come sia innegabile il forte legame che, almeno in un primo momento, stringe i nostri prodotti alla genesi dei Libri d'Ore, anzitutto nella loro variante più imprevedibile, quella dei primordi italiani. Tra le caratteristiche più lungamente decantate di quest'ultimi c'è - si diceva nel primo

capitolo - l'estrema personalizzazione di cui furono oggetto, soprattutto quando destinati a personaggi di rimarchevole statura, che potevano dunque permettersi un deciso investimento in termini di lusso e accrescimento dello schema tipologico di base³². Questa pratica non risparmiava comunque i committenti meno altolocati che, in variabile misura, erano messi comunque nella possibilità di apportare qualche modifica o arricchimento al proprio prodotto, soprattutto in termini di quantità e natura delle preghiere o in ampiezza e particolarità del programma illustrativo.

È proprio l'esistenza di tale abitudine ad aver spesso comportato, soprattutto per le miscellanee più arcaiche, una messa in discussione del loro carattere altro dalle *Horae*, di cui sarebbero una formulazione particolarmente personalizzata; ed anche negli ultimi avanzamenti della materia è soltanto la forma codicologica ad aver saputo mettere in dubbio la loro collocazione all'interno del detto genere, un'evidenza fondamentale, ma non certo l'unico fattore discriminante. Lungi dall'andare in ordine sparso - come di frequente ipotizzato

³² Per rimanere in territorio italiano (Padova 1304-1309), si pensi all'esempio che credo il più emblematico: ritrovato sul mercato nel 2003, il libro d'Ore di Francesco da Barberino conta un inedito corredo di immagini progettato dal letterato in persona per impreziosire di rimandi coltissimi la propria devozione, contraddicendo in parte quando lui stesso affermerà nei suoi Documenti d'Amore: "nonostante alle persone istruite basti il testo scritto, io tuttavia, a beneficio degli illetterati raffiguro [...]" (cf. carta 15v del codice BAV, Barb. Lat. 4076, unico testimone completo dello scritto). Giustamente indagato da una corposa serie di contributi, si può partire da *Officium di Francesco da Barberino. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di S. BERTELLI, D. GOLDIN FOLENA, G. MARIANI CANOVA, C. PONCHIA, F. G. B. TROLESE, Roma 2016, dove è possibile recuperare con ordine tutta la bibliografia precedente. Sempre per rimanere - da una prospettiva diversa - su 'grandi' esempi, potremmo anche menzionare, come emblema di tali pratiche, le regali *Heures de Jeanne de Navarre* (Parigi, BnF, Nouv. Acqu. Lat. 3145) che oltre ai canonici elementi contano anche una seconda versione dell'Officio della Vergine, una Vita di Santa Margherita, un raro Officio della Trinità, le Ore di San Luigi (per chiari motivi dinastici) e molti inni e preghiere in francese: per uno studio che si soffermi su questo ed altri accrescimenti del progetto codicologico si veda M. M. MANION, *Women, Art and Devotion: three French Fourteenth-Century Royal Prayer Books*, in *The Art of the Book - Its Place in Medieval Worship*, a cura di M. M. MANION e B. J. MUIR, Exeter 1998, pp. 21-66 e soprattutto 45-50.

- l'orchestrazione dei codici ibridi, già 'su misura' e non solo personalizzata, è comunque circoscrivibile in una serie di 'regole' di massima, che separano la storia delle miscellanee di transizione dallo sviluppo del Libro d'Ore, tutto sbilanciato verso un contenuto para-liturgico³³ e con più forte ricorso a suggestioni superstiziose ed a immagini normate e iconiche: d'altronde, riguardo quest'ultime, già Manzari aveva sottolineato come nelle *Horae* non risponda a corrispondenza letterale il loro rapporto col testo, un testo che inoltre poteva

³³ Si veda F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 26, quando sottolinea come in Italia all'origine del Libro d'Ore vi sia un testo liturgico per eccellenza, il breviario; ed altrettanto Baroffio che d'altronde ricorda come quantomeno la componente testuale delle *Horae* rimanesse sempre chiaramente legata alla tradizione liturgica ufficiale (cf. G. BAROFFIO, *Nova et vetera. Nei libri liturgici il passato si fa presente*, in *I colori del divino*, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 20 febbraio al 19 maggio 2001), a cura di G. LAZZI, Firenze 2001, p. 49).

non essere letto, ma semplicemente recitato a memoria o posseduto come amuleto, insieme alle sue miniature³⁴.

³⁴ Così F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, pp. 153 e 156. La consunzione delle figure non è canonica nei codici ibridi, che dimostrano - come visto - sentiti segni di usura, ma chiaramente legati a pratiche di lettura e conservazione del manufatto. Una vera e propria 'consumazione' delle immagini accomuna invece molti Libri d'Ore ad altri strumenti devozionali ed è sovente legata a un utilizzo amuletico di tali prodotti, quale segno di pratiche di pietà agite fisicamente. In questo senso sono fondamentali gli studi di Rudy circa due particolari libri-talismani: il *Prayer Book* per Filippo l'Ardito, di cui si usava mangiare piccole porzioni di pergamena dipinta in corrispondenza della raffigurazione della Veronica (K. M. RUDY, *Eating the face of Christ: Philip the Good and his physical relationship with Veronicas*, in *The European fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, atti del convegno di Cambridge del 2016, a cura di A. MURPHY, H. L. KESSLER, M. PETOLETTI, E. DUFFY e G. MILANESE, Brno 2017, pp. 169-179) e il *Passionario* della badessa Cunigonda di Boemia (1312-1314), interessato da un utilizzo collettivo che prevedeva un rapporto prettamente fisico con alcune delle sue immagini (K. M. RUDY, *Touching the book again: the Passional of Abbess Kunigunde of Bohemia*, in *Codex und Material* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 34), a cura di P. CARMASSI e G. TOUSSAINT, Wiesbaden 2018, pp. 247-257). Fede e superstizione erano poi inestricabilmente connesse in contesti come, ad esempio, i viaggi via mare: D. HOWARD, *Venetian Galleys as domestic and ritual space*, in "Artibus et historiae", XLI, 2020, pp. 64-78 ci ricorda infatti che tali circostanze 'pericolose' spingevano a prestare particolare attenzione alla propria vita devozionale, con il libro di preghiere che diveniva elemento fondamentale a bordo, quale elemento in grado di dare ritmo alla giornata tramite la recita dei suoi contenuti, ma anche quale amuleto (p. 74).

Non certo l'unico, ma uno dei più limpidi esempi di quanto sopradde-
 potrebbe essere il confronto con il più noto tra i Libri d'Ore 'eterodossi': il
 Parma, Biblioteca Palatina, ms. Pal. 56, ivi conservato sin dal 1865³⁵. Datato
 variabilmente tra anni ottanta e tardi novanta del XIV secolo³⁶, di dimensioni
 non del tutto maneggevoli (mm 229 x 178) e vergato in doppia colonna, questo
 è stato a lungo considerato un libro di preghiere, e non un *Offiziolo*, a causa
 della sua peculiare selezione testuale, abbinata ad una non canonica
 orchestrazione figurativa: restituito poi a ragione da Manzari al panorama delle
Horae italiane³⁷, di cui contiene tutti i caratteri, nondimeno resta meritevole
 d'attenzione l'aggiunta al suo interno di componimenti altri da tale tradizione,
 dal *Salterio della Vergine* a brani tratti da San Bernardo e Sant'Anselmo, finanche
 a liste di comandamenti, peccati e sacramenti, preghiere e miracoli della
 Vergine. Se tali accrescimenti sono stati ben collegati da Zanichelli ad una
 conoscenza di modelli nord-europei, anzitutto le enciclopedie spirituali

³⁵ Per le prime notazioni codicologiche e collezionistiche si può consultare A. CIAVARELLA, *Codici miniati della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano 1964, p. 42. Alle carte 29r, 191r e 210r è compreso uno stemma, aggiunto, riconducibile all'emblema di casa Savoia, cui il manoscritto appartenne nel tardo Quattrocento e che fu responsabile di un arricchimento delle sue decorazioni marginali. Per tale seconda vita del codice si può guardare soprattutto a E. W. KIRSCH, *European Ramifications of a Book of Hours of Beatrice della Scala and Anne de Lusignan*, in *L'Europa e l'arte italiana*, atti del convegno internazionale di Firenze (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 22-27 settembre 1997), a cura di M. SEIDEL, Venezia 2000, pp. 108-127 ed anche F. GAMALERO, *L'educazione di un giovane principe. Il Libro d'Ore ms. Pal. 56 alla corte dei duchi di Savoia*, in *Images, cultes, liturgies: les connotations politiques du message religieux* (Histoire ancienne et médiévale, 126.5), atti del primo Atelier Internazionale di Milano circa il progetto *Les Vecteurs de l'Idéal, le Pouvoir Symbolique entre Moyen Âge et Renaissance* (Università Cattolica del Sacro Cuore, 3 ottobre 2009), a cura di P. VENTRONE e L. GAFFURI, Paris 2014, pp. 223-237.

³⁶ Un'oscillazione legata a considerazioni stilistiche ed ipotesi di committenza, su cui torneremo. Per un resoconto comunque completo e critico di tutta l'intricata vicenda, anche storiografica, si veda G. Z. ZANICHELLI, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, scheda 6 pp. 94-101.

³⁷ Si legga F. MANZARI, "Cum picturis ystoriatum". *Struttura e programmi iconografici di tre libri d'ore lombardi*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX, 84-85, 1994, pp. 46-58 e 67-70.

inglesi³⁸, forse non è stato sufficientemente sottolineato il preciso parallelo che si rintraccia, pur a quasi un secolo di distanza, con gran parte del contenuto delle *Supplicationes Variae*, che già attingevano a tali modelli [Figg. 216a-b] e che contengono pressoché tutti gli elementi rintracciabili nel manoscritto parmense. Senza voler tirare un filo diretto tra le due opere, significativo in questo senso è anche il richiamo ad un modello di ascendenza paleologa per quanto riguarda i modi del ciclo cristologico dispiegato a piena pagina nel ms. Pal. 56³⁹: una discendenza intuibile anche per il codice genovese e dunque forse, nel Palatino, ulteriormente mediata da precedenti esempi occidentali che già avevano messo a frutto tale dipendenza [Figg. 217a-b-c-d]. Non può dunque non incuriosire, in entrambe le opere, l'inserzione di due immagini particolarmente iconiche, la tenera *Madonna con Bambino* e la *Veronica* (cc. 54v e 124v) [Figg. 215a-b-c-d], nonché di qualche terzetto di santi particolarmente cari alla committenza (c. 156r) [Figg. 218a-b]: una committenza che nel manoscritto di Parma è di grande elezione se è vero - come sembra - che esso fu confezionato per Beatrice Regina

³⁸ Cf. G. Z. ZANICHELLI, *Il sistema illustrativo dei codici: un percorso di studio*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, p. 36 e nota 27 p. 52, dove si fa riferimento proprio al già nominato Londra, British Library, ms. Arundel 83 (*Salterio* di Robert de Lisle 1310) ed al trecentesco ms. Arundel 831 (*Salterio con Ore della Passione*).

³⁹ *Idem*, p. 36, ma già anche E. W. KIRSCH, *European Ramifications of a Book of Hours of Beatrice della Scala and Anne de Lusignan*, in *L'Europa e l'arte italiana*, atti del convegno internazionale di Firenze (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 22-27 settembre 1997), a cura di M. SEIDEL, Venezia 2000, pp. 117-119.

della Scala moglie di Bernabò Visconti⁴⁰. Altro aspetto significativo di tale confezione *sui generis* è anche la scelta di non frapporre le immagini ai testi liturgici, ovvero uffici o salmi, bensì a una selezione di scritture devozionali, nello specifico le *Sette Gioie* ed i *Dieci Dolori della Vergine*⁴¹, secondo una dinamica che abbiamo visto coinvolgere anche molte delle nostre miscellanee

⁴⁰ La proposta - appoggiata da Zanichelli nei citati contributi - è da far risalire a Kirsch (*idem*, pp. 109-127), che interpreta correttamente in senso scaligero la miniatura di c. 216r (*Re in Trono* come incoronazione di Alboino I della Scala e Cangrande per mano di Enrico VII), soppiantando così la precedente ipotesi, sostenuta poi da Manzari, circa l'identificazione della nominata *Beatricinam* con Beatrice di Vercellino Visconti moglie di Balzarino da Pusterla (C. ZAMBRELLI, *Il Libro d'Ore di Beatrice Visconti: le miniature*, in "Bollettino del Museo Bodoniano di Parma", 7, 1993, pp. 432-433). La confezione del Palatino 56 sarebbe dunque invece da datare *ante* 1384, anno di morte di Beatrice Regina, una cronologia che pone non pochi problemi riguardo la compagine stilistica del codice, attribuito per la prima volta al Maestro del Libro d'Ore di Modena da A. RADAELLI, *Di uno sconosciuto codice lombardo nella Palatina di Parma e del suo miniatore*, in "Aurea Parma", XLVIII, 1964, pp. 245-259. Se l'espressionismo delle immagini parrebbe meglio adattarsi alla fase finale della carriera del miniatore, sul 1390 (cf. M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry*, I. *The late fourteenth century and the patronage of the duke* (Studies in the history of European art, 2.1), London 1967, p. 181 e M. BOLLATI, *Nuove proposte per il Maestro del Libro d'ore di Modena*, "Arte Cristiana", LXXVII, 1989, p. 30), Zanichelli - nelle sopradette occasioni - propone di vedere proprio nell'influenza di modelli paleologhi la ragione, in quest'opera, di una precoce apertura all'espressione da parte del Maestro nella sua prima attività, intorno a inizio anni ottanta del Trecento.

⁴¹ Chi ben se ne accorge è F. MANZARI, *Les livres d'heures en Italie. Réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, in "Gazette du Livre Médiéval", 45, 2004, p. 9-10, che, anche per questo, istituisce un confronto con il modenese ms. alfa.r.7.3, licenziato per Balzarino. Nel secondo l'illustrazione mette classicamente "en évidence les textes d'origine liturgique", mentre nel manoscritto parmense le immagini "soulignent les textes dévotionnels": ed è proprio a partire da tale "hiérarchie décorative" che Manzari riesce a ben argomentare come "la méditation fonctionnait à partir des images et non pas des textes". Il programma figurativo del codice prevede anzitutto otto illustrazioni a mezza pagina: *Annunciazione* (c. 25v), *Natività* (c. 26r), *Adorazione dei Magi* (c. 26v), *Resurrezione* (c. 27r), *Trasfigurazione* (c. 27v), *Pentecoste* (c. 28r), *Dormitio Virginis* (c. 28v) e *Cristo in mandorla con tetramorfo* (c.147r). Seguono poi le miniature a piena pagina: *allegoria del Cristianesimo* (c. 15v), *Albero di Jesse* (c. 16v), *Madonna col Bambino* (c. 54v), *Arbor Crucis* (c. 122r) e *Volto Santo* (c. 124v); ed infine un intero ciclo della Passione: *Cattura* (c. 127v), *Cristo dinanzi a Caifa* (c. 128r), *Flagellazione* (c. 130r), *Cristo dinanzi a Erode* (c. 131v), *Cristo umiliato* (c. 133r), *Cristo dinanzi a Pilato* (c. 134v), *Ascesa al Calvario* (c. 136r), *Cristo inchiodato alla croce* (c. 137v), *Crocefissione* (c. 139v), *Deposizione* (c. 140v), *Pietà* (c. 141v) e *Sepoltura* (c. 142v). Concludono infine il volume, sempre a pagina intera, *San Giorgio e il drago* (c. 155v), *Antonio Abate tra Stefano e Leonardo* (c. 156r), *Discesa al Limbo* (c. 212v), *Re in trono* (c. 216r), *Giobbe sul letamaio* (c. 219r) e *Visitazione* (c. 231v).

in cui sono normalmente proprio i testi più noti e legati alla liturgia ad essere i meno decorati.

Se dunque non sono minime le tangenze che può dimostrare un Libro d'Ore altamente personalizzato come quello di Beatrice con parte della produzione ibrida oggetto di questo lavoro, esso però si avvicina più di tutto ai nostri testimoni arcaici, che non a caso abbiamo visto essere quelli più fortemente impastati alla tradizione delle *Horae*. Altrettanto va notato come il manoscritto parmense sia privo della componente più esplicitamente didascalica ed eclettica che connota il nostro *corpus*: codice di *Supplicationes* compreso, con i suoi poemi di buone maniere, le sue nozioni astrologiche, le sue spiegazioni delle preghiere e, anche a livello illustrativo, le sue vignette già intertestuali a decorare i *Septem Gaudia Mariae Virginis*.

Nel libro messo in opera per la scaligera, copiose rubriche in un francese ricco di suggestioni lombarde sono poi dispiegate nell'*incipit* dei testi chiave, ad indicare i corretti riti secondo cui esperirne: un rimando a pratiche performative non invece particolarmente sentito nelle miscellanee di transizione, che restano libri tutti da leggere e poco da 'recitare'. È dunque quest'ultimo un altro importante iato che separa la storia dei libri delle ore dalla nostra, quotidiana e coinvolgente in un senso differente.

Uno dei raffronti migliori in tal senso mi pare il piccolo e prezioso codice della Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 13985, su cui ci si dovrebbe soffermare molto più di quanto non si farà visto il patrimonio di informazioni circa la storia della devozione di cui è portatore. Confezionato intorno ad ottavo-nono decennio del Trecento, la sua veste codicologica risponde appieno al canone delle *Horae*, di cui è però, ancora una volta, un testimone insolito, a conferma della variabilità delle produzioni italiane più volte ricordata dalla

storiografia sul tema⁴². Un Ufficio della Vergine apre il codice [Fig. 224] e si stende nelle prime carte *secundum consuetudinem Sancti monialim Monasteri Sanctae Mariae de Virginibus de Venetiis*, un monastero soppresso nel 1806 in forza dei decreti napoleonici e poi demolito tra 1844 e 1869, ma in cui sappiamo fossero state ospitate per secoli le fanciulle appartenenti alle più importanti e ricche *élites* cittadine⁴³. Una simile destinazione pare infatti più che plausibile, vista la sobria raffinatezza della decorazione [Fig. 219] e la

⁴² Il codice è compreso nello spoglio dei Libri d'Ore vaticani messo in campo da G. MORELLO, in *Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988, scheda 7 p. 17, dove lo studioso mostra già di intuirne la natura irregolare classificandolo come "Libro d'Ore - Liber Precum", testimone della "persistenza e della diffusione delle preghiere di tipo antico". Il volumetto, già descritto velocemente anche da P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l'office, les livres de l'office du chapitre, les livres d'heures*, Città del Vaticano 1971, pp. 191-192, è piuttosto piccolo (133 x 93 mm), redatto in unica colonna e organizzato in 242 carte: racchiuso in una legatura munita di piatti di legno, serrata da fettucce di cuoio applicate tramite borchie, il manoscritto è piuttosto consunto date le cospicue cadute di colore e di lamina che sovente lasciano intravedere il disegno sottostante e le cui tracce sono spesso rimaste attaccate alla pagina loro affrontata. Tale particolare, le sentite colature d'inchiostro e diversi aloni di una passata muffa fanno dunque pensare ad un codice molto usato in una città, Venezia, che porta in se stessa la spiegazione più plausibile di simili deterioramenti, umidi e 'acquosi'. Caratterizzato dalla commistione tra il latino ed il dialetto veneziano, il libro conta - a lato dei numerosi componimenti di devozione - l'Ufficio della Vergine, i Salmi Penitenziali, le litanie dei santi, di Cristo e della Vergine ed un ufficio della Santissima Croce, mentre manca, ad oggi, di un calendario liturgico.

⁴³ Collocato nel *Sestier de Castelo*, il monastero era di patronato dogale ed appunto abitato da monache provenienti dal patriziato veneziano, che seguivano - con l'abito "detto di San Marco" - la regola di Sant'Agostino. Leggendariamente creduto una fondazione di Sebastiano Ziani su indicazione di Alessandro III (al tempo della sua venuta in città per la pace col Barbarossa), già Flaminio Corner ne riconduce l'origine al volere di un altro doge Ziani, Pietro, su sollecitazione del cardinale Ugolino dei conti di Segni - futuro papa Gregorio IX - arrivato a Venezia per chiedere alla città un aiuto contro Federico II, nel 1234: cf. F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1758, pp. 93-99 (consultato nella ristampa anastatica del 1990, diciottesimo volume della Collana di bibliografia e storia veneziana Arnaldo Forni Editore). Sappiamo poi da G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Venezia 1885, pp. 9-10 come, prima di essere definitivamente demolito, il complesso consacrato passasse in mano alle Truppe di Marina il 13 marzo 1807.

predilezione per temi accostanti, a tratti feticisti, rintracciabile tra le sue carte: così, ad apertura del detto ufficio, l'unica iniziale figurata, una *Madonna del Latte* che parrebbe debitrice - pur più paffuta e rapida - del preziosismo dolce e un po' assente di Semitecolo [Figg. 225a-b]⁴⁴; ma così anche il lunghissimo elenco di *litanie alla Vergine*, che dopo aver passato in rassegna tutti i suoi più aulici titoli, da *domina angelorum* a *mater virginum* (c. 46r), si soffermano a

⁴⁴ Il corredo miniato del codice conta infatti, oltre alla nominata D(*omine*), soltanto altre due/tre iniziali decorate e qualche carnoso decoro marginale in corrispondenza di quest'ultime e della *Mensura Christi* di c. 217r. Giocato su una tavolozza piuttosto satura, dove la corposità dei blu e dei verdi viene bilanciata da rossi accesi e rosa polverosi, il decoro dovette svilupparsi in maniera piuttosto sontuosa nella carta d'*incipit* del detto *Officio della Vergine* (c. 3r), purtroppo oggi tutta da ricucire mentalmente, vista l'irrimediabile caduta della lamina dorata che doveva certamente accendere l'insieme. Nondimeno, restano simpatici i nodi trattati a mo' di piante carnivore, delicate le campanule che terminano i fregi laterali e caratteristici i netti profili neri che contornano lettere e specchio di scrittura: tutti elementi che ben prefigurano quell'apertura bolognese riscontrata nella produzione miniatoria veneziana degli anni ottanta da G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, p. 407. La *Madonna del Latte*, col suo bambino piccolo e un po' grifagno, corruccia la bocca da reginetta, una corona dorata a fissarne il manto blu e verde ondulato da una serie di occhielli goticissimi. Senza avvicinarsi alla tenerezza ed alla modernità pittorica di un Lorenzo Veneziano, ecco quindi che il nostro miniatore potrebbe avere negli occhi esempi altrettanto aulici, pur in una versione più altera, come quella del Semitecolo: ad esempio, pur mancando, il nostro, della fusione cromatica dell'illustre pittore - con la sua tavolozza stesa qui invece per filamenti soltanto giustapposti e non troppo ragionati nella resa luministica - si potrebbe richiamare alla mente la *Madonna dell'Umiltà* dipinta intorno al 1367 da Nicoletto per essere uno dei nove pannelli che dovevano chiudere l'armadio delle reliquie della cattedrale di Padova (per l'opera, oggi al museo diocesano della medesima città, si legga: A. ELSTON, *Pain, plague, and power in Niccolò Semitecolo's reliquary cupboard for Padua cathedral*, in "Gesta", LI, 2, 2012, pp. 111-127.

scomporne le fattezze mortali, adorandone *capillos, nares, mamillas* (c. 49v) [Figg. 220-221]⁴⁵.

Il manoscritto, forse proprio perché legato al monastero detto *de le Verzene*⁴⁶, ospita poi un'immagine simbolica che abbiamo già incontrato nelle *Supplicationes*, la *mensura Christi*, qui raffigurata sull'alto della carta 217r e ridotta al semplice righello dorato [Fig. 222]: ampiamente descritta da una lunga rubrica in dialetto veneziano, essa ben si iscrive nel percorso di 'devozione fisica' che colora tutto il codice, e che raggiunge l'acme nella serie di orazioni

⁴⁵ Al netto della forte presenza di destinatari maschili laici che è possibile intuire in numerosi *offizioli* italiani, nei prodotti rivolti ad un uditorio femminile pare assottigliarsi molto il confine laico-religioso: anche nel presente manoscritto infatti rintracciamo a c. 144v una preghiera rivolta alla protezione delle partorienti, la cui rubrica prescrive che l'invocazione sia letta alla puerpera nel momento del parto stesso [Fig. 223c]. Egualmente, nelle litanie non si fa riferimento, come altrove, a *sorores* o *congregationes*, lasciando dunque latamente aperto il quesito circa la precisa natura della destinataria del codice veneziano. Un atto del 1531, riportato da Corner nella trattazione del complesso delle *Verzene*, pare ricordare la presenza di ricche "secolari fanciulle" all'interno delle sue mura, quando si dice che Giacomo Pesaro, nominato "Riformator Apostolico del Monastero" da Clemente VII nel 1529, proibì, previa scomunica, che "fra' loro Chiostri" fossero ospitate donne laiche, segno - si direbbe - di una pratica avanti assai diffusa (F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1758, p. 98). Per testimonianze circa la devozione tardo-trecentesca delle élites veneziane, rintracciate tramite una collazione di diverse fonti documentarie, si veda F. SORELLI, *Devozioni e devoti nella Venezia del tardo Medioevo*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieve, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, soprattutto pp. 170-171, con speciale menzione di quel ruolo fondamentale che dovettero assumere "confessori, padrini e guide religiose [...] frequentemente accanto ai laici, soprattutto alle donne" e che abbiamo già sottolineato altrove, non solo per il pubblico femminile.

⁴⁶ È possibile infatti che una simile interpolazione voglia evidenziare in modo esplicito un diretto legame con le reliquie della chiesa d'oriente, di cui certo Venezia fu protagonista e che andava anche a rimarcare il parallelo gerosolimitano di cui si vantava il monastero, costruito, secondo Corner, "in memoria della Basilica dedicata a Maria Vergine in Gerusalemme" (cf. F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1758, p. 93).

prescritte per la settimana di Pasqua comprese ai *folii* 67v-73r⁴⁷. Queste, in un mescolio di latino e volgare, mettono infatti in scena, ancora un volta soprattutto grazie alle rubriche, un vero e proprio dramma penitente, che molto dice del carattere teatrale dei riti tardo-medievali e - si direbbe - anche dei percorsi devozionali propri a monasteri come quello delle vergini di Venezia [Fig. 223b]. Quando leggiamo le istruzioni gestuali che, “avanti che manzi ne che bevi”, invitano a recitare le giaculatorie corrispondenti ad esempio con “le mani in croce da li genochi”, oppure “ali pie del crucifixo cussi como fe la madalena” [Figg. 223d-e] ancor meglio capiamo come la dimensione propria al Libro d’Ore, pur nei suoi testimoni irregolari, sia anzitutto di supporto alla preghiera, in senso liturgico, o appunto rituale.

Torna dunque quanto abbiamo in parte esplorato nel primo capitolo, ovvero il ruolo fondamentale che tali strumenti individuali dovettero avere anche in un contesto latamente comunitario, al di fuori dell’intimità casalinga o claustrale:

⁴⁷ Al di là del chiaro invito alla ripetizione premiato a suon di indulgenze [Fig. 223a], le notazioni gestuali che introduco tali orazioni, da recitare - ricordano le rubriche - ponendosi a destra o sinistra del Crocifisso [Fig. 223b], in ginocchio o prostrati, non possono non ricordare testi cardine come il *De modo Orandi*, che, esempio aulico, ci tramanda le pratiche devote addirittura di San Domenico: tra le sue tante redazioni, tali contenuti sono fissati in maniera anche visuale nelle miniature del ms. Rossiano 3 della Biblioteca Apostolica Vaticana, un manoscritto citato proprio a questo proposito in M. BOSKOVITS, *Immagini e preghiera nel Tardo Medioevo: osservazioni preliminari*, in *Immagini da Meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV* (Arti e Scritture, 5), Milano 1994, pp. 73-106, ma soprattutto p. 82-85. È questo un saggio che rimane riferimento fondamentale circa le testimonianze che le immagini sanno fornire riguardo alle modalità di preghiera tardo-medievali, qui consultato nella versione aggiornata dall’autore stesso dell’originale contributo del 1988. Nel suo ‘piccolo’ anche il codice veneziano testimonia di quella “presenza costante del Crocifisso” e “straordinaria tensione emotiva” che dovette accompagnare - nota giustamente Boskovits - i “gesti esterni di invocazione ed umiltà” con recite ad alta voce “intramezzate da sospiri, pianti e gemiti”; un contesto che lo studioso ricostruisce anche grazie al conforto di numerosi fonti letterarie coeve, pur trovandosi in parte a smentirle - anche qui, giustamente - per riaffermare l’assoluta necessità di uno spunto figurativo non solo per i “più bassi” illetterati, ma anche per i “più perfetti” (espressioni da lui tratte dalla *Regola del governo di cura familiare* del beato Giovanni Dominici).

un ruolo diverso da quello delle nostre miscellanee, che parrebbero invece restare codici più strettamente ‘privati’⁴⁸.

A segnare il fervore che ne anima la confezione e gli usi, la memoria performativa di recite soprattutto pasquali resta infatti intrappolata tra le pagine di molti *offizioli* ed è talvolta tramandata proprio dal loro corredo miniato⁴⁹: è questo, ad esempio, il caso del codice Lat. 1352 della BnF parigina, ben considerato da Manzari in un corposo contributo del 2012⁵⁰. Il codice di Parigi è

⁴⁸ L'utilizzo del termine ‘privato’ è però tutt'altro che pacifico, perché esiste “un’ambiguità di fondo insita nel concetto stesso di devozione domestica-devozione privata, intesa quale categoria o contenitore in cui spesso sono fatti confluire oggetti, spazi, eventi la cui natura fu sovente in biblico tra pubblico e privato”: questa considerazione, di Z. MURAT, “*Speciosissima et devota figura Virginis*”: cappelle domestiche dei da Carrara, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nievo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, p. 113, lì coniugata in veste ‘monumentale’ dato il richiamo alle funzioni della cappella del castello carrarese, mi pare resti validissima anche se calata nel nostro bacino di riferimenti più strettamente ‘impaginati’ e va tenuta sempre presente quando si voglia ragionare degli usi di un codice di devozione.

⁴⁹ Il fortissimo legame che stringe i drammi sacri a molte delle iconografie tramandate nei codici di devozione è indagato, per i Libri d’Ore italiani, da ultimo in L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d’ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 248-260 che si appoggia anzitutto a quello che è un caposaldo delle ricerche sul tema, ovvero M. BOSKOVITS, *Un dipinto poco noto e l’iconografia della Preparazione alla Crocifissione*, in *Immagini da Meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV* (Arti e Scritture, 5), Milano 1994, pp. 189-231, ma soprattutto pp. 214-215 (versione aggiornata e corretta dall’autore medesimo di una conferenza del 1964 tenutasi presso la Galleria Nazionale Ungherese e poi pubblicata in una prima versione nel 1965). Quest’ultimo contributo, al di là del caso specifico indagato, la *Salita sulla Croce*, è ancora capace di offrire un affresco vivido delle ispirazioni figurative fornite da tali rituali ‘effimeri’, un panorama arricchito negli ultimi anni da studi ‘topografici’ ad esempio come quello di M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell’Umbria medievale*, Perugia 2006 e di C. GUERZI, «Effetti speciali» e retorica figurativa nelle immagini delle confraternite laiche medievali. Varianti emiliane, in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*. Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 aprile 2013), a cura di F. MOSETTI CASARETTO e R. CIOCCA, Alessandria 2014, pp. 365-401.

⁵⁰ Si intende F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d’ore lat. 1352 (Parigi, Bibliothèque nationale de France)*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d’Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, pp. 170-178.

citato da Leroquais, nell'introduzione al suo repertorio del 1927, come esempio di Libro d'Ore-Messale⁵¹, data la breve cernita di messe votive compresa in calce: presenza non così infrequente nelle *Horae*, essa - abbiamo visto - testimonia del loro utilizzo anche durante tale rito collettivo o dell'apparenza al corredo di una cappella gentilizia.

Ma il manoscritto Lat. 1352, confezionato a Padova⁵² intorno al nono decennio del Trecento, è poi anche portatore di un ulteriore rimando corale a quelle realtà confraternali che si è capito essere particolarmente pregnanti nel contesto produttivo delle *Horae* italiane, perché in grado di direzionarne gli schemi costruttivi⁵³. Tale immaginario si affaccia qui anzitutto nelle tabelle illustrate, ovvero nella martellante presenza al loro interno di compagne della Vergine rivestite - come anche Maria - di manti nerissimi a partire dalla *Crocifissione* di c. 139r (fine dell'ora sesta dell'*Officium passionis*) e poi tutto lungo il racconto della passione di Cristo [Figg. 232a-b]: come già capito da Manzari, dovrebbe trattarsi di un chiaro rimando a pratiche culturali che venivano presumibilmente performati, nella settimana santa, in seno ad una particolare confraternita

⁵¹ Cf. V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, I, Paris 1927, p. XIII e nr. 67 pp. 158-160. Le messe, una messa per ogni giorno della settimana, sono dedicate a Trinità, Angeli, Maria Maddalena, Apostoli, Santo Spirito, Cinque Piaghe del Corpo di Cristo e Maria Vergine.

⁵² La confezione in seno alla città veneta, già segnalata da *idem*, pp. 158-160 è anzitutto chiara grazie alle menzioni, nel calendario liturgico, di diversi santi cari alla devozione cittadina, tra cui si ricordano Daniele al 3 gennaio, Antonio pellegrino al 30 gennaio, Antonino al 13 giugno, Giustina al 7 di ottobre ed infine, al 7 novembre, Prosdocimo.

⁵³ Come già detto è questa la tesi sottesa all'ultimo contributo sul tema, ovvero L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, di cui si consultino - al netto di qualche esagerazione già sottolineata da Manzari - soprattutto le pagine 218-241, che paiono comunque convincenti nelle loro considerazioni di massima.

padovana, ancora non individuata⁵⁴. A tale congregazione si direbbe appartenere il committente dell'opera: se infatti il teatro del sacro è declinato al femminile, non si può tralasciare quanto notato per prima da Zanichelli, ovvero quel *Karolus* ricordato alla carta 121v del codice, che potrebbe aver commissionato il manoscritto per qualcuna, o essere co-proprietario del libro, in

⁵⁴ Cf. F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352* (Parigi, *Bibliothèque nationale de France*), in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, soprattutto pp. 175-176, che propone un legame con la documentata compagnia di Sant'Antonio visto il "forte carattere francescano dei testi". Un palese rimando alla realtà minoritica è in effetti rintracciabile in più di un particolare, primo fra tutti il *Confiteor*, in cui vengono ricordati, in apertura e chiusura, *beato Francisco et beato Antonio et beato Lodoyco*. Bisogna però ricordare come, nel calendario, non sia segnata in rosso l'ottava di Sant'Antonio, mentre lo sono i santi fratelli Canziano, Canzio, Canzianilla e Proto ed anche San Lorenzo, titolari rispettivamente di due chiese cittadine, la seconda soppressa ma già consacrata nel 1326 (cf. P. CHEVALIER, *Memorie Architettoniche Sui Principali Edifici della Città di Padova*, Padova 1831, pp. 98-101). In alternativa, sappiamo da un bell'articolo di L. BAGGIO, *Su di un dimenticato affresco veneziano del Trecento nell'altare di San Canziano al Santo*, in "Il Santo", XLII, 2002, pp. 93-115 come nella stessa basilica del Santo esistesse un altare dedicato ai santi canziani, documentato già *ante* 1364 all'altezza del transetto minore nord. È particolarmente interessante che il Polidoro nel 1590 riferisca di festeggiamenti su tale altare in onore di Canziano ma anche della Vergine, nonché descriva una pittura greca antichissima posta sopra la mensa e venerata sotto il titolo di *Madonna di Pietà*: il dipinto raffigura Maria con in grembo il figlio morto mentre piange dirottamente con la mani giunte verso il cielo. Se Baggio propende per una stratificazione di riti in epoca moderna, il collegamento con le iconografie del nostro codice potrebbe essere suggestivo e sarebbe dunque da indagare meglio un possibile collegamento tra il culto dei canziani e la Vergine, come lo stesso autore comunque paventa. Per quanto concerne invece - nel Lat. 1352 - il rimando luttuoso dei manti neri di Vergine e consorelle, oltre a quanto già segnalato da Manzari, si guardi anche a L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 252-254: qui la studiosa - che cita il manoscritto padovano ricordando però l'incursione del particolare solo in due delle molto più numerose carte in cui compare - inserisce tale abitudine figurativa in un ampio panorama di riferimenti, che dimostrano come questa pratica fosse decisamente più canonica di quanto non sembri ad osservare il solo codice Lat. 1352 e rimandi al costume degli attori che interpretavano il ruolo della madre dolorosa (cf. anche E. LUNGHU, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. Guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012, p. 448).

una dinamica matrimoniale simile a quanto abbiamo immaginato per il ms. Ricc. 1738 o per le genovesi *Supplicationes*⁵⁵.

Al netto della diversità di contenuti ed utilizzi che collocano il tardo-trecentesco manoscritto parigino pienamente nel novero delle *Horae* italiane e dunque su un piano differente rispetto alle nostre formulazioni ibride⁵⁶, il suo carattere irregolare è comunque portatore di una delle più importanti intersezioni rintracciate, a livello figurativo, tra questi due poli. Nonostante infatti la forma-libro del codice sia quella classica alle Ore, con il testo redatto ad una colonna, le dimensioni contenute e la monumentalizzazione degli *incipit*⁵⁷ [Fig. 226], il corredo illustrativo, fatto di tabelle ed iniziali figurate, segue, nella sezione dei testi canonici, un eterodosso abbinamento, che mostra la volontà di fornire il

⁵⁵ Il riferimento è a G. Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio. Codici miniati dei Rossi 1325-1482* (Quaderni di storia dell'arte, 18), Parma 1996, p. 60 e nota 38 p. 82 ed in aggiunta va ricordato come le preghiere del codice siano tutte coniugate al maschile, con la sola eccezione dell'orazione a c. 205v. Se anche Manzari pensa dunque ad una commessa destinata "a una coppia, magari appartenente a una confraternita che accoglieva sia uomini che donne", citando gli statuti quattrocenteschi della compagnia di Sant'Antonio, ella sembra ipotizzare che si trattasse di un libro di proprietà della congregazione stessa. D'accordo con Alidori, mi pare invece non sia da mettere in discussione il carattere individuale del volume, piccolo e prezioso come classico alle *Horae* e semplicemente testimone - come d'altronde sostiene Manzari stessa - dello "stretto legame di queste opere con il mondo francescano e con quello delle confraternite, che costituisce uno dei caratteri specifici dei libri d'ore italiani del Trecento" (cf. L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, p. 264 e F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352* (Parigi, *Bibliothèque nationale de France*), in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, pp. 175-176).

⁵⁶ Quello che Manzari definisce un "forte interesse per i testi semi-liturgici", indice, unitamente alla selezione di messe votive, di "un uso affine a quello di un breviario" anche "durante la celebrazione collettiva" (*idem*, p. 171), non fa poi che confermare la piena corrispondenza del manoscritto padovano al genere delle Ore e la differente funzione a cui tale tipologia libraria doveva essersi votata rispetto alle nostre miscellanee.

⁵⁷ A racchiudere sui quattro lati lo specchio di scrittura è infatti un delizioso apparato di decori geometrici, che, disegnati in rosso blu ed oro, quadrettano i passaggi codicologici più significativi: un ornamento originale rispetto alla profusione fogliacea di racemi aste e nodi, in grado di conferire al manoscritto un'aura lussuosa, ma al contempo seriamente raffinata [Fig. 226].

racconto per immagini dell'intera parabola terrena del Cristo, al di là della sua sola infanzia e passione. Se infatti a questi due momenti corrispondono - come da norma - le miniature dell'Ufficio della Vergine e di quello della Passione, la liturgia di mezzo, dedicata ai defunti, viene figurata con una serie di *miracoli del Cristo*, che ricordano gli esorcismi e le guarigioni dei nostri Fr. 187 e Ricc. 1354 e che contano anche una scena di *predicazione del Cristo* a c. 77r, di vivace corrispondenza quotidiana nel suo uditorio vestito alla moda del tempo [Figg. 227-228]⁵⁸. Il resoconto della vita pubblica di Cristo scardina però nel manoscritto parigino ogni riferimento testuale - caratteristica principe delle nostre miscellanee; un riferimento per altro non del tutto preciso nemmeno negli altri due uffici, che spesso non raffigurano esattamente il soggetto cui l'orazione dell'ora corrispondente fa riferimento, costruendo così due momenti di lettura totalmente separata. Eppure, nel medesimo Lat. 1352 questo non avviene per quanto riguarda la terza ed ultima parte del codice, che, dopo litanie, preghiere ed invocazioni alla Vergine, contiene un lungo *Planctus*, redatto in una versione piuttosto rara⁵⁹ e che sicuramente costituisce il testo più sentitamente penitente ma anche 'da leggere' dell'intera opera. Qui le miniature tabellari si comportano come siamo stati abituati a vedere tra le pagine del nostro *corpus*: il medesimo artista che si occupa delle pitture di tutto il codice - identificato giustamente da

⁵⁸ Tali iconografie sono definite "assolutamente uniche" anche da F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352* (Parigi, Bibliothèque nationale de France), in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, pp. 171-172, che pure segnala un'irregolarità nell'ordine delle ore nell'Ufficio della Vergine - dai Vespri a Compieta a Mattutino - indice di un "abitudine di recitare i Vespri di una festività la sera prima della festa stessa".

