

APPUNTI PER LA MINIATURA ARETINA DEL TRECENTO

Sonia Chiodo

Nel corso del Duecento la Pieve di Santa Maria e la Cattedrale di Arezzo arricchirono il rispettivo corredo liturgico di una serie completa di corali, oggi conservati presso l'Archivio Capitolare. La decorazione di questi volumi, oggetto ormai una trentina d'anni fa di una analisi approfondita condotta da Roberta Passalacqua, attesta rapporti con gli altri centri della Toscana, ma anche con l'Umbria, confermando la precoce vocazione di questo territorio a porsi quale luogo di incontro fra linguaggi di provenienza diversa¹. Questa produzione, cospicua e qualitativamente sostenuta, sembrerebbe essere improvvisamente venuta meno nel secolo successivo, epoca alla quale Roberto Bartalini ha recentemente potuto assegnare solo una bella miniatura, ritagliata da un antifonario, oggi presso il Museo di Cleveland, e le più modeste iniziali con figure che ornano il Corale H della Cattedrale. Si tratta di tracce molto esigue che tuttavia incoraggiano la possibilità di nuove acquisizioni anche nel campo della miniatura. Nel primo caso, il riferimento a una cultura figurativa segnata dal riflesso dei modi di Andrea di Nerio rappresenta, allo stato attuale degli studi, la classificazione più esaustiva; nel secondo, invece, il riferimento ai modelli di questo pittore «in una fase non troppo avanzata della sua attività» offre l'opportunità di qualche approfondimento².

Il Corale H si presenta nella *facies* assunta dopo il restauro effettuato nel 1891 da Monsignor Luigi Lallini, archivista della Cattedrale, che in

¹ R. PASSALACQUA, *I codici liturgici miniati dugenteschi nell'Archivio Capitolare del Duomo di Arezzo*, Firenze 1980.

² R. BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di A. Galli e P. Refice, Firenze 2005, pp. 11-40: 37.

una nota manoscritta sulla carta di controguardia puntualmente descrive il contenuto e la decorazione del volume³. Composto da 162 carte, contiene: l'Antifonario e il Graduale per le feste della Santissima Trinità (cc. 1-14), del Corpus Domini (cc. 15-34), della Traslazione del Corpo di San Donato (cc. 35-68), dei Santi Lucia (cc. 69-73) e Ansano (cc. 74-93), della Trasfigurazione (cc. 94-97), di santa Maria della Neve, di Ognissanti e dell'Annunciazione (cc. 98-139); concludono il volume, l'Introito per la Santissima Trinità, una serie di antifone, l'Ufficio dei morti e il Credo (cc. 140-162). L'archivista notava inoltre la presenza di sei iniziali figurate e di quindici iniziali decorate, tutte ancora conservate. Una pur sommaria analisi codicologica e la circostanza che la sequenza delle feste non corrisponde a quella dell'anno liturgico, d'altra parte, non lascia dubbi circa il carattere miscelaneo del volume, probabile esito di tre tipi di interventi: l'unione di fascicoli provenienti da corali diversi, l'aggiunta di fogli scritti in epoca successiva per integrare il testo e infine la sistemazione di fascicoli provenienti dal medesimo corale secondo un ordine diverso da quello inizialmente previsto. Tutti i fogli sono stati ritagliati, verosimilmente in occasione della rilegatura, e quindi non restano tracce della numerazione originale, mentre quella moderna che si trova in alto a destra risale all'intervento di restauro di fine Ottocento⁴. Il codice non sfuggì alla rassegna dell'arte del territorio aretino condotta da Mario Salmi, il quale notò nella sua decorazione rapporti con la cultura figurativa senese⁵, ma tra questa data e le recenti osservazioni di Roberto Bartalini, solo Marcella Degl'Innocenti Gambuti lo ha fugacemente menzionato come testimonianza della miniatura aretina fra Due e Trecento⁶. Nel corso degli ultimi decenni, d'altra parte, prima gli studi di Pier Paolo Donati e Anna Maria Maetzke, e più di recente quelli di Lucia-

