

Pacino di Bonaguida e le miniature della *Divina Commedia*: un percorso tra codici poco noti

Nel sesto volume della sezione terza del *Corpus of Florentine Painting*, principalmente dedicato alla ricostruzione dell'attività di Pacino di Bonaguida in pittura e in miniatura, Richard Offner dedicava un intero capitolo alla discussione del ruolo svolto dall'artista nell'illustrazione dei codici della *Divina Commedia* e introduceva in modo molto chiaro l'idea che Pacino e la sua bottega avessero detenuto una sorta di monopolio in questo campo specifico della decorazione libraria nella Firenze della prima metà del Trecento, tanto da affermare che «almost all Florentine Dante codices of this early period were illuminated in Pacino's workshop or by his following»¹. L'illustre studioso riconosceva nella serie di iniziali miniate di venti manoscritti del poema dantesco una connotazione stilistica unitaria e proponeva il nome di Pacino quale artista responsabile della loro realizzazione², contribuendo a portare alla ribalta un capitolo quanto mai significativo dell'eclettica attività svolta dal maestro e a sollevare interrogativi che sono tuttora attuali. Tra gli artisti fiorentini che, al pari di Pacino, si cimentarono precocemente nelle miniature dell'opera di Dante Alighieri, Richard Offner non tralasciava di menzionare il Maestro del Biadaiole (l'illustratore del cosiddetto *Libro del Biadaiole*, ossia lo *Specchio Umano* di Domenico Lenzi – o Benzi –, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 3) e il Maestro delle Effigi Domenicane, pseudonimo usato per indicare il pittore della tavoletta con *Cristo e la Vergine in trono, santi e beati dell'ordine domenicano* (Firenze, convento di Santa Maria Novella)³.

Edito nel 1956, l'intervento di Richard Offner segna, a mio parere, un vero e proprio spartiacque nel dibattito storico e artistico fino ad allora impostato sui codici miniati fiorentini trecenteschi della *Divina Commedia*. In primo luogo per la convinzione dello studioso di poter attribuire un nome a immagini di solito etichettate come rozze traduzioni visive del sublime testo poetico⁴. Questo tipo di produzione veniva così sollevato allo stesso rango delle opere d'arte maggiore, individuandone gli artefici tra i principali rappresentanti della pittura e miniatura fiorentina, nel secondo quarto del XIV secolo⁵: Pacino di Bonaguida, il Maestro delle Effigi Domenicane e il Maestro del Biadaiole, quest'ultimo ritenuto oggi in prevalenza identificabile con il Maestro delle Effigi Domenicane agli avvisi

del suo percorso⁶. In seconda istanza, Richard Offner seppe intuire l'esistenza di quel sottile "filo di Arianna" che dovette necessariamente legare l'opera degli artisti a quella delle officine scrittorie fiorentine, che oggi sappiamo essere state molteplici, impegnate nell'allestimento dei codici danteschi, e fece un passo importante nell'improntare l'esame della problematica a criteri di studio interdisciplinari⁷. Tali criteri, proprio nel caso della prima fortuna manoscritta della *Commedia*, appaiono ancora oggi una premessa metodologica irrinunciabile.

Negli ultimi cinquant'anni i notevoli progressi raggiunti dagli studi nel settore della filologia e della codicologia dantesca sono stati tali da influenzare in modo sostanziale l'odierna percezione della questione⁸. Non è questa la sede per fornirne un resoconto adeguato, per il quale rinvio alle recenti e importanti ricognizioni condotte sui manoscritti della cosiddetta «antica vulgata», definizione usata per indicare la fascia cronologicamente più antica, precedente l'edizione di Giovanni Boccaccio, nello *stemma codicum* della *Divina Commedia*, situabile tra il 1322 e il 1355 circa⁹.