⁵⁹ Come anche in *idem*, p. 171, già in precedenza F. MANZARI, *Les livres d'heures en Italie. Réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, in "Gazette du Livre Médiéval", 45, 2004, p. 3 segnalava che tale versione fosse, qui più ampia e particolareggiata, la medesima vergata nel già menzionato Libro d'Ore parmense, ms. Palatino 56.

Mariani Canova nel Maestro della Cronicha di Raffain Caresini [Figg. 234a-f]⁶⁰ - si premura infatti anche di tradurre letteralmente la *Lamentatio*, recitata dalla Vergine in prima persona, e mette in scena un racconto pausato e didascalico [Fig. 229]. Il colore è corposo, steso tutto per filamenti minuziosi e tonali. Ecco quindi comparire scene iterate con minime differenze e di non facile decifrazione se non leggendo lo scritto, come le tre differenti versioni della *Crocifissione*, col blu aulico ed arcaico del sacro legno [Fig. 231a-b-c]. Se infatti Manzari ritiene tali “immagini piuttosto ripetitive e poco caratterizzate” e solo “in parte, aderenti alla lettera del testo”, è invece davvero stringente il rapporto che queste mantengono con la lezione del *Planctus ivi* riportata. Ad esempio, i “suonatori di tuba” di c. 183r non sono infatti accanto alle funeree compagne di Maria addormentate perché “cercano di svegliarle”, bensì perché devono radunare a suon di trombe - dipinte in oro sull’oro [Fig. 233] - il popolo che

⁶⁰ L’attribuzione si deve appunto a G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, p. 407 ed è poi accettata solo in parte da S. TASSETTO, *Maestro della Cronicha di Raffain Caresini (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI)*, a cura di M. BOLLATI, Milano 2004, pp. 531-533, che parla di uno “stesso ambito artistico” intorno al 1385. Il Maestro della Cronicha Caresini, attivo in laguna e a Padova nell’ultimo quarto del Trecento, prende il nome dal Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VII 770 (ca. 1383) e, nel Lat. 1352, mi pare vicino, come già voleva Mariani Canova, alla sua produzione più tarda, ovvero quella che ben si esplica nell’esemplare di suo pennello della *Genealogia deorum gentilium* di Boccaccio (Londra, British Library, ms. Egerton 1865) del 1388, data intorno a cui potrebbe quindi ben adattarsi anche la confezione del nostro manoscritto, in cui il miniatore sembra non aver ricorso nemmeno ad un aiuto tant’è omogeneo il dato stilistico di ogni carta: così i personaggi di pelo rosso e sguardo in tralice [Figg. 234c-d], gli sfrangiati filamenti delle barbe, segnati uno ad uno [Fig. 234e-f] e le fisionomie costruite da fitti tratteggi, la bocca incastrata nelle guancette rosee e paffute [234a-b], si pongono come perfetto parallelo del linguaggio del Maestro a cavallo tra nono ed ultimo decennio del secolo.

assista al giudizio di Cristo; sarà infatti poi la Vergine stessa a far destare, angosciata, le sorelle nella terza vignetta del racconto⁶¹.

Pur trattandosi di un libro di destinazione individuale e piuttosto lussuoso, non si tratta però, nel complesso, di un progetto rigoroso come quelli che siamo stati abituati a vedere [Figg. 230a-b-c]; le vignette si posizionano infatti in ordine un po' sommario, nell'*incipit* o al fondo dell'ora precedente, in uno spazio di risulta, spesso con vistosi anacoluti⁶².

⁶¹ Cf. F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352* (Parigi, Bibliothèque nationale de France), in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, p. 174.

⁶² Il più vistoso è certo quello che posiziona, nell'Officio della Passione, una *Trasfigurazione* dopo l'*Ultima Cena* e giusto prima della *Flagellazione*. Il codice Lat. 1352 dovette poi essere molto usato e quindi soggetto alla perdita o al deterioramento di numerose tra le sue carte: in questo senso andrebbero infatti spiegate quelle pagine vergate da una seconda mano, quattrocentesca e 'francese', che si occupò non di aggiungere, ma di proseguire - o forse, meglio, sostituire - le scritture originali ai *folii* 114r-v, 202r, 210v-212v, 214v e 217r. Nel catalogo della Biblioteca nazionale parigina, Avril e Gousset collegano giustamente questi interventi ad una seconda vita del manoscritto, ovvero a quando questo entrò in possesso di Jacques d'Armagnac, duc de Nemours e della Marca tra 1433-1477, il cui *ex-libris* si rintraccia a c. 217r. Tale secondo proprietario è poi il tramite attraverso il quale il manoscritto passerà, intorno al 1521, nelle collezioni reali, dopo un transito nella biblioteca di Jean II duca di Borbone nel 1488 e in quella di Charles III (cf. *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, III. *XIVe siècle*, 2. *Émilie-Vénétie* (Manuscripts enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 2012, cat. 90 pp. 146-148).

Nel Libro d'Ore, anche quando personalizzato, rispettare un canone è quindi essenziale perché questo è sinonimo di appartenenza e *status*⁶³, mentre nelle miscellanee qui discusse carattere fondante è la confezione 'su misura', pur nell'ambito di scelte condivise ampiamente e che fanno riferimento alla cultura devozionale dell'epoca. La differenza tra Ore e 'codici ibridi' non è questione di pubblico di riferimento, ma di funzione: non credo che il laicato non percepisse

⁶³ Come Manzari, anche G. Z. ZANICHELLI, *Le immagini della preghiera: il Libro d'Ore di Modena*, in *Libro d'ore di Modena: manoscritto Lat. 842 = R.7.3, Biblioteca Estense Universitaria*, commentario all'edizione in facsimile, a cura di A. AGHEMO, P. DI PIETRO LOMBARDI, G. Z. ZANICHELLI, Modena 2006, p. 52 ritiene che il Libro d'Ore italiano non corrisponda "rigorosamente" ad una tipologia fissa, affermazione senz'altro vera, ma che ha portato la studiosa (in questo caso a differenza di Manzari) a classificare, ad esempio, le *Supplicationes Variae* come primo libro d'ore italiano alla stessa stregua dell'*Offiziolo* di Francesco da Barberino. Eppure, al netto della certo innegabile eccezionalità di entrambe le opere, il secondo mi pare segua un canone (forma-libro, contenuti) che il primo - come anche le restanti opere del nostro *corpus* - rispetta solo in parte: pur condividendone l'origine in un "elitario contesto intellettuale", cambia forse principalmente la funzione. Anche raccogliendo il giusto monito di Zanichelli a non appiattire l'esperienza italiana delle *Horae* alla sola emulazione di schemi oltralpini, nondimeno va segnalato come alcuni prodotti più di altri ne dimostrino una maggiore aderenza e dunque sia forse meglio inquadrare la peculiarità del detto 'caso-Italia' nella polifonia di strumenti a destinazione individuale a disposizione del laicato, più che nell'identificazione come Libri d'Ore di tutti quei codici che comprendono "alcuni degli uffici allestiti per rispondere all'esigenza di avere delle sillogi di testi devozionali scelti dal singolo committente come base di preghiere quotidiane individuali" (p. 54).

la differenza tra una tipologia di manoscritto e l'altra⁶⁴, ma anzi che non dovesse essere raro, per un uditorio privilegiato, possedere volutamente libri devozionali di differenti tipi e farne differente uso, come - per fare un esempio che ci riguarda - nel caso di Bianca di Savoia, che sappiamo destinataria di tre libri d'ore, due di preghiera ed anche, pur di seconda mano, del miscellaneo Fr. 187⁶⁵. Se è vero che, nell'evoluzione temporale dei 'codici ibridi', l'intreccio di elementi pedagogici e di pura devozione andrà via via sbilanciandosi verso la

⁶⁴ Come invece sostiene F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, p. 141 ed anche in F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 282. Che il laicato sapesse distinguere i libri a lui destinati è testimoniato chiaramente dagli usi molto diversi che di questi faceva a seconda della loro fisionomia, come provano diversi studi che, attenti al connubio forma-funzione, hanno contribuito a ricostruire tale polifonia di strumenti; tra gli altri, si guardino C. GUARNIERI, *Serafino de' Serafini e il Compendium historiae in Genealogia Christi di Petrus Pictaviensis dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, soprattutto pp. 141 e 147, sul *Compendium historiae in genealogia Christi* di Pietro di Poitiers - riservato all'educazione di qualche membro del ceto dominante - e L. DE MARCHI, *Come antiche preghiere: gli atlanti veneziani del Vesconte*, in "Rivista di storia della miniatura", 19, 2015, soprattutto pp. 51-53, sugli *Atlanti* di Petrus Vesconte come rappresentazioni grafiche delle preghiere dei naviganti, che potevano essere aperti a dittico e diventare così comodi altari portatili per invocare particolari santi a seconda dell'itinerario percorso.

⁶⁵ Si vedano, in questo senso, anche gli esempi forniti da V. M. SCHMIDT, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400 (Italia e Paesi Bassi, 8)*, Firenze 2005, p. 85 sulla base di testamenti e ricordanze. Per un bell'affondo sulla variabilità - e differente funzione! - degli strumenti di devozione casalinga, si legga C. GUARNIERI, "Con le più lussuose materie adoperabili": dittici, trittici e altri oggetti per la devozione personale di manifattura veneziana tra Duecento e Trecento, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieve, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 41-72: prima di concentrarsi specialmente su manufatti pittorici, la studiosa fornisce, alle pagine 41-44, un fotografia vivace della multiforme natura di tali opere, per la cui disposizione domestica si guardi invece G. VALENZANO, *Gli spazi della devozione domestica*, *ibidem*, pp. 15-39, con particolare affondo sull'*armarium* che doveva fungere da biblioteca alle pagine 28-30.

componente 'educativa' - in grado di ritagliarsi lo spazio maggiore e condizionare la forma della figurazione e del libro tutto - allora è necessario adesso aprirsi al raffronto con le più disparate tipologie di strumenti didattico-devozionali italiani.

Abbiamo già accennato a come esista in Italia una miniera di codici miscellanei privi di illustrazione che, databili tra fine XII e XIII secolo ma non classificabili né come *Ore*, né come *Libri Precum*, raccolgono *in nuce* - come il citato Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 469 - molti dei contenuti testuali dei nostri manoscritti⁶⁶. Per l'orchestrazione del completamento miniato occorre però fare riferimento a tutt'altre produzioni, in un'unione di formule antiche e nuove che è buona metafora anche della medesima tipologia qui in esame.

Ripartendo dall'importanza dell'immaginario confraternale, ma andando oltre il Libro d'Ore, potrebbe quindi servire esplorare gli scambi che la nostra rosa di opere ha con un codice che è considerato tra gli emblemi della produzione libraria collettiva di congregazioni laiche: dalla forte sensibilità agostiniana, si fa riferimento al codice It. 112, ancora una volta afferente alle raccolte della biblioteca nazionale francese⁶⁷.

A lungo trascurato negli studi storico-artistici, soltanto di recente è stato compiutamente riconsiderato da Fabbri ed Ameri, mentre non così nel bacino delle ricerche di linguistica, se si pensa che l'intero codice era edito già da

⁶⁶ Tali manoscritti sono rintracciati con dovizia e segnalati da A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, soprattutto p. 361.

⁶⁷ Il manoscritto è acefalo per almeno tre carte e rifilato sul margine esterno: molto vissuto e con evidenti tracce di bruciature, esso misura 320 x 240 mm, conta 101 fogli ed è racchiuso in una legatura moderna in pelle, che porta impressa sul dorso la denominazione "Homiliae et orationes". Una delle prime notizie che abbiamo del codice è quella fornitaci da G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, II, Roma 1887, pp. 84-88, dove il volume è datato "XIV o XV" secolo.

Antonio Ive nel 1830, tra le prose genovesi di fine secolo XIV e principio del XV⁶⁸. È proprio Ive infatti a rintracciare, alle carte 68r-v, l'orazione che permette di collegare il codice ad uno specifico contesto confraternale: "Pregemo per tutti quelli che sum in stao de gratia e de penitentia e specialmenti per li nostri singulai frai de madona da castello e per tutti li altri che fam questa disciplina beneita in çenoa in lo destreito e in ogni atra parte. Anchora preghemo la gloriosa vergem maria e lo gratio appostoro messer san berthome patron de questa compagnia e tuti li altri beneiti santi e sante". Probabilmente da identificare con i primordi di quella che sarà poi la confraternita di San Bartolomeo delle Fucine⁶⁹, Ive considera dunque il codice come appartenente a tale istituzione, così come anche la storiografia successiva⁷⁰: se questo non è certo negabile, mancano ancora studi ed elementi che ci permettano di capire le modalità di utilizzo d'un simile libro all'interno di una realtà collettiva, diverso com'è - il codice It. 112 - dal più noto genere di testi confraternali, ovvero i Laudari (ovviamente non contando Statuti e Mariegole).

⁶⁸ Cf. A. IVE, *Prose genovesi della fine del secolo XIV e del principio del XV*, in "Archivio glottologico italiano", VIII, 1882-1885, pp. 1-97.

⁶⁹ Dal canonico Domenico Cambiaso sappiamo che, per quando Accinelli accennasse a documenti relativi a tale confraternita datati già 1308, questi non sono mai venuti alla luce e solo nel 1509 abbiamo notizia di un oratorio appartenente a tale compagnia, situato in "contrada delle Fucine, col titolo Beatrae Mariae Virginis et beati Bartholomaei"; chiuso nel 1810 quest'ultimo fu poi demolito nel 1870. Si legga appunto D. CAMBIASO, *Casacce e confraternite medievali in Genova e Liguria*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", LXXI, 1948, p. 105 che anche nomina il codice It. 112 come "documento autentico della [...] antichità e floridezza religiosa" della congregazione stessa.

⁷⁰ In ultimo G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 117 che anche ci conferma come ben poco si sappia di tale congregazione, censita nel 1410 appunto nella zona delle Fucine, il "popoloso borgo manifatturiero situato al margine nordorientale della città, incluso nelle mura nel 1326".

Il manoscritto di Parigi ha invece non pochi contatti con le nostre miscellanee di transizione - a cominciare dal formato - e soprattutto si configura, per la maggior parte, come un libro da leggere, per cui, pur ammettendone l'utilizzo in un contesto corale, bisognerebbe forse immaginarne dei momenti di declamazione pubblica. Se i suoi contenuti paiono infatti adattarsi ad una confezione destinata ad un religioso incaricato di formare gli adepti alla compagnia⁷¹, le continue invocazioni coniugate al plurale e chiaramente attribuibili agli adepti stessi sembrano allontanare tale prospettiva. Data anche la forma del suo apparato illustrativo, unica certezza è che, come ben scrive Ameri, il manoscritto si ponga "pienamente nell'alveo della produzione ligure di testi volti all'ammaestramento spirituale e morale di un vario pubblico laico, facendo ricorso al volgare"⁷².

Nel codice parigino riconosciamo infatti un'articolazione che ci è del tutto familiare, senza che però nessuno dei volumi del nostro *corpus* paia

⁷¹ Se per IVE l'autore della silloge riuniva nel volume tutti i materiali di cui soleva servirsi per predicare od esortare popolo e confratelli (cf. A. IVE, *Prose genovesi della fine del secolo XIV e del principio del XV*, in "Archivio glottologico italiano", VIII, 1882-1885, p. 2), Ameri ritiene il codice confezionato inizialmente per gli usi del convento di Sant'Agostino, fondato a Genova nel 1260 con un'intitolazione a Santa Tecla e luogo dove erano proprietarie di cappelle numerose corporazioni cittadine. Soltanto in seguito il manoscritto sarebbe dunque passato nelle possessioni della compagnia delle Fucine, cui si dovrebbe la redazione dei ff. 56v-101v, "leggermente più tardi" e connotati da una "vistosa variazione progettuale", ovvero l'assenza di miniature. Inoltre, il riferimento alla vicina Santa Maria di Castello andrebbe legato, insieme alla preghiera per tutti i disciplinanti di Genova, "non tanto a un radicamento in quella chiesa della confraternita di San Bartolomeo [...] quanto ai membri di un'altra *societas* laicale, che con essa aveva un qualche tipo di rapporto associativo" (cf. G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento* in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 117). Tale differente ipotesi, molto suggestiva e del tutto percorribile, non è però priva di controindicazioni, come ci dice la *Vita di San Bartolomeo* redatta sin da subito nelle prime carte dell'It. 112.

⁷² *Idem*, p. 116, ma già, in precedenza, G. AMERI, *Guardare è pregare: immagini di devozione per le fraternità laicali a Genova nel Trecento*, in *Arte e Letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di G. AMERI, Genova 2017, pp. 27-32.

direttamente collegabile alle attività di una confraternita - fatta salva l'ipotizzabile appartenenza di singoli committenti a tali realtà.

Tra le carte 1r e 16v, una serie di omelie, legate ai dettami de "lo nostro paire mesé Santo agostin", seguono la scansione di un ideale calendario di santi e festività⁷³ e sono poi seguite poi da un officio legato ai riti della settimana santa (cc. 26v-27r e 28v-33r), come ben esplicito dalla lunga didascalia introduttiva che ne indica anche le gestualità da mettere in atto al momento della recita - tra tutte, durante il canto dello *Stabat Mater*, l'impegno da parte del priore della compagnia a lavare i piedi di tutti i frati il venerdì di Pasqua. La scrittura *Nativitate santi Bartolomei apostoli* (cc. 38r-40r) ricorda appresso il patrono della detta confraternita, mentre la successiva serie di testi conta numerosi volgarizzamenti tradotti dai Vangeli (Marco, XVI, 14-20 e Giovanni, XVI, 23-31) e da *li fati de li apostori* (Atti, I, 1-11 a cc. 43r/v e II, 1-11 a c. 45r). Una breve trattazione sulla "condicion de la femena bona et de la rea" segna poi il passaggio verso l'ultima sezione del codice: di mano d'un secondo copista e ritenuta da Ive addizione cinquecentesca, questa è stata invece restituita al

⁷³ Sono, nell'ordine: tra le carte 4r e 6v, Mattia apostolo, Giuseppe confessore, Gregorio papa, Giorgio martire, Marco evangelista, invenzione della Santa Croce, Jacopo e Filippo, *apostolorum*, Giovanni Battista, Pietro e Paolo e Maria Maddalena; al *folio* 7r Annunciazione e Concezione, all'8r Jacopo apostolo e martire e Lorenzo martire, al 10r *decollatione santi Johannis baptiste*, esaltazione della Santa Croce e Matteo apostolo; tra le pagine 11r e 12r, *dedicatione sancti michaelis arcangeli*, Girolamo presbitero e Francesco, mentre, a carta 14r, Simone e Giuda, Mattia, Andrea apostolo e Tommaso. Seguono Natività e Circoncisione (c. 18v) ed Epifania (c. 19r) e poi, tra le pagine 21v e 26r, santi martiri innocenti, l'ottava dell'Epifania, Trasfigurazione e Domenica delle Palme; infine, al *folio* 37v, la Resurrezione, le varie ottave di Pasqua e l'Assunzione tra 40r e 42r ed ancora Pentecoste (domenica, secondo e terzo giorno) alle carte 43v-44r.

secondo Trecento da Ameri⁷⁴ ed ospita, tra i *folii* 59r-64r, il racconto della passione del Cristo secondo i quattro evangelisti e le litanie (in cui sono contati i genovesi Siro e Romolo); si aggiungono alle carte 64v-67r un *offitio e disciplina secondo bonna usança*⁷⁵ ed anche, alle cc. 67v-70v, diverse orazioni per “la nostra citae e per lo destreito”, per “li naveganti chi sum per luniverso mondo”, o per “li mercanti e arteixi chi traffegam le cosse de lo mondo”. Il compendio si conclude infine con una sequenza di inni, una *Vita del Battista* - volgarizzata a partire dalla lezione di Cavalca (cc. 71r-100v) - ed una lirica dedicata alla *sancta croxe preciosa*.

Il manoscritto It. 112, scritto ora ad una ora a due colonne, si bea anche d'un completamento illustrato di non poco conto: piuttosto consunto, esso è dispiegato a piena pagina, ma il suo programma si intercala al testo - pur con abbinamenti non sempre del tutto stringenti. Avvicinato da Fabbri ai grandi affreschi di carattere didattico, tale corredo si articola anzitutto in una serie di dittici testo-immagine totalmente indipendenti rispetto allo svolgersi delle omelie, a cui si interpolano: un tema a noi caro, *Vizi e Virtù* [Figg. 237a-b], è il soggetto di queste prime miniature, che calcano lo schema nato nel Duecento francese che prevede come una rappresentazione femminile della virtù calpesti il capovolto e corrispondente vizio, uomo. A queste immagini fortemente allegoriche è poi affrontata una pagina scritta che, egualmente scompartita,

⁷⁴ Cf. G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di “Iconographica” a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 117, mentre F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 17, 2013, nota 26 pp. 103-104 ancora riteneva tali carte un'aggiunta cinquecentesca ed il codice composto *tout court* per una comunità agostiniana.

⁷⁵ Tale scritto sembrerebbe avvicinarsi molto a quella che doveva essere la regola della compagnia stessa quando si leggono nelle rubriche, in volgare, circostanziate indicazioni circa chi debba cantare e chi no, quando e come aspergersi di acqua benedetta o recitare le litanie.

raccoglie, nella parte alta, una trattazione della detta virtù e del suo contrario peccaminoso nella bassa [Fig 235].

Si inizia a c. 1v con la *Giustizia* seduta in trono⁷⁶ e sovrastante la “crudeltà ed empietà del tiranno” - vizio affiancato da un bambino bruciato, come a richiamarne l'*exemplum princeps*, la Strage degli Innocenti. E proprio la ricercatezza delle iconografie che costruiscono tali prime figurazioni è stata più volte sottolineata e legata alla conoscenza delle più aggiornate formulazioni agostiniane, da un cui modello toscano deriverebbero per Fabbri le miniature genovesi, ben legate al linguaggio figurativo ligure “tra gli anni cinquanta e settanta del Trecento” da Ameri⁷⁷. Altro buon esempio di tale raffinatezza

⁷⁶ Preziose ed evocative sono poi le didascalie che accompagnano molte di queste immagini, dove le virtù parlano in prima persona e, ad esempio, in questo caso recitano: “Mi sum la iustixia chi sepre ho studia a fa a pensa a di tute cose iuste piene de seno et de bonta. Ni çama per loxenge ni per menaxe ni per zoie ni per dinari non vosse rumpere la iustixia chi de a comanda in pero in paraixo sum incorona”. Per l’eccezionalità dello schema della *calcatio* dei vizi nell’Italia di metà Trecento (e per il detto accostamento ai cicli parietali) si veda F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d’Oriente e apporti toscani*, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 17, 2013, p. 98.

⁷⁷ Se Fabbri (*idem*, p. 101) avvicinava il miniatore dell’It. 112 alle personalità pisane e senesi che ruotavano attorno a Barnaba da Modena, pur considerando il nostro artefice un “locale” che molto doveva aver risentito, anche stilisticamente, di un modello proveniente da un monastero agostiniano della Toscana, Ameri, quale significativa influenza, fa il nome di Francesco Neri da Volterra ed anche richiama quelle iconografie di chiara formulazione toscana, tra cui *in primis* l’episodio cintolare (cf. G. AMERI, *Un apporto genovese all’iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di “Iconographica” a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 112-113 e 117-118). Un episodio questo che, come lo stesso autore ricorda, lega in Genova il codice alle *Supplicationes Variae* [Figg. 238c-d], di cui a ben vedere il ms. 112 riprende anche altri schemi compositivi [Figg. 238a-b] e qualche curioso particolare: ‘civico’, come l’insistenza del Dio Padre in forma di *Mandylion* [Figg. 243a-b-c], ma anche puramente iconografico, come i demoni nerissimi e sputafuoco [Figg. 244a-b]. Se sembra plausibile la datazione fornita da Ameri, certo la moda degli abiti a stoffe bipartite tira la cronologia lievemente addietro, forse proprio a ridosso della metà del secolo, contando un minimo di attardamento e la dipendenza dal sopradetto ipotetico modello [Fig. 245].

compositiva, ma anche pittorica, è, dopo *Fortezza e Pusillanimitate* (cc. 2v-3r), la rappresentazione della *Fede* alla carta 6v, nel cui busto si insinua un rigoglioso virgulto, nato da un piccolo oratorio ai suoi piedi e ricco di fronde dove, come frutti, stanno appesi dodici bolli in cui è vergato il *Credo* [Fig. 239].

A seguito di *Speranza* (c. 8v), *Carità* (c. 10v), *Virginità e Castità* (c. 12v), *Pazienza* (c. 14v) ed, al *folio* 16v, di un ricapitolo che le conta tutte, comincia invece una sequenza di miniature più consumate - e dunque forse più 'venerate' - che snocciolano tutte le tappe salienti della parabola cristologica, a partire dall'*Annunciazione* di carta 17v: bellissime e pietose le pagine 20v-21r con la *Strage degli Innocenti*, tenero il riferimento apocrifo al Cristo bambino che, sulla via per l'Egitto, coglie il dattero della palma inchinatasi al suo passaggio (c. 22v) [Fig. 241] e suggestiva l'atmosfera notturna della *Cattura*, con la lamina d'argento delle armi a brillare nel nero del fondo [Fig. 242] mentre un umanissimo Cristo, spaventato, sembra protendersi verso gli indifferenti apostoli per sfuggire alle guardie che ne acciuffano il manto (cc. 27v-28r)⁷⁸.

Se l'uomo laico dalla veste rossa di fattura trecentesca, raffigurato in stretto profilo a carta 23r tra gli astanti che assistono alla *Disputa di Cristo tra i dottori*

⁷⁸ Nella scena di *Cattura* gli scudi dei soldati sono fregiati a mo' di stemma o con uno scorpione o con fasce di oro e di viola, un rimando che necessiterà di ulteriori approfondimenti, dato che connota gli aguzzini del Cristo ed è dunque difficile che voglia richiamare direttamente la committenza del codice. Le restanti figurazioni a piena pagina sono così orchestrate: cc. 19v *Adorazione dei Magi*, 24v *Battesimo di Cristo*, 25v *Trasfigurazione*, 29v *Cristo dinanzi a Pilato*, 30r *Cristo beffeggiato*, 31v *Flagellazione*, 32r *Salita al Calvario*, 33v *Crocifissione* (estremamente dolorosa e piagata); si prosegue poi con la *Deposizione* a c. 34v ed a c. 35r la *Pietà*, entrambe figurazioni dove diventa anche qui nero il manto della Vergine. Seguono infine la rappresentazione delle *arma christi*, la *Resurrezione*, l'*Ascensione* e la *Pentecoste* (cc. 37r, 42v, 44v). Alcune pagine tagliate dovevano poi completare il racconto, forse visualizzando, dando fede al testo delle omelie corrispondenti, Circoncisione, Presentazione al Tempio ed Entrata in Gerusalemme (oppure Ultima Cena e Lavanda dei piedi). Se manca l'Incredulità di San Tommaso, alle pagine 55v e 56r sono invece rappresentati *Paradiso* e *Inferno* "cum pianti et cum sospiri et cum lamenti".

[Fig. 240], potrebbe rinviare ad una figura importante per la compagnia o comunque per la confezione del codice parigino, il modulo più grande della *Flagellazione* del folio 31v ne enfatizza forse il carattere 'disciplinato'; così come le corde e bende che umiliano il Cristo nella *Derisione* sono ulteriore prova - in un contesto chiaramente non francescano - di quanto andrebbero riviste le convinzioni iconografiche di Derbes circa il carattere certamente minoritico di alcuni particolari [Figg. 238a-b]⁷⁹.

Chiudono poi il compendio di immagini alcune rappresentazioni più esplicitamente istruttive, sempre a piena pagina, ma munite di discorsivi *tituli* esplicativi: un *Trionfo della Morte* a c. 50v che "nisun no scampera", l'allegoria della vita mondana tratta dalla *legenda di Barlaam e Josaphat* e già citata in relazione al nostro Fr. 187 (c. 51r), una *Ruota della Fortuna* e, subito prima, due pagine dedicate alla città di Troia in pace ed in guerra - abbinate al testo sulla "condicion de la femena", vista anche l'enorme figura di Elena che ne sovrasta le mura. Certo l'immagine più affascinante e pedagogica dovette però essere quella di c. 48v, dove varie figure, laiche e religiose, sono raffigurate in ginocchio mentre dalla loro bocca esce un filo d'oro che li congiunge a Dio: "Questi si orauan a demandauan gracie iuxte. Le gracie iuste si sun exaudie da deo le quae sum radji çoe sprendoi doro" dice la didascalia, che li contrappone drasticamente agli attori di c. 49r. Nei medesimi panni e nella medesima posa, quest'ultimi sono invece prostrati a chiedere i desideri sbagliati, terreni,

⁷⁹ S'intende il contributo A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996. Nel medesimo senso vanno anche segnalate le mani legate del Cristo davanti a Pilato [Fig. 246], ulteriore passaggio chiamato in causa dalla studiosa: presente - per citare esempi qui trattati - anche nelle *Supplicationes Variae* e nel ms. Palatino 56, è utilizzato da Neff come ulteriore prova della paternità minoritica del primo, ma sembrerebbe meglio collegabile, come già la corda al collo nella *Salita al Calvario*, al panorama di riferimenti del laicato, intriso di suggestioni che provengono dalle laude e dai drammi sacri (per i cui riferimenti bibliografici si rimanda alle note 47 e 49 del presente capitolo).

raffigurati al loro fianco: cinture, coroncine e imbarcazioni, per i religiosi - significativamente - libri, insomma “gracie temporae [...]” ed è dunque per questo che “gi esce fumo per la bocha” [Fig. 236]⁸⁰.

Non occorre dire quanto il contenuto testuale del manoscritto It. 112 ben risponda a ciò che abbiamo tracciato nella nostra rosa di opere, mentre merita ancora qualche parola il suo *côté* figurativo, il cui carattere pedagogico e morale è speculare alle formulazioni di molti manoscritti del nostro *corpus*, come lo è anche il chiaro rimando educativo a cui, qui come lì, concorrono le didascaliche annotazioni comprese all’interno - o a fianco - delle immagini. Se tale aspetto “didattico, rivolto [...] al popolo laico ed alla nuova realtà cittadina e borghese” è già stato ben inquadrato dalla precedente storiografia circa il codice di Parigi, altrettanto bene Fabbri ha sottolineato il valore di tali illustrazioni a piena pagina quale spunto per meditazione e predicazione, complementare ma non dipendente dal testo⁸¹: una differenza, quindi, rispetto a quanto accade negli esemplari trecenteschi delle nostre miscellanee, che si evidenzia anzitutto nel carattere meno strettamente narrativo delle figurazioni genovesi, ma soprattutto nella loro apparecchiatura, non dislocata per vignette all’interno del testo in quella traduzione da seconda lettura mnemotecnica di cui abbiamo detto. Non è da escludere che ciò sia ancora una volta imputabile alla diversa funzione del codice It. 112, le cui illustrazioni dovevano forse essere

⁸⁰ Nel novero di laici dalle vesti raffinate e caratterizzate a seconda del mestiere e del ruolo sociale, in un turbine di cappelli, cuffie e coroncine dotati, si fa notare l’abito di due dei molti religiosi, che soprammette ad una veste porpora un cappuccio color malva: tale alternanza cromatica ritorna spesso, tutto lungo il codice, anche nelle vesti della Vergine e, salvo non si tratti di un vezzo del nostro artefice, ci si chiede se non possa dunque indicare il particolare ordine cui faceva capo la confraternita ricordata.

⁸¹ Per la citazione e la considerazione circa il rapporto testo-immagine, si veda F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d’Oriente e apporti toscani*, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 17, 2013, p. 99.

mostrate - e spiegate - così come il testo declamato oppure parafrasato a beneficio della collettività: non letto o guardato in prima persona ed 'in privato'.

Quello che Ameri commenta, a partire dal codice parigino, circa la "letteratura genovese del Trecento" può ritenersi valido in misura decisamente più generale, ossia che "l'adesione a temi religiosi e moraleggianti [...] – oggetto di ampi volgarizzamenti in prosa – nelle agiografie come nei racconti di miracoli della Vergine, fino a trattati sui vizi e le virtù, sulla retta vita cristiana o sulla «humana cundicione» [...] ebbe una funzione pedagogica per un vasto pubblico di laici (in specie artigiani e mercanti), di cui seppe restituire efficacemente i modi di vita e gli orientamenti spirituali"⁸²: ma il passaggio da immaginare è dunque ora quello che corre tra la singola produzione di tale letteratura ed il suo assemblaggio, figurato, in compendi a destinazione individuale, che, proprio in questo senso, si propongono qui come una precisa tipologia libraria a se stante.

⁸² Così G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 112-113, che, nel rintracciare "precedenti di genere in trattati morali d'inizio secolo, come il *Tratao de li VII peccai mortali* o *Lo libro de la misera humana cundicione* del frate domenicano Gerolamo da Bavari" (quest'ultimo nient'altro che la volgarizzata traduzione genovese della *Somme le Roi*), cita a pagina 121 un interessantissimo codice miscellaneo, confezionato in città a cavallo di Tre e Quattrocento: il ms. 56 della Biblioteca Franzoniana, non miniato ma ricco di testi volgari "a contenuto didattico-religioso" dedotti dalle opere di Iacopo da Varazze, unitamente alla *Leggenda di Barlaam e Ioasaf* ed al racconto *De la assensiom de la biao vergem Maria*. Una produzione che insomma, ripensando anche a due delle nostre opere - le *Supplicationes* ed il Fr. 187 - colloca il capoluogo ligure, sin dal Duecento, in una posizione di rilievo circa la produzione di letteratura di formazione laica, in grado significativamente di mescolare - come anche ricorda Fabbri - trattati morali e didattici, testi di carattere religioso e penitenziale, ma anche dissertazioni medico-scientifiche o storiche-politiche (F. FABBRI, *Il codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, p. 303).

Tale genere dovrebbe essere in grado di fornire un'istruzione meno strettamente mediata da figure altre, in una dinamica simile a quanto avviene, ancora una volta in ambito ligure, nel notissimo e meraviglioso *Codice Cocharelli*, opera da collegare alla volontà, da parte dell'omonima famiglia genovese, di istruire figli e nuove generazioni attraverso l'esperienza e la saggezza dei loro avi⁸³. Un simile intento è infatti chiaramente denunciato nella miniatura (Londra, British Library, ms. Add. 27695, c. 1r) d'*incipit* al prologo del trattato che lo compone, redatto in doppia colonna, di formato tascabile e composto in ambito familiare dal nipote di Pellegrino Cocharelli, sulla base della *Summa de vitiis* di Guido Faba [Fig. 247a]⁸⁴. Il ben noto e caleidoscopico programma decorativo del manoscritto - oggi smembrato tra la British Library (mss. Add. 27695 e 28841; mss. Egerton 31127 e 3781), il Museo Nazionale del Bargello (inv. 2065) ed il

⁸³ Già F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 17, 2013, p. 97 e da ultimo G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento in Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, p. 118 hanno accostato il ms. It. 112 a parte della sensibilità messa in campo nel *Cocharelli*, per le cui specifiche ed immensa bibliografia si rimanda al più recente dei contributi, ovvero F. FABBRI, *Manoscritti miniati a Genova fra Duecento e Trecento: spunti per nuove riflessioni*, in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani* (Materiali d'arte genovese, 5), atti della Giornata di Studi di Genova (Scuola di Scienze Umanistiche, 21 maggio 2019), a cura di G. AMERI, Genova 2021, pp. 70-77, con speciale menzione delle pagine 72-76 che ragionano proprio delle finalità pedagogiche del volume.

⁸⁴ Per l'individuazione del nipote di Pellegrino Cocharelli come colui "che raccoglie e riporta in questo piccolo libretto il sapere dell'avo per l'educazione dei figli, specialmente di Johannes" si veda anzitutto F. FABBRI, *Il codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, p. 289, che anche ne colloca, in maniera convincente, redazione e decoro dopo il 1331, anno in cui si registra in Genova la pace tra pace tra guelfi e ghibellini. Una volta favolisticamente attribuite all'inesistente Monaco delle Isole d'Oro, le miniature del codice, che ritraggono anche molti dei rampolli della famiglia, ben si adattano nel loro sfrenato e lussuoso eclettismo alla casata committente, composta da nobili e antichi cittadini genovesi, originari del sud della Francia e sin dal secondo decennio del Trecento impegnati in fitti rapporti commerciali con l'oriente, nonché nell'amministrazione di importanti cariche nel governo della repubblica e nel mercato finanziario.

Museum of Art di Cleveland (nr. 1953.152) - potenzia il portato didattico del testo, abbinando ad ogni scansione dello scritto (ordinato secondo una sequenza gregoriana) una miniatura a piena pagina corredata da apposito *titolo* e per lo più legata alla contemporaneità dei committenti. Nella compiuta analisi di Fabbri, si capisce quindi come queste, unitamente alle bordure di molte carte, riflettano - ma non traducano - il senso della trattazione, ovvero dimostrino le conseguenze che vizi e virtù hanno sul mondo, in una rappresentazione il più possibile compiuta della realtà naturale e della società cortese [Fig. 247b]: tutto, dal mondo animale alle prose ritmiche sul regno di Sicilia, è infatti letto in chiave moraleggiante, un approccio che abbiamo visto connotare, pur in misura meno fantasiosa, anche alcuni dei nostri codici, dal Lat. 2843E della BnF al Vat. Lat. 4363 della Vaticana.

Il *Codice Cocharelli* - così come, su un diverso piano, la già nominata *miscellanea letteraria*, ms. Ricc. 1538 [Fig. 248]⁸⁵ - non è però stato contato nel novero delle opere direttamente chiamate in causa nel presente lavoro: pur qualificandosi chiaramente come strumenti di istruzione laica, paiono infatti entrambi mancare anche di quella sezione più sentitamente devota o latamente liturgica che, mescolata a contenuti morali ed enciclopedici, fa l'unicità delle nostre opere; anche se quantomeno il primo è giunto a noi in forma estremamente frammentaria e si potrebbe fors'anche scommettere circa una sua espansione in senso spirituale. Affrontando - magari in un futuro - il problema da

⁸⁵ Il codice riccardiano (340 x 233 mm), scritto a due colonne e decisamente tangente a molte delle opere che abbiamo selezionato per far parte della nostra rosa, resta per me una *vexata questio*: se non credo i suoi contenuti siano "assemblati insieme senza nesso apparente" (cf. G. LAZZI, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 56 p. 263), certo impressiona la sua amplissima selezione di scritture colte e profane, che contano *l'Invettiva contro Cicerone di Sallustio*, tre *Orazioni* di Cicerone stesso, i *Fatti dei Romani*, ampi stralci di Catone ed un racconto della guerra giugurtina. Tali opere, che occupano in effetti nel codice la più ampia sezione, sono poi però accostate ad un volgarizzamento di Brunetto Latini, ai già incontrati *Segreto* dello pseudo-Aristotele e *Fiore di Retorica* di Guidotto (Vat. Lat. 4363), nonché a brani - ora in volgare ora in latino - dell'*Apocalisse*, delle *Epistole* di Pietro e Giacomo e del *Vangelo di Matteo*. Anche la componente agiografica è accennata nelle leggende di Silvestro, Pietro, Paolo e Tommaso, così come quella moraleggiante nei passaggi da attribuire ad Albertano da Brescia. Manca invece completamente la parte più sentitamente devota o liturgica: nessun officio, messa abbreviata, preghiera, inno, salmo, come invece in tutte le nostre opere. Forse da ritenere un manuale di studio a tutti gli effetti, il decoro è comunque orchestrato in miniature tabellari, che spesso però si espandono ad occupare l'intero ingombro delle due colonne ed affrescano, intorno al terzo decennio del Trecento, anzitutto i testi guerreschi e storici per mano di due miniatori di cultura padovana, identificati con il Maestro degli Antifonari Padovani ed il Maestro del Graziano di Napoli. Non è mai invece stato individuato il committente del raffinato compendio, anche se a c. 231v una sottoscrizione indica il nome di Bertus de Blanchis, personaggio da collegare forse all'ambiente universitario che chiede "a chi Dio li dia vita e honore e grandēça e buono stato a lui e tuta la sua famiglia e lunga vita". Per l'opera si veda F. FLORES D'ARCAIS, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte di Pietà e Accademia dei Concordi, dal 21 marzo al 27 giugno 1999), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, G. MARIANI CANOVA e F. TONIOLO, Modena 1999, scheda 32 pp. 106-109 con anche ricognizione storiografica circa l'attribuzione e tutta la bibliografia di riferimento lì riportata.

una prospettiva più ampia o con maglie di selezione meno strette, certo sarebbero quest'ultimi due manoscritti i primi a dover essere riconsiderati: per il momento, non ci resta però che registrarne ancora una volta la vicinanza d'intendimento del programma iconografico ed allo stesso tempo, rispetto alla prevalenza delle miscellanee ibride, la sostanziale differenza circa *mise-en-page* e rapporto col testo.