³ «Hic est liber signatus littera H. Est Missale et Chorale ritu romano illius temporis et pro ecclesia aretina saeculo XIV. Continet officium Sanctissimae Trinitatis, antiphonam Beatae Mariae Virginis, officium Corporis Christi, Sancti Donati Episcopi et missam, psalmum, invitatorium pro eodem festo, commemorationem eiusdem Sanctae Luciae Virginis et Martiris, Sancti Ansani Martiris, Transfigurationis Domini Nostri Iesu Christi, Beatae Mariae Virginis ad Nives, Omnium Sanctorum, Annuntiationis Beatae Mariae Virginis, missas duas duplices majores, missas votivas Annuntiationis Beatae Mariae Virginis, sequuntur sequentia Mortuorum et Credo. Pauca folia, circa x, sunt exarata tempore posteriori; reperiuntur in ea viginti una litterae decoratae, quas inter sex imagines depinctae ornatae, repraesentantes in fol. 35 Sanctum Donatum, 74 Sanctum Ansanum, 98 Beatam Mariam Virginem, 99 Eadem, 107 Sacerdos quemodum (sic), 117 Annuntiationem Beatae Mariae Virginis. Ultimum folium signatum 162. Desit folium 10. Posteriori calamo probabiliter saeculo XVI repletae sunt litteris magnis quondam paucae particulae foliorum ab amanuense vacuae relictas pro exarandis ibi iisdem litteris - A.D. 1891 Archivista Reverendissimo Don Canonico Aloysio Lallini, restauravit et detersit Sacerdos Franciscus Martelli Archivi Cathedralis Mansionarius». Nell'inventario del 1828 il codice porta ancora una vecchia segnatura «E», successivamente modificata, cfr. PASSALACQUA, *I codici liturgici miniati dugenteschi*, cit., p. 34.

⁴ Il codice è composto da 21 fascicoli così formati: I⁸, II⁶, III¹², IV⁸, V¹⁰, VI¹⁰, VII⁶, VIII², IX⁶, X¹⁰, XI¹⁰, XII¹⁰, XIII⁴, XIV¹⁰-XVIII¹⁰, XIX⁸, XX⁴, XXI¹⁰⁺¹.

⁵ M. SALMI, *Postille alla mostra di Arezzo*, «Commentari», II, 1951, pp. 93-97, 169-195: 175.

⁶ M. DEGL'INNOCENTI GAMBUTI, *I codici miniati medievali della Biblioteca Comunale dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Firenze 1977, pp. 58, 61.

no Bellosi, Roberto Bartalini e altri, hanno concorso alla ricostruzione di un panorama abbastanza dettagliato dell'evoluzione della cultura figurativa aretina del Trecento anteriore all'attività di Spinello Aretino, nell'ambito del quale è quindi opportuno tentare anche una valutazione più approfondita della decorazione del Corale H⁷.

Le sei iniziali con figure si trovano in corrispondenza delle antifone per le feste di San Donato (f. 35r), Sant'Ansano (f. 74r), Santa Maria della Neve (f. 98r, 99v), Ognissanti (f. 107v) e dell'Annunciazione (f. 117r). Fin da un esame sommario, la loro esecuzione si rivela riconducibile a quattro autori attivi nella prima metà del Trecento, anche se in periodi diversi. L'iniziale più antica introduce l'antifona dell'ufficio per la festa in *traslatione Sancti Donati* (f. 35r, fig. 1): entro l'iniziale s (*Splendor stelle clare lucis*; antifona ai vesperi) è raffigurato il vescovo e patrono della città toscana, nell'atto di calpestare e trafiggere con una lancia il Diavolo, che giace sconfitto ai suoi piedi⁸. La parte decorativa si compone di sottili bastoni di colore rosso e rosato, dai quali si dipartono piccole foglie rosse e blu, dal lungo stelo, che si svolgono in volute simmetriche intorno ai medaglioni con figure del *bas-de-page*. I caratteri dell'apparato ornamentale e l'analisi stilistica della figura dentro l'iniziale indicano una datazione sullo scorcio tra XIII e XIV secolo: il Santo Vescovo si sovrappone all'iniziale s con una consistenza quasi diafana, lievi accenni di modellato si colgono nel volto, mentre la veste e il piviale sono percorsi da pieghe sottili ma prive di rilievo. Marcella Degli Innocenti ha indicato in due miniature che ornano un codice miscelaneo, contenente testi di Salomone e Seneca, conservato a Cortona (Biblioteca dell'Accademia Etrusca, Cod. 23) l'opera più prossima alla miniatura aretina⁹. L'accostamento mi sembra condivisibile, a patto però di ammettere un certo lasso di tempo tra l'esecuzione delle due pagine. Nella figura di san Donato, infatti, sono riconoscibili i segni di una cultura più aggiornata in chiave gotica, soprattutto nell'andamento complessivamente più spigliato e a tratti guizzante dei contorni.