A Firenze la produzione di manoscritti della *Commedia* registrò in questi anni una straordinaria impennata, come documenta l'alta percentuale dei testimoni rimasti, di esplicita o presumibile provenienza dal capoluogo toscano¹⁰. Esito di questo «rilevante momento di copia autorizzata [...] ancora non pienamente apprezzato»¹¹ sono volumi che, tolte le eccezioni, condividono puntuali somiglianze nelle caratteristiche materiali, rivelando come in ambito fiorentino si fosse presto maturata l'intenzione di veicolare il testo di Dante attraverso libri, che rispondevano anche a determinati "principi" di ordine estetico¹². Numerose sono le copie miniate¹³. Ci troveremo in definitiva di fronte a un tipo di produzione veramente al limite della serialità¹⁴, fatto che presuppone l'esistenza di botteghe di copisti e di miniatori altamente specializzate e bene organizzate, in grado di fare fronte a ritmi di lavoro intensi, intrecciando all'occasione rapporti di collaborazione tra le varie maestranze, non necessariamente sempre gravitanti nelle medesime "officine" scrittorie o all'interno delle stesse cerchie artistiche¹⁵. L'idea che se ne ricava è che molti di questi codici fossero «attrezzati forse già in bottega

col corredo standard di lettere filigranate, corredo che poteva poi essere integrato, a gusto e spesa dell'acquirente, in luoghi anche lontani da quello di copia¹⁶. In tal senso, i manufatti riconducibili alla città toscana rappresentano un *unicum* nel panorama contemporaneo della produzione manoscritta della *Commedia* di Dante¹⁷.

Gabriella Pomaro ha chiarito come i "copisti danteschi" protagonisti della fervida realtà libraria fiorentina del secondo quarto del Trecento, tutti anonimi a parte Francesco di ser Nardo da Barberino, fossero numerosi e ha avviato da tempo la ricostruzione dei rispettivi cataloghi¹⁸. Ma protagonista di primo piano, nel quarto e quinto decennio del secolo, fu sicuramente anche Pacino di Bonaguida, che più di qualsiasi altro artista a lui contemporaneo si impegnò di continuo, nell'arco di quindici-venti anni, a illustrare i manoscritti della *Divina Commedia*, ser-

vendosi dell'opera di assistenti attivi sotto la sua supervisione e agendo in un contesto culturale che sembra subito prediligere le recensioni figurate del poema¹⁹. Lo confermano, oltre ai molti esemplari trattati da Richard Offner, cui si è da poco aggiunto il raffinato codice Barb. lat. 4117 della Biblioteca Apostolica Vaticana²⁰, i quattro manoscritti miniati che mi accingo a presentare: Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 202; Eton (Windsor), College Library, ms. 112; Londra, British Library, Egerton 2628 e il ms. Italien 539 della Bibliothèque Nationale di Parigi²¹.

I codici di Eton²² e di Parigi (=Pr, nell'edizione nazionale della *Commedia*)²³ rientrano, come buona parte dei manoscritti miniati da Pacino di Bonaguida, nella famiglia cosiddetta dei "Dante del Cento" (figg. 1-2), che la critica ha pensato negli ultimi tempi di collocare negli anni Trenta

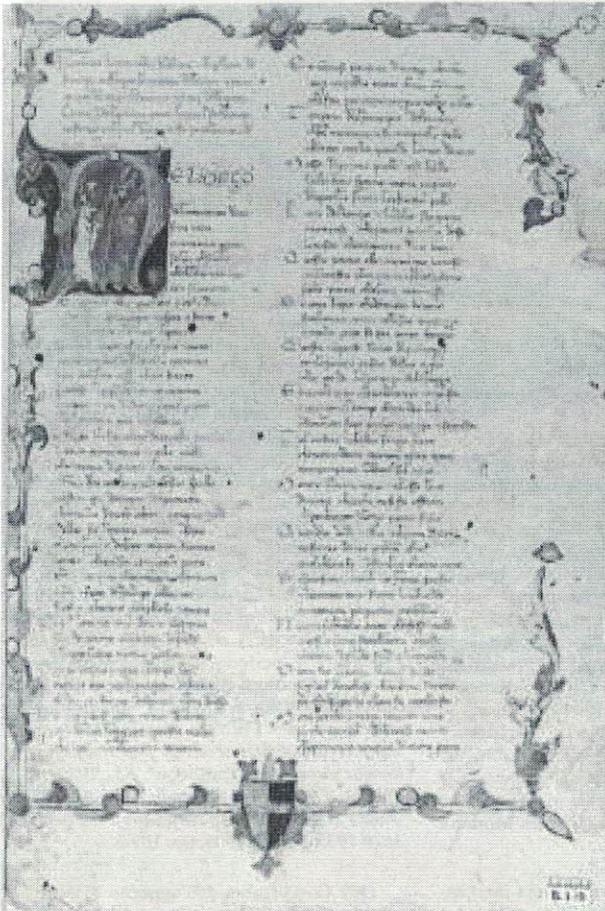


Figura 1. Bottega di Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Virgilio all'ingresso dell'Inferno*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Eton (Windsor), College Library, ms. 112, c. 1r.