Per la peculiare apparecchiatura dell'apparato illustrativo e per rintracciare i modelli che possono averne orientato i modi nei nostri codici di transizione - o che ne sono un coevo e significativo parallelo - bisogna quindi spaziare oltre, verso altre fonti, spesso di nuova codificazione e di forte valore sia devoto che formativo (seppur prive di quella spinta combinatoria ed estrema variabilità *ad personam* delle nostre produzioni).

Prime ad essere ricordate non possono dunque che essere la *Meditationes Vitae Christi*: a lungo studiate come genere anzitutto da Holly Flora, è bene qui considerare la loro redazione più antica e maggiormente illustrata, contenuta nel più volte menzionato Parigi, BnF, ms. It. 115⁸⁶. Quest'ultimo è anche il manoscritto che conserva il ciclo di immagini dalla maggior aderenza al testo,

⁸⁶ Flora è autrice anche di un corposo ed importante contributo monografico che, dopo la prima edizione di Ragusa (si veda la nota 49 del primo capitolo), torna nuovamente sul manoscritto parigino It. 115, utilizzato giustamente come esempio del genere, ma anche isolato quale testimone di ineguagliata eccezionalità (cf. H. FLORA, *The devout belief of the imagination: the Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009, punto di riferimento anche per la sterminata bibliografia relativa all'opera). Miniera inesauribile di stimoli, il trattato è nuovamente oggetto di una pubblicazione della studiosa, recentissima (H. FLORA e P. TÔTH, *The 'Meditationes vitae Christi' reconsidered: new perspectives on text and image* (Trecento Forum, 3), Turnhout 2021), mentre proprio il codice di Parigi è stato da ultimo rieditato e indagato da un punto di vista più propriamente filologico e linguistico in *Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico* (Filologie medievali e moderne, 24 - serie occidentale, 20), a cura di D. DOTTO, D. FALVAY e A. MONTEFUSCO, Venezia 2021.

disseminate appunto lungo lo scritto - ma non riquadrate - in brulicanti scenette destinate ad una campitura in acquerello [Fig. 250]⁸⁷; una finitura che è portata a termine soltanto nel primo centinaio di figurazioni, in seguito unicamente tratteggiate fino alla carta 123v, dopo la quale soltanto l'ingombro risparmiato resta a segnalarne l'originale progettazione [Fig. 251]. Qui, come anche nelle nostre produzioni, questo tipo d'organizzazione del corredo illustrativo risponde

⁸⁷ La finitura ad acquerello del manoscritto è interpretata da F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, p. 277 quale scelta povera ed umile e quindi particolarmente indicata ad un contesto conventuale. Se la destinazione è qui indubbia e certamente motivi economici e spirituali possono aver orientato la natura delle figurazioni, non bisogna dimenticare che tale tecnica è condivisa - abbiamo visto - da codici tutt'altro che modesti: non si può dunque escludere che campagne decorative ampie come la presente (e non solo) possano selezionare un *modus* acquerellato anche in maniera programmatica, ovvero in favore di una ricercata innovazione ed una più fresca libertà d'espressione. *Au niveau* stilistico, se non è mai stata questionata l'origine toscana dell'opera, Flora ne ha da sempre sostenuto la genesi pisana in stretto contatto con gli affreschi di San Martino a Pisa, restituiti dal Carli a Giovanni di Nicola: il riflesso di tali pitture, che la studiosa dice di rintracciare nell'It. 115, la portano dunque a datare l'opera veramente troppo tardi, ovvero intorno al 1350 o addirittura dopo (da ultimo, H. FLORA, *The devout belief of the imagination: the Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009, pp. 229-263). Una cronologia, questa, che non è accettata da Besseyre, che retrodata il manoscritto ma ne sposta la confezione in orbita senese, forse in Val D'Elsa, per riferimenti paesaggistici e contatti con l'arte di Guido da Siena e Barna (M. BESSEYRE, "La meditation de la vita del nostro Signore Yhesù Christo" dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, p. 81). Come già accennato, mi pare invece sia del tutto condivisibile la proposta di Pisani, che pensa a due artisti con forti echi del linguaggio di Lippo Memmi - o forse ancora di Memmo di Filippuccio - ma che vanno a configurarsi come un "bel tassello per la miniatura pisana" degli anni venti del Trecento (cf. L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020, p. 57). Pisa sembrerebbe la città giusta per una simile confezione anche perché la sospensione della città tra Siena e Firenze sarebbe in grado di spiegare l'eco di alcuni fatti fiorentini, come i neonati affreschi Peruzzi di Giotto [Figg. 253a-b] in Santa Croce, ma anche - non più che una suggestione - la curiosa somiglianza che, nella Circoncisione di c. 35r [Fig. 252], la struttura attorno al quale si svolge la scena ha con i moduli che sappiamo, grazie alla famosa *Pergamena Baroncelli*, aver caratterizzato il fronte del tramezzo della chiesa-madre francescana di Firenze (per cui si può fare riferimento, tra tutti, ad A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce oltre le apparenze* (Quaderni di Santa Croce, 4), a cura di A. DE MARCHI e G. PIRAZ, Pistoia 2011, pp. 33-71).

dunque perfettamente alla finalità del componimento cristologico, in antico ricondotto a Bonaventura ed ora invece attribuito a Giovanni de Caulibus di San Gimignano⁸⁸: destinato all'istruzione di una clarissa, il testo delle *Meditationes* è infatti precisamente traslitterato in figura nel ms. It. 115 e completato da annotazioni metanarrative per i disegnatori, che diventano anche didascalie per le lettrici⁸⁹.

Definito da Besseyre uno "strumento interattivo" proprio per la sua illustrazione "attiva" in grado di favorire suggestione ed apprendimento⁹⁰, il libro di *Meditationes* - con anche i suoi soggetti ripetuti e difficili da distinguere, se non

⁸⁸ L'antica attribuzione del componimento a Bonaventura è da considerarsi dunque apocrifa ed iniziò ad essere messa in discussione già a partire dal 1767: per notizie circa la successiva assegnazione del testo alla penna di Giovanni de Caulibus, ma anche per la ricognizione di tutte le vicissitudini critiche del codice It. 115 si può guardare al lungo articolo a doppia mano di J. DALARUN e M. BESSEYRE, "La meditation de la vita del nostro Signore Yhesù Christo" dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, pp. 73-96, dove gli autori dissertano anche di datazione e lingua originale dello scritto di partenza. Tra un antigrafo latino solo successivamente volgarizzato e la teoria opposta, soprattutto Besseyre pare sbilanciarsi verso l'ipotesi che sia la lezione volgare quella di partenza; e forse proprio quella trascritta nel codice parigino, dato anche il ciclo d'immagini che lo correda, appunto il più ampio e fortemente legato a letture iconografiche care ai dibattiti coevi in seno all'ordine minoritico. Se la proposta pare accattivante per più di una ragione, piace anche ricordare come, non questa, ma altre brevi meditazioni sul Cristo siano comprese in almeno due dei nostri codici miscellanei, nelle *Supplicationes Varie* così come, ad opera di Anselmo da Lucca, nel Lat. 2843E.

⁸⁹ In H. FLORA, *The devout belief of the imagination: the Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009, soprattutto pp. 68-81 sono fondamentali le osservazioni dell'autrice sulle chiare evidenze esegetiche che connotano le didascalie affiancate alle immagini del codice, indice di quel peculiare modo di leggere e guardare "frame by frame" (pp. 83-90) che ci è molto familiare e che doveva caratterizzare anche la fruizione di monumentali cicli parietali. Come giustamente reclama Zanichelli nella sua recensione del volume (in "Rivista di Storia della Miniatura", 14, 2010, pp. 190-192), occorrerà, per questo manoscritto sospeso tra una "guida alla meditazione" ed un "manuale d'istruzioni", estendere il sistema di confronti agli illustrati "codici vernacolari" di devozione italiani, magari non di alta committenza ma piuttosto destinati ad un uditorio prevalentemente femminile come alcuni dei codici che incontreremo nelle prossime pagine.

⁹⁰ Cf. M. BESSEYRE, "La meditation de la vita del nostro Signore Yhesù Christo" dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, pp. 86 e 91.

consultando il testo - ci offre quindi il più preciso specchio di quanto avviene nei nostri codici ibridi [Figg. 254a-b], aiutandoci a provarne ancora una volta le ragioni: s'intende la creazione di nuove narrazioni finalizzate ad intenti pedagogici, un approccio divenuto poi canonico anche nei testimoni più particolari di tale tradizione, come il piccolo Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. A.43 assemblato, in un secondo momento della sua storia, proprio ad un Ufficio della Vergine con Salmi Penitenziali [Fig. 249]⁹¹.

D'altro canto - e già l'abbiamo accennato - anche nuove tipologie librerie quali i leggendari (o comunque quei libri destinati a tramandare racconti agiografici) sono stati, per le miscellanee qui in esame, oggetto di riprese ed intersezioni; ed anche questi normalmente prediligono un tipo di illustrazione sovrapponibile a quanto sopradDETTO, pur spesso meno particolareggiata, benché più libera rispetto ai canoni degli apparentati passionari liturgici.

A lato delle più note *Legenda Aurea* e *Vite dei santi Padri*, ben si affianca a specifici tratti dei codici ibridi tutto quel sottobosco di manoscritti atti a tramandare una selezione agiografica minore, spesso corredata da qualche altro testo, esclusivamente di devozione: si potrebbe, ad esempio, guardare al Verona, Biblioteca Civica, ms. 1853 di destinazione laica e più volte collegato al

⁹¹ Il codice, membranaceo e di piccole dimensioni, fu esposto alla mostra *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, cat. 58 pp. 67-68 ed è di produzione fiorentina per F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 278-279, che lo data alla metà del Trecento. La studiosa testimonia anche di come il manoscritto abbia fatto parte della collezione del cruscante Simone Berti (1608-1659), la cui nota di possesso è rintracciabile a c. 48r: fu egli il responsabile dell'assemblaggio del testo di *Meditationes* con Ufficio della Vergine e salmi, come anche è riportato in *Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico* (Filologie medievali e moderne, 24 - serie occidentale, 20), a cura di D. DOTTO, D. FALVAY e A. MONTEFUSCO, Venezia 2021, pp. 55-62, che ne attribuisce la confezione invece a Siena.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana ms. It. Z. 13 (= 4744), con cui era sembrato condividere l'origine veronese a cavallo tra ultimo Due e primo Trecento⁹². Se il primo - non di piccolo formato, 240x170 mm - conta una sola preghiera alla Vergine in volgare come addizione alle *leggende di San Giorgio e Santa Margherita* (per un totale di 40 *folii*) redatte invece in latino⁹³, il secondo è invece, più tardo, decisamente più piccolo (180x120 mm), corposo (cc. 155) e composito, con le sue volgari *Vite di Santa Margherita e Santa Caterina* abbinate ad un passo del vangelo di Giovanni, ad un poemetto su Passione di Cristo e Transito di Maria, nonché a due testi attribuiti a Giacomino da Verona su Gerusalemme Celeste e Babilonia⁹⁴.

Al di là della loro composizione testuale, tutta devota e da collegare, come già proposto, per il marciano ad un uditorio prevalentemente femminile, per il

⁹² Il legame era proposto anzitutto perché il primo, ms. 1853, scritto in una lingua dalle forti inflessioni veronesi, era considerato redatto da quel Giacomino da Verona cui sono attribuibili, nel manoscritto marciano, due trattati che seguono i racconti agiografici di Margherita e Caterina: si veda S. MARCON, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 53 pp. 250-252. Nuove considerazioni a livello stilistico, ma non solo - di cui diremo - hanno poi invece allentato il pur esistente rapporto tra le due opere.

⁹³ Sappiamo che il codice fu acquistato nel 1881 dalla biblioteca veronese (cf. A. CONTÒ, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 52 pp. 247-250) e, nel 2007, anche oggetto, con le sue rare iconografie, di una bella edizione commentata quale è *Preghiera alla Vergine con le leggende di San Giorgio e Santa Margherita*, 2 volumi, a cura di D. BINI, Modena 2007, a cui si rimanda per la più completa bibliografia di riferimento.

⁹⁴ Eredità della biblioteca Contarini ed entrato in marciana, per donazione, nel 1713, il manoscritto è stato giustamente compreso anche in diversi contributi di storia della lingua tra cui segnaliamo il precoce A. F. OZANAM, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie depuis le VIII^e siècle jusqu'au XIII^e siècle, avec des recherches sur le moyen âge italien*, Paris 1850, pp. 118-134 e 291-312 ed il più recente V. GROHOVAZ, *Una nuova redazione versificata della vita di s. Caterina d'Alessandria*, in *L'antiche e le moderne carte: studi in memoria di Giuseppe Billanovich* (Medioevo e umanesimo, 112), a cura di A. MANFREDI e C. M. MONTI, Roma-Padova 2007, pp. 319 e 321-328.

veronese ad uno maschile⁹⁵, ciò che qui più ci interessa è la compagine illustrativa di questi due codici - nel secondo prevista, ma fortemente incompiuta - che, nella sua disposizione inframezzata al testo, ancora una volta ben si sposa alla traduzione in figura di racconti vergati in versioni non

⁹⁵ Ricalcando un medesimo schema, chiudono entrambi i codici immagini a piena pagina, *Cristo in Maestà con Evangelisti* e *San Cristoforo* il veronese (cc. 38r-v) ed una *Madonna con Bambino, devota* e *San Girolamo* il marciano. Anche per questo segnacolo iconografico, è anzitutto il ms. It. Z. 13 (= 4744) a venire giustamente ricondotto ad uditorio femminile da L. MAININI, *Tracce di donne nel primo Trecento*, in *Toscana bilingue (1260 –1430): per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di S. BISCHETTI, M. LODONE, C. LORENZI e A. MONTEFUSCO, Berlin-Boston 2021, p. 274, che abbiamo visto collegare tale leggendario anche al nostro Ricc. 1738, con cui certo si intravedono notevoli tangenze. Al di là della ricordata insistenza sulle Sante Caterina e/o Margherita, condivisa in realtà da moltissimi prodotti coevi (tra cui anche il già citato libro d'ore volgare BAV, ms. Capponiano 198), il manoscritto marciano è infatti accostabile alla miscellanea riccardiana più che altro per il suo essere arricchito da una serie di endecasillabi dedicati all'amore per Cristo, al Giudizio Finale, alla caducità della vita umana, alla Vergine ed alla Trinità, nonché da una parafrasi dell'orazione domenicale ai ff. 110r-114v. Se però nel primo una chiara presenza femminile è registrata appunto a c. 151r, tale destinazione resta invece aperta - abbiamo detto - nel nostro, come sembrerebbe invocare la coniugazione maschile di alcune preghiere (lo stesso anche per il Capponiano 198): occorre allora sospendere il giudizio o iniziare a valutare la possibilità di destinazioni 'familiari', già sondata per le *Horae*, ms. Lat. 1352. Possiamo invece intanto ricordare come S. COCCATO, *Oggetti, documenti e spazi devozionali privati nei palazzi veneziani del XIV secolo*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieve, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, p. 154 testimoni, con dovizia di prove documentarie, che non fosse raro (in territorio veneto, ma non solo) donare, per via di testamenti e lasciti, i proprio oggetti di devozione individuale a parrocchie, monasteri od ai propri confessori. Una dinamica simile deve essere infatti occorsa proprio per quanto riguarda il Verona, Biblioteca Civica, ms. 1853, che reca a c. 3r la nota d'appartenenza cinquecentesca al monastero di Santa Maria Maddalena in Campomarzo, complesso che aveva ereditato i possedimenti dall'annesso convento dell'osservanza di Santa Maria delle Vergini, luogo di reclusione di molte giovani donne dell'aristocrazia veronese. Se pare del tutto condivisibile la proposta di Zanichelli (in *Pregiera alla Vergine con le leggende di San Giorgio e Santa Margherita*, II. *Commentario all'edizione in facsimile del manoscritto 1853 della biblioteca civica di Verona*, a cura di D. BINI, Modena 2007) di considerare il codice frutto della commessa di un nobile laico ed originariamente composto soltanto dalle due colte tradizioni agiografiche illustrate (cui, per altro, il committente farebbe aggiungere riferimenti a salmi e passaggi biblici per poter fare del codice anche un uso liturgico), forse non è necessario pensare ad una seconda posseditrice monaca: colei che vi fece aggiungere la volgare lauda iniziale potrebbe essere stata egualmente laica, magari erede del primo destinatario ed il manoscritto quindi giunto al monastero per donazione successiva.

perfettamente corrispondenti a nessuna delle *lectiones* note. È così che l'immagine nuovamente "si fonde con il testo scritto" seguendone passo passo il narrato, anche se non si può fare a meno di notare il suo carattere meno rigorosamente progettato rispetto a quanto accade nella maggioranza dei nostri codici ibridi⁹⁶. Come nell'It. 115 ed in molte produzioni di questo tipo, in entrambi i manoscritti infatti il disegno è lasciato libero da cornici ed a volte pare posizionarsi in uno spazio quasi di risulta [Figg. 255-256]⁹⁷.

⁹⁶ Per la citazione si confronti S. MARCON, in *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente*, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998, scheda 53 p. 251.

⁹⁷ L'ampio corredo figurato del ms. 1853 di Verona è portato a termine da una sola mano che, al netto di qualche oscillazione, è ben leggibile come appartenente ad un artista veronese non ancora influenzato dalla lezione giottesca, ma pur orchestratore di composizioni eleganti da datare forse a ridosso dell'anno 1300 (con questi estremi il volume è stato esposto molto di recente nella mostra anniversario per cui si veda *Dante a Verona 1321-2021: il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana*, catalogo della mostra di Verona (Museo di Castelvecchio, dall'8 marzo al 3 ottobre 2021), a cura di F. ROSSI, T. FRANCO e F. PICCOLI, Milano 2021, p. 68). Oltre al già citato commentario all'edizione del 2007, dove Zanichelli sottolinea l'eccezionale ampiezza del ciclo di cinquantacinque miniature dedicate a San Giorgio ed attinte alle più disparate fonti, per quest'ultime e per le ventuno dedicate a Margherita si guardi anche la bella analisi di F. TONIOLO, *Il Duecento*, in *La Parola Illuminata. Per una storia della miniatura a Verona e a Vicenza tra Medioevo e Età romantica*, a cura di G. CASTIGLIONI, Verona 2011, pp. 25-32, che data il codice agli ultimi decenni del Duecento e sottolinea la piena aderenza al testo delle immagini: narrazioni dalla "semplice efficacia", di cui la studiosa ricuce tutti gli accostamenti a cicli parietali veronesi messi in campo dalla critica precedente, sposando l'idea che l'artefice del decoro manoscritto appartenga a maestranze locali attive a quelle date in numerosi affreschi devozionali del territorio, pur sottolineando gli "esiti più naturalistici" del miniatore, la cui arte "sciolta e moderna" era "evidentemente in sintonia con i gusti della committenza che apprezzava ed utilizzava questi codici". Il libretto marciano è invece ben collocato da L. GALLI, in *Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private*, catalogo della mostra di Milano (Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, dall'11 febbraio al 23 aprile 1997), a cura di M. BOSKOVITS, Milano 1997, scheda 20 pp. 135 e 139 accanto a produzioni come il noto manoscritto di *Sermoni di Barsegapé* (ms. Ad XIII 48), cui la scheda di catalogo fa infatti riferimento. Come già voleva Toesca, le miniature sarebbero dunque da ricondurre al linguaggio lombardo con "ingenuo spirito narrativo", ma in una variante più finemente gotica rispetto a quella dei detti *Sermoni*. In accordo a tale inquadramento stilistico, la studiosa propone poi di considerare il codice specificamente pavese, in relazione alla figura di Girolamo, che presenta la devota committente di c. 151r e potrebbe riferirsi all'omonimo e molto venerato vescovo della città, vissuto sul finire del XII secolo.

Sarà comunque questa la formula vincente, maggiormente prestabile alla fantasia dei miniatori ed infatti condivisa da un altro codice, decisamente più tardo e che è bene ricordare proprio perché, pur non miscellaneo, molto si avvicina alle opere del nostro *corpus*, per tipologia testuale e figurativa, ma soprattutto perché le belle scoperte in merito alla sua committenza sono in grado di darci un affresco vivido, sincero ed esemplificativo di quella che potremmo aspettarci per i nostri libri. Già aperto agli sviluppi del genere nel secondo quarto del Quattrocento, il Londra, British Library, ms. Harley 3571 tramanda la cosiddetta *Storia*, uno dei tanti trattati didascalico-devozionali in volgare che raccontano le vite di Cristo e della Vergine: questo però, un po' come accade nella prima sezione del Ricc. 1354, intreccia, esplicitandole nelle rubriche, una miriade di fonti, greche e latine, di altro profilo dottrinale, tra cui le scritture di Agostino, Girolamo, Epifanio o Teofilo. Come ben argomentato da Chiodo, *l'allure* eletta di una simile silloge - la cui costruzione è significativamente avvicinata dalla studiosa a "criteri non troppo diversi da quelli di una miscellanea umanistica" - più che alla lettura ad alta voce rivolta alle "donne di casa" (che potremmo ad esempio presumere per i codici veronesi) pare meglio adattarsi, come le nostre opere, ad un contesto patrizio e maschile, viste anche le non banali conoscenze teoriche e linguistiche che essa presume⁹⁸. Ed infatti, il "vivacemente didascalico" corredo illustrato del codice, ricco e dislocato nel corpo dello scritto a seguirne "passo passo" gli sviluppi, non

⁹⁸ Il libro, definito "di carattere didascalico-devozionale", è ben collegato anche all'attualità più stringente degli anni in cui occorre la sua confezione, ovvero quelli difficili del Concilio di Basilea (1431), Ferrara e Firenze (1438-39), da S. CHIODO, *"Ave donna sanctissima". Fonti testuali e varianti iconografiche per il miracolo della Cintola nella miniatura dal Duecento al Quattrocento*, in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPÌ BALLERINI, Firenze 2021, pp. 71-74, cui si faccia riferimento per tutto quanto concerne il manoscritto, comprese notazioni codicologiche e bibliografia di riferimento.

nasconde parte dell'identità del colto destinatario, identificato sempre da Chiodo, grazie agli stemmi disseminati nei disegni, come un membro della stimata famiglia Scotti di Piacenza [Fig. 257]⁹⁹.

In ultimo, di segno quasi opposto, ma utile a completare il mosaico di riferimenti a cui si poteva attingere nella costruzione delle miscellanee ibride (soprattutto nelle loro versioni ormai pienamente trecentesche) è, ad esempio, il compendio di *Sermoni sui Sacramenti e la Passione* conservato a Firenze in Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II.IX.13¹⁰⁰. Questo è aderente al nostro canone più per la selezione di soggetti che per la fisionomia del corredo miniato ed anche più per un certo tipo di contenuti che per morfologia del volume stesso, alto 204 mm per 148 di lunghezza e redatto ad una sola colonna [Fig. 258]: nondimeno, il manoscritto del Fondo Nazionale si presta a notevoli paralleli con le nostre opere per quanto riguarda l'intenzione pedagogica con cui si spiegano, tramite un linguaggio intuitivo ed anche con una franca e

⁹⁹ Come chiaramente descritto sempre da *Idem*, pp. 71-74, tale signoria rimase confinata nel piacentino, ma fu caratterizzata da una storia salda ed 'illuminata'. Se giustamente anche lo stile dei minii che illustrano il codice corrisponde per Chiodo alla "cultura figurativa di quest'area", altrettanto allettante ci pare la proposta di riconoscere in Alberto III Scotti il committente/destinatario del manoscritto londinese: questi, impegnato in numerose imprese militari, era però amante delle *humane litterae* e delle arti ed altrettanto solea coltivare rapporti con i brillanti umanisti, come Decembio o Fidelfo, che costituivano l'*entourage* colto di Filippo Maria Visconti, contesto che dunque "costituisce un alveo naturale per la confezione del manoscritto" Harley 3571.

¹⁰⁰ Il codice, che contiene anche un *Trattato della Fede*, è entrato nelle raccolte fiorentine nel 1816, come riporta la sottoscrizione compresa alla c. 137v, che recita anche: "comprato da me Vincenzo Follini Bibliotecario della Pubblica Libreria Magliabecchiana da Ambrogio Casini per la Libreria medesima il di 21 marzo". Del volume M. CECCANTI, *Immagini per una (ri)trovata Passione di Cristo trecentesca in volgare*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in "Rivista di Storia della Miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 177-179 pubblica il primo *screening* puntuale e circostanziato, completo anche di una repertoriatura di tutte le miniature e relativi soggetti iconografici.

compassionevole traduzione figurativa - probabilmente riconducibile ad ambiente aretino¹⁰¹ - diversi riti, primo tra tutti la confessione [Figg. 260a-b-c]; ma anche diversi passaggi della parabola terrena del Cristo e di preghiere come il Padre Nostro¹⁰².

¹⁰¹ Definito portatore di un linguaggio “di confine” e di “francescanesimo diffuso” verso il 1350, Ceccanti (*idem*, pp. 174-176), che evoca il nome di Giovanni di Corraduccio da Foligno, riteneva di dover percorrere anzitutto la pista toско-umbro-marchigiana per il decoro del ms. II.IX.13 del Fondo Nazionale, con un primo miniatore attratto ai poli di Fabriano e Sansepolcro, un secondo dai più forti echi senesi ed un terzo maggiormente orientato verso Arezzo, con sentiti retaggi dei modi di Pietro Lorenzetti. È poi però S. CHIODO, *Appunti per la miniatura aretina del Trecento*, in *Il codice miniato in Europa* (Biblioteca di arte, 6), a cura di G. MARIANI CANOVA e A. PERRICOLI SAGGESE, Padova 2014, pp. 219-222 ad aver dato del codice una lettura più compiuta. Le mani attive sono soltanto due: una, nelle prime otto carte, dalla vivace ma eterodossa solidità giottesca, che ben s'apparenta con la pittura aretina intorno alla metà del Trecento, nelle architetture di Andrea di Nerio e nelle fisionomie di Goro di Fuccio; l'altro invece meno a suo agio nel formato della vignetta, che tende ad occupare interamente con le sue figure espanse e che quindi sembrano denunciarne la natura di artista anzitutto monumentale, vicino ai modi dell'orcagnesco Maestro di Barberino e testimone dell'arte esportata da Firenze nel Valdarno.

¹⁰² Uno scriba unico si occupa di redigere l'intero codice, in cui sono inseriti pure i primi quattordici versi del *Vangelo* di Giovanni: tale presenza è collegata da Ceccanti alla preminenza data al santo anche nella scena di *Crocifissione* a c. 126v [Fig. 259], dove è l'apostolo prediletto ad abbracciare, in una variamente teneramente inedita, la croce (anche se bisogna ricordare che il detto brano evangelico è decisamente ricorrente nei codici di devozione coevi, forse perché, come ci dice il Ricc. 1738, veniva spesso recitato in conclusione della messa). Rimostranze antimonacali ed insistenza sulle tentazioni di Cristo sono aspetti altrettanto condivisi in prodotti devozionali contemporanei [Figg. 261a-b-c], come anche il rimando alla realtà francescana: il volgarizzamento del Padre Nostro che chiude il volume è infatti rubricato a frate Francesco da Guinpareto, un personaggio che, in maniera convincente, Chiodo propone di riconoscere nell'omonimo religioso che risulta menzionato come testimone in un testamento del 1348 collegato all'eremo della Verna, nei cui pressi la toponomastica medievale registra un luogo detto Giampareto - ad ulteriore conferma delle genesi aretina del codice. Si vedano ancora: M. CECCANTI, *Immagini per una (ri)trovata Passione di Cristo trecentesca in volgare*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 6-7, 2001-2002, p. 176 e S. CHIODO, *Appunti per la miniatura aretina del Trecento*, in *Il codice miniato in Europa* (Biblioteca di arte, 6), a cura di G. MARIANI CANOVA e A. PERRICOLI SAGGESE, Padova 2014, pp. 221-222.

Definito da Ceccanti un libro “meditativo” e “da studio”¹⁰³ e profondamente impregnato di quel fervore mendicante che anima anche diverse nostre produzioni, esso dovette essere destinato alla catechesi del tempo quaresimale, come ben si deduce da una rubrica a c. 91r e dal *memento mori* della miniatura d’apertura che indaga le più disparate reazioni alla vista della morte in forma di nudo scheletro. Che fosse destinato alla lettura laica e privata - come più probabile - o costituisse il canovaccio per la predicazione d’un religioso¹⁰⁴, certo esso è ulteriore prova di quella complessa e multiforme produzione italiana di strumenti devozionali che dovette profondamente influenzare la confezione delle miscellanee protagoniste di queste pagine.

¹⁰³ Cf. M. CECCANTI, *Immagini per una (ri)trovata Passione di Cristo trecentesca in volgare*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in “Rivista di Storia della Miniatura”, 6-7, 2001-2002, p. 171, che, collocandolo nel novero della letteratura meditativa primo-trecentesca d’ambito mendicante (pp. 177-179), mette il manoscritto del Fondo Nazionale in relazione proprio con le *Meditationes* ms. It. 115 e con i volgarizzamenti di tradizione toscana (nota 4 p. 180).

¹⁰⁴ Su tale punto si sbilancia ancor meno Ceccanti (*idem*, p. 176) che non ritiene ci sia una serie di indicatori “sufficiente a decidere”.

3.III UNA PREROGATIVA ITALIANA?

Avviandoci alla conclusione, resta dunque da indagare il posizionamento di tali miscellanee all'interno di un panorama più ampio, che esuli dal solo contesto italico. È un'apertura, questa, che andrà meglio circostanziata ed ampliata, ma che nasce qui anche dalla necessità di indebolire quello che a tratti è parso un preconcetto, ovvero la presunta eccezionalità estrema del 'caso-Italia'¹⁰⁵. Ancora una volta, come già è stato per altri nuclei tematici, l'intenzione non è negare un assunto che ha non poche ragioni d'essere formulato; quanto piuttosto ammorbidirne i contorni, tramite una serie di riscontri che hanno comunque quale primo obiettivo quello di sempre meglio comprendere fisionomia, storia e - perché no - 'varianti internazionali' dei nostri codici ibridi.

Prima di addentrarsi nella breve trattazione di tre *exempla* selezionati allo scopo - e dunque per questo scelti a coprire un arco cronologico coerente, dal tardo Duecento, al pieno Trecento, sin agli albori del XV secolo - occorre comunque spendere anche qualche parola circa i modelli, di più antica codificazione e natali non italiani, che devono aver profondamente influenzato l'immaginario di quanti si occuparono della progettazione dei compendi qui in esame.

Se alcuni li abbiamo già incontrati ed anzi sono stati protagonisti di adattamenti volgarizzati all'interno delle nostre opere - prima fra tutti la *Somme le Roi* - altri possono essere ricordati ed anzi dovrebbero forse essere oggetto, in Italia, di una ricognizione sistematica, in grado di scovare eventualmente dei casi in cui, come avviene appunto nel Barb. Lat. 3984, questi altro non siano che il primo testo di una miscellanea coerentemente progettata.

¹⁰⁵ Cf. ad esempio F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIII^e - XV^e siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 282-285.

In questo senso, penso anzitutto ad un secondo trattato didattico-devozionale di grande fortuna francese o almeno nord-europea e codificazione ancora misteriosa tra fine XIII e primi decenni del XIV secolo: lo *Speculum humane salvationis*, nato forse in seno all'ordine dei predicatori come importante strumento di conoscenza del rapporto tra antico e nuovo testamento al fine della redenzione umana. Così come abbiamo già visto per la *Somme*, anche lo *Speculum*, data la sua intenzione istruttiva, nasce con un preciso schema di impaginato ed un altrettanto preciso corredo di illustrazioni, che si articolano anzitutto in senso tipologico, accostando, ad ogni paio di pagine affrontate, un'immagine evangelica a tre sue prefigurazioni veterotestamentarie; ognuna è corrispondente ad una colonna di testo, in un rapporto con lo scritto, a livello di *mise-en-page*, più stretto di quanto non fosse abitudine della *Somme*.

Eguale a quest'ultima, però, lo *Speculum*, in contesti 'eccezionali', non fu comunque immune a variazioni del proprio canone figurativo, come nel caso del Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, ms. 55.K.2 (Rossi 17), ri-scoperto da Manzari e di cui oggi è disponibile anche un'edizione facsimile, con commento ad opera della medesima studiosa¹⁰⁶. L'apparecchiatura piuttosto vincolante dello scritto è infatti qui sovvertita da un

¹⁰⁶ Per l'opera, pubblicata nel 1958 da Alessandrini ed *unicum* rispetto alle circa trecentottanta copie manoscritte oggi note del trattato, si faccia primo riferimento a F. MANZARI, "Rudes autem erudiri debent in libris laycorum, id est in picturis": il ciclo biblico di uno "Speculum humane salvationis" avignonese, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, Palazzo Ducale 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in "Rivista di Storia della Miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 145-156, da cui si può recuperare una buona bibliografia di riferimento anche sul genere librario di partenza. Il menzionato commento all'edizione facsimile è invece F. MANZARI, *Lo Speculum humane salvationis della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, in *Immagini di San Francesco in uno Speculum humane salvationis del Trecento: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2* (Biblioteca di Frate Francesco, 1), a cura di C. FRUGONI e F. MANZARI, Padova 2006, soprattutto pp. 11-54, volume di cui offre un'utile recensione, ricca di ulteriori spunti, N. GIOVÈ MARCHIOLI, in "Il Santo", XLVII, 3, 2007, pp. 549-551.

inedito richiamo a fondo pagina [Fig. 264]: per ogni carta, una vignetta raccoglie scene della vita di San Francesco, tentativo forse di adattare un contenuto d'impronta domenicana ad un contesto produttivo a trazione francescana, a cui si direbbe rimandi anche la scelta di aggiungere tre nuovi capitoli, dedicati, oltre che alla Passione di Cristo, alle Sette Tristezze e Sette Gioie di Maria¹⁰⁷.

Tale caso specifico, ambientato da Manzari nell'Avignone tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio del Trecento, ci consente quindi di misurare, anche fuori dall'Italia, meccanismi rielaborativi di tradizioni note simili a quelli già incontrati nel nostro *corpus*; con le illustrazioni aggiunte che iterano particolari soggetti per poter essere memorizzate e coinvolgono i riferimenti visivi del destinatario, attirato così dall'immagine all'interno del libro tutto.

Lo *Speculum* come genere può invece dal canto suo essere segnacolo di quel tipo di letteratura 'sovranaazionale', in bilico tra la diretta fruizione laica ed un utilizzo quale supporto alla predicazione, che caratterizza molti degli scritti compresi nelle miscellanee ibride ed il loro rispettivo corredo miniato. D'altronde, è lo stesso autore del trattato *humane salvationis*, ad assecondare, nel prologo, questo doppio registro quando dice: "Hanc cognitionem possunt

¹⁰⁷ Le miniature comprese in totale nel codice sono 277, di cui 178 ad illustrare il testo-base dello *Speculum* e 49 a ripercorrere l'esperienza terrena del campione francescano. Visti i chiari rimandi dello scritto alla poetica domenicana e finché ne mancherà uno studio sistematico, non credo basti la singolare natura del codice corsiniano a smentire la consueta attribuzione del trattato alla penna di un frate predicatore (oggi ancora anonimo), idea che parrebbe accarezzare Manzari in un primo momento. Potrebbe invece essere decisamente più plausibile la destinazione del volume 55.K.2 ad un personaggio legato all'ordine dei Minori ed alla curia papale avignonese, cui si tenterebbe appunto di adattare il testo attraverso uno stravolgimento - peraltro aggiunto - della sua consuetudine illustrativa (cf. F. MANZARI, "Rudes autem erudiri debent in libris laycorum, id est in picturis": il ciclo biblico di uno "Speculum humane salvationis" avignonese, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, Palazzo Ducale 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in "Rivista di Storia della Miniatura", 6-7, 2001-2002, p. 148).

litterati habere [...] Rudes autem erudiri debent in libris laycorum id est in picturis”¹⁰⁸.

Canonico a questo tipo di sillogi è poi il dispiego di brevi rubriche esplicative dell’immagine, che sono infatti comprese anche nel Chantilly, Musée Condé, ms. 0027 (ca. 1330), il testimone più antico - ed il solo illustrato - del componimento oltralpino che forse più di tutti si avvicina all’intendimento ed alle forme delle nostre opere, in un rapporto di mutui scambi e debiti che meriterebbe un’apertura a sé stante. Oggetto abbastanza di recente di una bella trattazione di Hueck, il *Ci nous dit*, scritto anonimo redatto in volgare francese intorno al 1318, è una raccolta d’istruzioni edificanti, rigorosamente destinata alla devota lettura individuale del laicato, che combina in senso catechistico i più vari riferimenti: biblici, liturgici, agiografici, ma anche apocrifi e morali, nonché provenienti da bestiari o favole¹⁰⁹. Tale carattere enciclopedico e mondano, unitamente allo schema figurativo del manoscritto di Chantilly (tabellare ed aderente al testo), tanto si avvicina alle nostre miscellanee da farci chiedere se proprio in assenza ed anticipo, oppure ad imitazione, di un simile

¹⁰⁸ La zona di confine, tra devozione personale e conforto alla predicazione, che sembra volutamente segnare lo *Speculum* è ben sottolineata anche da Manzari (*idem*, p. 155), soprattutto in relazione alla sua *facies* illustrativa iconico-simbolica (pp. 150-152). Meno convincente mi pare invece l’affinità messa in campo dalla studiosa tra tale trattato ed il Libro d’Ore, definito qui curiosamente un “libro di divulgazione” (p. 154).

¹⁰⁹ Si fa riferimento a C. HECK, *Le “Ci nous dit”: l’image médiévale et la culture des laïcs au XIVe siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout 2011, di cui si consultino le pagine 15-35 per la fisionomia di questa enciclopedia moralizzata e per ritmo e cadenza del suo ciclo di immagini, ricordando che le più di ottocento miniature del manoscritto di Chantilly sono riprodotte anche all’indirizzo <http://initiale.irht.cnrs.fr/it/codex/10277> (ultimo accesso il 15 gennaio 2022). L’originalità di tale silloge e del suo rapporto testo-immagine viene fuori bene anche qualora si legga il capitolo di A. STONES, *Why Images? A note on some explanations in French manuscripts c. 1300*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l’honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, pp. 313-329.

canone siano stati costruiti i codici ibridi italiani, comunque più imprevedibili e fascinosi nella loro variabilità *ad personam* [Fig. 263].

D'altro canto, esperimenti analoghi erano già stati messi in opera ben prima, intorno all'ottavo decennio del XIII secolo, per la nobiltà anglosassone, come ben testimonia ad esempio il Parigi, BnF, ms. Fr. 14969, confezionato con tutta probabilità per la devozione di Eleonora de Ferrers, terza moglie di Roger de Quincy - proprio a seguito della morte del marito nel 1271 e prima della sua nel 1274¹¹⁰. Illustrato a seguire l'evoluzione dello scritto con vignette a *tinted drawings* licenziate dal medesimo *atelier* da cui era sortita l'*Apocalisse di Lambeth* (destinata alla medesima committente), il manoscritto 14969, un po' come avverrà nel nostro Lat. 2843E, utilizza un bestiario - qui quello che Guillaume le Clerc aveva scritto, tra 1210 e 1211, per Sir Ralph, un laico cavaliere - come espediente didattico, abbinando uno specifico sermone edificante ad ogni animale, che ne definisce infatti il titolo¹¹¹. I lunghi commentari moralizzanti sono poi illustrati da un programma tutto nuovo, per impaginazione e soggetti, che combina la favolosa fauna ad iconografie più marcatamente devozionali e tagliate sulla committenza [Fig. 265].