⁷ La riscoperta del Trecento aretino parte dagli studi di P.P. DONATI, *Per la pittura aretina del Trecento*, «Paragone», XIX, 215, 1968, pp. 22-39; ID., *Per la pittura aretina del Trecento*, II, «Paragone», XIX, 221, 1968, pp. 10-21; ID., *Per la pittura aretina del Trecento*, III, «Paragone», XIX, 247, 1970, pp. 3-11 e di A.M. MAETZKE, *Arte nell'Aretino. Recuperi e restauri dal 1968 al 1974*, catalogo della mostra (Arezzo, San Francesco, 14 dicembre 1974 - 2 febbraio 1975), a cura di L.G. Boccia, C. Corsi, A.M. Maetzke, A. Secchi, Firenze 1975; EAD., *Pittura del Duecento e del Trecento nel territorio aretino*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 364-374, ai quali si aggiungono i recenti approfondimenti di Roberto Bartalini, Luciano Bellosi e altri nel volume *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, cit., e i contributi di S. WEPPELMANN, *Andrea di Nerio o Spinello Aretino?*, «Nuovi Studi», 7, 1999, pp. 5-16; ID., *Sulla pittura del Trecento aretino tra le botteghe di Andrea di Nerio e Spinello Aretino*, «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», n.s., I, 2000, pp. 28-36.

⁸ G. KAFTAL, *Iconography of Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, cc. 321-324. L'episodio, ricordato nelle biografie del Santo, è raffigurato anche nell'arca marmorea sull'altare della Cattedrale aretina (A. GALLI, *Appunti per la scultura gotica ad Arezzo*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, cit., pp. 113-137: 131).

⁹ DEGL'INNOCENTI GAMBUTI, *I codici miniati*, cit., pp. 58-61.

Indicazioni per una data che potrebbe varcare il crinale tra i due secoli si ricavano anche da alcune considerazioni relative al testo liturgico. Il più antico Corale A del Duomo, miniato nel terzo quarto del Duecento, contiene l'Ufficio di San Donato relativo alla festa (7 agosto) che ricorda il martirio del santo¹⁰; l'Ufficio del Corale H, invece, non si riferisce alla festa del 7 agosto, ma a quella del 12 novembre, giorno in cui si commemorava il rinvenimento delle reliquie del Vescovo e la loro traslazione in Duomo avvenuta all'inizio dell'XI secolo¹¹. Il manoscritto aretino è, finora, il testimone più antico di questa composizione liturgica, la cui redazione potrebbe non essere molto precedente e che non era quindi destinata a sostituire il testo del corale duecentesco, ma lo integrava, riferendosi a una solennità prima non prevista. Mi chiedo, a questo punto, se tale decisione non possa in qualche modo essere in relazione con la disputa sorta tra la Cattedrale e la Pieve di Arezzo, a seguito del ritrovamento presso quest'ultima, il 28 agosto 1306, delle presunte reliquie del santo. La questione, che non era di poco conto poiché al possesso delle reliquie era legato il riconoscimento del titolo di Cattedrale, si concluse solo nel 1361, ma nel frattempo le due istituzioni difesero accanitamente le reciproche tesi. Per quanto riguarda la liturgia, i canonici della pieve integrarono il testo cantato in occasione della festa della traslazione di san Donato con un inno nel quale si faceva esplicito riferimento all'episodio del 1306; per lo stesso motivo i canonici della Cattedrale, potrebbero avere deciso di celebrare in modo più solenne la festa del 12 novembre, che ricordava la Traslazione (e quindi la presenza) delle reliquie del santo presso il Duomo all'inizio del XII secolo. Sulla base di queste considerazioni il 1306, anno di inizio della disputa fra la Pieve e la Cattedrale, può essere considerato, a mio avviso, un utile termine *post quem* per la composizione dell'ufficio e per la datazione della miniatura, del tutto compatibile con i caratteri figurativi di quest'ultima.

Ad un artista diverso, che potremmo chiamare Secondo maestro del Corale H, spetta l'esecuzione di altre quattro iniziali decorate, una delle quali, con la figura di *Sant'Ansano* (f. 74r, fig. 2). Il corpo della lettera ha un carattere bidimensionale e il miniatore sovrappone a essa la figura del Santo senza neppure tentare di creare un rapporto organico. Sant'Ansano si staglia contro il fondo arancio, decorato a motivi geometrici come nelle iniziali dei corali del tardo Duecento, e i suoi piedi poggiano precariamente su una sorta di soppedaneo, posto in un improbabile scorcio; indossa una lunga veste grigio azzurra, e sopra un manto rosa chiuso da un fermaglio sul petto. La figura slanciata, il volto oblungo caratterizzato dalla mascella pronunciata, le chiome arrotolate in gonfi riccioli sulla nuca, il fitto drappeggio delle pieghe trovano un utile termine di paragone nel dossale attribuito a Gregorio e Donato di Arezzo, oggi a Los Angeles presso il J. Paul Getty Museum (fig. 3),

¹⁰ P. LICCIARDELLO, *Agiografia aretina altomedievale. Testi agiografici e contesti socio-culturali ad Arezzo tra VI e XI secolo*, Firenze 2005, pp. 324-325.

¹¹ *Ivi*, pp. 335-338.

proveniente dall'oratorio dei Santi Lorentino e Pergentino ad Arezzo, databile, sulla base di considerazioni interne allo sviluppo dell'attività di questi due artisti, intorno ai primi anni Venti, data che probabilmente conviene anche alla miniatura del corale aretino¹². Anche in questo caso la storia della diocesi aretina fornisce qualche indizio utile alla cronologia. Sant'Ansano, nobile di origine romana, aveva subito il martirio verso la fine del IV secolo a Dofana, una località posta nella diocesi di Arezzo, e qui, in seguito, era stata eretta una cappella a lui dedicata. Nei secoli successivi, il particolare radicamento del suo culto a Siena e nel territorio fu all'origine di accese dispute tra le due diocesi che si contesero fino al XVI secolo inoltrato sia il possesso delle reliquie sia quello della cappella di Dofana. Nel 1107, in un tentativo di pacificazione, i presunti resti del martire erano stati riesumati, divisi e conservati presso le rispettive cattedrali; fino all'inizio del Trecento, tuttavia, non si hanno testimonianze di un culto particolare per Sant'Ansano presso la chiesa aretina, tanto che nei corali duecenteschi del Duomo la celebrazione di questa festività con un ufficio dedicato non è prevista. La comparsa dell'ufficio di Sant'Ansano nel Corale H¹³, segna evidentemente l'avvio di un diverso atteggiamento, probabilmente in rapporto con quanto negli stessi anni accadeva nella diocesi senese, dove l'affermazione del culto di Ansano è documentata dall'istituzione nel 1325 da parte del Comune di una festa civica in corrispondenza del suo *dies natalis* (1° dicembre), dalla fondazione dell'altare nel transetto della Cattedrale, successivamente ornato dal polittico di Simone Martini e Lippo Memmi, e dalla composizione di un ufficio specifico che quindi risulta coevo, ma del tutto autonomo, a quello aretino¹⁴.

Una fase ancora successiva della pittura aretina del Trecento, e quindi un Terzo maestro del Corale H, si riflette nelle tre miniature poste in corrispondenza della liturgia per la festa di Santa Maria della Neve (ai ff. 98r, 99v, fig. 5): e per la dedicazione di una chiesa (f. 107v, fig. 4). Lungo i margini della lettera compare una decorazione di gusto più moderno, composta da piccole foglie dai contorni frastagliati, accartocciate in curve fitte e profonde, ma anche la resa delle figure mostra caratteri finora inediti. Al f. 107v, la figura – forse identificabile con Cristo come *Salvator Mundi*, per la veste e il pallio purpurei e il globo d'oro che sorregge nella mano sinistra¹⁵ – ha una sagoma sottile, il modellato è asciutto, i contorni vibranti. L'artista

¹² BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio*, cit., p. 13, fig. 2, con bibliografia precedente.