Un buon parallelo dunque ed una vera opera 'alternativa' confezionata su misura per una precocemente colta aristocratica, a sottolineare quanto, tra Due e Trecento, il panorama dei libri per la devozione laica possa essere vario, irregolare e non esclusivamente assorbito da Salterio e Libro d'Ore anche al di

¹¹⁰ La persuasiva ricostruzione è di N. J. MORGAN, *Pictured sermons in thirteenth-century England*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval & Renaissance manuscripts, art & architecture*, a cura di S. L'ENGLE, London 2006, p. 335, che riesce a scardinare le proposizioni precedenti che volevano rimandare la commessa al troppo posteriore apostolato dell'arcivescovo francescano di Canterbury, John Peckham, chiamato in causa nuovamente sull'unica base d'un supposto carattere minoritico delle immagini comprese nel manoscritto.

¹¹¹ Cf. *idem*, p. 323.

fuori dell'Italia, la cui indubbia molteplicità di strumenti devozionali è spesso eccessivamente contrapposta ad una supposta staticità delle regioni del Nord¹¹².

¹¹² D'altronde, come abbiamo in parte già evocato, la predilezione anglosassone per la codificazione di iconografie simboliche e riassuntive di dettami morali o contenuti dottrinari stravolgeva sin dal Duecento la fissità degli schemi su cui si informano Salterio e Libro d'Ore (cf. M. J. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of memory in medieval culture* (Cambridge studies in medieval literature, 10), Cambridge 1990, p. 254), arrivando in alcune formulazioni, quali, ad esempio, l'*Albero dei vizi* di c. 9v delle *Butler Hours* (Baltimora, Walters Art Museum, ms. W.105 ca. 1340, per cui si veda *The Book of Hours in medieval art and life*, a cura di R. S. WIECK, London 1988, cat. 112 p. 222), a dimostrare un fermento compositivo non distante dalle novità messe in campo dal Maestro del Dante Petrarca nel nostro codice Barb. Lat. 3984 [Figg. 262a-b].

Se finora abbiamo accennato ad opere che, pur condividendo funzione, orchestrazione figurativa e pubblico di riferimento, non possono però essere definite miscellanee, attraverso tre esempi invece compositi chiudiamo questo lavoro, aprendo così idealmente la nostra ipotetica tipologia libraria 'italiana' a coniugazioni oltre confine¹¹³.

Anzitutto, quel che pare un diretto antecedente, pur più rudimentale, del detto trattato *Ci nous dit: il regale*, Parigi, Arsenal, ms. 3142¹¹⁴ che ricorda da vicino la fisionomia del nostro Vat. Lat. 4363, con cui condivide anche una datazione ancora tutta duecentesca, ma da cui si distingue per una decorazione miniata

¹¹³ Scandagliare meglio la produzione sovranazionale (e non solo) di miscellanee devozionali è un'operazione preziosa e necessaria, che si spera di poter portare avanti anche al di là del solo contesto francese. Nondimeno, istituzioni come la biblioteca parigina dell'Arsenal possono costituire un terreno ancora ricco di possibili ritrovamenti, perché certo indagate meno minuziosamente che altrove nelle loro sezioni tre-quattrocentesche. Oggetto di un numero minore di digitalizzazioni, un nucleo cospicuo di codici dell'ex arsenale proviene infatti dalla raccolta di un suo antico governatore Antoine-René Voyer d'Argenson, marchese di Paulmy (1722-1787) che, a giudicare dagli *ex-libris*, parrebbe dimostrare un interesse precoce e sentito per codici di devozione tardo-medievali. Così il ms. 572 - di cui parleremo a breve - e l'interessante ms. 212, oggetto di un buon contributo di K. M. RUDY, *A guide to mental pilgrimage: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal Ms. 212*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXIII, 4, 2000, pp. 494-515. Quest'ultimo codice, già pienamente quattrocentesco e dunque in linea con uno sviluppo più tardo del genere fuori dall'Italia, è confezionato sulle sponde del Reno intorno alla metà del XV secolo. Il suo contenuto multiforme (cf. <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc793797> - ultimo accesso 15 gennaio 2022), accompagnato da una decorazione ad acquerello che segue il dipanarsi dello scritto, è stato collegato da Rudy alla produzione del convento francescano di Mainz, di cui il manoscritto conta una successiva nota di possesso. Forse lì ricoverato in un secondo momento, le sue dimensioni e la sua articolazione interna ne fanno però un prodotto da leggere e guardare che, oltre a generici "private devotional needs" (p. 515), parrebbe anche ben adattarsi ad un uditorio laico. Per un catalogo dei manoscritti appartenuti al marchese di Paulmy, si può consultare *in primis* il ms. 6298, conservato presso la medesima biblioteca dell'Arsenal o digitalizzato al <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504681r/f2.planchecontact> (ultimo accesso 16 gennaio 2022), dalle cui liste si segnala anche il codice trecentesco oggi registrato con la segnatura 412, poco miniato e forse appartenente ad un religioso, ma il cui contenuto testuale ricorda da vicino la selezione compresa nelle opere del nostro *corpus*.

¹¹⁴ Cf. H. MARTIN e F. FUNCK BRENTANO, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, III, (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France), Paris 1887, pp. 256-264.

maggiormente magniloquente ed un più imperante alone epico, come quello ritrovato invece nella miscellanea riccardiana ms. 1538. Il codice parigino assembla infatti al suo interno, in un progetto rigoroso, brevi *chansons de geste*, morali dei filosofi [Fig. 267], una versione ritmata del Libro di Giobbe, proverbi e favole di Maria di Francia [Fig. 268], un racconto della creazione, ma anche inni come l'*Ave Maris Stella* [Fig. 272], preghiere come il Padrenostro, un monito al

“matrimonio delle ragazze al diavolo” [Fig. 273] ed infine la cosiddetta *Bible de Notre Dame* e le *Nove Gioie della Vergine* [Fig. 269]¹¹⁵.

La forma-libro che racchiude questo turbine di riferimenti è vicina a quella che abbiamo ormai più volte discusso: piuttosto grande e caratterizzata da una *mise-en-page* per vignette ed iniziali, qui ricchissime nel loro dispiego di lamine d’oro

¹¹⁵ Il manoscritto è noto per la presenza al suo interno di uno dei tre poemetti che tramanda la *Leggenda dei tre vivi e dei tre morti*, corredato di una miniatura in testa che rappresenta i personaggi del racconto (c. 311v). Il tema, repertoriato come caro ai Libri d’Ore italiani da L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d’ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020, pp. 210-215, è invece compreso in Francia più che altro in miscellanee letterarie o di devozione. La rappresentazione dei *tre vivi e tre morti* compare in occidente tra la fine del XIII ed il primo XIV secolo ed è al centro da anni di un intenso dibattito: al di là della sua genesi letteraria, è infatti molto discussa la paternità ‘nazionale’ del motivo figurato. Anzitutto sono stati creati due raggruppamenti di opere, a seconda di due diverse varianti iconografiche: la prima, nota come “Arsenal typus” (cf. W. ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten: ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961; per C. SETTIS FRUGONI, *Il tema dell’incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in “Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie”, XIII, 3, 1967, pp. 145-251 tipologia dei “morti-vivi”), prende appunto il nome dal nostro manoscritto 3142 e raggruppa di fatto codici di produzione anglo-francese; l’altra, che invece conta principalmente pitture murali presenti sul territorio italiano, è indicata dalla medesima bibliografia come “Italian typus” (Atri, Melfi, Albugnano, Poggio Mirteto e Montefiascone). Finora, il gruppo francese ed anzi propriamente la miniatura del ms. 3142 sono stati letti come originari in senso compositivo e cronologico (*Idem*, p. 162): l’iconografia dei *tre vivi e tre morti* sarebbe dunque nata nella produzione miniatoria francese e da lì recepita (e poi variata) in Italia, inizialmente in territori a dominazione angioina. Questa strada potrebbe però essere totalmente ribaltata. Se da una parte la storiografia tende oggi a retrodatare alcuni contesti - come ad esempio Atri, probabilmente ricollegabile a una committenza di ambito federiciano (F. ACETO, *Novità sull’“Incontro dei tre vivi e dei tre morti” nella Cattedrale di Atri*, in “Prospettiva”, XCI-XCII, 1998, pp. 10-20) - dall’altra, andrebbe infatti precisata meglio anche la seriazione cronologica dei manoscritti “Arsenal typus” (Arsenal, ms. 3142; BnF, ms. Fr. 378; BnF, ms. Fr. 25566; Walters, ms. W.51; PML, ms. G.50; BL, Arundel ms. 83): soprattutto perché proprio la miniatura del nostro codice, datata dagli studi sul tema intorno al 1285, come il resto dell’opera, mi sembra invece chiaramente un’aggiunta posteriore, da collocare stilisticamente molto dopo altre prove del gruppo, nel Trecento inoltrato (quarto o quinto decennio del secolo, almeno) [Figg. 278-279-280-281]. Per una discussione sulle pitture del “Italian typus” a partire dal caso di Montefiascone, si rimanda alla tesi di dottorato di Marta Vizzini - che ringrazio per i preziosi scambi - di prossima discussione presso l’Università di Firenze, sotto la guida del Professor Andrea De Marchi.

perfettamente lucidate, ad accompagnare la lettura delle due o tre colonne di testo [Fig. 270 e 274]. Il lusso ed il prestigio di una simile confezione, intuibile sin dalla prima carta, ben si sposa ad una destinazione - anch'essa deducibile dal *folio* 1r - presso la corte 'alternativa' di Marie de France, del fratello, il duca Jean I di Brabante e della cognata Bianca di Castiglia, personaggi infatti rappresentati e connotati araldicamente nella miniatura d'apertura [Fig. 266]. Ed è proprio tale rappresentazione a permettere di datare il codice dell'Arsenal intorno al 1285, anno in cui il poeta Adenet le Roi aveva composto proprio per Maria il suo ultimo scritto cortese, intitolato *Le Cléomadès* e compreso in apertura del compendio ms. 3142: ritiratasi a seguito della morte del marito - il re di Francia, Filippo III l'Ardito, deceduto nel medesimo 1285 - il carattere privato e laterale dell'*entourage* di Maria dovette ispirare questa commissione a lei dedicata, refrattaria ai più rigidi canoni della corte ufficiale. Le miniature - attribuite correntemente al Maître de Jean de Papeleu, ma credo meglio

assegnabili a un suo stretto collaboratore, come già sospettava Avril¹¹⁶, rispondono precisamente alla natura dei componimenti, con particolare vivacità negli animali protagonisti delle favole [Fig. 271] e con una martellante iterazione di personaggi in adorazione di Madonne con Bambino nell'ultima sezione del codice, quella più sentitamente devozionale e liturgica [Figg. 275a-b-c-d].

Ancora una volta un'eguale orchestrazione figurativa, purtroppo incompiuta, era poi prevista per un secondo codice sempre riconducibile alla produzione d'Oltralpe, il trecentesco Reginense Latino 315, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana¹¹⁷. Questo, decisamente grande nei suoi 292 mm d'altezza

¹¹⁶ Il Maestro nominato di Jean de Papeleu (dal copista attivo nella *Bibbia* della Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5059, portata a compimento nel 1317) è uno dei miniatori più autorevoli nella Parigi a cavallo tra XIII e XIV secolo (ca. 1295-1335), per una cui lista aggiornata di attribuzioni si può consultare A. STONES, *Gothic Manuscripts 1260-1320*, I.1. *Text & illustrations* (A survey of manuscripts illuminated in France, 3.1), London 2013, pp. 57-58. Identificato da alcuni con il genere del Maître Honoré, Richard de Verdun (notizie dal 1289 al 1327, cf. R. H. ROUSE e M. A. ROUSE, *Manuscripts and their Makers: commercial book producers in Medieval Paris 1200-1500*, I. *Text, maps*, Turnhout 2000, pp. 145-154 e *idem*, II. *Register, appendices, illustrations*, pp. 126-127), il nostro manoscritto destinato a Maria di Francia ne sarebbe dunque una delle più precoci produzioni, addirittura precedente la *Somme le Roi*, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 870 e la *Bibbia* di Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 78 E 2). Il miniatore del ms. 3142 manca però dell'eleganza delle prove autografe del maestro, di cui ricalca forme e movenze in una versione più rinsecchita e decisamente meno ornata nel decoro della foglia d'oro del fondo [Figg. 276a-b]. Le dita dinoccolate del possibile Richard de Verdun si allungano poi nel nostro in una maniera più sommaria, così come il tratto grafico che compone i visi pallidi e le chiome riccioline del miniatore di Jean de Papeleu diventa nel pittore del ms. 3142 più tremolante e malfermo [Figg. 276c-d]. Di contro, come accennava Avril nel suo menzionato *fichier* (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000507p/f1154> ultimo accesso 16 gennaio 2022), il collaboratore di Richard attivo nel BnF, Fr. 1447 (*Poemi di Adenet Le Roi*) - forse più anziano ed originario della regione d'Artois, dove la stessa Maria risiedeva - potrebbe essere colui a cui ricondurre il decoro del nostro volume, soprattutto nei leoncini quasi usciti da un libro di bambini [Figg. 277e-f], nelle pupille strabiche e piccole come nere capocchie di spilli [Figg. 277c-d], o ancora nelle solcate sopracciglia e nelle labbra ricurve [Figg. 277a-b].

¹¹⁷ Arrivato in Biblioteca Apostolica nel 1689, questo dovette dunque fare parte della collezione della regina Cristina di Svezia, che sappiamo raccolse molti dei suoi codici proprio in Francia mentre risiedeva a Fontainebleau.

per 190 di larghezza, conta 55 carte redatte in antico francese ed è ricordato già nella mostra curata da Morello nel 1988 per le “parti di un Libro d’Ore” che, ai *folii* 23r-47v, sono state “legate insieme ad altri testi devozionali”¹¹⁸.

Ma l’unione delle sue varie componenti costituisce, come altrove si è visto, un disegno unitario, che dalle litanie, di chiara impronta francese e - si direbbe - borgognona¹¹⁹, travalica in una sequenza di sette orazioni in volgare, da “dire devotamente avendo grande pietà e compassione della morte del Signore” (traduzione di chi scrive), una per ogni ora canonica dell’Officio della Passione, come nel nostro Lat. 2843E [Fig. 282]. Seguono poi una lunga raccolta di orazioni del tipo che abbiamo chiamato ‘per ogni evenienza’: oggetto d’interesse di diversi studi di linguistica¹²⁰, questa serie di preghiere segue passo passo la giornata di un laico devoto, offrendo a lui *oraisons* da snocciolare in tutti i momenti chiave del giorno ed offrendo a noi un non trascurabile affondo sulle pratiche quotidiane di tale pubblico. Ecco così, tra le altre, la preghiera per “quando ci si alza dal letto”, si veste *la chemise*, si mette il *chaperon* [Fig. 286]; oppure per “quando si sentono suonare le campane”, o “entrati in chiesa, ci si toglierà il cappello” e si guarderà alla croce; ancora, per quando si “passi sopra

¹¹⁸ Così G. MORELLO, *Libri d’Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988, scheda 59 p. 53 ed in precedenza anche P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l’office, les livres de l’office du chapitre, les livres d’heures*, Città del Vaticano 1971, p. 163.

¹¹⁹ Alla Borgogna rimandano infatti il monaco benedettino San Aigulfo di Lerins, Sant’Amatore di Auxerre, San Lupo di Troyes, le sante Colomba e Petronilla, ma soprattutto quel *Saint Gangulfé* cavaliere a fianco di Pipino il Breve e rampollo di un’illustre famiglia borgognona di cui seppe generosamente amministrare i possedimenti (si vedano all’undici di maggio gli *Acta Sanctorum*).

¹²⁰ Penso ad esempio allo studio di K. V. SINCLAIR, *Sur quelques oraisons particulières du Codex Vaticanus Reginensis latinus 315*, in “Manuscripta”, LX, 1996 pp. 119-125, contributo a partire dal quale ricucire la bibliografia precedente, tra cui segnaliamo P. PREZEAU, *La tradition des prières françaises médiévales. À propos d’un Livre d’heures et de prières des Célestins de Metz (Metz, Bibl. mun., ms 600)*, in “Revue d’histoire des textes”, VII, 1977, p. 182.

un ponte” ed infine, a chiudere il cerchio, per il momento in cui ci si “metta nel letto”¹²¹.

Questa prima sezione, vergata a piena pagina, lascia poi il posto ad una seconda, redatta a due colonne, la parte certamente più istituzionale del codice reginense: l'*Ave regina caelorum* principia a c. 20r ed è seguita a partire da c. 23r, prima dal francese “je me confesse”, poi dal Padre Nostro, dai Sette Salmi Penitenziali, e - solo in ultimo - dalle Ore della Vergine *en roumant* [Fig. 283]. Chiude invece il compendio una breve sequenza di pagine, che contano, con il medesimo impaginato, una *Messa della Trinità* latina rubricata in volgare [Fig. 284], l'immane *incipit* del vangelo di Giovanni, una cernita di altre messe abbreviate e preghiere ed infine, a cominciare da carta 48r, un lungo *miserere* per se stesso, ma anche diverse altre orazioni sino al fondo - la prima a c. 49v “pour me pere e me mere” [Fig. 285].

Decisamente sospeso tra un Libro d'Ore, un *Liber Precum* ed una delle nostre miscellanee di formazione devozionale, il codice Reg. Lat. 315 è ad oggi privo di corredo miniato e si fregia solo di alcuni decori a penna: eppure *ab origine* fu certamente pensato per essere corredato da un completamento miniato, di cui restano le prove negli spazi precisamente risparmiati allo scopo all'interno della seconda sezione¹²². Fortunatamente - ma questo anche molto ci deve dire del progetto codicologico originale - possiamo ricucire in parte la fisionomia di tale corredo grazie alle rubriche che erano previste a sovrastare l'immagine: vere e

¹²¹ La *routine* devozionale del committente reginense non può non rammentare quanto ad esempio segnalato da A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005, p. 345: negli Statuti dei disciplinati di Bologna (1260) e Vicenza (1263) era infatti espressamente richiesta ai confratelli laici una visita quotidiana alla chiesa, prima di iniziare a lavorare; o addirittura il giro ogni giorno di tutti gli edifici chiesastici della città come chiesto a Enrico da Treviso.

¹²² Come già notato anche da G. MORELLO, *Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988, scheda 59 p. 53.

proprie didascalie, queste furono vergate in rosso dal medesimo copista del testo (sono però almeno due le mani attive nel codice) e sono tra gli esempi più discorsivi di tali *tituli*, considerato che vanno a descrivere soggetti iconografici che dovettero essere certo noti al lettore. Proprio in virtù di quest'ultima considerazione, esse dovevano forse servire anche come indicazioni per il miniatore, per il quale non resta traccia di altro tipo di istruzioni. Incastonate all'interno delle due colonne di testo, di cui rispettano precisamente l'ingombro, tali miniature dovevano scandire proprio l'Ufficio della Vergine, secondo un abbinamento piuttosto canonico: ad ogni passaggio orario si sarebbe infatti svelato il ciclo dell'infanzia di Cristo, dall'Annunciazione alla Fuga in Egitto, passando per Visitazione, Natività, Annuncio ai pastori ("Coment li anges anunce aux pastouriaux la nativite [de] nostre seignor" [Fig. 287d]), Strage degli innocenti (comment li roys herodes fist decoler les enfens innocens" [Fig. 287c]) e Presentazione tempio; tradizionali soggetti per peculiare necessità didascalica, dunque.

Oltre al piacere di scoprirne i modi stilistici, la messa in opera delle miniature avrebbe poi forse consentito - in mancanza di un calendario ed in concorso alle litanie - una più precisa localizzazione del manoscritto; ma in particolare due delle illustrazioni mancate avrebbero anche saputo fornire un prezioso ritratto del pubblico di riferimento dell'opera e fors'anche del suo destinatario, quando leggiamo che in apertura di Sette Salmi e Padrenostro (cc. 25v e 26r) doveva essere raffigurato un *Dieu en lo iugement* (oppure *en la maiste*) y *personnes qui li crient merci en disant le VII psalmes* (oppure *en orent*) [Figg. 287a-b].

È un fortuna, quella di conoscere volto e natura di colui per cui un codice fu commissionato, che è capitata altrove nel nostro *corpus* di opere ed anche capita nell'ultimo degli *exemplum* esteri di codici 'ibridi': il Parigi, Arsenal, ms. 572, più tardo - affacciato com'è ai primordi del Quattrocento - e davvero poco noto¹²³.

Eguale al precedente, questo resta in equilibrio su quel filo che collega i *Livres de Prières* e le miscellanee del tipo che abbiamo qui conosciuto. Con la prima intitolazione è repertoriato sulla costa della legatura ottocentesca in cuoio rosso, e di tale genere condivide la forma-libro decisamente più piccola di quanto non si sia visto sinora (155 × 111 mm), nonché una vergatura ad una sola colonna. A differenza di quanto normalmente accade nel *liber precum*, esso comprende però al suo interno anche una cernita di componimenti più fortemente sbilanciati verso la tradizione delle *Horae*, o altri non canonici a nessuna delle due riconosciute tipologie librarie.

Le 113 carte che compongono il manoscritto parigino, piuttosto tarlate e dai chiari segni d'utilizzo frequente, hanno poi punti di contatto con quasi tutte le categorie - puramente convenzionali - che abbiamo messo in piedi durante l'analisi dei codici ibridi di origine italiana: evidenti tracce di una commistione con i leggendari animano un libro in cui il binomio latino-volgare è funzionale a

¹²³ Il codice non è ancora digitalizzato all'interno della base Gallica e, da quanto ho potuto apprendere presso l'istituzione ed osservare durante le ricerche, si direbbe anzi proprio inedito, non contandone le menzioni nei sommari cataloghi della biblioteca di appartenenza, tra cui si guardi H. MARTIN e F. FUNCK BRENTANO, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, I, (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France), Paris 1885, pp. 427-428. Qui è registrato già con la segnatura attuale, 572, mentre le precedenti, riportate nelle prime carte, sono 514 D, il numero di inventario con cui era registrato nella menzionata raccolta del marchese di Paulmy e T.L. 321. Misteriosa resta invece la firma "Cherbuy", riportata, in grafia moderna, nell'alto di alcuni fogli e che sembrerebbe far riferimento ad un ancora precedente passaggio collezionistico.

guidare all'interno di un preciso percorso di devozione quell'uomo, laico, giovane e di *haut niveau*, che troviamo raffigurato a c. 65r - e su cui torneremo. Sono 123 le vignette che ritmano le prime parti del codice dell'Arsenal. Anzitutto, il ritratto degli evangelisti introduce le rispettive pericopi ed è questo particolare a permetterci di classificare il volume come mutilo almeno di una prima carta: il verso di quest'ultima doveva infatti certamente ospitare la raffigurazione del San Giovanni, il cui *incipit* evangelico apre oggi il codice¹²⁴. Segue poi lo srotolarsi della cifra distintiva di tale prodotto, un lunghissimo elenco di brevi passaggi qui nominati *mémoires*: qualcosa che abbiamo in parte già incontrato, una sorta di agiografia breve o litania lunga - in latino ma rubricata in volgare - qui con un più spiccato costrutto liturgico che articola ogni memoria in un'invocazione, una sorta di antifona/responsorio ed un'orazione 'narrativa' finale. Ad ognuna di esse corrisponde, racchiuso da cornici profilate d'oro, un disegno leggero, dalle dolcissime acquerellature e decisamente essenziale nei dati d'ambiente.

Le prime *mémoires*, quasi stazioni liturgiche, dettano il tempo ed insieme raccontano la parabola terrena di Cristo e della Vergine, attraverso un ciclo di festività prima cristologiche e poi mariane sempre rispondenti al medesimo schema scrittoriale e con relativa traduzione visiva: a c. 6v, principia con "hodie cristus natus est, hodie salvator apparuit" la *Natività*, dall'iconografia piuttosto affettuosa, con Giuseppe che parla alla Madonna stanca e girate di spalle; poi *Circoncisione*, *Adorazione dei Magi* (detta "memoire de l'aparicion"),

¹²⁴ Si veda c. 1r *Secundum Iohannem: in principio erat verbum et verbum erat apud deum et deus erat verbum*; c. 2r *Secundum Lucam: in illo tempore missus est angelus gabriel*; c. 3v *Secundum Matheum: cum natus esset Jesus in Bethleem iude*; c. 4v *Secundum Marcium: in illo tempore recumbentibus undecim discipulis apparuit illis ihesus*. La numerazione delle carte è apposta a destra in prossimità del margine alto del *recto*, ma fu messa in opera quando il codice risultava già acefalo. Il lavoro di rilegatura deve aver inoltre scompaginato profondamente i richiami tra i fascicoli, che infatti sono di difficile lettura.

Resurrezione (la memoria qui è della Pasqua), *Ascensione*, *Pentecoste* e *Trinité* (rispettivamente cc. 7r, 8r, 8v, 9r, 10r e 10v). Anello di giuntura tra le due sequenze è, al *folio* 11r, la “*memoire de l’asumpcion*” della Vergine, con il Cristo che benedice la madre incoronata, seduta al suo fianco [Fig. 288]: seguono infatti ad essa le altre tre ricorrenze legate a Maria, ovvero *la septembresce* (Nascita, c. 11v), *la chandeloui* (Presentazione al Tempio, c. 12v) e *la nunciacion* (figura alla c. 13v).

Da qui l’avvicinarsi dei santi più disparati: profondamente legati alla devozione francese, l’ordine di loro presentazione è - come abbiamo visto altrove - pressoché quello delle litanie, il primo ricordo quello di San Giovanni Battista alla carta 14r [Fig. 289]. Non è un caso infatti che, nel passaggio da una classe di santità all’altra, siano registrate, proprio come nelle litanie, delle ‘memorie collettive’, che prevedono ad esempio a c. 23r il ricordo di un generico apostolo ed alla successiva quello di “*plusieurs*” [Fig. 291]. Un identico schema, anche visuale, è poi ripetuto per i martiri (cc. 35v e 36r), per i confessori (cc. 54r e 54v), per le vergini (c. 63r) ed infine per tutti i Santi (cc. 64r; 65v in avvento; 66r in quaresima ed ancora 67r).

Le vignette che illustrano tale galleria agiografica alternano il dispiego di santi stanti e simbolicamente connotati, classico alla tradizione dei suffragi [Figg. 292a-b], a momenti nei quali non è invece il semplice attributo a ricordarne il martirio, ma la narrazione stessa dell’episodio, con il sangue vermiglio a costituire la nota cromatica più accesa all’interno della delicata scala di grigi, pallidi gialli e verzolini che altrimenti ne compone le ricercate iconografie [Figg. 292c-d e 290].

A c. 72v si cambia registro, per approdare alla sezione che più d’ogni si appoggia alla norma delle *Horae*, con il dispiego di quei passaggi sentitamente

liturgici che non appartenerebbero *de facto* alla natura dei libri di preghiera¹²⁵: rubricate in rosso “Ici comencent les heures de la croix”, introdotte da un’iniziale decorata, piccola e preziosa come altre all’interno del manoscritto, unica concessione originaria alla miniatura a tempera, rosa antico e blu elettrico per il fondo, sottile lamina dorata per il corpo. La figurazione abbinata alle ore di tale ufficio abbreviato è poi sempre orchestrata per tabelle soffusamente acquerellate ed è certo singolare per scelta del programma: dal *Cristo davanti a Pilato* (rispondente al passaggio testuale che recita appunto “ductus est Cristus ante Pilatum”) si salta direttamente al dispiego di soggetti *post mortem*, *Ascensione*, *Pentecoste* ed una doppia *Missio Apostolorum*, la prima forse riferita al passaggio in cui gli apostoli si trovano a saper parlare tutte le lingue del mondo, come recita l’inno corrispondente.

Le Dieci Gioie della Vergine¹²⁶, che principiano al *folio* 77r, sostituiscono invece il più tradizionale ufficio mariano e forse costituiscono in parte la spiegazione all’irregolarità del precedente nucleo di immagini, perché sono loro ad assorbire molte delle tappe sin qui non repertorate del narrato evangelico. Primo testo del codice parigino redatto completamente in volgare francese, esso visualizza più precisamente che altrove lo scritto, contando alla prima gioia nuovamente l’*Adorazione dei Magi*, poi seguita dal *Cristo fra i dottori* (c. 77v), dalla

¹²⁵ Come abbiamo visto meglio nel primo capitolo, è lo stesso Leroquais a tracciare sin da subito in maniera precisa tale confine, poi ribadito, tra gli altri, anche da R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d’ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, p. 20, che definisce i *libelli precum* testi devozionali senza collegamento con la liturgia delle ore.

¹²⁶ Se ogni passaggio gioioso si apre con un’invocazione alla “doulce dame”, egualmente ognuno si chiude con l’invito a recitare l’Ave Maria, molto spesso riportata in una formula sincopata a fondo pagina, solo a marcarne l’indicazione rituale. In H. MARTIN e F. FUNCK BRENTANO, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l’Arsenal*, I, (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France), Paris 1885, p. 427 lo scritto è registrato come “quinze joies”, mentre sono solo dieci quelle effettivamente rintracciabili nel testo.

Presentazione al Tempio e da due dei più noti miracoli: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e *Nozze di Cana* (cc. 78v e 79r). Sesto e settimo gaudio sono *Crocifissione* e *Resurrezione* (cc. 79v ed 80r), mentre chiudono il conto due composizioni molto frequentate nel ms. 572, ovvero *Ascensione di Cristo* e *Pentecoste* (cc. 80r-v); in ultimo, alla carta 81v è raffigurata *l'Assunzione della Vergine*.

Un acquerello, che, al *folio* 82r, coniuga trionfo e penitenza nel suo Cristo assiso sul globo ad esibire le proprie piaghe [Fig. 300], principia di seguito le francesi cinque “*plaies de Iesus critos*”, che al ritmo di “*doulz dieu doulz pere*” repertoriano la *Discesa al Limbo*, una non meglio connotata *predica ai discepoli*, il *pentimento di Pietro*, la *Salita al Calvario* e infine una dolentissima *Crocifissione* [Fig. 295], dove Maria si getta addolorata ai piedi della croce sorretta dal San Giovanni (rispettivamente cc. 82v, 83r ed 84r-v)¹²⁷.

Con un ulteriore componimento in volgare dedicato alle gioie della Vergine - questa volta sette - ci avviamo, a partire dalla pagina 85r, alla conclusione della sezione miniata del manoscritto: uno scritto d'autore, questo, opera d'un vescovo (da identificare con Tommaso Becket) ispirato direttamente dalla Madonna nella sua redazione “*moust belle et devote*”, come unitamente ci dicono rubrica d'apertura e disegno d'*incipit* [Fig. 301]. Il corpo del testo sarà poi scandito per semplici decorate ad ogni capoverso, le medesime che introdurranno anche la successiva serie di orazioni in antico francese e, a c. 97r, ancora una volta le *Dodici Gioie di Notre Dame*.

¹²⁷ L'impostazione dei singoli passaggi è qui uguale rispetto a quanto raccontato alla nota precedente, anche se la preghiera di chiusura è in questo caso coerentemente il Padre Nostro. Almeno una carta pertinente al testo sembra poi essere andata persa nel finale, proprio perché la quinta ed ultima piaga, allo stato attuale molto più breve delle precedenti, manca dell'orazione conclusiva.

Il latino torna invece nelle ultime carte, dove un diverso scriba ha registrato una breve cernita di messe votive e la conclusiva *Passio domini nostri Iesu Christi secundum Johannem*, la cui iniziale d'apertura resta di fattura coerente alle precedenti, ad ulteriore segnacolo dell'unitarietà del progetto codicologico.

È una coerenza, quella del manoscritto parigino, che non è però immune ad un certo grado di fluida improvvisazione, soprattutto per quanto concerne rubriche e disposizione del decoro miniato: così come abbiamo già commentato circa il manoscritto BnF, Lat. 1352, le tabelle qui ad acquerello, rigorose per dimensione, dovettero essere originariamente previste al cominciamento del testo cui si abbinano, per poi molto spesso scivolare invece dove trovarono posto, di frequente alla fine del passaggio immediatamente precedente. Egualmente, lo specchio di scrittura, di cui rimangono chiare tracce, è rispettato in maniera a volte piuttosto sommaria e di quelle che dovevano essere rubriche rosse molte (vergate invece in inchiostro bruno) non furono che riquadrate da un tratto sottile, forse in un secondo momento, accortisi della dimenticanza [Fig. 293]¹²⁸.

Tornando ora al signorile destinatario cui già abbiamo accennato, questo compare in corrispondenza della *mémoire* per la pace, ricordando da vicino le battute finali della sottoscrizione del nostro Fr. 187, che ugualmente sulla serenità per le proprie terre chiedevano insistentemente benevolenza [Fig. 298]. Ma quali territori stavano a cuore al nostro laico devoto? Qualche indizio potrebbero darlo anzitutto i santi repertoriati nelle memorie, che, in fila al patrono francese Martino [Fig. 296], contano anche quelli di Parigi, Germain

¹²⁸ Anche rispetto alle vignette ad acquerello le rubriche si dispongono in maniera abbastanza aleatoria: vergate in rosso fino alla c. 5r, lo saranno poi nuovamente soltanto a partire dalla c. 72v sino alla conclusione del compendio.

(rappresentato con le chiavi della città) e Geneviève¹²⁹. Ed in direzione parigina spinge anche il ricordo delle reliquie, dettagliatamente raffigurate al di sopra di una mensa d'altare a c. 71r [Fig. 294]: una di questa, nel centro, sembra decisamente una delle spine della corona che torturò il capo di Cristo, reliquia parigina per eccellenza che spicca sul capo del *Cristo in Pietà* a c. 5v ("memoire de la passion de Iesus Crist") ed a cui sono dedicate ben due spiegazione e anche una specifica orazione a c. 90r [Fig. 397]¹³⁰.

A giudicare il dato stilistico delle figurazioni e quello di costume nella veste accollata del committente in preghiera, dovremmo essere in bilico tra Tre e Quattrocento, anche se colui per cui il codice fu messo insieme - forse attanagliato dal male ai denti vista la curiosa *mémoire* a tale dolore dedicata - non restò a lungo proprietario del suo manoscritto: accanto a lui campeggia infatti uno scudo, unico particolare - fatte salve le suddette iniziali decorate - ad

¹²⁹ Non contando le figure appena citate, sono ricordati nel manoscritto anche, nell'ordine: cc. 14v San Giovanni Evangelista; 15r San Pietro e Paolo; 15v Sant'Andrea; 16v San Giacomo; 17r San Filippo; 17v San Tommaso; 18v San Bartolomeo; 19r San Matteo; 20r San Luca; 20v San Mattia; 21v San Simone e Giuda; 22r San Marco evangelista; 22v San Barnaba; 24r San Lazzaro; 25r memoria degli innocenti; 25v San Clemente; 26v Santo Stefano; 27r San Lorenzo; 27v San Vincenzo; 29r San Mauro. All'altezza del *folio* 29v manca almeno una pagina, che nel *recto* doveva avere la vignetta ed il principio di un testo e nel *verso* un'altra vignetta e la rubrica di Sant'Eustachio, la cui orazione finisce a c. 30r. Seguono poi cc. 30r San Cosma e Damiano; 30v Sant'Ippolito; 31r San Fabiano e San Sebastiano (rappresentato solo Sebastiano); 32r San Quintino; 32v San Cristoforo; 33v San Giorgio; 34r San Gervasio e San Protasio; 35r San Legier; 37r San Silvestro; 38r Sant'Ilario; 38v San Remigio; 40r Sant'Egidio; 40v San Gregorio; 41v San Benedetto; 42v Sant'Eligio; 43r San Nicola; 43v San Giuliano; 44r San Tiebaut; 45r San Mauro "confessore"; 45v Sant'Agostino; 46r San Girolamo; 47r Sant'Ambrogio; 47v San Bernardo; 48r San Leu; 49v Sant'Albano; 50r San Massimiano; 50v San Brizio; 51r Sant'Aiguien (?); 52r San Luigi; 52v San Francesco; 53v San Domenico; 55v Santa Maddalena; 56r Santa Caterina; 57r Santa Marta; 57v Santa Clara; 58r Santa Margherita; 58v Sant'Agata; 59r Santa Cecilia; 60r Santa Luce; 60v Santa Giuliana; 61r le undicimila vergini; 62r Sant'Anna ed infine 62v Santa Maria Egiziaca.

¹³⁰ In merito poi all'enfasi posta sulle festività mariane in principio del compendio, è interessante l'atto trecentesco riportato da C. DUFRESNE, *Glossarium Ad Scriptores Mediae Et Infimae Latinitatis*, II.1. E-K, Basel 1762, p. 229: questo infatti prescriveva ai commercianti ("seliers") di Parigi che "Nul ne peut ouvrir au Dimanche, ne aux quatre Festes de nostre Dame, c'est assavoir à la Myaoust, à la Septembrate, à la Chandeleur et en Mars".

essere sommariamente campito in tempera grassa [Fig. 299a]. Anche se basterebbe quest'unico particolare a farci dubitare della sua pertinenza, l'impronta lasciata sul retro della carta non lascia remore circa la sua natura di palinsesto [Fig. 299b]: ad un primo stemma, quello realmente appartenente al destinatario effigiato, ne fu non molto appresso sovrapposto un altro d'azzurro allo scaglione d'oro accompagnato da tre rose rosse e un corvo¹³¹. Il primo possessore si fregiava invece di un'arme di cui non conosciamo i particolari cromatici, ma che - vediamo in controluce - contava al suo interno una grande croce come di Malta, dai rami più biforcuti: uno stemma che ricorre spesso tra la classe patrizia e mercantile della capitale francese e che quindi, in mancanza di ulteriori notazioni, non è purtroppo possibile collegare ad un preciso personaggio¹³².

Quest'ultimo dovette comunque poter e saper assoldare un maestro disegnatore di buon nome, a vedere il frutto delle sue realizzazioni. Dalle immagini più impegnate delle prime carte, puntute nei visi aggrottati e fluenti nei manti dagli

¹³¹ Sinora i controlli messi in campo consultando il noto C.R. D'HOZIER, *Armorial général de France: recueil officiel dressé en vertu de l'édit royal du 20 novembre 1696*, 35 volumi, Dijon 1969-1970 non hanno purtroppo dato significativi riscontri: nei volumi, che rassemblano le armi delle famiglie di tutta Francia (zona d'interesse delle raccolte del marchese di Paulmy), sono numerosi però gli stemmi molto vicini a quello descritto, pur non precisi nell'alternanza dei colori o mancanti di alcuni particolari. Il confronto più stringente resta quello con l'arme Claude Trioche "empeseur" del re, registrata a c. 92v del volume XXIII, ovvero quello, conservato presso il Département des Manuscrits della BnF con segnatura Fr. 32250, che raccoglie i più antichi scudi parigini: lo stemma Trioche, secondo la riproduzione di Hozier, conta tutti gli elementi nel corretto ordine, ma è purtroppo d'oro allo scaglione d'azzurro e non viceversa.

¹³² Sempre dal volume XXIII (BnF, ms. Fr. 32250) dell'armoriale Hozier (vedi nota precedente) si possono comunque citare tre occorrenze significative, pur non percorribili con certezza in mancanza di notizie aggiuntive ed appigli cronologici certi: il primo è il "gentil'homme" Guy Mauclere di c. 131r, mentre i due successivi, forse più tardi, sono ricordati come Jean-Baptiste Gorillon e Charles de Prez, rispettivamente ai *folii* 169r e 891r. Tutti i volumi del mastodontico repertorio sono utilmente ordinati e consultabili al <https://chateaubersailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/sources-manuscrites/armorial-general-de-france-par.html> (ultimo accesso 16 gennaio 2022).

orli ondosi, si passa poi ad un lieve allentamento della qualità a partire da c. 7r, con figure in generale un po' più veloci e che si direbbe pesino saltuariamente sulla spalla di un collaboratore, forse un colorista, cui dovrebbero appartenere le più cariche ed inchiostrate lumeggiature, l'essenzialità di qualche costruito ed anche alcuni occhioni fissi e imbambolati. Nella sua fisionomia d'insieme, il decoro appare comunque opera di un'unica mente che ne dirige le forme e l'impronta generale, soprattutto circa la scelta di lasciare i nimbi vuoti d'oro e solo lievemente toccati da un acquoso pigmento giallo; oppure nelle leggerissime *nuances* che compongono i carnati rosellini ed i canuti capelli con tocchi di azzurro carta da zucchero, come per le nubi.