¹³ Benjamin Brand, in uno studio inedito i cui risultati sono stati anticipati in una conferenza presso la Renaissance Society of America di Venezia (*Discordant Liturgies: The Office for St. Ansanus of Siena*, aprile 2010), ha evidenziato che l'ufficio di Sant'Ansano cantato nella cattedrale aretina rappresenta una versione del testo del tutto autonoma e probabilmente anteriore a quella senese.

¹⁴ F.A. D'ACCONTE, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago-London 1997, pp. 97-117. Fino a questa data veniva recitato il Comune dei Martiri.

¹⁵ Sull'iconografia di Cristo come *Salvator Mundi* si veda G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, III, Gütersloh 1971, p. 176.



1. Arezzo, Archivio Capitolare, Corale H: Primo maestro del Corale H, iniziale s con *San Donato vescovo*, f. 35r.

2. Arezzo, Archivio Capitolare, Corale H: Secondo maestro del Corale H, iniziale A con *Sant'Ansano*, f. 74r.



3. Gregorio e Donato d'Arezzo,
Santa Caterina d'Alessandria e storie della sua vita (part.),
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

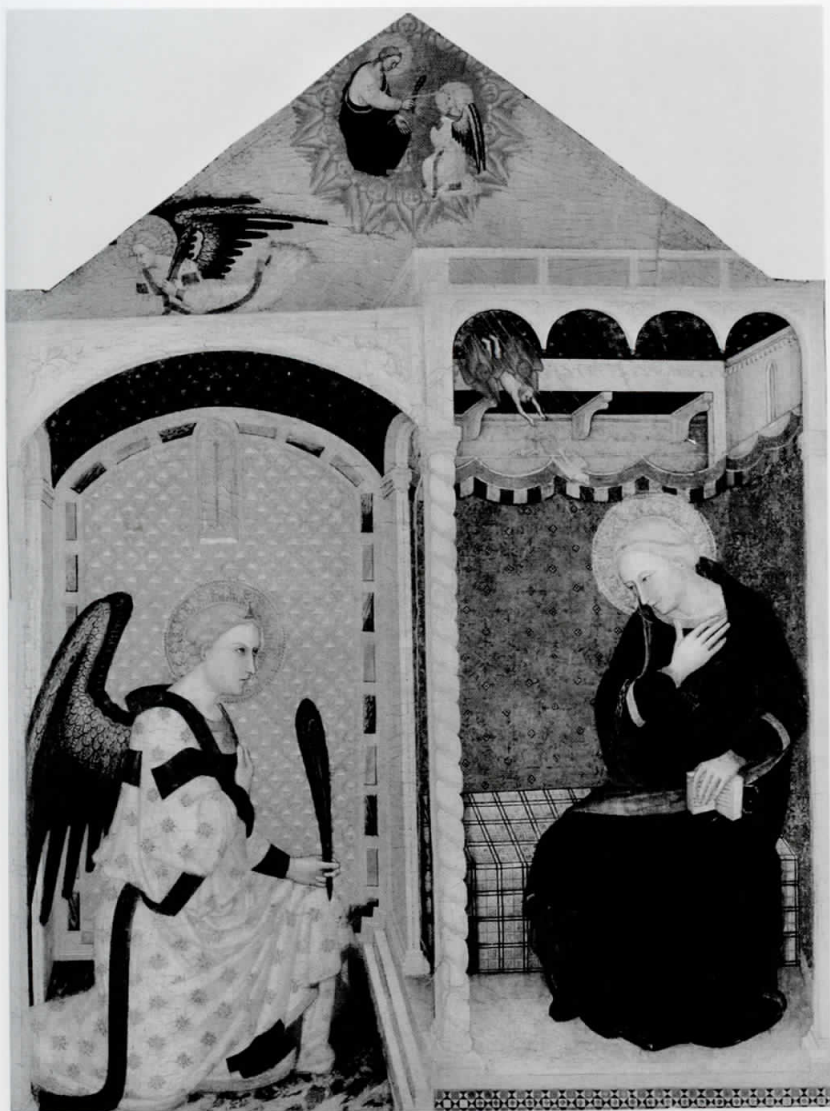
4. Arezzo, Archivio Capitolare, Corale H:
Terzo maestro del Corale H, iniziale I con il *Salvator Mundi* (?),
f. 107v.