Le miniature più curate, ovvero i ritratti degli apostoli intenti a scrivere i vangeli, sono riquadrate non solo in oro ma anche in rosa-blu, a richiamo della tavolozza che campisce le iniziali decorate. Se alcuni angioletti, giovani come piccoli paggi, sono certamente tra le pitture più sentitamente pucelliane nelle loro lumeggiature modulate a *grisailles*, nei loro riccioli tutti arrotati e nelle creste accese di luce dalla biacca corposa [Figg. 302a-b]¹³³, anche altri sembrano i riferimenti del nostro maestro, maggiormente legati all'arte renana. Così, nel comporre quello che è il brano più alto del codice, il bel *San Luca col bue* di carta 2r [Fig. 303b], il maestro dell'Arsenal ms. 572 dimostra, pur in minore, una qualche familiarità con il linguaggio sapiente ed estroso di artisti

¹³³ Soprattutto a c. 9r, la vignetta che corrisponde alla memoria dell'*Ascensione* ricalca nello schema una composizione classica a Jehan Pucele, i piedini del Cristo a sbucare dalla cornice come unico ricordo delle sue sembianze terrene. Per il miniatore parigino, la sua pratica pittorica e per il contesto in cui si trovò ad esprimerla si può fare riferimento a P. CHARRON, *Color, grisaille and pictorial techniques in works by Jean Pucelle*, in *Jean Pucelle: innovation and collaboration in manuscript painting* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 59), a cura di K. PYUN e A. D. RUSSAKOFF, London 2013, pp. 91-107, ma anche, da ultimo, a N. ROMAN, *Nouvelle proposition pour Jean Pucelle: un artiste abouti dès 1318*, in "Revue de l'art", CCXII, 2, 2021, pp. 8-17 e ancora a A. R. CALDERONI MASETTI, *Une relecture de l'art à la cour de Charles V de France: le moment 1378*, *ibidem*, pp. 18-31.

come Melchior Broederlam, di cui potrebbe aver avuto negli occhi modelli sublimi e presenti sul suolo francese, nella vicina Borgogna, come ad esempio le ante mobili dipinte dal pittore per la *Pala della Crocifissione*, posizionata nel coro della Certosa di Champmol sin dal 1399: degli sfrangiati fili di barba, dello sguardo senza tempo e della pausata eleganza delle figure di Broederlam non resta che un ricordo, sufficiente però a raccontarci l'apertura internazionale del linguaggio del nostro artefice [Figg. 303a e 303c]¹³⁴.

Il punto d'incontro di simili istanze potrebbe senza dubbio trovarsi a Parigi, nella variegata comunità di artisti stranieri che dovettero operarvi agli albori del XV secolo. I fantasiosi turbanti di alcune figure del manoscritto parigino si arrotolano infatti morbidi come, ad esempio, fa quello di Giuseppe nelle ante dipinte del bell'altare portatile noto come *Chapelle Cardon* ed oggi conservato presso il Musée du Louvre, con numero di inventario R.F. 2314. Questo, dipinto a ridosso del 1400 da un pittore della regione renana inferiore, sembrerebbe essere in effetti un buon parallelo per le figurazioni del nostro manoscritto, forse

¹³⁴ Ci tengo a ringraziare il Professor De Marchi per il fruttuoso scambio che avemmo sulla compagine stilistica del codice parigino 572 nel corso delle mie ricerche; ed è proprio ad A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale* (I grandi maestri dell'arte, 25), Firenze 2008, cat. 3 pp. 110-111 che si rimanda per un fulmineo ma lucido commento circa l'altare menzionato, attribuibile nella parte scolpita a Jacques de Baerze intorno al 1390-1392, mentre a quello che viene definito "uno dei più grandi pittori europei del momento", appunto Melchior Broederlam, per quanto riguarda le ali dipinte (1393-1399). L'opera, oggi conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Digione, sappiamo dai documenti fosse collocata sull'altare del coro della certosa borgognona, fondata dal primo duca di Valois, Filippo l'Ardito, nel 1385. Sull'articolazione di pali e polittici all'interno del complesso e sui gusti di tale committenza si può leggere il bell'articolo di M. TOMASI, *Matériaux, techniques, commanditaires et espaces: le système des retables à la chartreuse de Champmol*, in "Nederlands kunsthistorisch jaarboek", 62, 2012, pp. 29-55 con amplissima bibliografia di riferimento. Per invece uno sguardo alla pittura di Broederlam, che presti attenzione ai nuovi aspetti accostanti e d'interazione emotiva della sua arte, si veda, C. STROO, *Broederlam's world of surface appearances: traditional and innovative aspects*, in *Vision & material: interaction between art and science in Jan van Eyck's time* (KVAB Press series Academica, 6), atti del Convegno Internazionale di Brussels (Royal Flemish Academy of Belgium, 24-26 novembre 2010), a cura di M. DE MEY, M. P. J. MARTENS e C. STROO, Brussels 2012, pp. 67-91.

più precoci di qualche anno¹³⁵. Nell'eleganza del velo che la Vergine di c. 13v appoggia al retro del capo, a scoprire principescamente i capelli [Figg. 305c, 304c e 304f], nelle fisionomie tutte minute e gnomesche [Figg. 305a, 304a e 304d], nei nasini ora tondi ora affilatissimi e negli occhietti affossati, si intravedono i primordi del linguaggio più svolto e favoloso di produzioni come quella *Cardon*; così come corrispondono alcuni impacci compositivi che affossano, in armature rigidissime, strette fasciature o mantelli sovrabbondanti, le figure altrimenti soltanto ritagliate, pur nella gentilezza della loro aura sognante e distaccata [Figg. 305b, 304b e 304e].

¹³⁵ L'altare (di cui una riproduzione è reperibile al <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063009> ultimo accesso 16 gennaio 2022) è conosciuto come *Chapelle Cardon* dal nome di un suo antico possessore belga e fu donato al Louvre dagli eredi nel 1921. Esposto nel 1902 come "École de Broederlam" all'*Exposition des Primitifs flamand et d'Art ancien. Première section: Tableaux*, catalogo della mostra di Bruges (dal 15 giugno al 15 settembre 1902), Bruges 1902, cat. 3 p. 2, fu poi considerato di scuola francese (cat. 17: *École de Paris vers 1400*) nella seguente mostra di primitivi organizzata al Louvre nel 1904 da Henri Bouchot (cf. D. THIÉBAUT, *Les "annexions involontaires et abusives"*, in *Primitifs français découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra di Parigi (Musée du Louvre, dal 27 febbraio al 17 maggio 2004), a cura di D. THIÉBAUT, P. LORENTZ, F.R. MARTIN, Paris 2004, p. 36). É. C. STERLING, in *La peinture au Musée du Louvre*, II. *École Étrangères*, a cura di J. GUIFFREY, Paris 1941, cat. 2 p. 12 il primo a classificare il complesso come opera del basso Reno, dopo che ancora quasi tutta la storiografia precedente l'aveva creduto parigino: un influsso che non è però negato nemmeno dallo studioso stesso, che descrive il pittore delle valve Cardon come operante appunto "sous l'influence franco-flamande vers 1390-1400". Più volte avvicinata nella qualità delle sue pitture al noto altare ad opera proprio di Broederlam, conosciuto come "tour-retable" del museo Mayer van den Bergh di Anversa (*The Mayer van den Bergh Museum Antwerp* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 20), a cura di H. MUND, C. STROO e N. GOETGHEBEUR, Brussels 2003, pp. 203-253), la *Chapelle* è un *pastiche* messo in piedi da Cardon medesimo, che ne rifà la guglia e che la completa di una *Madonna* scolpita coeva e sempre di fattura tedesca, ma non coerente con l'insieme: quest'ultima sarebbe infatti da assegnare alla produzione di Colonia, mentre l'artefice del decoro dipinto potrebbe essere originario del ducato di Clèves secondo Foucart-Walter, alla cui precisissima scheda descrittiva si rimanda per tutta la bibliografia ulteriore e per le specifiche tecniche del complesso (cf. E. FOUCART-WALTER, in *Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses du musée du Louvre*, a cura di É. FOUCART-WALTER, O. MESLAY e D. THIÉBAUT, Paris 2013, inv. R.F. 2314 p. 113).

Con il manoscritto parigino si conclude il capitolo ed il lavoro, non senza averci però lasciato la sensazione che le ibride intersezioni tipologiche dei manoscritti di devozione individuale laica non siano esclusiva prerogativa del contesto italiano. Se i prodotti d'altri 'Stati' sono qui solo accennati attraverso una selezione puramente esemplare e per quanto essi si dimostrino certo meno eclettici, nondimeno possiamo in parte abbandonare l'idea che l'irregolarità e la pluralità degli strumenti di devozione siano tratto distintivo solo alle produzioni italiane.

Dovremmo invece collegare la confezione e diffusione di tali ibride miscellanee forse più alla loro funzione ed al loro pubblico che a realtà 'nazionali' in particolare: per quanto la vivacità sociale delle autonome realtà urbane italiane dovette certo favorirne una più caleidoscopica e precoce formulazione rispetto a territori a controllo centrale e regale come la Francia, che dovettero sortire facilmente da più noti schemi solo in rami eterodossi della corte (Ars ms. 3142) o a date decisamente più tarde (Reg. Lat. 315, Ars ms. 572 ed *alii* alla nota 113).

In quelli che abbiamo voluto definire ‘codici ibridi’, *auctoritates* antiche, stralci di patristica e scritti canonici di Salterio e Libro d’Ore sono accostati e rivisitati in forme nuove. Gli *incipit* dei testi autorevoli sono tra le poche concessioni alle iniziali figurate, che ospitano molto spesso il ritratto dell’autore. Per il resto, la sfaccettata trattatistica, che insiste principalmente su vizi e virtù o contenuti che intendono formare a tutto tondo il destinatario, è abbinata ad un corredo di immagini altrettanto didascaliche, che spiegano tramite visualizzazione gli scritti, passo dopo passo, soprattutto a partire dal Trecento. Sembrerebbe quindi essere la forte componente educativa ad animare in questi libri miscellanei la selezione dei contenuti, la costruzione del programma di immagini, la specificità di alcuni aspetti stilistici, la *mise-en-page* e l’iconografia del corredo miniato. Tra i componimenti scelti, molti sono d’altronde i testi nati dichiaratamente con intento pedagogico: per questi, come anche per i numerosi brani tratti dalle scritture apocriefe, la miniatura è tagliata su misura, tramite aggiunte e varianti rispetto ai canoni tradizionali.

Simili operazioni, che fanno dei codici analizzati delle vere costruzioni *ad personam*, si potrebbe presumere siano affidate ad intermediari d’elezione: dei *concepteur-pedagoghi*, a cui paiono riferirsi direttamente alcune sottoscrizioni, o di cui intuire per riflesso la presenza nelle frequenti annotazioni a margine per i miniatori, oppure nelle didascalie rubricate in prossimità delle immagini, che ne descrivono in maniera dettagliata i contenuti e paiono dunque assumere per il destinatario la funzione di *tituli* utili ad orientarsi.

Lungi dall’essere mere miscellanee letterarie, i codici ibridi rispondono, a livello testuale e figurativo, anche a quel fervente sentimento di devozione improntato alla penitenza, che connota le classi laicali emergenti al trapassare del XIII

secolo nel successivo; un sentimento - dall'affezione cristologica più che mariana - che in questi manufatti si combina ad una particolare insistenza sulle buone pratiche da seguire per una vita proba. I testi liturgici - pillole a cadenza settimanale, giornaliera od oraria - e quelle che abbiamo chiamato 'orazioni per ogni evenienza' risultano poi essere i testi meno illustrati, ma, quando lo sono, essi si accompagnano a immagini a scopo mnemotecnico, che non temono di ripetere più volte la stessa figurazione all'interno del volume.

In generale, la compagine figurativa - non ornamento, ma sempre significativo complemento - è poi caratterizzata da scelte stilistiche ed iconografiche quotidiane ma originali, che permettono una sentita immedesimazione; come anche fanno i numerosi *exempla* agiografici, che spesso vanno oltre la semplice invocazione dei santi.

Liturgie ed istruzioni edificanti, morali, pragmatiche abbiamo dunque immaginato vogliano 'dar forma alla devozione', in senso ampio e quasi enciclopedico, pur varievole a seconda degli esemplari e dei contesti. D'altro canto, la forma-libro stessa, comprensiva di misure, impaginazione, consistenza e dislocazione della miniatura, è finalizzata alla lettura ragionata di questi codici, con le immagini che si qualificano appunto come una seconda lettura del testo. Spesso citati o rappresentati, i fruitori di tali prodotti sembrano infatti appartenere alle nuove classi di laici *litterati*: in Italia, l'ascesa della cosiddetta borghesia urbana potrebbe spiegare la richiesta di un libro veramente su misura, non rispondente a tipologie più normate ed atte tradizionalmente a sottolineare *status* e storicità di regnanti e nobili di antico lignaggio.

Non a caso la confezione di questi prodotti, quando studiati singolarmente eludendo il discorso tipologico, è stata di frequente collegata all'ordine minoritico: ma una certa produzione comunemente definita 'francescana', se

letta nel giusto contesto d'insieme, sembrerebbe piuttosto da ricondurre alla sfera privata di laici devoti che, guidati, personalizzano i codici destinati alla propria formazione devozionale ed individuale con opere e immagini nate, sì, in seno all'ordine minoritico, ma variabilmente combinate ad elaborazioni riferibili a differenti tradizioni. Grande infatti è il debito delle miscellanee ibride nei confronti di una spiritualità più antica, sorta allo scorcio del secolo dodicesimo, poi certo prontamente intercettata ed amplificata dalla neonata realtà mendicante, tradizionalmente vicina alle classi cittadine di uomini nuovi, che necessitavano di un'educazione virtuosa anche in vista delle importanti cariche sociali che si apprestavano a ricoprire. È questo forse il motivo per cui molti dei nostri committenti paiono proprio essere uomini, vissuti in un lasso temporale che occupa, dalla metà del XIII secolo, tutti gli anni che portano agli albori del XV, principalmente nel centro-nord Italia, nei pressi di grandi poli urbani, mercantili e colti, come Genova, Mantova, Brescia, Firenze.

Anche in una realtà irregolare e fluida come l'Italia, con il suo pullulare dei più disparati strumenti librari destinati al laicato, è possibile tracciare alcuni confini tra un genere e l'altro. Ed al netto dell'irriducibile eterodossia del Libro d'Ore italico rispetto alle formulazioni oltralpine, resta intuibile una differenziazione tra quest'ultimo e le nostre miscellanee, oltre la sola forma codicologica: quando pur si prendano ad esempio *offizioli* del tutto singolari e personalizzati, le *Horae* italiane sembrano infatti rimanere mezzi per ferventi pratiche paraliturgiche e meditative, dove si attutisce di molto il confine laico-religioso e l'immagine, così come il testo, assume varianti più gestuali, in continuità con le pratiche performative di confraternite e sacre rappresentazioni alla cui tradizione esse si dimostrano sentitamente legate. Quel che differenzia i nostri codici 'di transizione' sembra dunque essere anzitutto la funzione a cui essi sono

chiamati, nell'idea che un certo tipo di pubblico laico potesse possedere anche entrambe le tipologie librerie, che sapeva riconoscere e distinguere.

Di un vario numero di generi libreschi di antica e nuova codificazione si è poi dato riferimento per cercare di inquadrare la parabola evolutiva della rosa di opere protagonista del presente lavoro. Doverosa è stata la menzione delle *Meditationes Vitae Christi* e di tutto il florilegio di trattati didattico-morali, o tramandanti i racconti della vita di Cristo, della Vergine e dei santi, che guadagnarono sempre maggior fortuna tra i ranghi secolari con l'aprirsi del XIV secolo: sono queste le tradizioni con cui è possibile stabilire i migliori paralleli per quanto riguarda organizzazione, natura e consistenza del decoro miniato dei codici ibridi, che passano, con il Trecento, da un'organizzazione per figurazioni a piena pagina ad una intertestuale per tabelle precisamente incorniciate.

In un'ottica simile si inserisce quindi anche la discussione circa l'esclusività italiana di alcune formulazioni, con il panorama 'estero' che non si dimostra poi così monolitico e distante dal nostro: il costume librario oltremontano dovette anzi certamente costituire una miniera di stimoli e modelli per quanti si occuparono dell'assemblaggio delle miscellanee di cui abbiamo trattato. Ciò nonostante, la vivacità indubbia dell'orizzonte italico viene ancora una volta fuori attraverso l'inedita aura composita ed eclettica di quest'ultime. I pochi casi oltralpini accostabili ai nostri manoscritti - qui per lo più francesi - paiono effettivamente tardi o appartenenti a contesti storicamente 'eterodossi', anche se futuri e auspicati spogli potranno certo aprire la nostra proposta a nuove sollecitazioni, anche in senso 'internazionale'.

Apparati

1. BAV Vat. Lat. 4363

Manoscritto membranaceo di mm 255x165 con specchio di scrittura a due colonne. Guardie cartacee: VII+144+III'; antica numerazione a penna con errori emendati dalla conta a modulo meccanico. Il codice è databile intorno alla metà del XIII secolo.

Legatura moderna in assi di cartone e coperta di pergamena avorio. *Cuttings* all'altezza dei *folii* 94-95 e 102-103 (tracce di reseccatura nel margine interno); c. 115 ricostruita in restauro nella metà inferiore e del tutto mancante il *folio* 114. Tavola dei contenuti alle cc. V-VII, databile al XV secolo, con rinvii alla foliazione interna e numerazione dei capitoli ripresa a margine del testo. Disegni amatoriali ed *ex-libris* alle cc. 143r-144r, tra cui: "Anno domini millesimo CCC LXVI inditione quarta die XX mensis decembris in Savillo in domo Mathei Tapperelli filius quondam domini Anthonii Tapperelli de Savilo" e "MCCLXV die mercurii XV mensis aprilis". Il codice è entrato in BAV tra 1550 e 1590.

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

MORELLO 1988; PRESSOUYRE 1965; PELLEGRIN 2010; MANZARI 2014.

1r-13v: *De virtutibus et viciis*

15v-22v: *Ars rhetorica*

(Cicerone, dal *De inventione*)

22v-26r: *Arengae*

(Guido Faba)

26r-94v: *collettanea di sentenze* sulle virtù e sulle regole della guerra

94v: *inno Miserere mei Deus*

Carta reseccata: già miniatura a piena pagina di soggetto cristologico?

95r-99v: *Vangelo di Nicodemo*

99v-101v: *Vindicta Salvatoris*

101v-102v: *De transitu beatae Mariae Virginis*

102v: *inno Iuste iudex Iesu Christe*

Carta reseccata: già miniatura a piena pagina di soggetto mariano?

103r-108r: *Officio della Vergine*

108v-109v: *inno alla Vergine*

109v-110v: *Sette Salmi Penitenziali*

110v-111v: *orazioni*

112v-115r: *Calendario Liturgico*

112v: miniature tabellari accostate, lavori e segni di gennaio e febbraio

113r: miniature tabellari accostate, lavori e segni di marzo e aprile

113v: miniature tabellari accostate, lavori e segni di maggio e giugno

114: carta di restauro che doveva ospitare, in tabelle, lavori e segni di luglio e agosto (recto), settembre e ottobre (verso)

**115r: miniature tabellari accostate,
lavori e segni di novembre e
dicembre**

115v-119r: *De computo lune*

120r-128v: *De contempt mundi*

(papa Innocenzo III)

131r-133r: *De amore*, libro terzo

(Andrea Cappellano)

133v-136r: *Carmina contra foeminas*

136r-137v: *Formula vitae honestae*

(Pseudo-Seneca,

oggi Martinus Bracarensis)

138r-139r: *Secretum secretorum*

(Pseudo-Aristotele,

oggi Johannes Hispalensis)

139r-142v: *Flores dietarum*

(Giovanni di Santo Paolo)

**143r-144v: iscrizioni e disegni
amatoriali con cavalieri a cavallo e
stemmi della famiglia Tapperelli**

2. BML Plut. 25.3

Manoscritto membranaceo di mm 270x195 con specchio di scrittura a due colonne. Guardie membranacee: I+388+I' (35 fascicoli); doppia numerazione a lapis. Nel contropiatto anteriore frammento dell'originale carta di guardia: *MC°CL°XX°XX°III Kalendis Ianuarius*; tavola per il computo della Pasqua al 1300 a c. 388v.

Legatura del XVI secolo in cuoio rosso con armi medicee. Nel piatto lacerto membranaceo: *Supplicationes Variæ*.

Destinato a Genova, è parte delle collezioni medicee almeno dal 1496 (forse nr. 987 dell'inventario redatto dopo la morte di Lorenzo de' Medici); segnatura attuale nell'inventario Rondinelli-Valori (1589); stima della libreria medicea privata al 1500 nell'ultima carta; nel contropiatto posteriore *folio* incollato proveniente da un Dante della famiglia Folchi (nota di possesso del 1466).

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

CIARANFI 1929; BOLOGNA 1969; CONTI 1971; NEFF 1977; GOUSSET 1988; STOCKS 1998; DE FLORIANI 2011; NEFF 2019.

1r-v: *proemio* sul comportamento da tenere a tavola

2r-4r: *litanie*

4r-5r: *salmo*

5r-6v: *orazioni*

7r-9r: *Simbolo di Athanasio*

9r-10r: *inno e orazione*

10r-11r: *Simbolo degli Apostoli*

11r-12v: *Salutatio Beate Marie Virginis*

12v-13v: *salmo*

14r: disegno acquerellato a piena pagina, *Dextera Dei*

14v: disegno acquerellato a piena pagina, *Anno con Stagioni e Mesi*

15v: disegno acquerellato a piena pagina, *Mensura Christi*

16r-21v: *Calendario liturgico*

Carte decorate riccamente e tondi nel *bas-de-page* con lavori del mese

23v-24v: *orazioni*

25r-33v: *Salterio* con prologo di Girolamo

25r: iniziale B, *Trinità e David*; tondi nel *bas-de-page* con busti di profeti

25v e 32r: iniziali V, *laici oranti*

34r-52v: *Salterio della Vergine*

34r: iniziale A, *Madonna col Bambino*

52v-56r: *orazione alla Vergine*

52v: iniziale O, *Madonna col Bambino*

56r-v: *orazione della Santa Croce*
56r: iniziale O, uomo e donna laici
(umiliati?) adorano la croce
57r-v: *orazione*
57r: iniziale O, laico orante
58r-89v: *Officio della Vergine*
58r: iniziale D, Madonna col Bambino; laico orante nel fregio marginale sinistro
67v: iniziale D, laico orante
69v: iniziale D, laico orante con Cristo benedicente
71v: iniziale D, laico orante
73r: iniziale D, laico orante
75r: iniziale D, laico orante
78v: iniziale C, laico orante e Cristo che impugna una spada
89v-113r: *Officio dei defunti*
89v: iniziale V, laico orante; tondo nel bas-de-page con scena di esequie
114r-130v: *Officio della Passione e Croce*
114r: iniziale D, Flagellazione; tondo con la Crocifissione nel bas-de-page
121r: iniziale D, clarissa
122v: iniziale D, francescano
123v: iniziale D, domenicano
125r: iniziale D, laico
127r: iniziale C, laica

131r-141r: *De meditatione passionis Domini Nostri Iesu Christi*
(Giacomo da Milano, dallo *Stimulus Amoris*)
131r: iniziale C, Cristo benedicente; tondi nel bas-de-page con profili affrontati di un uomo e una donna laici
141v-144v: *orazioni* del beato Bernardo a Dio e alla Vergine
145r-147v: *Septem Gaudia beate Virginis Marie*
145r: due miniature tabellari, Annunciazione e Natività
145v: miniatura tabellare, Adorazione dei Magi
146r: due miniature tabellari, Resurrezione e Ascensione
146v: due miniature tabellari, Pentecoste e Assunzione di Maria
149r-183r: *epistola a Paola e Estochio*
(Girolamo, oggi pseudo-Girolamo)
149r: iniziale C, San Girolamo
183v-212v: *De Passione Christi*
(Bernardo, oggi pseudo-Bernardo)
183v: iniziale O, San Bernardo; tondo nel bas-de-page con l'Imago Pietatis
219r-226r: *orazioni*
226v-298v: *Soliloqui*
(Agostino)

300r-303v: <i>De Psalmorum usu</i> (Girolamo, oggi Alcuino)	368r: <i>Fuga in Egitto</i>
300r: iniziale P, figura anziana orante	368v: <i>Strage degli Innocenti</i>
304r-329v: <i>Flores Psalmorum</i> (Girolamo, oggi Prudenzius di Troyes)	369r: <i>Disputa di Cristo al Tempio</i>
304r: iniziale P, San Girolamo?; laico orante nel fregio marginale sinistro	369v: <i>Battesimo</i>
304v: iniziale D, Cristo benedicente; nel bas-de-page un uomo e una donna laici affrontati e oranti	370r: <i>Nozze di Cana</i>
330r-v: <i>orazioni</i>	370v: <i>Trasfigurazione</i>
333r-337r: <i>esposizione sul Padre Nostro</i> (Tommaso d'Aquino, dalla <i>Summa</i>)	371r: <i>Resurrezione di Lazzaro</i>
337v-344v: <i>esposizione sul Padre Nostro</i> (Giovanni Balbi, dal <i>Catholicon</i>)	371v: <i>Ingresso a Gerusalemme</i>
346r-354r: <i>Inflamatorium Penitentiae</i>	372r: <i>Ultima Cena e Lavanda dei piedi</i>
346r: iniziale I, francescano	372v: <i>Orazione nell'orto</i>
354v-358v: <i>carmina di Bernardo</i>	373r: <i>Cattura</i>
359r-364r: <i>dieci comandamenti, con relativa esposizione</i>	373v: <i>Cristo davanti a Pilato</i>
364v: <i>articoli della fede</i>	374r: <i>Flagellazione</i>
365r: <i>elenchi di sette virtù, sette peccati e sette doni dello Spirito Santo</i>	374v: <i>Cristo deriso</i>
365v: <i>Ave Maria</i>	375r: <i>Salita al Calvario</i>
Disegni acquerellati a piena pagina	375v: <i>Salita sulla Croce</i>
366r: Annunciazione	376r: <i>Crocifissione</i>
366v: Visitazione	376v: <i>Deposizione</i>
367r: Natività	377r: <i>Lamentazione</i>
367v: Presentazione al Tempio	377v: <i>Mise au tombeau</i>
	378r: <i>Discesa nel limbo</i>
	378v: <i>Marie al sepolcro</i>
	379r: <i>Noli me tangere</i>
	379v: <i>Incredulità di Tommaso</i>
	380r: <i>Ascensione di Cristo</i>
	380v: <i>Pentecoste</i>
	381r: <i>Dormitio Virginis</i>
	381v: <i>Giudizio</i>
	382r: <i>Anime nel seno di Abramo e Inferno</i>

382v: Thronum Gratiae

383r: *San Pietro, Battista e San Paolo*

**383v: *Lapidazione di Santo Stefano e
San Lorenzo sulla graticola***

**384r: *San Bernardo, santo abate e
santo vescovo***

**384v: *San Francesco, San Domenico,
e Sant'Antonio da Padova***

**385r: *Santa Chiara, Maddalena e
Santa Caterina d'Alessandria***

**385v: *Santa Margherita tra due sante
martiri***

**386r: *San Cristoforo con Nicea e
Aquilina***

**386v: *San Nicola che provvede alla
dote delle tre fanciulle povere***

387r: *Imago Piatatis*

387v: *Mandylion*

388r: *Psicostasia*

**388v: *tavola per il computo della
Pasqua***

3. BNF Lat. 2843E

Manoscritto membranaceo di mm 230x165 con specchio di scrittura a una colonna. Guardie cartacee: II+79+II'; fascicoli con richiami; unica numerazione a penna. Il codice è databile ai primi anni del XIV secolo. Legatura semirigida del XIX secolo in cuoio rosso, con impresse le cifre del re Louis-Philippe. Sono numerose le correzioni apposte ai margini del testo; a c. 79v si conserva la sottoscrizione del miniatore ("Mantua quem genuit non scripsit set miniavit hoc Turinus opus"). Il manoscritto ha fatto parte della Biblioteca Visconti-Sforza di Pavia e, in seguito, alla Librairie de Blois ed alla Bibliotheca Regia (di cui si riconoscono i timbri alle cc. 1r e 79v).

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

PELLEGRIN 1955 e 1969; CONTI 1979; ZANICHELLI 1994; MOLY 2004.

1r-2r: otto *orazioni* per le Ore della Passione

Otto iniziali D, Cristo benedicente

2r: *orazione* e *Stabat mater*

Iniziale P, giovane santo orante;

iniziale S, Vergine

2r-12v: *Meditationes de gestis domini nostri Jesu Christi*

(Anselmo da Lucca)

2r: iniziale D, giovane santo orante

13r-34r: *Liber Scintillarum*

(Defensor Locogiacensis)

15r: miniatura tabellare, Cristo stante e benedicente

35r-38v: *Scripture de novissimis diebus et de inferno et de iudicio secundum Vetus Testamentum et secundum Novum*

35r: iniziale V, profeta

38v: *Simbolo degli Apostoli e di Athanasio*

39r-53v: *Vita di San Giovanni apostolo*

(Pseudo-Melitone)

39r-41r: *Narratio de juvene ad paenitentiam adducto*

(Clemente Alessandrino)

54r-63v: *orazione* del beato Brandano

62r-v: *litanie*

64r-79v: *Liber Animalium*

Miniature tabellari

64r-64v: *tre nature del leone*

64v-65r: *pantera*

66r: *unicorno*

66v: *idra*

67r: *sirene*

67v: *asino*

68r: *scimmia*

68v: *elefanti; Adamo ed Eva*

69r: *antilope*

69v: *serra*

70r: *vipera*

70r-v: *serpente*

71r: *lucertola*

71r-v: *cervo*

71v: *capra*

72v: *volpe; castoro*

73r-v: *formiche*

74r: *riccio*

74v: *aquila*

75r: *pellicano; fulica*

75v: *pipistrello; pernice*

76r: *dromedario*

76v: *calandro*

77v: *fenice; donnola*

78r: *tortora*

78v: *avvoltoio; pavoni*

79r: *corvo*

79v: *ragno*

4. BNF Fr. 187

Manoscritto membranaceo di mm 390x262 con specchio di scrittura a due colonne. Guardie membranacee: I+117+I'; fascicoli con richiami parziali: 1-25⁸, 26⁶; numerazione antica in cifre romane (e ulteriore alle cc. 49-60 per ristabilire l'ordine alterato dei *folii*). Il codice, databile intorno al quarto decennio del XIV secolo, è vergato in *littera textualis* da un copista che si identifica a c. 117r come Laurent de la Roche.

Legatura moderna in assi di cartone e coperta in pergamena verde; dorso in cuoio rosso con impresse le armi di re Luigi XVI. Nota di possesso di Bianca di Savoia a c. Iv.

Il manoscritto ha fatto parte della Biblioteca Visconti-Sforza di Pavia e, condotto in Francia da Luigi XII (indicazione coeva a c. 117r), ha fatto parte della Librairie de Blois e della Bibliotheca Regia (timbri alle cc. 1r e 117r).

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

TOESCA 1912; PELLEGRIN 1955; *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 1958; PELLEGRIN 1969; AVRIL-GOUSSET 2005; ANIEL 2008; ZINELLI 2016; VENEZIALE 2019.

1r-49r: *Li Expositions de les Evangile* (Maurice de Sully)

1r: iniziale D, Cristo benedicente

Miniature tabellari

1v: confessione

5r: Adorazione dei Magi

6r: Nozze di Cana

6v: Cristo guarisce un lebbroso

7r: miracolo della tempesta domata sul lago di Tiberiade; parabola dei lavoratori della vigna

8r: parabola del seminatore

9r: predica di Cristo agli apostoli; tentazioni di Cristo

9v: Cristo e la donna cananea

10r: Cristo libera un indemoniato

10v: miracolo di Cristo

11v: Cristo e i farisei; Cristo invia Pietro a Gerusalemme

13r: comunione pasquale di un ammalato

13v: Incredulità di Tommaso

14r: parabola del buon pastore

14v: dolori del parto; visione di un monaco

15v: apostoli intristiti dalla morte di Cristo

16r: Ascensione; Pentecoste

17v: parabola del ricco malvagio e del povero Lazzaro

18r: *parabola della festa di nozze*
 19r: *pesca miracolosa*
 20r: *moltiplicazione dei pani e dei pesci*
 21r: *parabola dell'amministratore infedele*
 22r: *lamento di Cristo su Gerusalemme*
 22v: *parabola del fariseo e del pubblicano*
 23r: *Cristo guarisce dei sordo-muti*
 23v: *parabola del buon samaritano*
 24r: *Cristo guarisce dieci lebbrosi*
 25r: *resurrezione del figlio della vedova di Nain*
 26r: *Cristo guarisce un idropico*
 27r: *Cristo guarisce un paralitico*
 27v: *parabola della festa di nozze*
 29r: *parabola del creditore spietato*
 30r: *episodio dei denari di Cesare*
 31v: *Battista in prigione*
 32v: *Annuncio ai pastori; Trinità*
 33r: *Presentazione al Tempio*
 35r: *Annuncio a Zaccaria*
 35v: *Cristo consegna le chiavi a Pietro; Assunzione della Vergine*
 38v: *martirio di Sant'Agata*
 39r: *Annunciazione*
 40r: *miracolo della Santa Croce*
 40v: *martirio di San Barnaba*
 41r: *Santa Margherita e il drago*

42r: *martirio di Sant'Andrea*
 43r: *l'angelo salva Sant'Agnese dalla vergogna del postribolo*
 47r-49r: *je me confes a dieu*
 47r: *iniziale J, figura laica*
 49r-60r: *Lucydaïres de grant sapientie*
 60v-68v: *Vangelo di Nicodemo*
Miniature tabellari
 61v: *Cristo guarisce un paralitico; Cristo guarisce un cieco*
 62r: *giudei davanti a Pilato*
 62v: *Cristo davanti a Pilato; Crocifissione con i dolenti; Crocifissione con i dolenti, Longino e i ladroni*
 63r: *Deposizione; San Pietro in carcere*
 63v: *Marie al sepolcro*
 64v: *un messaggero si reca da Giovanni d'Arimatea*
 68v-71r: *Vindicta Salvatoris*
 72r-116v: *leggenda di Barlaam e Josaphat*
 72r: *iniziale A, Barlaam e Josaphat; miniatura tabellare, un sapiente predice a re Abenner che il suo neonato figlio Josaphat, crescendo, si convertirà al cristianesimo*
 116v: *les VIII Beneürtez*
 117: *les VII Eschelez*

5. BR Ricc. 1354

Manoscritto cartaceo di mm 290x221 con specchio di scrittura a due colonne. Guardie cartacee del XIX secolo: cc. IV+95+II'; numerazione a modulo meccanico con tracce di antiche cartulazioni a penna e in lapis. Il codice, databile tra ottavo e nono decennio del XIV secolo, è fortemente lacunoso: numerose le carte perse (sostituite in restauro) e mutili i ff. 15, 25 e 57, i cui frammenti sono stati incollati su altro supporto. Legatura del 1852 in assi di cartone, attribuibile a Gaetano Tartagli - anche restauratore dell'intera opera; coperta in pelle decorata a secco e dorso a cinque nervature semplici. Timbri della famiglia Riccardi alle cc. 1v, 4r, 7r, 10v, 28r, 33r, 40v, 46v, 51v, 57v, 69v, 76v, 82r, 88r, 92r, 95v. Un indice sommario dei contenuti è riportato a c. IIIr da mano moderna, mentre una grafia seicentesca ha segnato internamente i titoli delle varie porzioni testuali. Precedente segnatura Lami: Q.I.4.

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

LAMI 1756; SCURICINI GRECO 1958; DEGENHART-SCHMITT 1968; *I Colori del Divino* 2001; GRAMIGNI 2004.

1r-30v: *Vita di Cristo* in volgare

Disegni acquerellati tabellari

1r: *Cristo battezza una devota*

1v: *Cristo tra i discepoli*

4r: *Cristo benedice una figura; Cristo accoglie una devota; Cristo guarisce un ammalato*

4v: *Cristo libera un indemoniato; Cristo placa la tempesta sul lago di Tiberiade*

7v: *Cristo guarisce un'ammalata; Cristo benedice due figure; Cristo libera un indemoniato*

8r: *Cristo con Marta e Maria*

8v: *Cristo con i discepoli*

10v: *Decollazione del Battista; Moltiplicazione dei pani e dei pesci*

13r: *Cristo guarisce un ammalato*

13v: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci; Cristo affida a Pietro le chiavi del regno dei cieli*

15r: *Trasfigurazione*

15v: *Cristo libera un indemoniato*

17r: *San Giovanni e la visione dell'Apocalisse*

18r: *Cristo benedice una figura*

19r: *Cristo ammonisce Pietro*

20r: *parabola del ricco epulone; Cristo benedice un devoto fuori Gerusalemme*

20v: La vedova di Zebedeo presenta i suoi figli a Cristo; Cristo e Zaccheo	55r-v: <i>miracolo della Santissima Vergine</i>
40v: Madonna con Bambino e devoti	55v-56v: <i>miracolo della Madre di Dio</i>
33r-35v: <i>Vangelo di Nicodemo</i>	56v: <i>miracolo del Santissimo Sacramento</i>
35v-39r: <i>Chome si chominciò il battesimo in Italia e in Roma</i>	56v-57r: <i>miracolo del Sacramento della Penitenza</i>
39v-40r: <i>Messa votiva alla Vergine</i>	57r-v: <i>orazione di Sancto Aghostino</i>
40r: <i>Delle sette parole che disse Christo pendente in su la croce</i>	57v-59r: <i>Vita di Santa Dea</i>
40v-41r: <i>orazioni</i>	59v: <i>Le sette parole dette da Hyesu nella croce</i>
41r: <i>I dodici venerdì dell'anno dati da Cristo agli apostoli da digiunare</i>	60v-61v: <i>Del die giudicio</i>
41r-42r: <i>epistola di Bernardo a messer Raimondo</i>	64r-95v: <i>Vita di San Francesco</i>
42r: <i>orazioni per diversi mali</i>	
42v-43r: <i>Sedici cose che inducono ad amare il matrimonio e altre dodici per le quali il matrimonio dee essere laudato</i>	
43r-49v: <i>Vita di Santa Caterina</i>	
50r-51v: <i>Vita di Santa Taisia penitente in Egitto</i>	
51v-52v: <i>Vita di San Giuliano</i>	
52v-53v: <i>Vita di Sant'Ilario</i>	
53v-55r: <i>miracolo del povero albergatore</i>	
55r: <i>miracolo di Christo nostro Signore</i>	

6. BR Ricc. 1738

Manoscritto membranaceo di mm 206x143 con specchio di scrittura a una colonna. Guardie miste del XIX secolo: cc. III+72+III' (cc. I, III' cart. e cc. II-III, I'-II' membr.); numerazione con modulo meccanico e cartulazione antica a penna. Il codice è databile al 1317 (*colophon* a c. 69r).

Legatura del XIX secolo in assi di cartone, con coperta in pergamena semirigida avorio e dorso a due nervi vegetali passanti in cui è apposto un cartellino con la segnatura attuale e con la precedente Lami ("O.III.8", anche sulla controguardia anteriore e a c. 1r). Nel *folio* 1r, all'altezza del margine superiore, di mano recente: "Carte 72 nuov. num. (quad.) da 8 con rich."; a c. III indice dei contenuti di mano moderna. L'ultimo intervento di restauro risale al 2000 ed è opera di Alessandra Masi.

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

LAMI 1756; SCURICINI GRECO 1958; PARTSCH 1981; SPAGNESI 1994 e 2000; GRAMIGNI 2004.