5. Arezzo, Archivio Capitolare, Corale H: Quarto maestro del Corale H, *Madonna*, f. 98r.



6. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. FN.II.13: *Sacramento della Comunione*, f. 75v.



7. Andrea di Nerio, *Annunciazione*, Arezzo, Museo Diocesano.

respecto al principio della terza negatione / sicche tuca +
 dislor uero. E questo dice S^{co} Agostino. ¶ In questo mo-
 do ai considerate due dispositioni che furono alla sua pas-
 sione. La prima dello unguento sparto. La seconda lacena
 che fece / e quelle cose che furono inella cena:---



8. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. FN.II.13:
 miniatore orcagnesco, *Orazione nell'orto*, f. 104v.



9. Maestro di Barberino, *Orazione nell'orto* (part.), Terranuova Bracciolini (Arezzo),
Santa Maria a Campogialli.

enfattizza i tratti che accentuano l'espressività delle figure, senza tuttavia rinunciare a una certa raffinatezza nell'andamento falcato delle pieghe, nel rosso intenso della veste o nel disegno della mano artigliata che sorregge il piccolo globo d'oro. Al confronto con le miniature fin qui discusse è evidente l'appartenenza di questi fogli – e dell'Annunciazione al f. 117v che, sia pure di mano diversa, appartiene alla stessa temperie culturale – a una fase più avanzata della cultura figurativa aretina. La tendenza a enfattizzare le espressioni fisionomiche, anche ricorrendo all'uso di spessi tratti scuri, indica una certa assonanza con lo stile figurativo di Andrea di Nerio. Diversamente da quest'ultimo però, il miniatore del Corale H sembra curarsi poco della resa plastica delle sue figure, indulgiando soprattutto sull'andamento guizzante e sinuoso dei contorni e tradendo modi di vedere che mi sembrano più simili a quelli del pittore che esegue il trittico con le Storie della Passione nella chiesa aretina dei domenicani¹⁶.

Un peculiare amalgama tra eleganze goticeggianti e il tono colloquiale e a tratti popolare della narrazione accomuna le miniature fin qui discusse alle testimonianze meglio note della pittura monumentale, al punto che, senza eccessive forzature, si potrebbe riconoscere in esso una sorta di nota di fondo nel linguaggio dei miniatori aretini dell'epoca. In una analoga chiave di lettura può infatti essere analizzato il linguaggio figurativo della miniatura di Goro di Fuccio conservata presso il Museum of Art di Cleveland¹⁷, ma anche altre opere finora sfuggite a una precisa classificazione critica mostrano i segni di un analogo atteggiamento mentale. È questo, mi sembra, il caso di almeno parte delle miniature che illustrano un codice con Sermoni sui Sacramenti e la Passione di Cristo conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze (FN.II.13)¹⁸. Il manoscritto è stato oggetto di un'accurata analisi codicologica e iconografica da parte di Melania Ceccanti che, a proposito delle diciotto miniature in esso contenute, notava la presenza di autori diversi¹⁹. A un Primo maestro spetta infatti la decorazione di otto pagine con l'*incipit* del Vangelo di Giovanni in latino, la *Consegna a Mosè delle Tavole della Legge*, i *Sacramenti della Confessione*, della *Celebrazione Eucaristica* e della *Comunione* (fig 6, tav. XIII), la *Tentazione di Cristo nel deserto* e, infine, il *Battesimo di Gesù* (cc. 2v, 3r, 32v, 54v, 55r, 75v, 90r, 90v). La salda consistenza plastica delle figure e la nitida scansione dello spazio architettonico mostrano una solidità di impianto di derivazio-

¹⁶ BARTALINI, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio*, cit., p. 56, figg. 48-52.

¹⁷ R. BARTALINI, *I Tarlati, il «Maestro del Vescovado» e la pittura aretina della prima metà del Trecento*, «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 30-56: 48 e 55, n. 56; ID., *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio*, cit., p. 38, fig. 29.

¹⁸ *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, a cura di S. Bertelli, Tavarnuzze (FI) 2002, pp. 105-106.