1r-4r: *Sermone esortativo dell'anima*

4v-9v: *Questione de viçi*

9v-11v: *Ave regina potentissima*

12r-23v: *Del nascimento della Vergine e vita della medesima*

23v-31r: *Pianto della Madonna nella Passione del suo Figliuolo*

(Pseudo-Bernardo di Chiaravalle, oggi Arnulfus de Boeriis)

31v-39v: *Vita di Santa Margherita*
(Pseudo-Theotimus)

31v: iniziale D, Santa Margherita

39v-47r: *Vita di Santa Caterina d'Alessandria*
(Garzo)

39v: iniziale A, Santa Caterina

47v-67v: *Le virtù del Paternostro*

47v: iniziale Q, Imago Pietatis

49r: iniziale P, Vergine in lettura

67v-68v: *Intemerata e in eterno benedetta singulare vergine*

68v-69r: *Vangelo di Giovanni* (I, 1-14)

69r-72v: *Voi c'avete fame de l'amore*
(Jacopone da Todì)

70v: disegno acquerellato a margine, Santa Caterina

71r: disegno acquerellato a margine, Santa Margherita

7. BAV Barb. Lat. 3984

Manoscritto membranaceo di mm 260x185 con specchio di scrittura a due colonne e rigatura a secco. Guardie cartacee: cc. V+172+IV'; fascicoli con richiami: 1-21⁸, 22⁴; numerazione a penna. Il codice è databile tra 1330 e 1335.

Legatura del XVIII secolo in pergamena su cartoni, con l'arme Barberini impressa in oro sul dorso e sui piatti. Alla c. 1r tracce di una nota di possesso erasa: "Questo [libro è] di Ben[...] ardo di Tommaso [...] dei Bardi"; al di sotto, egualmente erasa, resta l'indicazione mutila di una data ([...]XXXLVIII). Il codice, vergato in *littera textualis*, è opera di tre mani, di cui una attribuibile a Francesco di ser Nardo da Barberino (cc. 122v-126v), che si occupa anche di apportare alcune correzioni ai *folii* 1-121.

SELEZIONE BIBLIOGRAFICA

BRUNI 1973; KOSMER 1978; BOSKOVITS 1984; BELLOSI 1992; SPAGNESI 1992; CITTON 1994; PASUT 2006 e 2010; *Florence at the Dawn of the Renaissance* 2012.

1r-122r: volgarizzamento della *Somme le Roi* come *Trattato dei vizi e delle virtù*

(Zuccherò Bencivenni, da Frère Laurent de Bois)

1r: miniatura tabellare, Dio consegna a Mosè le Tavole della Legge; iniziale I, Cristo stante; nel bas-de-page stemma eraso

3v: miniatura a piena pagina, Trionfo di San Pietro

4r: iniziale Q, Fede

5v: miniatura tabellare, bestia dell'Apocalisse; iniziale M, San Giovanni evangelista

10r: iniziale A, Invidia

11v: iniziale L, Ira

12r: iniziale L, Accidia

13v: iniziale L, Avarizia

14v: iniziale L, Furto

18v: iniziale L, Lussuria

20r: iniziale L, Gola

29r: miniatura a piena pagina, Giudizio Universale

39r: miniatura a piena pagina, giardino delle Virtù

41r: iniziale Q, maestro e giovane allievo

41v: miniatura tabellare, Beatitudini

- 49v: miniatura tabellare, *Sette doni dello Spirito Santo*
- 52r: miniatura a piena pagina, *visione delle Virtù Teologali*
- 52v: miniatura a piena pagina, *Virtù Cardinali*
- 56r: miniatura tabellare, *allegoria dell'infermità e della povertà*
- 61v: miniatura tabellare, *laico riveste un povero*
- 62r: miniatura a piena pagina, *parabola del buon samaritano*
- 66r: miniatura a piena pagina, *allegoria della scienza e dell'equità* (storie di Noè e Giobbe)
- 71r: miniatura a piena pagina, *albero della penitenza*
- 71v: miniatura tabellare, *David e Golia*
- 76r: miniatura tabellare, *confessione*
- 81r: miniatura a piena pagina, *premiazione dei giusti e cavaliere che combatte i vizi*
- 81v: miniatura tabellare, *allegoria del consiglio e della misericordia*
- 94r: miniature tabellari, *allegoria della castità, della vita attiva* (Marta) *e contemplativa* (Maddalena)
- 98r: miniatura tabellare, *allegoria dei buoni e dei malvagi*
- 113r: miniatura tabellare, *cattura del vaio*
- 113v-114r: miniature a piena pagina, *allegorie di chi fugge dai vizi*
- 114v: miniatura a piena pagina, *scala di Jacob*
- 122v-126v: *esposizione sul Salve Regina*
- 122v: miniatura tabellare, *il laico committente adora la Madonna col Bambino in trono*
- 127r-147r: *Soliloquia* in volgare (Agostino)
- 127v: *iniziale D, Sant'Agostino*
- 147r-148r: *dieci gradi per li quali viene l'uomo a perfezione di santa vita; versi contro i nemici*
- 148r-v: *Officium Crucis* (papa Giovanni XXII, in rubrica)
- 149r-172r: *indicazioni devozionali e orazioni* (quando vuoi apparecchiare lo tuo cuore a devotione; come dovemo ordinare la nostra vita; orazione a Cristo e alla Vergine; del dolore della Vergine Maria quando andò alla Passione del suo figliolo e stette allato alla croce con lui; come dovemo con tutto il cuore desiderare di sentire il dolore della Passione di Cristo;

come dovemo volentieri pensare alla passione di Cristo; come c'è stolto che non pensa di Dio; come dovemo amare Cristo con tutto il cuore nostro e conoscere umiltade; come dovemo con umiltade considerare la potenza di Dio; come la carne combatte contra l'anima; come Dio Padre risponde alla carne; come dovemo avere compassione della morte di Cristo; come dovemo rispondere al nemico quando ti tentasse della dannazione eternale; come dovemo amare Dio e avere in odio le nostre male voluntadi; come dovemo ordinare verso il prossimo nostro; dei grandi benefici di Dio e delle nostre miserie; del conoscenza di Dio; della miseria della nostra fragilità; come l'anima la quale era dipartita da Dio per lo peccato suo si lamenta quando torna a sé medesima riconoscendo il suo cadimento in peccato; come laudare Dio è altissima cosa; dei benefici di Dio verso di noi e del nostro difetto; come Dio vede e conosce le nostre opere e le nostre intenzioni; del fervente amore di Dio; come Dio sottopuose ogni cosa a noi; della letizia che noi avremo vedendo Dio in vita eterna; dell'amore di Dio e del prossimo;

dello stato e del luogo che trovano le anime sante quando si partono di questa vita del corpo; del conoscenza il quale hanno le anime buone poi che sono partite di questa vita del corpo; del generale risuscitamento di tutti i corpi umani; del giudizio finale quando tutti saremo giudicati; della gioia la quale avrà l'anima in paradiso e di quella che avrà il corpo glorificato; della pena dei dannati; orazione di Santo Agostino; orazione per raccomandare l'anima a Dio; orazione alla beata Vergine Maria)

BIBLIOGRAFIA

FONTI NON EDITE

G. RONDINELLI, B. VALORI, *Io. Rondinelli et Baccii Valorii bibliothecae Mediceae laurentianae catalogus*, 1589, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 44.42.

F. RONDONI, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nell'oratorio pubblico di Sant'Ansano presso Fiesole*, 29 Agosto 1862, in Archivio delle Gallerie Fiorentine, Ufficio Catalogo, Fascicolo 181.

L. RIGOLI, *Illustrazioni dei Codici Riccardiani*, s.d., in Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 3582.

D. BRUNORI, *Catalogo del Museo Bandini in Fiesole*, 1914, in Archivio delle Gallerie Fiorentine, Ufficio Catalogo.

A. M. GIUSTI, Schede OA, nrr. 00022099 e 00022098, 1975.

A. NEFF MCNEARY, *The Supplicationes Variae in Florence: a late Dugento Manuscript*, tesi di dottorato sostenuta presso la University of Pennsylvania, a.a. 1977.

R. BALATRESI, *I codici 1729-1756 della Biblioteca Riccardiana di Firenze. Descrizione e storia*, tesi di laurea in codicologia sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la supervisione del professor G. SAVINO, a.a. 1997.

S. CHIODO, *Il maestro della Misericordia dell'Accademia: tendenze nella pittura fiorentina del terzo quarto del Trecento*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze, sotto la guida di M. BOSKOVITS, a.a. 2004.

I. FEDOZZI, *L'Abbazia di Santa Maria di Pomposa nel primo Trecento: materiali iconografici per lo studio di una istituzione benedettina nel tardo Medioevo*, tesi di dottorato in Storia Medievale sostenuta presso l'Università degli Studi di Torino, sotto la guida del Professor E. ARTIFONI, a.a. 2004.

T. GRAMIGNI, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini conservati nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. Analisi paleografica e codicologica*, tesi di laurea in paleografia latina sostenuta presso l'Università degli Studi di Firenze sotto la supervisione del professor S. ZAMPONI, a.a. 2004.

F. PASUT, *Pacino di Buonaguida miniatore: studi sullo sviluppo artistico e un catalogo ragionato*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università di Firenze sotto la guida di M. BOSKOVITS, a.a. 2006.

M. BORDONE, *Le Supplicationes Variae della Biblioteca Medicea Laurenziana: un libro su misura alla fine del Duecento*, tesi di laurea in Storia dell'Arte sostenuta presso l'Università degli studi di Firenze sotto la guida della Professoressa S. CHIODO, a.a. 2018.

FONTI EDITE

G. LANDOTTI, *Alcuni testi liturgici tradotti in volgare*. Appendice III, s.l.n.d.

1617

Le poesie spirituali del Beato Iacopone da Todi frate minore, a cura di F. TRESATTI, Venezia 1617.

1720

F. UGHELLI, *Italia sacra sive De episcopis Italiae et insularum adjacentium rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, VI. *Complectens metropolitanas, earumque suffraganeas ecclesias, quae in Campaniae Felicis, Aprutii, Hirpinorumque Neapolitani regni claris provinciis recensentur*, Venezia 1720.

1731

Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri, III, a cura di D. M. MANNI, Firenze 1731-1735, ristampato come *Volgarizzamento delle Vite de' SS. Padri di fra Domenico Cavalca. Testo di lingua*, Milano 1830.

1756

G. LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur*, Livorno 1756.

1758

F. CORNER, *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello tratte dalle chiese veneziane, e torcellane illustrate da Flaminio Corner senator veneziano*, Padova 1758, cconsultato nella ristampa anastatica del 1990.

1762

C. DUFRESNE, *Glossarium Ad Scriptores Mediae Et Infimae Latinitatis*, II.1. E-K, Basel 1762.

1774

A. M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi* (1774-1778), I, *In quo sancti Patres Latini et scriptores ecclesiastici recensentur*, Firenze 1774.

1810

Inventario e stima della Libreria Riccardi. Manoscritti ed edizioni del secolo XV, I, Firenze 1810.

1831

P. CHEVALIER, *Memorie Architettoniche Sui Principali Edifici della Città di Padova*, Padova 1831.

1837

Il pianto della Vergine e la meditazione della passione secondo le sette ore canoniche, opuscoli attribuiti a San Bernardo e volgarizzati nel buon secolo della lingua, a cura di F. NESTI, Firenze 1837.

1838

P. PARIS, *Les manuscrits français de la bibliothèque du roi, II*, Paris 1838.

1850

A. F. OZANAM, *Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie depuis le VIII^e siècle jusqu'au XIII^e siècle, avec des recherches sur le moyen âge italien*, Paris 1850.

1858

G. OLIVERO, *Memorie storiche della città e marchesato di Ceva*, Ceva 1858.

1866

C. VON TISCHENDORF, *Apocalypses apocryphae Mosis, Esdrae, Pauli, Iohannis: item Mariae dormitio, additis Evangeliorum et Actuum Apocryphorum supplementis*, Leipzig 1866.

1872

Acta Sancti Brendani, editi a cura di P. F. MORAN, Dublin 1872.

1874

Inventario della libreria medicea privata compilato nel 1495, in "Archivio storico italiano", III serie, XX, 82, 1874, pp. 51-94.

1876

P. MEYER, *Les manuscrits des sermons de Maurice de Sully*, in "Romania", V, 1876, pp. 466-487.

C. VON TISCHENDORF, *Evangelia apocrypha, adhibitibus plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Leipzig 1876.

1882

A. IVE, *Prose genovesi della fine del secolo XIV e del principio del XV*, in "Archivio glottologico italiano", VIII, 1882-1885, pp. 1-97.

1883

F. NOVATI, *Carmina Medii Aevi*, Firenze 1883.

1885

H. MARTIN e F. FUNCK BRENTANO, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, I, (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France), Paris 1885.

G. TASSINI, *Edifici di Venezia distrutti o volti ad uso diverso da quello a cui furono in origine destinati*, Venezia 1885.

H. THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1885.

1887

H. MARTIN e F. FUNCK BRENTANO, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, III, (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France), Paris 1887.

G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, II, Roma 1887.

1892

U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, I. A-K (Subsidia hagiographica, 4.1), Leuven 1892.

1895

A. GOLDSCHMIDT, *Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensculptur des XII. Jahrhunderts*, Berlin 1895.

J. J. TIKKANEN, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, I. *Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte*, Helsingfors 1895.

1896

I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze, I.6 (Indici e cataloghi del Ministero della Pubblica Istruzione, 15), a cura di S. MORPURGO, Roma 1896.

1897

U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, II. L-Z (Subsidia hagiographica, 4.2), Leuven 1897.

H. EHRENSBERGER, *Libri liturgici Bibliothecae apostolicae vaticanae manuscripti*, Fribourg 1897.

P. PAPA, *La leggenda di S. Caterina d'Alessandria*, in *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, Trento 1897.

1898

Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis (Subsidia hagiographica, 6.1), I. A-I, Bruxelles 1898-1899, consultato nella reimpressione anastatica del 1949.

Sancti Bonaventurae opera omnia, VIII. *Opuscula varia ad theologiam mysticam et res Ordinis Fratrum Minorum spectantia*, a cura di A. Lauer, 1898.

1899

G. SALVO COZZO, *I codici Capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma 1899.

G. UZIELLI, *Le misure lineari medioevali e l'effigie di Cristo*, Firenze 1899.

1900

Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis (Subsidia hagiographica, 6.2), II. K-Z, Bruxelles 1900-1901, consultato nella reimpressione anastatica del 1949.

G. M. DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XXXV. *Aus Handschriften und Frühdrucken*, Leipzig 1900.

1901

G. UZIELLI, *L'Orazione della Misura di Cristo*, in "Archivio storico italiano", XXVII, 1901, pp. 334-345.

1902

Exposition des Primitifs flamand et d'Art ancien. Première section: Tableaux, catalogo della mostra di Bruges (dal 15 giugno al 15 settembre 1902), Bruges 1902.

P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in "Le Gallerie nazionali italiane", 5, 1902, pp. 116-187.

1904

U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, III. A-Z (Subsidia hagiographica, 4.3), Leuven 1904.

1905

G. M. DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XLVI. *Aus Handschriften und Wiegendrucken*, Leipzig 1905.

1907

AEGIDIUS CORBOLIENSIS, *Viaticus de signis et symptomatibus aegritudinum*, a cura di V. ROSE, Lipsiae 1907.

1908

H. A. OMONT, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, I. *La Librairie Royale à Blois, Fontainebleau et Paris au XVI^e siècle*, Paris 1908.

1910

H. A. OMONT, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque nationale*, III. *La Bibliothèque royale à Paris au XVII^e siècle*, Paris 1910.

A. PONCELET, *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum Bibliothecae Vaticanae* (Subsidia Hagiographica, 11), Bruxelles 1910.

1911

L. GOUGAUD, *Etude sur les Loricae celtiques et sur les prières qui s'en rapprochent*, in "Bulletin d'ancienne littérature et d'archéologie chrétienne", I, 1911, pp. 266-267.

A. LOPEZ, *Descriptio codicum Franciscanorum Bibliothecae Riccardianae Florentinae*, in "Archivum Franciscanum Historicum", IV, 1911.

1912

U. CHEVALIER, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'à nos jours*, IV. A-Z (Subsidia hagiographica, 4.4), Leuven 1912.

L. Ghiberti, *I commentarii* (1378-1455), editi a cura di J. von Schlosser, Berlin 1912.

P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alle metà del Quattrocento*, Milano 1912, consultato nell'edizione Torino 1987.

1917

D. CAMBIASO, *L'anno ecclesiastico e le feste dei santi in Genova nel loro svolgimento storico*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", 48, 1917, pp. 1-497.

1919

H.J. OSTERMUTH, "*Flores diaetarum*". *Eine salernitanische Nahrungsmitteldiätetik aus dem XII. Jahrhundert, verfasst vermutlich von Johannes de Sancto Paulo*, Leipzig 1919.

1920

G. PANSA, *La leggenda della traslazione di San Tommaso apostolo ad Ortona a Mare e la tradizione del culto cabirico*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", XXXVIII, 1920, pp. 29-62.

1924

V. LEROQUAIS, *Les Sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 volumi, Paris 1924.

W. SUIDA, *Aus dem Kreise Giotto's*, in "Belvedere", V, 19, 1924, pp. 126-131.

1925

G. M. MONTI, *La bibliografia della laude*, in "La Bibliofilia", 27, 1925, pp. 38-46.

1927

V. LEROQUAIS, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, 4 volumi, Paris-Mâcon 1927-1943.

G. M. MONTI, *Le Confraternite Medievali dell'Alta e Media Italia*, 2 volumi, Venezia 1927.

E. PANOFSKY, "*Imago Pietatis*". *Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, pp. 261-308.

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, II. *Il Medioevo* (1927), consultato nell'edizione Torino 1965.

1929

A. M. CIARANFI, *Disegni e miniature nel Codice Laurenziano "Suplicationes variae"*, in "*Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*", 1, 1929, pp. 325-349.

Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti, a cura di S. MORPURGO, Bologna 1929.

E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929.

1932

M. SALMI, *Un Cimelio Artistico Della Società Colombaria*, in *Atti della Società Colombaria di Firenze*, XI, Firenze 1932, pp. 259-263.

H. SCHRADER, *Iconographie der christlichen Kunst: die Sinngehalte und Gestaltungsformen*, I. *Die Auferstehung Christi*, Berlin 1932.

R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, II. *Allégories et symboles*, La Haye 1932.

1933

O. H. GIGLIOLI, *Fiesole. Catalogo delle opere d'arte e d'antichità d'Italia*, Roma 1933.

M. MEISS, *The problem of Francesco Traini*, in "*The art bulletin*", 15, 1933, pp. 97-173.

1934

V. LEROQUAIS, *Les Bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 5 volumi, Paris 1934.

1936

Physiologus, edito a cura di F. SBORDONE, Milano 1936.

1937

V. LEROQUAIS, *Les Pontificaux manuscrits des bibliothèques publiques de France*, 3 volumi, Paris 1937.

1938

Storia dei generi letterari italiani, IX. *L'eloquenza*, a cura di A. GALLETTI, Milano 1938.

1939

Physiologus latinus versio B, edito a cura di F. J. CARMODY, Paris 1939.

1940

V. LEROQUAIS, *Les Psautiers manuscrits Latins des bibliothèques publiques de France*, 2 volumi, Mâcon 1940-1941.

1941

Physiologus latinus versio Y, edito a cura di F. J. CARMODY, in "University of California publications in classical philology", XII, 7, 1941, pp. 95-134.

C. STERLING, in *La peinture au Musée du Louvre*, II. *École Étrangères*, a cura di J. GUIFFREY, Paris 1941.

1942

R. Biblioteca Riccardiana, Catalogo della mostra aperta il 27 giugno 1942-XX, Firenze 1942.

1945

P.O. KRISTELLER, *The school of Salerno. Its development and its contribution to the history of learning*, in "Bulletin of the history of medicine", XVII, 2, 1945, pp. 138-194.

1946

J. PORCHER, *Le chanoine Victor Leroquais (1875-1946)*, in "Scriptorium", I, 1, 1946, pp. 170-172.

1947

A. PELZER, *Addenda et emendanda ad Francisci Ehrle Historiae Bibliothecae Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis*, Città del Vaticano 1947.

1948

D. CAMBIASO, *Casacce e confraternite medievali in Genova e Liguria*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", LXXI, 1948, pp. 81-110.

1950

MARTINI EPISCOPI BRACARENSIS, *Opera omnia* (Papers and monographs of the American Academy in Rome, 12), edito a cura di C. W. BARLOW, New Haven-Oxford 1950.

D. H. M. ROCHAIS, *Les manuscrits du Liber Scintillarum*, in "Scriptorium", IV, 1950, pp. 294-309.

F. STEGMÜLLER, *Repertorium biblicum medii aevi*, I. *Initia biblica, apocrypha, prologi*, Madrid 1950.

1952

Catalogue général des manuscrits latins. Bibliothèque nationale, III, a cura di P. LAUER, Paris 1952.

M. SALMI, *La miniatura fiorentina medioevale*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", III serie, 20, 1952, pp. 8-23.

1955

E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, I (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1955.

1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, da aprile a giugno 1958), a cura di G. A. DELL'ACQUA e con il contributo di R. LONGHI, Milano 1958.

M. L. SCURICINI GRECO, *Miniature Riccardiane* (Biblioteca bibliografica italiana, 17), Firenze 1958.

1959

G. A. DELL'ACQUA, *Arte lombarda: dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959.

T. MEIER, *Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters*, Berlin 1959.

H. WALTHER, *Carmina medii aevi posterioris Latina*, I. *Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1959.

1960

E. B. GARRISON, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, IV (1960), consultato nell'edizione London 1993.

Mantova, III, *Le arti*, I. *Il Medioevo*, a cura di G. PACCAGNINI, Mantova 1960.

G. G. MEERSEMAN, *Der Hymnos Akathistos*, II. *Gruss-Psalter, Gruss-Orationen, Gaude-Andachten und Litaneien* (Spicilegium Friburgense, 3), Freiburg 1960.

1961

Meditations on the life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century, Paris, Bibliothèque nationale, ms. It. 115 (Princeton monographs in art and archaeology, 35), a cura di I. RAGUSA, Princeton 1961.

G. G. MEERSEMAN, *Dossier de l'ordre de la pénitence au XIII^e siècle* (Spicilegium Friburgense, 7), Fribourg 1961.

W. ROTZLER, *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten: ein Beitrag zur Forschung über die mittelalterlichen Vergänglichkeitsdarstellungen*, Winterthur 1961.

1962

F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini* (La pittura italiana, 1), Roma 1962.

Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste, II, a cura di C. SAMARAN e R. MARICHAL, Paris 1962.

P. RICHÉ, *Recherches sur l'instruction des laïcs du XI^e au XIII^e siècle*, in "Cahiers de civilisation médiévale", V, 1962, pp. 175-182.

1963

E. M. VETTER, *Iconografia del "Varon de dolores" (su significado y origen)*, in "Archivo Español de Arte", XXXVI, 143, 1963, pp. 197-231.

C. VOLPE, *I primitivi*, Novara 1963.

F. ZERI, *La mostra "Arte in Valdelsa" a Certaldo*, in "Bollettino d'arte", XLVIII, 1963, pp. 245-258.

1964

A. CIAVARELLA, *Codici miniati della Biblioteca Palatina di Parma*, Milano 1964.

A. RADAELLI, *Di uno sconosciuto codice lombardo nella Palatina di Parma e del suo miniatore*, in "Aurea Parma", XLVIII, 1964, pp. 245-259.

1965

M. MEISS, *An illuminated "Inferno" and Trecento painting in Pisa*, in "The art bulletin", 47, 1965, pp. 21-34.

L. PRESSOUYRE, *Marcius cornator. Note sur un groupe de représentations médiévales du Mois de Mars*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", LXXVII, 2, 1965, pp. 395-473.

1966

G. DUBY, *Art et société au Moyen Âge (1966-1967)*, consultato nella traduzione Bari 1982.

M. LEONCINI, *Maestri di scuola a Genova sulla fine del secolo XIV*, in "Miscellanea di Storia Ligure", XII, 1966, pp. 195-204.

S. MANGIANTE, *Una biblioteca notarile dugentesca*, in "Miscellanea di Storia Ligure", XII, 1966, pp. 125-128.

M. SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milano 1966.

F. A. YATES, *The art of memory*, London 1966 (consultato nell'edizione Chicago 1972).

1967

Codices Manuscripti Operum Thomae de Aquino, I. Autographa et Bibliothecae A-F (Editores Operum Sancti Thomae de Aquino, 2), a cura di H. V. SHOONER e H. F. DONDAINE, Roma, 1967.

G. ESNOS, *Les traductions médiévales françaises et italiennes des "Soliloques" attribués à Saint Augustin*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", 79, 1967, pp. 299-370.

S. GIEBEN, *Robert Grosseteste and Medieval Courtesy-Books*, in "Vivarium", I, 5, 1967, pp. 47-74.

V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina* (1967), consultato nell'edizione Torino 2014.

M. MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry*, I. *The late fourteenth century and the patronage of the duke* (Studies in the history of European art, 2.1), London 1967.

C. SETTIS FRUGONI, *Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana*, in "Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie", XIII, 3, 1967, pp. 145-251.

1968

C. BERTELLI, *Storia e vicende dell'Immagine Edessena di San Silvestro in Capite a Roma*, in "Paragone", XXIX, 217, 1968, pp. 110-135.

M. BOSKOVITS, *La scuola di Giotto* (I maestri del colore, 248), Milano 1968.

M. BOSKOVITS, *Some early works of Agnolo Gaddi*, in "The Burlington magazine", CX, 781, 1968, pp. 209-215.

B. DEGENHART, A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I. *Süd- und Mittellitalien*, 1. *Katalog 1-167*, Berlin 1968.

G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, II. *Die Passion Jesu Christi*, Gütersloh 1968.

1969

F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana* (Saggi e studi di storia dell'arte, 2), Roma 1969.

C.R. D'HOZIER, *Armorial général de France: recueil officiel dressé en vertu de l'édit royal du 20 novembre 1696*, 35 volumi, Dijon 1969-1970.

E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan, au XV^e siècle*, II. *Supplément* (Publications de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes), Paris 1969.

J. H. STUBBLEBINE, *Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows*, in "Gesta", VIII, 2, 1969, pp. 3-13.

1971

A. CONTI, *Appunti pistoiesi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, III serie, I, 1, 1971, pp. 109-124.

P. P. DONATI, *Primitivi alla Finarte e una proposta per Lippo di Benivieni*, in "Arte illustrata", IV, 39-40, 1971, pp. 75-78.

P. SALMON, *Les manuscrits liturgiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, IV. *Les livres de lectures de l'office, les livres de l'office du chapitre, les livres d'heures*, Città del Vaticano 1971.

F. ZERI, *Diari di lavoro*, Bergamo 1971.

1972

M. BOSKOVITS, *Su Don Silvestro, Don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone", XXIII, 265, 1972, pp. 35-61.

G. VARANINI, *Laude dugentesche. Introduzione, scelta, note e glossario*, Padova 1972.

1973

L. BELLOSI, *Due note per la pittura fiorentina di secondo Trecento*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 2-3, 1973, pp. 179-194.

J. BIGNAMI ODIER e J. RUYSSCHAERT, *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI. Recherches sur l'histoire des collections de manuscrits* (Studi e testi, 272), Città del Vaticano 1973.

F. BOLOGNA, *Note sulla propagazione delle arti minori toscane fuori di Toscana tra l'età romanica e la gotica*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, atti del primo convegno sulla arti minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze 1973, pp. 11-39.

I libri d'ore della Biblioteca Ambrosiana, a cura di C. MARCORA, Milano 1973.

Libru di li vitii et di li virtuti, edito a cura di F. BRUNI, Palermo 1973.

G. VARANINI, *Un'antica redazione toscana della lauda "Rayna possentissima"*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, II, Brescia 1973, pp. 1385-1395.

1974

L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (Saggi, 522), Torino 1974.

L. M. J. DELAISSÉ, in *The importance of Books of Hours for the history of the medieval book*, in *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, a cura di U. E. MCCracken, L. M. C. RANDALL, R. H. RANDALL, Baltimore 1974, pp. 203-225.

Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga, catalogo della mostra di Mantova (Palazzo Ducale, dal 7 settembre al 15 novembre 1974), a cura di C. FERRARI e G. L. BOCCIA, Milano 1974.

H. VAN OS, *St. Francis of Assisi as a second Christ in early italian painting*, in "Simiolus", 7, 1974, pp. 115-132.

R. VERMETTE, *The Huit Beatitudes in old French prose*, in "Manuscripta", 18, 1974, pp. 105-110.

1975

M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*, Firenze 1975.

F. BRUNI, *Per la tradizione manoscritta della versione della «Somme le Roi» di Zuccherò Bencivenni*, in "Medioevo romanzo", 2, 1975, pp. 275-276.

1976

C. W. BYNUM, *Franciscan Spirituality: two approaches*, in "Medievalia et humanistica", 7, 1976, pp. 195-197.

J. FOLDA, *Crusader manuscript illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, Princeton 1976.

1977

B. M. COLE, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977.

G. FINK-ERRERA, *La produzione dei libri di testo nelle università medievali*, in *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLÒ, Bari 1977, pp. 133-165.

Libri e lettori nel medioevo (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLÒ, Bari 1977.

H. LÜLFING, *Libro e classi sociali nei secoli XIV e XV*, in *Libri e lettori nel medioevo* (Universale Laterza, 419), a cura di G. CAVALLÒ, Bari 1977, pp. 169-230.

J. V. FLEMING, *An Introduction to the Franciscan literature of the Middle Ages*, Chicago 1977.

J. HARTMAN, *Books of hours and their owners*, London 1977.

G. G. MEERSSEMAN, *Ordo Fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo* (Italia Sacra, 24-26), 3 volumi, Roma 1977.

P. PREZEAU, *La tradition des prières françaises médiévales. À propos d'un Livre d'heures et de prières des Célestins de Metz (Metz, Bibl. mun., ms 600)*, in "Revue d'histoire des textes", VII, 1977, pp. 153-184.

1978

E. KOSMER, *Gardens of Virtue in the Middle Ages*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 41, 1978, pp. 302-307.

R. LEVI PISEZTKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978.

G. PETTI BALBI, *Il libro nella società genovese del XIII secolo*, in "La Bibliofilia", LXXX, 1, 1978, pp. 1-45.

1979

M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in "Paragone", XXX, 357, 1979, pp. 3-41.

A. CONTI, *Problemi di miniatura bolognese*, in "Bollettino d'arte", VI serie, LXIV, 2, 1979, pp. 1-28.

A. CORNAGLIOTTI, *Un volgarizzamento del «Transitus Pseudo-Josephi de Arimathea» in dialetto veronese*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", 113, 1979, pp. 198-208.

E. B. GARRISON, *Random Notes on Early Italian Manuscripts*, II, in "La Bibliofilia", LXXXI, 1, 1979, pp. 1-22.

La scienza a Corte: collezionismo eclettico natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo (Biblioteca del Cinquecento, 7), a cura di D. A. FRANCHINI, Roma 1979.

J. H. MARROW, *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative* (Ars Neerlandica, 1), Kortrijk 1979.

1980

J. L. CANNON, *Dominican patronage of the arts in central Italy. The Provincia Romana c. 1220-1320*, London 1980.

A. GARZELLI, *Arte del 'libro d'ore' e committenza medicea (1485-1536)*, in 1° Congresso Nazionale di Storia dell'Arte, I (Quaderni de "la Ricerca scientifica", 106), a cura di C. MALTESE, Roma 1980, pp. 475-499.

L. M. La FAVIA, *The man of sorrows: its origin and development in Trecento Florentine painting; a new iconographic theme on the eve of the Renaissance*, Roma 1980.

1981

M. C. BANDERA VIANI, *Fiesole. Museo Bandini*, Bologna 1981.

H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.

Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE e D. THIÉBAUT, Paris 1981.

A. CONTI, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe 1270-1340* (Fonti e studi per la storia di Bologna e delle province emiliane e romagnole, 7), Bologna 1981.

S. PARTSCH, *Profane Buchmalerei der burgerlichen Gesellschaft in spatmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehandlers Domenico Lanzi* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, 16), Worms 1981.

1982

C. CARPANETO DA LANGASCO, *Le confraternite nella dinamica degli ordini religiosi*, in *La Liguria delle Casacce: devozione, arte, storia delle confraternite liguri*, I. *Saggi critici*, catalogo della mostra di Genova (Palazzo Reale/Teatro del Falcone/Palazzo Spinola/Palazzo Doria Spinola, dall'8 maggio al 27 giugno 1982), a cura di F. FRANCHINI GUELF, Genova 1982, pp. 53-65.

A. NEFF, *A new interpretation of the Supplicationes Variae miniatures*, in *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, atti del ventiquattresimo Convegno Internazionale di Storia dell'Arte C.I.H.A. (Comité International d'Histoire de l'Art), II, a cura di H. BELTING, Bologna 1982, pp. 173-179.

1983

I. BALDELLI, *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari 1983.

P. CLASSEN, *Studium und Gesellschaft im Mittelalter* (Schriften der Monumenta Germaniae Historica, 29), Stuttgart 1983.

1984

L. BELLOSI, *Due note in margine a Lorenzo Monaco miniatore. Il "Maestro del Codice Squarcialupi" e il poco probabile Matteo Torelli*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984.

M. BOSKOVITS, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, III, 9. *The fourteenth century. The painters of the miniaturist tendency*, Firenze 1984.

M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *Francescani e Firenze: due antifonari della scuola di Pacino*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, I, Napoli 1984, pp. 243-249.

E. B. GARRISON, *Early Italian painting: selected studies*, II. *Manuscripts*, London 1984.

M. M. MANION, *The development of the Italian Book of Hours*, in "Parergon", 2, 1984, pp. 175-184.

Manuscripts enluminés d'origine italienne, I. VI^e-XII^e siècles (Manuscripts enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 1984.

G. PETTI BALBI, *Società e cultura a Genova tra Due e Trecento*, in "Atti della Società Ligure di Storia Patria", XXIV, 1, 1984, pp. 3-29.

1985

L. BELLOSI, *La pecora di Giotto* (Saggi, 681), Torino 1985.

J. LECLERCQ, B. MCGINN, J. MEYENDORFF, *Christian spirituality: origins to the twelfth century* (World spirituality, 16) (1985), consultato nell'edizione New York 2000.

V. MOLETA, *Simone Martini in a Tuscan "Somme le roi"*, in "Bibliofilia", 87, 1985, pp. 98-136.

G. ROMANO, *Pittura del Duecento in Liguria*, in *La pittura in Italia*, I. *Il Duecento e il Trecento* (1985), a cura di E. CASTELNUOVO, consultato nell'edizione Milano 1986, pp. 25-32.

P. SAENGER, *Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages*, in "Scrittura e Civiltà", 9, 1985, pp. 239-269.

1986

H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986.

F. BRUNI, *Figure della committenza e del rapporto autori-pubblico: aspetti della comunicazione nel Basso Medio Evo*, in *Patronage and public in the Trecento* (Archivum romanicum. Biblioteca 1, 202), atti del convegno di Saint Lambrecht (Styria, 16-19 luglio 1984), a cura di V. MOLETA, Firenze 1986, pp. 105-124.

C. DE HAMEL, *Books for everybody, A History of Illuminated Manuscripts*, Oxford 1986.

P. O. KRISTELLER, *Marsilio Ficino and His Work After Five Hundred Years*, in *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, I (Studi e Testi, 15), atti del Convegno Internazionale di Studi nel 500° Anniversario della traduzione di Platone (Napoli - Firenze - Figline Valdarno, 15-18 maggio 1984), a cura di G. C. GARFAGNINI, Firenze 1986, pp. 15-196.

I libri d'Ore francesi e fiamminghi (I libri d'Ore della Biblioteca Riccardiana, 1), a cura di C. GNONI MAVARELLI, Roma 1986.

V. MOLETA, *The Somme le roi from French court to Italian city-state*, in *Patronage and public in the Trecento* (Archivum romanicum. Biblioteca 1, 202), atti del convegno di Saint Lambrecht (Styria, 16-19 luglio 1984), a cura di V. MOLETA, Firenze 1986, pp. 125-158.

A. TARTUFERI, *I 'Fatti dei Romani' e la miniatura fiorentina del primo Trecento*, in "Paragone", XXXVI, 441, 1986, pp. 3-21.

1987

P. DRONKE, *The lyrical composition of Philip the Chancellor*, in "Studi Medievali", III serie, XXVIII, 2, 1987, pp. 563-592.

Giovanni Pisano a Genova, catalogo della mostra di Genova, a cura di M. SEIDEL, Genova 1987.

1988

M. T. GOUSSET, *Etude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIIIe siècle*, in "Arte medievale", II serie, II, 1, 1988, pp. 121-152.

Libri d'Ore della Biblioteca Apostolica Vaticana, catalogo della mostra al Salone Sistino, a cura di G. MORELLO, Zürich 1988.

L. R. POOS, *Social history and the book of Hours*, in *The Book of Hours in medieval art and life*, a cura di R. S. WIECK, London 1988, pp. 33-38.

M. PRUNAI FALCIANI, *Fatti e misfatti riccardiani. Un secolo e mezzo di restauri*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", LVI, 3, 1988, pp. 5-16.

The Book of Hours in medieval art and life, a cura di R. S. WIECK, London 1988.

1989

M. BOLLATI, *Nuove proposte per il Maestro del Libro d'ore di Modena*, "Arte Cristiana", LXXVII, 1989, pp. 27-42.

M. BOSKOVITS, *Pittura e miniatura a Milano. Duecento a primo Trecento*, in *Il millennio Ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di F. AVRIL e C. BERTELLI, Milano 1989, pp. 26-69.

M.T. GOUSSET e J.P. VERDET, *Georgius Zothorus Zaparus Fendulus. Liber astrologiae*, Paris 1989.

Il Millennio ambrosiano, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. BERTELLI, Milano 1989.

Z. IZYDORCZYK, *The unfamiliar Evangelium Nicodemi*, in "Manuscripta", 33, 1989, pp. 169-191.

Medieval and renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery, I. *France, 875-1420*, a cura di M. C. L. RANDALL, Baltimore 1989.

L. M. C. RANDALL, *Medieval and renaissance manuscripts in the Walters Art Gallery*, I. *France, 875-1420*, Baltimore 1989.

1990

M. BOSKOVITS, *Early Italian painting 1290-1470* (The Thyssen-Bornemisza collection, 9), London 1990.

M. J. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of memory in medieval culture* (Cambridge studies in medieval literature, 10), Cambridge 1990.

L. DAL PRÀ, *Bernardo di Chiaravalle: realtà e interpretazione nell'arte italiana*, in *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana, dal XIV al XVIII*, catalogo della mostra di Firenze (Pinacoteca della Certosa di Firenze, dal 9 giugno al 9 settembre 1990), a cura di L. DAL PRÀ, Milano 1990, pp. 76-81.

C. DE BENEDICTIS ed E. NERI LUSANNA, *Miniatura umbra del Duecento: diffusione e influenze a Roma e nell'Italia meridionale*, in "Studi di storia dell'arte", I, 1990, pp. 9-33.

A. NEFF, *Wicked children on Calvary and the baldness of St. Francis*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", III, 34, 1990, pp. 215-244.

1991

M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, in "Studi Petrarqueschi", VIII, 1991, pp. 1-11.

L. BELLOSI, *Le arti figurative*, in *Prato, storia di una città*, I.2, a cura di F. BRAUDEL, Firenze 1991, pp. 919-925.

L. BELLOSI, *Sur Francesco Traini*, in "Revue de l'art", 92, 1991, pp. 9-19.

Enciclopedia dell'arte medievale, II, Roma 1991.

G. FREULER, "Manifestatori delle cose miracolose": arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein, Einsiedeln 1991.

J. F. HAMBURGER, *A Liber Precum in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany*, in "The Art Bulletin", LXXIII, 2, 1991, pp. 209-236.

I. RAGUSA, *Mandylion-Sudarium: the 'translation' of a Byzantine relic to Rome*, in "Arte medievale", II serie, V, 2, 1991, pp. 97-106.

1992

J. J. G. ALEXANDER, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven 1992.

L. BELLOSI, *Miniature del "Maestro della Carità"*, in "Prospettiva", 65, 1992, pp. 24-30.

A. BENVENUTI PAPI, *Vangelo e Tiratoi: gli Umiliati ed il loro insediamento fiorentino*, in *La 'Madonna d'Ognissanti' di Giotto restaurata* (Gli Uffizi, 8), Firenze 1992, pp. 75-84.

A. DI MAURO, *Un contributo alla mnemotecnica medievale: il "Compendium historiae in genealogia Christi" in una redazione pisana del XIII secolo*, in *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione* (Storia della miniatura, 7), atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona 1988), a cura di M. CECCANTI e M. C. CASTELLI, Firenze 1992, pp. 453-467.

Important furniture, silver, books and decorative arts from the collection of William A. McCarty-Cooper, New York 1992.

G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, II, a cura di M. LUCCO, Milano 1992, pp. 383-408.

A. SPAGNESI, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione Toscana della "Somme le Roi" di Zuccherò Bencivenni*, in *Il codice miniato*, a cura di M. CECCANTI e M.C. CASTELLI, Firenze 1992, pp. 337-362.

J. WICKSTROM, *The Humiliati: Liturgy and Identity*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", LXII, 1992, pp. 198-200.

1993

A. E. FORD, *La Vengeance de Nostre-Seigneur. The Old and Middle French Prose Versions* (Pontifical Institute of Mediaeval Studies Studies and Texts, 115), Turnhout 1993.

GARZO, *Storia di santa Caterina*, a cura di F. MANCINI, Roma 1993.

Il Museo Bandini a Fiesole, a cura di M. SCUDIERI, Firenze 1993.

Z. IZYDORCZYK, *Manuscripts of Evangelium Nicodemi. A census* (Subsidia mediaevalia, 21), Toronto 1993.

B. ROY, G. FERZOCO, *La redécouverte d'un manuscrit du De amore d'André le Chapelain*, in "Journal of Medieval latin", 3, 1993, pp. 137-144.

G. VALAGUSSA, *Il miniatore di Lanfranco de Pancis*, in "Arte Cristiana", LXXXI, 1993, pp. 323-336.

C. ZAMBRELLI, *Il Libro d'Ore di Beatrice Visconti: le miniature*, in "Bollettino del Museo Bodoniano di Parma", 7, 1993, pp. 431-448.

1994

F. BOLOGNA, *Alle origini della pittura ligure del Trecento: il maestro di Santa Maria di Castello e Opizzino da Camogli*, in *Hommage à Michel Laclotte: études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, a cura di P. ROSENBERG, Milano 1994 pp. 20-27.

M. BOSKOVITS, *Immagini e preghiera nel Tardo Medioevo: osservazioni preliminari*, in *Immagini da Meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV* (Arti e Scritture, 5), Milano 1994, pp. 73-106.

M. BOSKOVITS, *Un dipinto poco noto e l'iconografia della Preparazione alla Crocifissione*, in *Immagini da Meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV* (Arti e Scritture, 5), Milano 1994, pp. 189-231.

E. CARLI, *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Ospedaletto 1994.

G. CAVALLO, *Pratiche di devozione, pratiche di lettura*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 3-4.

G. CITTON, *Immagine e testo: le miniature della Somme le roi e la loro tradizione italiana*, in "Cultura neolatina", 54, 1994, pp. 263-302.

R. GRÉGOIRE, *Liturgia del tempo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 15-22.

C. LEONARDI, *Devozione privata e devozione liturgica nel Medioevo*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 7-13.

Luoghi della memoria scritta: manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane, a cura di G. CAVALLO, Roma 1994.

F. MANZARI, "Cum picturis ystoriatum". *Struttura e programmi iconografici di tre libri d'ore lombardi*, in "Bollettino d'Arte", LXXIX, 84-85, 1994, pp. 29-70.

G. MORELLO, *Immagini dai libri d'Ore*, in *Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana*, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994, pp. 29-35.

Painting and illumination in early Renaissance Florence, catalogo della mostra di New York (Metropolitan Museum of Art, dal 17 novembre 1994 al 26 febbraio 1995), a cura di L. B. KANTER, New York 1994.

Pregare nel segreto. Libri d'ore e testi di spiritualità nella tradizione cristiana, a cura di G. CAVALLO e B. TELLINI SANTONI, Roma 1994.

A. SPAGNESI, *Per il pacinesco Maestro della Bibbia Trivulziana*, in "Antichità Viva", XXXII, 1, 1994, pp. 34-39.

The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe (1300-1500), catalogo della mostra di Amsterdam (Rijksmuseum, dal 26 novembre 1994 al 26 febbraio 1995), a cura di H. VAN OS, London 1994.

G. Z. ZANICHELLI, *Non scripsit sed miniavit: Turinus e i codici del Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", 11, 1994, pp. 159-181.

1995

J. BACKHOUSE, *Books of hours*, London 1995.

Il Trecento riminese, maestri e botteghe tra Romagna e Marche, catalogo della mostra di Rimini (Museo della Città, dal 20 agosto 1995 al 7 gennaio 1996), a cura di D. BENATI, Milano 1995.

JACOBUS DE VORAGINE, *Cronaca della città di Genova dalle origini al 1297*, edizione a cura di S. BERTINI GUIDETTI, Genova 1995.

JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda Aurea* (I millenni), edizione a cura di A. VITALE BROVARONE e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995.

L. PELLEGRINI, *I predicatori e i loro manoscritti*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, atti del ventiduesimo convegno internazionale di Assisi (13-15 ottobre 1994), a cura della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Spoleto 1995, pp. 115-139.

S. VECCHIO, *Le prediche e l'istruzione religiosa*, in *La predicazione dei frati dalla metà del '200 alla fine del '300*, atti del ventiduesimo convegno internazionale di Assisi (13-15 ottobre 1994), a cura della Società internazionale di studi francescani e del Centro interuniversitario di studi francescani, Spoleto 1995, pp. 303-335.

1996

T. H. BESTUL, *Texts of the Passion: latin devotional literature and medieval society*, Philadelphia 1996.

F. BRUNI, *Tra francese e fiorentino nella Sicilia del Trecento: postilla al "Libru di li vitii et di li virtuti"*, in *"Medioevo romanzo"*, 20, 1996, pp. 204-208.

A. DERBES, *Picturing the passion in late medieval Italy: narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996.

N. GIOVÉ MARCHIOLI, *Manoscritti in volgare dei frati Minori: testi, tipologie librerie, scritture (secoli XIII-XIV)*, in *Francescanesimo in volgare (secoli XIII-XIV)*, atti del XXIV convegno internazionale di Assisi (17-19 ottobre 1996), a cura di S. ZAMPONI, Spoleto 1997, pp. 303-336.

Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in *"Rivista di storia della miniatura"*, 1-2, 1996-1997.

Italiens. Peintures des musées de la région centre, catalogo della mostra di Tours, Orléans e Chartres (Musée des Beaux-Arts, dal 23 novembre 1996 al 3 marzo 1997), a cura di C. BALAVOINE, Paris 1996.

Miniature. La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia (I cataloghi del Museo Civico Amedeo Lia, 1), a cura di F. TODINI, Milano 1996.

M. P. RODRIGUEZ-ESCALONA, *"O mulier initium". Un poema bilingüe medieval*, in *"Studi medievali"*, XXXVII, 2, 1996, pp. 955-961.

K. V. SINCLAIR, *Sur quelques oraisons particulières du Codex Vaticanus Reginensis latinus 315*, in "Manuscripta", LX, 1996 pp. 119-125.

A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della "Commedia" a Firenze nel Trecento*, in *Il codice miniato laico: rapporto tra testo e immagine*, atti del IV Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 12-14 novembre 1992), a cura di M. CECCANTI, in "Rivista di storia della miniatura", 1-2, 1996, pp. 131-140.

K. VAN DER HORST, *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the psalms of David*, 't Goy 1996.

G. Z. ZANICHELLI, *I conti e il minio. Codici miniati dei Rossi 1325-1482* (Quaderni di storia dell'arte, 18), Parma 1996.

1997

D. CASTAGNETTI, *La regola del primo e secondo ordine*, in *Sulle tracce degli Umiliati* (Bibliotheca erudita, 13), a cura di M. P. ALBERZONI, A. AMBROSIONI e A. LUCIONI, Milano 1997, pp. 163-250.

Enciclopedia dell'Arte Medievale, VIII, Roma 1997.

Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da collezioni private, catalogo della mostra di Milano (Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, dall'11 febbraio al 23 aprile 1997), a cura di M. BOSKOVITS, Milano 1997.

Painted prayers: the Book of hours in medieval and Renaissance art, catalogo della mostra di New York (Pierpont Morgan Library, 17 settembre 1997 - 4 gennaio 1998) a cura di S. R. WIECK, New York 1997.

Sulle tracce degli Umiliati (Bibliotheca erudita, 13), a cura di M. P. ALBERZONI, A. AMBROSIONI e A. LUCIONI, Milano 1997.

G. Z. ZANICHELLI, *Miniatura a Mantova nell'età dei Bonacolsi e dei primi Gonzaga*, in "Artes", 5, 1997, pp. 37-71.

1998

F. ACETO, *Novità sull'"Incontro dei tre vivi e dei tre morti" nella Cattedrale di Atri*, in "Prospettiva", XCI-XCII, 1998, pp. 10-20.

A. DE FLORIANI, *Note sulla miniatura dell'ultimo quarto del Duecento tra Bologna e Padova: la Bibbia di Albenga riconsiderata*, in "Rivista di storia della miniatura", 3, 1998, pp. 25-58.

A. KRAß, *Stabat Mater dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998.

M. M. MANION, *Women, art and devotion: three French fourteenth-century Royal prayer books*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 21-66.

B. J. MUIR, *The early insular prayer book tradition and the development of the book of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 9-19.

Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente, catalogo della mostra di Venezia (Biblioteca Nazionale Marciana, dal 2 luglio al 15 novembre 1998), a cura di S. GENTILE, Roma 1998.

C. SPANIO, *Appunti per una storia della pittura mantovana tra Duecento e Trecento*, in "Arte Cristiana", 85, 1997, pp. 403-420.

B. STOCKS, *The illustrated Office of the Passion in Italian books of hours*, in *The art of the book and its place in medieval worship*, a cura di M. M. MANION, Exeter 1998, pp. 111-152.

A. TARTUFERI, *Trecento lucchese: la pittura a Lucca prima di Spinello Aretino*, in *Sumptuosa Tabula Picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, catalogo della mostra di Lucca (Museo Nazionale di Villa Guinigi, dal 28 marzo al 5 luglio 1998), a cura di M. T. FILIERI, Livorno 1998, pp. 42-63.

1999

E. ALECI e D. OLIVIERI, *Continuità e trasformazione iconografica nelle Bibbie genovesi di Tardo Duecento*, in "Studi di Storia dell'Arte", X, 1999, pp. 9-36.

G. AUZZAS e C. DELCORNO, *Inventario dei manoscritti di prediche volgari inedite*, in "Lettere Italiane", LI, 4, 1999, pp. 379-388.

S. CHIODO, *Mariotto di Nardo: note per un "egregio pictore"*, in "Arte Cristiana", LXXXIX, 1999, pp. 91-104.

A. DE FLORIANI, *I corali miniati di San Domenico a Genova: precisazioni*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo* (Istituto Internazionale di Studi Liguri. Atti dei Convegni, 3), atti del Convegno Internazionale di Studi Liguri (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, C. DI FABIO e M. MARCENARO, Bordighera 1999, pp. 279-304.

R. GIBBS, *Antifonario N: a Bolognese choirbook in the context of Genoese illumination between 1285 and 1385*, in *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo* (Istituto Internazionale di Studi Liguri, 3), atti del Convegno Internazionale di Studi Liguri (Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997), a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, C. DI FABIO e M. MARCENARO, Bordighera 1999, pp. 247-278.

Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica, catalogo della mostra di San Severino Marche (Pinacoteca Comunale Tacchi-Venturi, dal 24 luglio al 31 ottobre 1999), a cura di V. SGARBI e S. PAPETTI, Milano 1999.

A. NEFF, *Byzantium westernized, Byzantium marginalized: two icons in the Supplicationes Variae*, in "Gesta", 38, 1999, pp. 81-102.

2000

L. BELLOSI, *Come un prato fiorito: studi sull'arte tardogotica* (Di fronte e attraverso, 433), Milano 2000.

A. DE MARCHI, *Il momento sperimentale. La prima diffusione del giottismo*, in *Trecento. Pittori gotici a Bolzano*, catalogo della mostra di Bolzano (Museo Civico, dal 29 aprile al 23 luglio 2000), a cura di A. DE MARCHI, T. FRANCO e S. SPADA PINTARELLI, Trento 2000, pp. 47-117.

Duecento: forme e colori del Medioevo a Bologna, catalogo della mostra di Bologna (Museo Civico Archeologico, 15 aprile - 16 luglio 2000), a cura di M. MEDICA, Venezia 2000.

E. W. KIRSCH, *European Ramifications of a Book of Hours of Beatrice della Scala and Anne de Lusignan*, in *L'Europa e l'arte italiana*, atti del convegno internazionale di Firenze (Kunsthistorisches Institut in Florenz, 22-27 settembre 1997), a cura di M. SEIDEL, Venezia 2000, pp. 108-127.

Il volto di Cristo, catalogo della mostra di Roma (Palazzo delle Esposizioni, dal 9 dicembre 2000 al 16 aprile 2001), a cura di G. MORELLO e G. WOLF, Milano 2000.

La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra di Padova e Rovigo (Palazzo della Ragione, Palazzo del Monte di Pietà e Accademia dei Concordi, dal 21 marzo al 27 giugno 1999), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, G. MARIANI CANOVA e F. TONIOLO, Modena 1999.

G. OROFINO, *"Solatiosus homo fuit": i piaceri del principe nella miniatura sveva*, in *Mezzogiorno - Federico II - Mezzogiorno*, II (Atti di convegni, 4), atti del convegno internazionale dell'Istituto di Studi Federiciani (Potenza, Avigliano, Castel Lagopesole e Melfi, 18-23 ottobre 1994), a cura di C. D. FONSECA, Roma 2000, p. 777-793.

R. H. ROUSE e M. A. ROUSE, *Manuscripts and their Makers: commercial book producers in Medieval Paris 1200-1500*, 2 volumi, Turnhout 2000.

K. M. RUDY, *A guide to mental pilgrimage: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal Ms. 212*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXIII, 4, 2000, pp. 494-515.

A. RUSSO, *Su alcune novità per la Bibbia di Corradino*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, 2000, pp. 51-64.

A. SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della Commedia a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, 2000, pp. 139-150.

2001

G. BAROFFIO, *Nova et vetera. Nei libri liturgici il passato si fa presente*, in *I colori del divino*, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 20 febbraio al 19 maggio 2001), a cura di G. LAZZI, Firenze 2001, pp. 47-54.

S. CALZOLARI, *Gli apocrifi attraverso le immagini dei libri d'ore*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 59-65.

G. CIAPPELLI, *La devozione domestica nelle ricordanze fiorentine (fine XIII - inizio XVI secolo)*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 79-115.

Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001.

Dizionario Biografico degli Italiani, LVI, Roma 2001.

D. FRIOLI, *Tra oralità e scrittura. Appunti su libri e biblioteche dei laici devoti*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 147-217.

I colori del divino, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 20 febbraio al 19 maggio 2001), a cura di G. LAZZI, Firenze 2001.

L. MIGLIO, *"Un mondo a parte": libri da donne, libri di donne*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 219-248.

S. SCIPIONI, *Heures me fault de Notre Dame: il libro d'Ore manoscritto; strumento di devozione e segno di prestigio*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 19-23.

F. SORELLI, *Oggetti, libri, momenti domestici di devozione. Appunti per Venezia (secoli XII-XV)*, in "Quaderni di storia religiosa", VIII, 2001, pp. 55-77.

Storia della letteratura italiana, X. *La tradizione dei testi*, a cura di C. CIOCIOLA, Roma-Salerno 2001.

Z. ZANICHELLI, *Il sistema illustrativo dei codici: un percorso di studio*, in *Cum picturis ystoriatum: codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina* (Il giardino delle Esperidi, 14), catalogo della mostra di Parma (Biblioteca Palatina, dal 13 giugno al 29 settembre 2001) a cura di S. CALZOLARI, Modena 2001, pp. 31-57.

2002

L. BAGGIO, *Su di un dimenticato affresco veneziano del Trecento nell'altare di San Canziano al Santo*, in "Il Santo", XLII, 2002, pp. 93-115.

L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

M. CECCANTI, *Immagini per una (ri)trovata Passione di Cristo trecentesca in volgare*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in "Rivista di Storia della Miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 171-180.

I. FURLAN, *Duecento veneziano*, in *Il Trecento adriatico, Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, catalogo della mostra di Rimini (Castel Sismondo, dal 19 agosto al 29 dicembre 2002), a cura di F. FLORES D'ARCAIS e G. GENTILI, Milano 2002, pp. 65-69.

K. KAMERICK, *Popular piety and art in the late Middle Ages. Image, worship and idolatry in England, 1350-1500* (The new Middle Ages, 1), New York 2002.

F. MANZARI, *"Rudes autem erudiri debent in libris laycorum, id est in picturis": il ciclo biblico di uno "Speculum humanae salvationis" avignone*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura di Urbino (*Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, Palazzo Ducale 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI, in "Rivista di Storia della Miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 145-156.

A. NEFF, *'Palma dabit palmam': franciscan themes in a devotional manuscript*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 65, 2002, pp. 22-66.

R. SEMIZZI, *La centralità dell'uomo nell'iconografia biblica bolognese del Duecento maturo: l'influenza degli ordini mendicanti*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI BATTAGLIA, pubblicati in "Rivista di storia della miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 75-84.

R. S. WIECK, *Special children's books of hours in the Walters Art Museum*, in *Als ich can*, II (Corpus van verluchte handschriften, 12), a cura di C. BERT, J. VAN DER STOCK e M. SMEYERS, Leuven 2002, pp. 1629-1639.

G. Z. ZANICHELLI, *Le illustrazioni dei Salteri glossati: immagini, testo e contesto*, in *Cicli e immagini bibliche nella miniatura*, atti del VI Congresso di Storia della Miniatura (Urbino, 3-6 ottobre 2002), a cura di L. ALIDORI BATTAGLIA, pubblicati in "Rivista di storia della miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 49-60.

2003

Biblioteca Agiografica Italiana. Repertorio di testi e manoscritti, secoli XIII-XV, II (Archivio romanzo, 4), a cura di J. DALARUN, Firenze 2003.

R. COBIANCHI, *"Visio e sincerus amplexus": un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII - XV)*, in "Iconographica", II, 2003, pp. 58-81.

G. DE SANDRE GASPARINI, *Tra pietà e opere: considerazioni sull'associazionismo devoto medievale*, in "Studi e fonti del Medioevo vicentino e veneto", 2, 2003, pp. 69-90.

Duccio: alle origini della pittura senese, catalogo della mostra di Siena (Santa Maria della Scala e Museo dell'Opera del Duomo, dal 4 ottobre 2003 all'11 gennaio 2004), a cura di A. BAGNOLI, R. BARTALINI e L. BELLOSI, Milano 2003.

F. MANZARI, *Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento. I libri d'ore lombardi e l'Offiziolo Visconti*, in *Il Libro d'Ore Visconti*, commentario al codice, a cura di M. BOLLATI, MODENA 2003, pp. 51-217.

K. A. SMITH, *Art, identity, and devotion in fourteenth-century England: three women and their books of hours*, London 2003.

The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 20), a cura di H. MUND, C. STROO e N. GOETGHEBEUR, Brussels 2003.

J. A. VILLAR VIDAL e P. DOCAMPO ÁLVAREZ, *El fisiólogo latino versión B: introducción y texto latino*, in "Revista de Literatura Medieval", XV, 1, 2003, pp. 9-52.

S. J. WILLIAM, *The Secret of Secrets. The Scholarly career of a pseudo-Aristotelian text in the Latin Middle Ages*, Ann Arbor 2003.

2004

W. AUGUSTYN, *Zur Illustration von Psalterien und Psalmenkommentaren in Italien vom frühen 11. bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 165-180.

S. BAGNAROL, *Un contesto duecentesco per la Crocefissione miniata nel Messale di Santa Maria di Castello (Udine, Biblioteca Comunale, ms. Joppi 143)*, in "Ce Fastu?", LXXX, 1, 2004, pp. 7-46.

A. BENNET, *The transformation of the Gothic psalter in thirteenth-century France*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 211-221.

Byzantium. Faith and power (1261-1557), catalogo della mostra di New York (The Metropolitan Museum of Art, dal 23 marzo al 4 luglio 2004), a cura di H. C. EVANS, New York 2004.

A. BRÄM, *Neapolitanische Trecento-Psalterien*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 193-209.

F. O. BÜTTNER, *Der illuminierte Psalter im Westen*, in *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 1-106.

A. DE FLORIANI, recensione di *Mandylion. Intorno al 'Sacro Volto', da Bisanzio a Genova*, catalogo della mostra di Genova (Museo Diocesano, dal 18 aprile al 18 luglio 2004), a cura di G. WOLF, C. DUFOUR BOZZO e A. R. CALDERONI MASETTI, Genova-Milano 2004, in "Rivista di storia della miniatura", 8, 2003-2004, pp. 157-158.

Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani (secoli IX-XVI), a cura di M. BOLLATI, Milano 2004.

S. DUFRENNE, *L'image dans les psautiers byzantins à illustrations intégrales*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 157-163.

U. KUDER, *Illuminierte Psalter von den Anfängen bis um 800*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 107-135.

L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300), catalogo della mostra di Firenze (Galleria dell'Accademia, 1 giugno - 29 agosto 2004), a cura di A. TARTUFERI e M. SCALINI, Firenze 2004.

Le postille del Petrarca a Giuseppe Flavio: codice parigino Lat. 5054 (Materiali per l'edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 3), a cura di L. RAFE, Firenze 2004.

F. MANZARI, *Influenze internazionali e apporti lombardi nel Libro d'ore di Bianca di Savoia: il ruolo della committenza e la funzione del miniatore nell'introduzione di una nuova tipologia libraria in Lombardia*, in *Medioevo: arte lombarda* (I convegni di Parma, 4), atti del convegno internazionale di studi di Parma (Centro Studi Medievali, 26 - 29 settembre 2001), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2004, pp. 156-169.

F. MANZARI, *Les livres d'heures en Italie. Réception et diffusion d'un livre d'origine septentrionale*, in "Gazette du Livre Médiéval", 45, 2004, pp. 1-16.

N. J. MORGAN, *Patrons and their devotions in the historiated initials and full-page miniatures of 13th-century English psalters*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 309-322.

M. D. ORTH, *The primacy of the word in French Renaissance psalm manuscripts*, in *The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 397-403.

A. STONES, *The full-page miniatures of the psalter-hours New York, PML, ms M. 729 programme and patron (with a table for the distribution of full-page miniatures within text in some thirteenth-century psalters)*, in *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 281-293.

G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Zwei Bilderpsalter für Frauen aus dem frühen 13. Jahrhundert*, in *The illuminated psalter: studies in the content, purpose and placement of its images*, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004, pp. 521-524.

The illuminated psalter. Studies in the content, purpose and placement of its images, a cura di F. O. BÜTTNER, Turnhout 2004.

D. THIEBAUT, *Les "annexions involontaires et abusives"*, in *Primitifs français découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra di Parigi (Musée du Louvre, dal 27 febbraio al 17 maggio 2004), a cura di D. THIEBAUT, P. LORENTZ, F.R. MARTIN, Paris 2004.

I. VENTURA, recensione di S. J. WILLIAM, *The Secret of Secrets. The Scholarly career of a pseudo-Aristotelian text in the Latin Middle Ages*, Ann Arbor 2003, in "Scriptorium", LVIII, 2, 2004, p. 692.

2005

A. DE FLORIANI, *La miniatura in Piemonte e Liguria* in *La miniatura in Italia, I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 141-146.

C. DI FABIO, *Bisanzio a Genova fra XII e XIV secolo. Documenti e memorie d'arte*, in *Genova e l'Europa mediterranea: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. BOCCARDO e C. DI FABIO, Milano 2005, pp. 41-67.

J. FOLDA, *Crusader art in the Holy Land, from the Third Crusade to the fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge 2005.

Follie d'autore, catalogo della mostra di Firenze (Biblioteca Riccardiana, dal 30 maggio al 15 luglio 2005), a cura di L. DEL CONTE e L. FALLI, Firenze 2005.

A. LENZA, *Alcune novità su Matteo di Pacino*, in "Arte Cristiana", XCIII, 826, 2005, pp. 27-42.

Manuscris enluminés d'origine italienne, III. XIVe siècle, 1. Lombardie-Ligurie (Manuscris enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 2005.

F. MANZARI, *Un libro di preghiere tardogotico*, in *Nicola da Guardiagrele. Un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, a cura di A. CADEI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 125-139.

P. L. MULAS, *La miniatura in Lombardia*, in *La miniatura in Italia, I. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli 2005, pp. 147-155.

A. POLONI, *Società e politica a Pisa nel Duecento: un secolo di trasformazioni*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogo della mostra di Pisa (Museo Nazionale di San Matteo, dal 25 marzo al 25 giugno 2005), a cura di M. BURRESI e A. CALECA, Pisa 2005, pp. 25-27.

V. M. SCHMIDT, *Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400* (Italia e Paesi Bassi, 8), Firenze 2005.

A. THOMPSON, *Cities of God. The religion of the Italian communes, 1125-1325*, University Park 2005.

G. Z. ZANICHELLI, *Ideologia dell'immagine "scientifica": Mantova 1300*, in *Medioevo: immagini e ideologie* (I convegni di Parma, 5), atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2005, pp. 475-488.

2006

F. AVRIL, *Les copies à répétition: à propos de la circulation et de la dissémination des modèles*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval & Renaissance manuscripts, art & architecture*, a cura di S. L'ENGLE, London 2006, pp. 127-140.

J. BACKHOUSE, *The case of Queen Melisende's Psalter: an historical investigation*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval and Renaissance manuscripts. Art and Architecture*, a cura di S. L'ENGLE e G. B. GUEST, London 2006, pp. 457-470.

T. DE ROBERTIS, R. MIRIELLO, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze, III. Mss. 1401-2000* (Manoscritti datati d'Italia, 14), Firenze 2006.

A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006.

Il Museo Bandini di Fiesole, a cura di A. LENZA, Firenze 2006.

F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena 2006.

F. MANZARI, *Lo Speculum humanae salvationis della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana*, in *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2* (Biblioteca di Frate Francesco, 1), a cura di C. FRUGONI e F. MANZARI, Padova 2006, pp. 9-54.

N. J. MORGAN, *Pictured sermons in thirteenth-century England*, in *Tributes to Jonathan J. G. Alexander: the making and meaning of illuminated Medieval & Renaissance manuscripts, art & architecture*, a cura di S. L'ENGLE, London 2006, pp. 323-340.

M. NERBANO, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria medievale*, Perugia 2006.

F. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in "Studi petrarcheschi", 19, 2006, pp. 115-47.

D. PHILLIPS, *The Meditations on the Life of Christ: an illuminated fourteenth-century Italian manuscript at the University of Notre Dame*, in *The Text in the Community: Essays on Medieval Works, Manuscripts, Authors, and Readers*, a cura di J. MANN e M. NOLAN, Notre Dame 2006, pp. 237-281.

G. Z. ZANICHELLI, *Le immagini della preghiera: il Libro d'Ore di Modena*, in *Libro d'ore di Modena: manoscritto Lat. 842 = R.7.3, Biblioteca Estense Universitaria*, commentario all'edizione in facsimile, a cura di A. AGHEMO, P. DI PIETRO LOMBARDI, G. Z. ZANICHELLI, Modena 2006.

2007

R. ARGENZIANO, *Precisazioni iconografiche sulle scene miniate nel codice Ambrosiano P 165 Sup.*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 11, 2007, pp. 135-166.

M. P. BROWN, *Sidelong glances and silent screams: the emotional world of the Luttrell Psalter*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, pp. 44-55.

P. CASTELLI, *I mesi nelle 'enciclopedie' medievali*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti* (Museo della Cattedrale, 2), atti della giornata di studio di Ferrara (1 ottobre 2004), a cura di B. GIOVANNUCCI VIGI e G. SASSU, Ferrara 2007, pp. 33-53.

A. DRAGHI, *Nouvelles fresques découvertes aux Santi Quattro Coronati (Rome)*, in "Revue de l'art", CLVIII, 2007, pp. 47-51.

N. GIOVÈ MARCHIOLI, recensione di *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 55.K.2* (Biblioteca di Frate Francesco, 1), a cura di C. FRUGONI e F. MANZARI, Padova 2006, in "Il Santo", XLVII, 3, 2007, pp. 549-551.

V. GROHOVAZ, *Una nuova redazione versificata della vita di s. Caterina d'Alessandria*, in *L'antiche e le moderne carte: studi in memoria di Giuseppe Billanovich* (Medioevo e umanesimo, 112), a cura di A. MANFREDI e C. M. MONTI, Roma-Padova 2007, pp. 313-329.

C. GUARNIERI, *Il passaggio tra due generazioni: dal Maestro dell'Incoronazione a Paolo Veneziano*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto* (Studi di arte veneta, 14), a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia 2007, pp. 153-201.

C. GUERZI, *Per la pittura veneziana alla fine del Duecento: un'inedita "Depositio Christi"*, in "Arte Veneta", 64, 2007, pp. 138-152.

A. LABRIOLA, *Miniature pisane in un Libro d'ore del primo Trecento nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, atti delle giornate di studio sulla Storia della Miniatura di Firenze (*Iconografia e liturgia nella miniatura occidentale*, 24-26 novembre 2005), in "Rivista di storia della miniatura", 2007, 11, pp. 123-134.

X. MURATOVA, *L'ambiguité des fonds et les caprices des rinceaux. Remarques sur les fonds ornementaux dans l'enluminure du XIIIe siècle*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, pp. 234-245.

A. NEFF, *An aristocratic copy of a mendicant text: James of Milan's Stimulus amoris in 1293*, in "Franciscan studies", 2007, 65, pp. 236-250.

Picturing piety: the book of hours (Les Enluminures, 13), a cura di R. S. WIECK, S. HINDMAN ed A. BERGERON-FOOTE, London 2007.

Pregghiera alla Vergine con le leggende di San Giorgio e Santa Margherita, 2 volumi, a cura di D. BINI, Modena 2007.

B. STOCKS, *Text, image and a sequential 'sacra conversazione' in early Italian books of hours*, in "Word & image", XXIII, 1, 2007, pp. 16-24.

A. STONES, *Why Images? A note on some explanations in French manuscripts c. 1300*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril* (Ars nova, 15), a cura di M. HOFMANN e C. ZÖHL, Turnhout 2007, pp. 313-329.

G. TIGLER, *La porta dei Mesi del Duomo di Ferrara e le sue derivazioni ad Arezzo, Fidenza e Traù*, in *Il Maestro dei Mesi e il portale meridionale della Cattedrale di Ferrara: ipotesi e confronti* (Museo della Cattedrale, 2), atti della giornata di studio di Ferrara (1 ottobre 2004), a cura di B. GIOVANNUCCI VIGI e G. SASSU, Ferrara 2007, pp. 71-101.

2008

M. BACCI, *Byzantium and the West*, in *Byzantium 330-1453*, catalogo della mostra di Londra (Royal Academy of Arts, dal 25 ottobre 2008 al 22 marzo 2009), a cura di R. CORMACK e M. VASSILAKI, London 2008, pp. 276-279.

Byzantium 330-1453, catalogo della mostra di Londra (Royal Academy of Arts, dal 25 ottobre 2008 al 22 marzo 2009), a cura di R. CORMACK e M. VASSILAKI, London 2008.

A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano e il gotico internazionale* (I grandi maestri dell'arte, 25), Firenze 2008.

I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12 - 34 (Manoscritti datati d'Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO, Firenze 2008.

La somme le roi par Frère Laurent d'Orleans, edito per la Société des Anciens Textes Français, a cura di É. BRAYER et A.F. LEURQUIN-LABIE, Paris 2008.

A. LABRIOLA, *L'eredità di Giotto nella miniatura fiorentina*, in *L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008, pp. 67-76.

L'eredità di Giotto: arte a Firenze, 1340-1375, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 10 giugno al 2 novembre 2008), a cura di A. TARTUFERI, Firenze 2008.

N. J. MORGAN e B. C. STOCKS, *The Personal Prayer Book, The Psalter and the Book of Hours*, in *The Medieval Imagination: illuminated manuscripts from Cambridge, Australia and New Zealand*, catalogo della mostra di Melbourne (State Library of Victoria, dal 28 marzo al 15 giugno 2008) a cura di N. J. MORGAN e B. C. STOCKS, South Yarra 2008, pp. 119-133.

I. G. RAO, *Il fondo manoscritto*, in *I manoscritti datati della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. I Plutei 12-34* (Manoscritti datati d'Italia, 19), a cura di T. DE ROBERTIS, C. DI DEO, M. MARCHIARO, Firenze 2008.

2009

L. ALIDORI BATTAGLIA, *Due manoscritti inediti della bottega di Pacino di Buonaguida*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, pp. 62-72.

A. BARRATT, *Keep it in the family. Researching women and their books of devotion*, in *Imagination, books & community in medieval Europe*, atti del convegno di Melbourne (State Library of Victoria, 29-31 maggio 2008), a cura di G. KRATZMANN, South Yarra 2009, pp. 153-161.

A. S. COHEN, *Making memories in a medieval miscellany*, in "Gesta", XLVIII, 2, 2009, pp. 135-152.

J. DALARUN e M. BESSEYRE, "La meditatione de la vita del nostro Signore Yhesù Christo" dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France, in "Rivista di Storia della Miniatura", 13, 2009, pp. 73-96.

H. FLORA, *The devout belief of the imagination. The Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009.

B. C. STOCKS, *Intersections of time and place in Books of Hours*, in *Crossing cultures: conflict, migration and convergence*, atti dell'International Congress in the History of Art CIHA di Melbourne (13-18 Gennaio 2008), a cura di J. ANDERSON, Carlton 2009, pp. 442-447.

B. C. STOCKS, *The "Adelaide Hours". image, affect and devotion in a late fourteenth-century Italian Book of Hours*, in *Imagination, books & community in medieval Europe*, atti del convegno di Melbourne (State Library of Victoria, 29-31 maggio 2008), a cura di G. KRATZMANN, M. M. MANION e J. F. HAMBURGER, South Yarra 2009, pp. 183-189.

Storia di Barlaam e Josaphas, secondo il manoscritto 89 della Biblioteca Trivulziana di Milano, II. *Commentario*, a cura di G. FROSINI e A. MONCIATTI, Firenze 2009.

2010

J.P. ANIEL, *La rubrique et l'image dans le manuscrit médiéval: quelques remarques*, in *Qu'est-ce que nommer? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique* (Les études du RILMA, 1), atti del convegno RILMA dell'Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 ottobre 2008), a cura di C. HECK, Turnhout 2010, pp. 101-110.

F. BONA, *Onore, colore, identità. Il Blasonario delle famiglie piemontesi e subalpine*, a cura di G. MOLA DI NOMAGLIO e R. SANDRI-GIACHINO, Torino 2010.

S. CHIODO, in *L'immagine ritrovata: la Trinità dei coniugi Datini*, catalogo della mostra di Prato (Museo Casa Francesco Datini, dal 2 ottobre 2010 al 9 gennaio 2011), a cura di M. P. MANNINI, Firenze 2010, pp. 7-15.

F. CIGNI, *Manuscripts en français, italien, et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIII^e siècle: implications codicologiques, linguistiques, et évolution des genres narratifs*, in *Medieval Multilingualism: the Francophone World and its Neighbours*, Turnhout 2010, pp. 187-217.

F. MANZARI, *Le psautier et livre d'heures de Jeanne I d'Anjou: pratiques françaises de dévotion et exaltation dynastique à la cour de Naples*, in "Art de l'enluminure", 32, 2010, pp. 2-33.

F. MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel tardo Medioevo. Temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza* (Nuovi studi storici, 87), atti del convegno internazionale di studi di Viterbo (4-5 marzo 2009), a cura di S. MADDALO e M. TORQUATI, Roma 2010, pp. 141-160.

F. PASUT, "In the shadow of Traini"? *Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento*, in "Predella", 1, 2010, pp. 55-78.

E. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane*, III.2. *Fonds Vatican latin, 2901-14740*, Città del Vaticano-Paris 2010.

K. M. RUDY, *Dirty Books*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art", II.1, 2, 2010, pp. 1-26.

VIVALDO BELCALZER, *Trattato di Scienza Universal*, I. *Libri I-IV*, edito a cura di R. CASAPULLO, Alessandria 2010.

G. Z. ZANICHELLI, recensione di H. FLORA, *The devout belief of the imagination. The Paris "Meditationes Vitae Christi" and female Franciscan spirituality in Trecento Italy* (Disciplina monastica, 6), Turnhout 2009, in "Rivista di Storia della Miniatura", 14, 2010, pp. 190-192.

2011

G. ALGERI, *Tra Siena e Costantinopoli: i nuovi modelli figurativi*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 135-144.

L. BOURDUA, *Guariento: Padua and Arquà*, in "The Burlington magazine", CLIII, 1302, 2011, pp. 628-629.

S. CHIODO, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, IV. *Tradition and innovation in Florentine Trecento painting*, 9. *Painters in Florence after the "Black death": the Master of the Misericordia and Matteo di Pacino*, Firenze 2011.

A. DE FLORIANI, *Genova tra apporti bizantini e innovazioni toscane*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, pp. 96-129.

A. DE FLORIANI, *Il fascino di Avignone*, in *La Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 179-204.

A. DE FLORIANI, *La formazione della scuola miniatoria genovese*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 79-95.

A. DE FLORIANI, *Miniatura religiosa e profana del primo Trecento*, in *Pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, Genova 2011, pp. 154-163.

A. DE MARCHI, *Relitti di un naufragio: affreschi di Giotto, Taddeo Gaddi e Maso di Banco nelle navate di Santa Croce*, in *Santa Croce oltre le apparenze* (Quaderni di Santa Croce, 4), a cura di A. DE MARCHI e G. PIRAZ, Pistoia 2011, pp. 33-71.

C. DI FABIO, *Gli affreschi di Manfredino e altri documenti genovesi di cultura figurativa "assiate"* (*Gli affreschi di Manfredino da Pistoia nella chiesa di Nostra Signora del Carmine a Genova*), in "Bollettino d'arte", VIII Serie, XCVI, 12, 2011, pp. 83-132.

C. DI FABIO, *Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi nella cattedrale di Genova. Precisazioni e proposte*, in *Arnolfo di Cambio: il monumento del cardinale Guillaume de Bray dopo il restauro*, atti del convegno di Roma-Orvieto (9-11 dicembre 2004), pubblicati come numero speciale di "Bollettino d'Arte", Firenze 2011, pp. 263-288.

C. DI FABIO, *Scultura Ligna Medievale a Genova e in area genovese. Appunti per un bilancio e nuove riflessioni*, in "Studi medievali e moderni", XV, 1-2, 2011, pp. 115-136.

E. DUFFY, *Marking the hours. English people and their prayers 1240-1570*, New Haven 2011.

F. FABBRI, *Il codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo, secoli XII - XIV*, a cura di A. DE FLORIANI e G. ALGERI, Genova 2011, pp. 289-310.
Guariento e la Padova carrarese, I. *Guariento*, catalogo della mostra di Padova (Palazzo del Monte di Pietà, dal 16 aprile al 31 luglio 2011), a cura di D. BANZATO, F. FLORES D'ARCAIS e A. M. SPIAZZI, Venezia 2011.

C. HECK, *Le "Ci nous dit": l'image médiévale et la culture des laïcs au XIVe siècle. Les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout 2011.

Il Museo Bandini di Fiesole, a cura di A. LENZA, Firenze 2006.

M. KARNES, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, Chicago 2011.

G. G. MERLO, *Ripensando alla recente storiografia sulle origini. "Terzo Ordine Regolare di san Francesco"*, in "Franciscana", XIII, 2011, pp. 97-111.

A. NEFF, *The humble man's wedding: two late thirteenth-century Franciscan images of the "Miracle at cana"*, in *Gothic art & thought in the later medieval period* (The Index of Christian Art: occasional papers, 12), a cura di C. HOURIHANE, University Park 2011, pp. 292-323.

R. TAGLIANI e C. M. BINO, *Testi confraternali e "memoria" della Passione a Brescia tra Tre e Quattrocento. Il «Planctus Virginis Mariae» e la «Sententia finalis iudicii» dei Disciplini di San Cristoforo*, in "Filologia e Critica", XXXVI, 2011, pp. 75-124.

F. TONIOLO, *Il Duecento*, in *La Parola Illuminata*, a cura di G. CASTIGLIONI, Verona 2011, pp. 13-33.

2012

A. ELSTON, *Pain, plague, and power in Niccolò Semitecolo's reliquary cupboard for Padua cathedral*, in "Gesta", LI, 2, 2012, pp. 111-127.