¹⁹ M. CECCANTI, *Immagini per una (ri)trovata Passione di Cristo trecentesca in volgare*, 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, «Rivista di storia della miniatura», 6-7, 2001-2002, pp. 171-180.

ne giottesca; d'altra parte la figurazione è animata da una vivacità estranea all'austero universo mentale del fiorentino. Esempio è, a questo proposito, la gracile architettura della chiesa nella raffigurazione del Sacramento della Comunione (c. 75v), costituita da un edificio coperto da volte a crociera sostenute da esilissime colonnine, le pareti del quale appaiono decorate con un motivo a rombi in rilievo. Tale tipologia architettonica, estranea alla cultura figurativa fiorentina dell'epoca, trova invece puntuale riscontro nelle opere di Andrea di Nerio, come mostra il confronto con l'*Annunciazione* dipinta nel 1342 per l'oratorio dei Puricelli (Arezzo, Museo Diocesano, fig. 7). D'altra parte, il linguaggio figurativo di quest'ultimo è evocato anche nei tipi fisionomici, vividamente caratterizzati secondo modi simili anche a quelli del miniatore di Goro di Fuccio.

Se, come credo, il miniatore che illustra la prima parte del manoscritto della Biblioteca Nazionale è un miniatore aretino attivo intorno alla metà del secolo, diverso è il linguaggio figurativo dell'altro maestro, responsabile delle dieci miniature che accompagnano il racconto della Passione di Gesù (cc. 104v, fig. 8; 107v, 110v, 112v, 114v, 115v, 119v, 126v, 129r e 131r). Si tratta non più di miniature a piena pagina, ma di vignette che occupano solo metà del foglio. Le architetture sono ridotte a semplici scatole, aperte su uno dei lati, all'interno dei quali i personaggi tendono a occupare tutto lo spazio disponibile. Il miniatore non sembra del tutto a suo agio con le consuetudini della pagina miniata e fatica a organizzare la composizione in rapporto al perimetro della vignetta, più volte ignorato (cc. 112v, 114v). Questi elementi, insieme alla preferenza per scene affollate, tradiscono la tendenza dell'artista a concepire le proprie composizioni in chiave monumentale e fanno supporre che l'attività di miniatore abbia avuto un ruolo secondario rispetto a quello di pittore di tavole o affreschi. I riferimenti più stringenti, in questo caso, si riconoscono – a mio avviso – nell'ambito di Andrea Orcagna e in particolare nell'opera dell'anonimo noto con la denominazione provvisoria di Maestro di Barberino²⁰. Il suo linguaggio, saldamente ancorato ai valori della pittura fiorentina di primo Trecento, sembra essere stato molto apprezzato a Firenze e nel territorio lungo tutta la seconda metà del Trecento. Tra le opere che gli sono state attribuite si trova anche un ciclo con le Storie della Passione conservato nella chiesa di Santa Maria in Campo Arsicchio a Campogialli (presso Terranuova Bracciolini, Arezzo) che, ad oggi, mi sembra rappresentare il riferimento più utile per la classificazione delle miniature del codice della Biblioteca Nazionale, come dimostra il confronto tra la miniatura con

²⁰ Sul Maestro di Barberino si veda C. SCALELLA, *Il «Maestro di Barberino»: profilo di un pittore minore del Trecento fiorentino*, «Arte Cristiana», XCII, 821, 2004, pp. 93-105 e A. TARTUFERI, *I pittori dell'oratorio: il Maestro di Barberino e Pietro Nelli, Spinello di Luca e Agnolo Gaddi, in L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, catalogo della mostra (Ponte a Ema Bagno a Ripoli, 19 settembre - 31 dicembre 2009), a cura di A. Tartuferi, pp. 79-102 e E. FRANCALANCI, in *L'Oratorio di Santa Caterina all'Antella e i suoi pittori*, cit., pp. 108-110.

l'Orazione nell'orto e la scena corrispondente a Campogialli (figg. 8, 9). Le figure appaiono simili nella sagoma ampia dei contorni, nel pannello elaborato, raccolto in pieghe profonde che si infrangono minutamente nella parte inferiore delle figure, nei tipi fisionomici, caratterizzati da tratti marcati e ombre dense. Nelle miniature si notano tratti appena più fluidi, ma l'esecuzione di esse, così come quella degli affreschi, non dovrebbe valicare il settimo decennio del Trecento; d'altra parte, entrambi i casi costituiscono testimonianze significative del progressivo dilagare dell'influenza di Firenze nel Valdarno, in direzione di Arezzo, che a questa si sottometterà definitivamente nel 1384.