F. FABBRI, *Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuova prospettive*, in "Studi di Storia dell'Arte", 23, 2012, pp. 9-32.

H. FLORA, *Patronage*, in "Studies in iconography", 33, 2012, pp. 207-218.

Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013), a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012.

C. GUARNIERI, *Serafino de' Serafini e il Compendium historiae in Genealogia Christi di Petrus Pictaviensis dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, pp. 140-150.

A. KENNY, *Nuova storia della filosofia occidentale. Filosofia medievale* (PBE Mappe 41), edizione a cura di G. GARELLI, Torino 2012.

A. LABRIOLA, *I libri miniati fra Trecento e Quattrocento: innovazioni nella continuità*, in *Baglioni Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze 1375-1440*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria degli Uffizi, dal 19 giugno al 4 novembre 2012), a cura di A. NATALI, E. NERI LUSANNA e A. TARTUFERI, Firenze 2012, pp. 71-81.

La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus e atlante, V. Il Duecento e la cultura gotica (1198-1287 ca.), a cura di S. ROMANO, Milano 2012.

E. LUNGH, *Giotto e i pittori giotteschi ad Assisi. Guida alle opere di Giotto e dei pittori umbri del Trecento nelle chiese e nei musei di Assisi*, Marsciano 2012.

Manuscris enluminés d'origine italienne, III. XIVe siècle, 2. Émilie-Vénétie (Manuscris enluminés de la Bibliothèque Nationale), a cura di F. AVRIL et M.T. GOUSSET, Paris 2012.

F. MANZARI, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352* (Parigi, Bibliothèque nationale de France), in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova* (Biblioteca d'Arte, 38), a cura di F. TONIOLO e G. TOSCANO, Milano 2012, pp. 170-178.

G. OROFINO, *Le tre vite di un erbario: il codex Vindobonensis 93*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge*, miscellanea di studi in onore à Xavier Barral i Altet, a cura di R. ALCOY e D. ALLIOS, Paris 2012, pp. 925-931.

A. M. PIAZZONI, *Cenni storici sulla formazione della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *La Biblioteca Apostolica Vaticana* (Monumenta Vaticana Selecta), a cura di A. M. PIAZZONI, A. MANFREDI, D. FRASCARELLI, A. ZUCCARI e P. VIAN, Milano 2012, pp. 9-146.

C. SCIACCA, *Reconstructing the Laudario of Sant'Agnese*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300 - 1350*, catalogo della mostra di Los Angeles e Toronto (J. Paul Getty Museum, dal 13 novembre 2012 al 10 febbraio 2013 e Art Gallery of Ontario, dal 16 marzo al 16 giugno 2013) a cura di C. SCIACCA, Los Angeles 2012, pp. 219-235.

C. STROO, *Broederlam's world of surface appearances: traditional and innovative aspects*, in *Vision & material: interaction between art and science in Jan van Eyck's time* (KVAB Press series Academica, 6), atti del Convegno Internazionale di Brussels (Royal Flemish Academy of Belgium, 24-26 novembre 2010), a cura di M. DE MEY, M. P. J. MARTENS e C. STROO, Brussels 2012, pp. 67-91.

M. TOMASI, *Matériaux, techniques, commanditaires et espaces: le système des retables à la chartreuse de Champmol*, in "Nederlands kunsthistorisch jaarboek", 62, 2012, pp. 29-55.

2013

A. BENNETT, *Some perspectives on two French Horae in the thirteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 19-40.

N. BÉRIOU, *Maurice et Eudes de Sully et la cattedrale de Paris*, in *Notre-Dame de Paris 1163-2013*, atti del convegno di Parigi (Collège des Bernardins, 12-15 dicembre 2012), a cura di V. JULEROT, P. P. SICARD, P. G. PELLETIER, D. POIREL e C. GIRAUD, Turnhout 2013, pp. 19-28.

G. BRIGUGLIA, *Marsilio da Padova* (Pensatori, 13), Roma 2013.

Catalogue des peintures britanniques, espagnoles, germaniques, scandinaves et diverses du musée du Louvre, a cura di É. FOUCART-WALTER, O. MESLAY e D. THIÉBAUT, Paris 2013.

P. CHARRON, *Color, grisaille and pictorial techniques in works by Jean Pucelle*, in *Jean Pucelle: innovation and collaboration in manuscript painting* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 59), a cura di K. PYUN e A. D. RUSSAKOFF, London 2013, pp. 91-107.

C. CIPOLLARO, *Agnolo Gaddi e i dipinti murali nella Cappella Maggiore di Santa Croce a Firenze: le fonti scritte e le fonti dipinte*, in "1492", VI, 1, 2013, pp. 31-61.

F. FABBRI, *Vizi e virtù in due codici realizzati a Genova nel Trecento fra seduzioni d'Oriente e apporti toscani*, in "Rivista di Storia della Miniatura", 17, 2013, pp. 95-106.

J. F. HAMBURGER, *Another perspective: the Book of Hours in Germany*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 97-152.

S. HINDMAN, *Books of Hours: state of the research*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 5-16.

F. MANZARI, *Italian Books of Hours and prayer books in the fourteenth century*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 153-209.

N. J. MORGAN, *English Books of Hours, c. 1240 - c. 1480*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 65-95.

S. ROMANELLI, *Insedimenti francescani femminili in Liguria nel secolo XIII*, in "Collectanea Franciscana", LXXXIII, 1-2, 2013, pp. 185-191.

B. C. STOCKS, *Devotional emphasis and distinctive variations in the illustration of the Hours of the Virgin in Italian Books of Hours*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 365-387.

A. STONES, *Gothic Manuscripts 1260-1320*, I.1. *Text & illustrations* (A survey of manuscripts illuminated in France, 3.1), London 2013.

W. VAN BERGEN, *The use of stamps in Bruges book production*, in *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, pp. 323-337.

2014

Agnolo Gaddi and the Cappella Maggiore in Santa Croce in Florence: studies after its restoration, a cura di C. FROSININI, Cinisello Balsamo-Milano 2014.

M. BACCI, *The many faces of Christ: portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, London 2014.

D. BENATI, *Ancora sul Maestro del Capitolo di Pomposa*, in "Paragone", LXV, 769-771, 2014, pp. 21-33.

L. BERTONI, *Attività economiche nel Cebano e nell'alta Val Tanaro nello specchio degli statuti*, in *Ceva e il suo marchesato fra Trecento e Quattrocento* (Marchionatus Cevae monumenta, 1), in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", CL, 2014, pp. 103-111.

S. CHIODO, *Appunti per la miniatura aretina del Trecento*, in *Il codice miniato in Europa* (Biblioteca di arte, 6), a cura di G. MARIANI CANOVA e A. PERRICOLI SAGGESE, Padova 2014, pp. 207-222.

A. DE FLORIANI, recensione di *Books of Hours reconsidered* (Studies in medieval and early Renaissance art history, 72), a cura di S. HINDMAN e J. H. MARROW, Turnhout 2013, in "Rivista di Storia della Miniatura", XVIII, 2014, pp. 190-192.

Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014.

T. D'URSO, *Tra Benevento, Cava e Salerno: il maestro dei "Moralia in lob" di Cava*, in *Riforma della chiesa, esperienze monastiche e poteri locali: la Badia di Cava nei secoli XI-XII* (Millennio medievale, 99), atti del convegno internazionale di studi della Badia di Cava (15-17 settembre 2011), a cura di M. GALANTE, G. VITOLO e G. Z. ZANICHELLI, Firenze 2014, pp. 317-328.

F. GAMALERO, *L'educazione di un giovane principe. Il Libro d'Ore ms. Pal. 56 alla corte dei duchi di Savoia*, in *Images, cultes, liturgies: les connotations politiques du message religieux* (Histoire ancienne et médiévale, 126.5), atti del primo Atelier Internazionale di Milano circa il progetto *Les Vecteurs de l'Idéal, le Pouvoir Symbolique entre Moyen Âge et Renaissance* (Università Cattolica del Sacro Cuore, 3 ottobre 2009), a cura di P. VENTRONE e L. GAFFURI, Paris 2014, pp. 223-237.

C. GUERZI, «Effetti speciali» e retorica figurativa nelle immagini delle confraternite laiche medievali. Varianti emiliane, in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*. Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Torino, 10-12 aprile 2013), a cura di F. MOSETTI CASARETTO e R. CIOCCA, Alessandria 2014, pp. 365-401.

G. KREYTENBERG, *Ein unpubliziertes Fragment vom Grabmal für Kardinal Luca Fieschi von Lupo di Francesco und ein neuer Vorschlag zur Rekonstruktion des Monuments*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LVI, 2, 2014, pp. 153-169.

J.L. LEMAITRE, *En guise de conclusion: quelques réflexions et pistes de recherche à développer*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 397-408.

A. MALIPIERO, *Entre l'église et la maison: le livre d'Heures d'origine italienne et la pratique religieuse à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 211-248.

F. MANZARI, *Migration de textes et d'images entre livres d'heures et livres de dévotion en Italie (XIIIe - XVe siècles)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 269-299.

F. MANZARI, *Pour une géographie de la production des livres d'heures en Italie au XIVe siècle: état des recherches et nouvelles acquisitions*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 21-41.

P. PAYAN, *La vie du Christ et la dévotion privée à la fin du Moyen Âge*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 327-339.

R. RAO, *Ceva, i suoi marchesi e gli Angiò*, in *Ceva e il suo marchesato fra Trecento e Quattrocento* (Marchionatus Cevae monumenta, 2), in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", CL, 2014, pp. 57-65.

V. ROUCHON MOUILLERON, *Enfance des heures, heures de l'enfance: pratiques sociales d'Europe méridionale et septentrionale (XIIe - XVIe siècle)*, in *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, pp. 153-177.

2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, dal 12 marzo al 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015.

S. CHIODO, *Filologia e storia per gli affreschi di Agnolo Gaddi nella Cappella Castellani in Santa Croce*, in "Paragone", LXVI, 2015, 783, pp. 24-44.

B. COSNET, *La transmission de l'iconographie des vertus dans les manuscrits italiens du XIVe siècle: la réinvention de la Somme le roi*, in *Re-inventing traditions: on the transmission of artistic patterns in late medieval manuscript illumination* (Civilizations & History, 34), a cura di J. C. HEYDER e C. SEIDEL, Frankfurt am Main 2015, pp. 33-47.

A. DE MARCHI, *Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento*, in "Paragone", LXVI, 783, 2015, pp. 3-23.

L. DE MARCHI, *Come antiche preghiere: gli atlanti veneziani del Vesconte*, in "Rivista di storia della miniatura", 19, 2015, pp. 46-57.

N. GIOVÈ MARCHIOLI, *Scrivere (e leggere) il libro francescano*, in *"Scriptoria e biblioteche nel basso medioevo (secoli XII-XV)"*, atti del LI convegno storico internazionale di Todi (Accademia Tudertina, 12-15 settembre 2014), XXVIII, 2015, pp. 179-211.

A. LABRIOLA, *La miniatura nei libri francescani: devozione e ideologia*, in *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra di Firenze (Galleria dell'Accademia, dal 31 marzo all'11 ottobre 2015), a cura di A. TARTUFERI e F. D'ARELLI, Padova 2015, pp. 131-143.

M.P. LAFFITTE, *Da Pavia a Parigi, le alterne fortune dei manoscritti dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra di Milano (Palazzo Reale, dal 12 marzo al 28 giugno 2015), a cura di M. NATALE e S. ROMANO, Milano 2015, pp. 41-45.

F. LEWIS, *The wound in Christ's side and the instruments of the Passion: gendered experience and response*, in *Women and the book in the Middle Ages and the Renaissance* (Textmanuscripts, 5), catalogo della mostra di New York (Les Enluminures, dal 24 gennaio al 21 febbraio 2015), a cura di L. LIGHT, A. WINSTON-ALLEN e S. HINDMAN, Paris 2015, pp. 204-229.

B. PETRÀ, *Il "Transito di Maria" dello Pseudo Giuseppe di Arimatea*, in *Una cintura tra Gerusalemme e Prato. Storia, teologia e devozione in tre narrazioni del Medioevo latino*, a cura di B. PETRÀ, F. SANTI e M. PRATESI, Prato 2015, pp. 1-35.

F. VOLPERA, *Tracce della retorica bizantina nella pittura ligure tra XIII e XIV secolo*, in *"Iconographica"*, XIV, 2015, pp. 100-127.

F. ZINELLI, *I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una 'scripta'*, in *"Medioevo Romanzo"*, XXXIX, 1, 2015, pp. 82-127.

2016

J. ARNOLD, *Belief and the senses for the medieval laity*, in *Les cinq sens au Moyen Âge*, atti dei convegni del Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (Poitiers, 2012-2013-2014), a cura di E. PALAZZO, Paris 2016, pp. 623-647.

M. BACCI, *Effigi sacre, innesti organici e il problema del rapporto tra immagine e archetipo*, in *Medioevo, natura e figura* (I convegni di Parma, 14), atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2015, pp. 265-273.

M. CAMBI, *"In carcere lanuentium". Fonti e nuovi documenti sul milieu carcerario genovese (1284-1300)*, in *"Aevum"*, XC, 2, 2016, pp. 401-416.

Colour: the art & science of illuminated manuscripts, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum 30 luglio - 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016.

R. W. CORRIE, *The Painter of Vienna Cod. 93 and the Conradin Bible: formulating versions of a "maniera greca" at Rome and Naples*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I (Nuovi studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 100), a cura di S. MADDALO, Roma 2016, pp. 209-224.

F. FABBRI, *I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure: qualche osservazione*, in "Francigena", II, 2016, pp. 219-248.

S. HINDMAN, recensione di *Des heures pour prier. Les livres d'heures en Europe méridionale du Moyen Âge à la Renaissance* (Cahiers du Léopard d'Or, 17), a cura di C. RAYNAUD, Paris 2014, in "Speculum", XCI, 3, 2016, pp. 833-834.

S. MADDALO, *Roma nel secolo XIII. Storie di libri, di artisti, di committenti: un'introduzione*, in *Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano* (Biblioteca di arte, 11), a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. Z. ZANICHELLI, Padova 2016, pp. 339-344.

L. MALFATTO, *Libri e Biblioteche a Genova tra XI e XIII secolo*, in *Genova nel Medioevo. Una capitale del Mediterraneo al tempo degli Embriaci*, catalogo della mostra di Genova (Museo di Sant'Agostino, dal 19 marzo al 26 giugno 2016), a cura di L. PESSA, Genova 2016, pp. 70-77.

N. MORGAN, *Painting with Gold and Silver*, in *Colour: the art & science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum, dal 30 luglio al 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016, pp. 192-219.

Officiolum di Francesco da Barberino. Commentario all'edizione in fac-simile, a cura di S. BERTELLI, D. GOLDIN FOLENA, G. MARIANI CANOVA, C. PONCHIA, F. G. B. TROLESE, Roma 2016.

N. ORSINI DE MARZO, *Stemmario genovese Orsini De Marzo*, edizione europea delle fonti per l'araldica e la genealogia conservate in collezioni private, a cura di N. ORSINI DE MARZO, Milano 2016.

C. PANICCIA, *Dalla pagina alla parete, dalla parete alla pagina: riflessioni sulle équipes romane nel Duecento*, in *Il libro miniato a Roma nel Duecento: riflessioni e proposte*, I (Nuovi studi storici. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 100), a cura di S. MADDALO, Roma 2016, pp. 309-331.

C. PANICCIA, *Ottaviano Ubaldini: un cardinale committente nella Roma del XIII secolo*, in *Il libro miniato e il suo committente: per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano* (Biblioteca di arte, 11), a cura di T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. Z. ZANICHELLI, Padova 2016, pp. 345-358.

K. M. RUDY, *Piety in pieces. How medieval readers customized their manuscripts*, Cambridge 2016.

A. TARTUFERI, *Un'ipotesi di lavoro per gli esordi di Agnolo Gaddi*, in "Arte Cristiana", CIV, 897, 2016, pp. 429-434.

N. K. TURNER e D. OLTROGGE, *Pigment recipes and model books: mechanisms for knowledge transmission and the training of manuscript illuminators*, in *Colour: the art & science of illuminated manuscripts*, catalogo della mostra di Cambridge (Fitzwilliam Museum, dal 30 luglio al 30 dicembre 2016), a cura di S. PANAYOTOVA, London-Turnhout 2016, pp. 89-97.

F. ZINELLI, *Au carrefour des traditions italiennes et méditerranéennes. Un légendier français et ses rapports avec l'Histoire ancienne jusqu'à César et les Faits des romains*, in *L'agiografia volgare. Tradizioni di testi, motivi e linguaggi*, atti del congresso internazionale di Klagenfurt (15-16 gennaio 2015), a cura di E. DE ROBERTO e W. RAYMUND, Heidelberg 2016, pp. 63-131.

2017

G. AMERI, *Guardare è pregare: immagini di devozione per le fraternità laicali a Genova nel Trecento*, in *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di G. AMERI, Genova 2017, pp. 27-32.

A. BOROFFKA, *Die "Länge Christi" in der Malerei: Codifizierung von Authentizität im intermedialen Diskurs* (Vestigia Bibliae, 35), Bern 2017.

C. DI FABIO, *Echi giottesco-padovani a Genova: gli Evangelisti di Santa Maria in Via Lata*, in "Rivista d'arte", V serie, VII, 2017, pp. 229-239.

K. M. RUDY, *Eating the face of Christ: Philip the Good and his physical relationship with Veronicas*, in *The European fortune of the Roman Veronica in the Middle Ages*, atti del convegno di Cambridge del 2016, a cura di A. Murphy, H. L. Kessler, M. Petoletti, E. Duffy e G. Milanese, Brno 2017, pp. 169-179.

F. VOLPERA, *Iconografia e devozione come aspetti della maniera greca: alcune osservazioni sulle differenti icone mariane presenti in un manoscritto francescano tardo duecentesco*, in "Ikon", X, 2017, pp. 97-110.

2018

S. COCCATO, *Oggetti, documenti e spazi devozionali privati nei palazzi veneziani del XIV secolo*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nievo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 149-161.

G. DEL MONACO, *L'illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento* (DAR, 1), Bologna 2018.

C. GUARNIERI, "Con le più lussuose materie adoperabili": dittici, trittici e altri oggetti per la devozione personale di manifattura veneziana tra Duecento e Trecento, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieveo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 41-72.

S. LACEY, *Tinted drawing. Translucency, luminosity and "lumen vitae"*, in *Colour and light in ancient and medieval art*, a cura di C. N. DUCKWORTH e A. E. SASSIN, New York-London 2018, pp. 159-171.

N. MALDINA, *Dante e la cultura teologica delle confraternite*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXCIV, 651, 2018, pp. 370-398.

M. M. MANION, *Beginnings and endings: the shapings of the Book of Hours*, in *Antipodean early modern: European art in Australian collections, c. 1200-1600*, a cura di A. DUNLOP, Amsterdam 2018, pp. 111-132.

A. MONTEFUSCO, S. BISCHETTI, *Prime osservazioni su ars dictaminis, cultura volgare e distribuzione sociale dei saperi nella Toscana medievale*, in "Carte Romanze", VI, 1, 2018, pp. 163-240.

Z. MURAT, "Speciosissima et devota figura Virginis": cappelle domestiche dei da Carrara, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieveo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 111-130.

K. M. RUDY, *Touching the book again: the Passional of Abbess Kunigunde of Bohemia*, in *Codex und Material* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 34), a cura di P. CARMASSI e G. TOUSSAINT, Wiesbaden 2018, pp. 247-257.

F. SORELLI, *Devozioni e devoti nella Venezia del tardo Medioevo*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieveo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 163-174.

G. VALENZANO, *Gli spazi della devozione domestica*, in *Pregare in casa: oggetti e documenti della pratica religiosa tra Medioevo e Rinascimento*, atti del Convegno Internazionale di Padova (Aula Nieveo, 21-22 giugno 2016), a cura di G. BALDISSIN MOLLI, C. GUARNIERI e Z. MURAT, Roma 2018, pp. 15-39.

2019

L. ALIDORI BATTAGLIA, M. BATTAGLIA, *L'impresa trecentesca degli antifonari della Santissima Annunziata: Magister Petrus miniatore pisano a Firenze ed una proposta per l'identità del Maestro delle Effigi Domenicane*, in "Studi di storia dell'arte", 30, 2019, pp. 55-68.

L. AZZETTA, *"Qui disegna Dante e Beatrice che li parli". Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una 'Commedia' di lusso (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246)*, in "Rivista di Studi danteschi", 19, 2019, pp. 351-399.

M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ e M. G. FACHECHI, *Il tempo sulla pietra: la raffigurazione dei mesi nella scultura medievale* (Chiaroscuro, 3), Roma 2019.

"Confraternitas", XXX, 1-2, 2019, a cura di M. PIANA.

M. G. FACHECHI, *Tutto a suo tempo: la "didattica inclusiva" dei cicli monumentali dei Mesi in Italia*, in "Arte Medievale", IV serie, IX, 2019, pp. 133-160.

I codici miniati del Museo Diocesano "San Matteo" di Salerno (Studi e ricerche di storia dell'arte, 2), a cura di G. Z. ZANICHELLI, Battipaglia 2019.

A. NEFF, *A Soul's Journey. Franciscan Art, Theology, and Devotion in the "Supplicationes variae"*, Toronto 2019.

R. ORSI LANDINI, *Moda a Firenze e in Toscana nel Trecento* (Universitario. Storia dell'Arte, 4), Firenze 2019.

C. PANICCIA, *I cantieri della Bibbia: pittura e miniatura : il dialogo tra libro e parete in Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII* (Saggi di storia dell'arte, 62), Roma 2019.

M. VENEZIALE, *Nuovi manoscritti latini e francesi prodotti a Genova a cavallo tra XIII e XIV secolo*, in "Francigena", V, 2019, pp. 197-227.

2020

L. ALIDORI BATTAGLIA, *Il Libro d'ore in Italia tra confraternite e corti (1275-1349). Lettori, artisti, immagini* (Biblioteca di Bibliografia, CCIX), Firenze 2020.

V. CARAMICO, *Il Sacro Speco di Subiaco illustrato: topografia sacra e narrazione per immagini fra Due e Trecento* (Callida iunctura, 3), Firenze 2020 [2022].

A. DE MARCHI, *Delicato e graffiante al contempo: Francesco Traini capofila della scuola pisana*, introduzione a L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020, pp. 13-19.

E. FONTANA, *L'ingresso dei coniugi negli ordini mendicanti nel Duecento*, in "Quaderni di storia religiosa medievale", XXIII, 2, 2020, pp. 241-268.

D. HOWARD, *Venetian Galleys as domestic and ritual space*, in "Artibus et historiae", XLI, 2020, pp. 64-78.

M.M. HUCHET, *Les sermons en français attribués à Maurice de Sully: la piste anglaise*, in "Romania", CXXXVIII, 3-4, 2020, pp. 325-359.

S. NOVELLI, *Pittura e committenza in Lombardia. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio* (Études lausannoises d'histoire de l'art, 29), Roma 2020.

J. PLANAS BADENAS, *La relación texto-imagen en los libros de horas iluminados en la Corona de Aragón*, in "Goya", 372, 2020, pp. 175-191.

L. PISANI, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milano 2020.

M. C. ROSSI, *Mogli e mariti negli ospedali medievali italiani*, in "Quaderni di storia religiosa medievale", XXIII, 2, 2020, pp. 269-291.

2021

G. AMERI, *Un apporto genovese all'iconografia del miracolo della Cintola nel Trecento* in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, pp. 111-123.

L. AZZETTA, *Il ritorno di Dante a Firenze, in Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, pp. 58-69.

A. R. CALDERONI MASETTI, *Une relecture de l'art à la cour de Charles V de France: le moment 1378*, in "Revue de l'art", CCXII, 2, 2021, pp. 18-31.

S. CHIODO, *"Ave donna sanctissima". Fonti testuali e varianti iconografiche per il miracolo della Cintola nella miniatura dal Duecento al Quattrocento*, in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, pp. 60-78.

S. CHIODO, *I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, pp. 155-158.

Dante a Verona 1321-2021: il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeareana, catalogo della mostra di Verona (Museo di Castelvecchio, dall'8 marzo al 3 ottobre 2021), a cura di F. ROSSI, T. FRANCO e F. PICCOLI, Milano 2021.

A. DE MARCHI, *Prato e la Sacra Cintola: mitopoiesi civica e nuove forme della devozione, all'incrocio fra la chiesa e il mondo*, in *Cinturale: intersezioni e comparazioni a partire da Prato e dalla Cintola*, atti del convegno di Prato-Firenze (10-11 gennaio 2018), pubblicati come numero speciale di "Iconographica" a cura di A. DE MARCHI e I. LAPI BALLERINI, Firenze 2021, pp. 15-24.

T. DE ROBERTIS, *Dante come libro*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021, pp. 78-87.

F. FABBRI, *Manoscritti miniati a Genova fra Duecento e Trecento: spunti per nuove riflessioni*, in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani* (Materiali d'arte genovese, 5), atti della Giornata di Studi di Genova (Scuola di Scienze Umanistiche, 21 maggio 2019), a cura di G. AMERI, Genova 2021, pp. 70-77.

H. FLORA e P. TÔTH, *The 'Meditationes vitae Christi' reconsidered: new perspectives on text and image* (Trecento Forum, 3), Turnhout 2021.

Le Meditationes vitae Christi in volgare secondo il codice Paris, BnF, it. 115. Edizione, commentario e riproduzione del corredo iconografico (Filologie medievali e moderne, 24 - serie occidentale, 20), a cura di D. DOTTO, D. FALVAY e A. MONTEFUSCO, Venezia 2021.

L. MAININI, *Tracce di donne nel primo Trecento*, in *Toscana bilingue (1260-1430): per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di S. BISCHETTI, M. LODONE, C. LORENZI e A. MONTEFUSCO, Berlin-Boston 2021, pp. 265-278.

Medioevo a Pistoia. Crocevia di artisti fra Romanico e Gotico, catalogo della mostra di Pistoia (Antico Palazzo dei Vescovi e Museo Civico, dal 27 novembre 2021 all'8 maggio 2022), a cura di A. TARTUFERI, E. NERI LUSANNA e A. LABRIOLA, Firenze 2021.

E. NERI LUSANNA, *Oltre il dipinto e tra i margini: alle origini di Manfredino da Pistoia*, in *Al di là del testo e fra i margini. Studi di Storia dell'arte in ricordo di Anna De Floriani* (Materiali d'arte genovese, 5), atti della Giornata di Studi di Genova (Scuola di Scienze Umanistiche, 21 maggio 2019), a cura di G. AMERI, Genova 2021, pp. 114-125.

Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante, catalogo della mostra di Firenze (Museo Nazionale del Bargello, dal 21 aprile al 31 luglio 2021), a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO e T. DE ROBERTIS, Firenze 2021.

N. ROMAN, *Nouvelle proposition pour Jean Pucelle: un artiste abouti dès 1318*, in "Revue de l'art", CCXII, 2, 2021, pp. 8-17.

A. TARTUFERI, *Francesco Traini: un volume e la Santa Barbara ritrovata*, Signa 2021.

DI PROSSIMA USCITA

L'altra Galleria. Opere dai depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, catalogo della mostra di Perugia (Galleria Nazionale dell'Umbria, dal 22 settembre 2018 al 27 gennaio 2019), Perugia.

F. MANZARI, *Nuove considerazioni sulla devozione in Italia tra Due e Trecento: un breviario genovese, aggiornato ad Avignone per i Fieschi e annotato da Opicinus de Canistris e due testimoni della diffusione dell'ufficio della Vergine in Veneto (Biblioteca Apostolica Vaticana, S. Maria Maggiore 50, Vat. lat. 4363, Chig. D.IV.52)*, in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae".

SITOGRAFIA

<https://jhna.org/articles/dirty-books-quantifying-patterns-of-use-medieval-manuscripts-using-a-densitometer/> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://sites.google.com/view/libridoreitalianimanzari/introduction/origin-aims-and-structure-of-the-website> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<http://initiale.irht.cnrs.fr/it/codex/10277> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://archivesetmanuscrs.bnf.fr/ark:/12148/cc793797> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504681r/f2.planchecontact> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000507p/f1154> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://chateauversailles-recherche.fr/francais/ressources-documentaires/corpus-electroniques/sources-manuscrites/armorial-general-de-france-par.html> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063009> - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.4363 - ultimo accesso 19 gennaio 2022.

<https://archive.org/search.php?query=acta+sanctorum&sort=titleSorter> - ultimo accesso 28 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000511d/f146#> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://archive.org/search.php?query=acta+sanctorum&sort=titleSorter> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://tapparelli.org/organizzazione/archivio-storico/> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<http://art.thewalters.org/detail/3661/book-of-hours-20/> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://archivesetmanuscrs.bnf.fr/ark:/12148/cc60639k> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_8785 - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10022387j> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1409592/f7.planchecontact> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://jonas.irht.cnrs.fr/oeuvre/10421> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10000511d/f697> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065661> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061567> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://worcester.emuseum.com/objects/33378/the-virgin-and-child-with-saints?ctx=f447045f-a5e4-46bc-b33a-940d97c5051c&idx=13> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064953> - ultimo accesso 20 gennaio 2022.

<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/colorionLAB/page.php?segn=Ricc.1738> - ultimo accesso 21 gennaio 2022.

INDICE DEI MANOSCRITTI¹

ALBENGA

Biblioteca Capitolare

Bibbia: 105 (nota 62); 111 (nota 76)

ATRI

Archivio Capitolare

Messale dei frati minori: 111 (nota 76)

BALTIMORA

Walters Art Museum

Ms. W.39: 112

Ms. W.45: 113 (nota 80)

Ms. W.51: 316 (nota 115)

Ms. W.105: 313 (nota 112)

Ms. W.152: 88 (nota 35)

Ms. W.153: 199-201

Ms. W.539: 107 (nota 67)

¹ L'indicizzazione dei manoscritti è organizzata secondo il seguente schema:

Ms. *segnatura*: *numero di pagina*

oppure

Ms. *segnatura*: *numero di pagina* (nota *numero*)

Evidenziati in **bold** sono i manoscritti che fanno parte del *corpus* di opere scelte e gli estremi delle loro trattazioni estese.

Con SCHEDA *numero* si intende la catalogazione codicologica del manoscritto, compresa negli apparati alle pagine 341-356.

BERLINO

Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Ms. Hamilton 67: 216 (nota 242)

Ms. H 78 C 16: 161 (nota 158)

Ms. 78 E 2: 318 (nota 116)

BOLOGNA

Biblioteca Universitaria

Ms. 2838: 31 (nota 42)

BOSTON

Public Library

Ms. Q.med.131: 57 (nota 100)

Museum of Fine Art

Ms. 01.6454: 216 (nota 242)

BRESCIA

Archivio Storico

Ms. 99 (Ospedale Bonelli): 37 (nota 52)

CAMBRIDGE

The Fitzwilliam Museum

Ms. 194 (*folii sciolti*): 122 (nota 97)

CAVA DE' TIRRENI

Abbazia della Santissima Trinità

Ms. 10: 85 (nota 32)

CHANTILLY

Musée Condé

Ms. 0027: 311-312

Ms. 100: 57 (nota 100)

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana

Ms. Barb. Lat. 3984: 220-235; 240-262; 308; 313 (nota 112); SCHEDA 7

Ms. Barb. Lat. 4076: 264 (nota 32)

Ms. Borg. Lat. 355: 52 (nota 90)

Ms. Capponiano 198: 208 (nota 230); 302 (nota 95)

Ms. Chigi L.VIII.296: 225 (nota 251)

Ms. Reg. Lat. 315: 318-321; 333

Ms. Reg. Lat. 352: 257 (nota 22)

Ms. Rossiano 3: 274 (nota 47)

Ms. Vat. Lat. 36: 88 (nota 35); 89

Ms. Vat. Lat. 3199: 235

Ms. Vat. Lat. 4363: 65-92; 120; 126 (nota 106); 151 (nota 143); 183; **240-262;** 263; 295; 296 (nota 85); 314; SCHEDA 1

Ms. Vat. Lat. 4776: 202 (nota 223)

Ms. Vat. Lat. 13985: 270-274

CMDALE

Museo Archeologico Nazionale

Ms. CXXXVII: 116 (nota 89)

CLEVELAND

Museum of Art

Ms. 1953.152 (*folii sciolti*): 294-297

DERUTA

Pinacoteca Comunale

Messale dei frati minori: 111 (nota 76)

FIRENZE

Archivio del Convento di Santa Croce

Ms. B (*Antifonario*): 202

Ms. C (*Antifonario*): 195

Ms. D (*Antifonario*): 194 (nota 212); 195; 196 (nota 214)

Ms. P (*Graduale*): 194 (nota 212); 195 (nota 213); 203

Ms. Q (*Antifonario*): 215

Biblioteca Medicea Laurenziana

Ms. Aschb. 451: 55 (nota 96)

Ms. Med. Palat. 87: 203 (nota 224)

Ms. Plut. 25.3: 93-129; 164-165; **240-262**; 263; 268; 270; 273; 278; 282 (nota 63); 289 (nota 77);
291 (nota 79); 293 (nota 82); 299 (nota 88); SCHEDA 2

Ms. Plut. 73.16: 88

Ms. Redi 102: 227

Biblioteca Nazionale Centrale

Ms. Banco Rari 19: 192 (nota 210)

Ms. II.II.445: 189 (nota 208)

Ms. II.IV.246: 231 (nota 257)

Ms. II.IX.13: 305-307

Biblioteca Riccardiana

Ms. Ricc. 1354: 43 (nota 67); 54 (nota 94); **181-204; 240-262;** 279; 304; SCHEDA 5

Ms. Ricc. 1538: 54 (nota 94); 240 (nota 1); 296-297; 315

Ms. Ricc. 1738: 206-219; 240-262; 278; 302 (nota 95); 306 (nota 102); SCHEDA 6

Ms. Ricc. 2418: 216 (nota 242)

Ms. Ricc. 3582: 187 (nota 205)

Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi

Ms. 33 e 34S (*folii sciolti*): 216 (nota 242)

Museo Nazionale del Bargello

Ms. 2065 (*folii sciolti*): 294-297

FORLÌ

Biblioteca comunale

Ms. 324: 48 (nota 78)

GENOVA

Biblioteca Franzoniana

Ms. 56: 293 (nota 82)

HILDESHEIM

Dombibliothek

Ms. HS. St. god. 1: 24 (nota 30)

LA SPEZIA

Museo Amedeo Lia

Ms. 515 (*folii* sciolto): 199 (nota 218)

Ms. 535 (*folio* sciolto): 219 (nota 245)

LONDRA

British Library

Ms. Add. 8785: 143 (nota 130)

Ms. Add. 8789: 141 (nota 129)

Ms. Add. 15265: 167 (nota 170)

Ms. Add. 18196 (*folii* sciolti): 122 (nota 97)

Ms. Add. 27695: 294-297

Ms. Add. 28841: 294-297

Ms. Arundel 83: 268 (nota 38); 316 (nota 115)

Ms. Arundel 831: 268 (nota 38)

Ms. Egerton 1139: 107 (nota 68)

Ms. Egerton 1865: 280 (nota 60)

Ms. Egerton 3781: 294-297

Ms. Egerton 31127: 294-297

Ms. Harley 3571: 304-305

LOS ANGELES

Getty Museum

Ms. Ludwig II.5: 107 (nota 67)

LIVERPOOL

University Library

Ms. F.4.13: 219 (nota 245)

LUCERNA

Bürgerbibliothek

Ms. S.20.4: 55 (nota 96)

LIONE

Bibliothèque municipale

Ms. 0175: 163 (nota 163)

MANTOVA

Archivio di Stato

Ms. I (da San Tommaso a Mantova): 139-140

Biblioteca Comunale

Ms. B.V.5: 143 (nota 130)

Museo Diocesano

Ms. I: 141 (nota 129)

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

Ms. L.58 sup: 55 (nota 96)

Ms. P.165 sup: 161 (nota 158)

Biblioteca Nazionale Braidense

Ms. Ad XIII 48: 303 (nota 97)

Castiglioni 17: 55 (nota 96)

Biblioteca Trivulziana

Ms. 89: 152 (nota 146)

MODENA

Biblioteca Estense

Ms. alfa.r.7.3: 269 (nota 41)

Ms. alfa.t.4.14: 177

MONACO

Bayerische Staatsbibliothek

Ms. CLM 6116: 122 (nota 97)

NEW YORK

The Morgan Library & Museum

Ms. G.50: 316 (nota 115)

Ms. M.944: 55 (nota 96)

Ms. 215: 163 (nota 164)

Ms. 729: 36 (nota 51)

Columbia University Rare Book and Manuscript Library

Ms. Western 12: 56 (nota 97); 57

NOTRE DAME

Indiana Snite Museum of Art

Ms. 85.25: 122 (nota 97)

OXFORD

Bodleian Library

Ms. Lat. 56: 82

Ms. Canon. Liturg. 382: 192 (nota 210)

PADOVA

Biblioteca Antoniana

Ms. 532: 30 (nota 40)

Biblioteca Universitaria

Ms. 469: 31 (nota 42); 284

PARIGI

Bibliothèque nationale de France

Ms. Fr. 29: 34 (nota 48)

Ms. Fr. 187: 147-180; 210; 230; 240-262; 279; 283; 291; 293 (nota 82); 327; SCHEDA 4

Ms. Fr. 378: 316 (nota 115)

Ms. Fr. 1447: 318 (nota 116)

Ms. Fr. 14969: 312-313

Ms. Fr. 25566: 316 (nota 115)

Ms. Fr. 32250: 329 (note 131-132)

Ms. Gr. 1242: 107 (nota 66)

Ms. It. 112: 180 (nota 190); 284-293; 294 (nota 83)

Ms. It. 115: 34 (nota 49); 219 (nota 245); 297-299; 303; 307 (nota 103)

Ms. Lat. 1352: 275-281; 302 (nota 95); 327

Ms. Lat. 2587: 178 (nota 188)

Ms. Latin 2843E: 130-145; 146; 151 (nota 143); 152-153; 185; 206; 210; **240-262;** 295; 299 (nota 88); 312; 319; SCHEDA 3

Ms. Lat. 4895: 159

Ms. Lat. 5054: 140-141

Ms. Lat. 7330: 89

Ms. Lat. 15497: 80-81

Ms. Naf. 28635: 81 (nota 24)

Ms. Nouv. Acqu. Lat. 3145: 264 (nota 32)

Bibliothèque de l'Arsenal

Ms. 212: 314 (nota 113)

Ms. 412: 314 (nota 113)

Ms. 572: 314 (nota 113); 322-332; 333

Ms. 3142: 314-318; 333

Ms. 5059: 318 (nota 116)

Ms. 6298: 314 (nota 113)

Bibliothèque Mazarine

Ms. 870: 318 (nota 116)

PARMA

Biblioteca Palatina

Ms. 36336 (Fondo Zani): 106 (nota 64)

Ms. Pal. 56: 267-270; 279 (nota 59); 291 (nota 79)

PAVA

Biblioteca Universitaria

Ms. Aldini 11: 56 (nota 97)

PISA

Biblioteca del Seminario

Ms. 43: 179-180

ROMA

Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana

Ms. 55.K.2 (Rossi 17): 309-311

Ms. 55.K.26: 55 (nota 96)

Biblioteca Vallicelliana

Ms. A.43: 55 (nota 96); 300

SALERNO

Duomo

Messale: 111 (nota 76)

Museo Diocesano

Ms. 8: 85-86

TREVISO

Biblioteca Comunale

Ms. 899: 56 (nota 97); 259 (nota 25)

UBICAZIONE SCONOSCIUTA

Collezione Privata

Offiziolo di Francesco da Barberino: 264 (nota 32); 282 (nota 63)

UTRECHT

Universiteitsbibliotheek

Ms. 32: 24 (nota 30)

VENEZIA

Archivio di Stato

Ms. B.1 (Santa Maria della Misericordia in Valverde): 30 (nota 40)

Biblioteca Nazionale Marciana

Ms. lat. VII 770: 280 (nota 60)

Ms. It. Z 13 (= 4744): 71 (nota 10); 212 (nota 236); 301-303

VERCELLI

Museo Leone

Ms. C (*Antifonario*): 178 (nota 188)

VERONA

Biblioteca Civica

Ms. 1853: 300-303

VIENNA

Österreichischen Nationalbibliothek

Ms. 93: 86-88

Ms. 594: 163 (nota 163)

WASHINGTON D.C.

National Gallery of Art

Ms. 1959.16.2 (*folii sciolti*): 122 (nota 97)