La provenienza del codice fiorentino è sconosciuta, tuttavia alcune considerazioni sembrerebbero indicare un legame con l'area aretina più stretto di quanto finora supposto. Il testo si conclude con un volgarizzamento del *Pater noster di Sancto Francesco* realizzato da un certo «frate Francesco da Guimpareto» (c. 1331)²¹. Tale località non è stata per il momento identificata, mi chiedo però se non si debba tenere in considerazione, sia pure con prudenza, l'ipotesi di una errata trascrizione da parte del copista. Una denominazione molto simile – «Giampareto» – è infatti attestata nella toponomastica medievale e si riferisce a ben due località del centro Italia, rispettivamente situate presso Sarnano nelle Marche e nei dintorni dell'eremo francescano della Verna²². L'ipotesi che il toponimo riportato nel codice della Biblioteca Nazionale sia da identificare con quest'ultima è particolarmente allettante, tanto più che nel 1348 un certo «frate Francesco Homicioli da Giampareto» risulta effettivamente presente in qualità di testimone nel testamento di Angelo Tarlati da Pietramala, rogato presso l'eremo francescano il 27 settembre di quell'anno²³. Si tratta ovviamente di un fragile indizio che tuttavia mi sembra vada tenuto in qualche con-

²¹ I manoscritti, cit., pp. 105-106.

²² E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana, contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana e supplemento al dizionario*, Firenze 1835, II, p. 443. Nei documenti dell'eremo francescano trascritti, Giampareto e i suoi abitanti sono nominati più volte. Nel 1338 il castello di Giampareto risulta sottomesso ai signori di Pietramala, e per questa ragione si trova menzionato ancora nel 1355 e nel 1385. Tra il 1777 e il 1778 gli abitanti di Giampareto sono invece al centro di una vertenza con i frati della Verna, relativa al diritto di sepoltura nella chiesa dell'eremo; cfr. S. MENCHERINI, *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate di S. Francesco d'Assisi: nel VII. centenario del gran prodigio*, Firenze 1924, pp. 261-262.

²³ L. MURATORI, *Rerum italicarum scriptores. Chronicon Senense Italice scriptum ab Andrea Dei, et ab Angelo Turae continuatum / una cum notis Huberti Benvoglianti*, XV, Mediolani 1729, p. 316.

Non vi sono al momento indizi utili a sostenere l'ipotesi di una provenienza del manoscritto dall'eremo francescano, non essendo possibile identificarlo tra i 56 Sermones (categoria nella quale avrebbe dovuto essere incluso) elencati nel primo inventario pervenutoci della Biblioteca della Verna, compilato nel 1372, anche se nel successivo elenco del 1432 al n. 180 viene registrata la presenza di un «Tractatus. Incipit: "In principio erat Verbum"», che potrebbe corrispondere al codice qui discusso (MENCHERINI, *Codice diplomatico della Verna e delle SS. Stimmate di S. Francesco d'Assisi*, cit., pp. 591-599, 606).

siderazione, in rapporto a una possibile realizzazione del codice nell'area aretina che, se confermata da ricerche ulteriori, rappresenta un importante contributo a questo aspetto ancora poco noto della cultura artistica aretina del Trecento.

IL CODICE MINIATO IN EUROPA

Libri per la chiesa, per la città, per la corte

a cura di

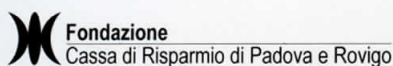
Giordana Mariani Canova

Alessandra Perriccioli Saggese



ILPOLIGRAFO

Il presente volume viene pubblicato con il contributo di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Gli Autori e l'Editore ringraziano tutte le istituzioni che hanno gentilmente concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini. Le referenze fotografiche sono state inserite, in caso di esplicita richiesta, a corredo delle singole immagini o raggruppate alla fine di ogni contributo. Tutte le immagini sono state fornite dagli Autori, sotto la loro responsabilità, libere da diritti. Gli Autori restano a disposizione per qualsiasi eventuale ulteriore obbligo in relazione alle immagini riprodotte.

progetto grafico
Il Poligrafo casa editrice
Laura Rigon

© copyright giugno 2014
Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova
piazza Eremitani – via Cassan, 34
tel. 049 8360887 – fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-832-7