Figura 2. Bottega di Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Virgilio all'ingresso dell'Inferno*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italien 539, c. 1r.

e Quaranta del Trecento²⁴, in un arco di tempo coincidente con la piena attività dell'artista, già documentato come «publicus artifex in arte pictorum» nel 1303 e scomparso – probabilmente – non prima della fine del quinto decennio²⁵.

È soprattutto il gruppo dei “Dante del Cento” a documentare come le stesse modalità di esecuzione delle miniature non sfuggissero a una preparazione di stampo seriale²⁶. A essere decorate sono, per solito, le tre prime pagine di ciascuna cantica, al contenuto delle quali allude la raffigurazione miniata nell'iniziale: l'immagine fornisce al lettore una succinta e facilmente comprensibile introduzione visiva al testo, che si ispira in modo letterale ai versi del poeta, compiendo una valida operazione di sintesi esegetica e figurale. La scelta si orienta, per la prima cantica, su *Dante che segue Virgilio* verso l'ingresso al mondo degli Inferi (individuato nella caverna rocciosa sul lato destro della scena), sugli stessi personaggi che colloquiano, navigando a bordo di un vascello, la «navicella dell'ingegno» di *Purg.* II-2, e su *Beatrice che appare a Dante* e indica le sfere celesti, come premessa alle complesse esposizioni teologiche affrontate nel *Paradiso* (Eton, College Library, ms. 112, cc. 1r, 29r, 57r; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italien 539, cc. 1r, 29r, 57r). Sono iconografie standardizzate che, con qualche altro soggetto pure ricorrente (al principio dell'*Inferno* si trova la figura di *Dante* scrittore e la prima iniziale del *Purgatorio* comprende, in alternativa, un'*Anima penitente tra le fiamme* oppure *Dante, Virgilio e Catone*), persisteranno fino al Quattrocento²⁷. I margini sono percorsi da agili bordure dipinte a pennello, dalla valenza puramente ornamentale, con un effetto di insieme paragonabile alle pagine dei libri liturgici²⁸.

Il “Dante” del College Library a Eton ha conservato eccezionalmente, dipinto all'interno del fregio decorativo sul margine inferiore della prima pagina (c. 1r), lo stemma del committente: uno scudo partito di oro (a sinistra) e di nero (a destra), alla fascia divisa d'argento (fig. 1). Il blasone, che non parrebbe essere stato alterato, basandosi almeno sulle riproduzioni fotografiche, è stato attribuito alla famiglia Alighieri²⁹ in base a una tradizione risalente all'Ottocento, ma solo accurate ricerche potranno confermare oppure smentire la convinzione dal sapore leggendario³⁰. Assai curiosamente lo stemma si ritrova su più copie della *Divina Commedia* miniate nella bottega di Pacino: nella forma identica a quella prima descritta, ma con fascia bianca trasversale, ricorre intatto sul primo foglio del Ricc. 1010 (Firenze, Biblioteca Riccardiana) e del ms. AC XIII 41 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano³¹, mentre su tre redazioni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.14; Strozzii 151; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, It. 539) resta solo una vaga impronta ed è davvero

difficile riuscire a dimostrare di quale impresa araldica si trattasse in origine³². Quello dell'individuazione della provenienza antica delle copie del poema decorate da Pacino e dall'*entourage* del miniatore è d'altra parte uno dei problemi meno facilmente risolvibili, con le nozioni attuali, e il discorso si estende in linea generale a quasi tutti i codici fiorentini della *Commedia* allestiti nella prima metà del Trecento, raramente muniti di note di possesso dell'epoca³³. Con il passare del tempo e i numerosi passaggi di proprietà, le legature sono andate perdute e sono stati sistematicamente ridipinti gli inserti araldici presenti sulle prime pagine, in qualche caso con interventi di notevole valore estetico, come è accaduto nella copia di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, una delle tante possedute nel Seicento dal senatore Carlo di Tommaso Strozzi³⁴. Le tre miniature principali (cc. 1r, 32r, 63r) sono unanimemente riconosciute a Pacino (fig. 3), mentre l'inseri-

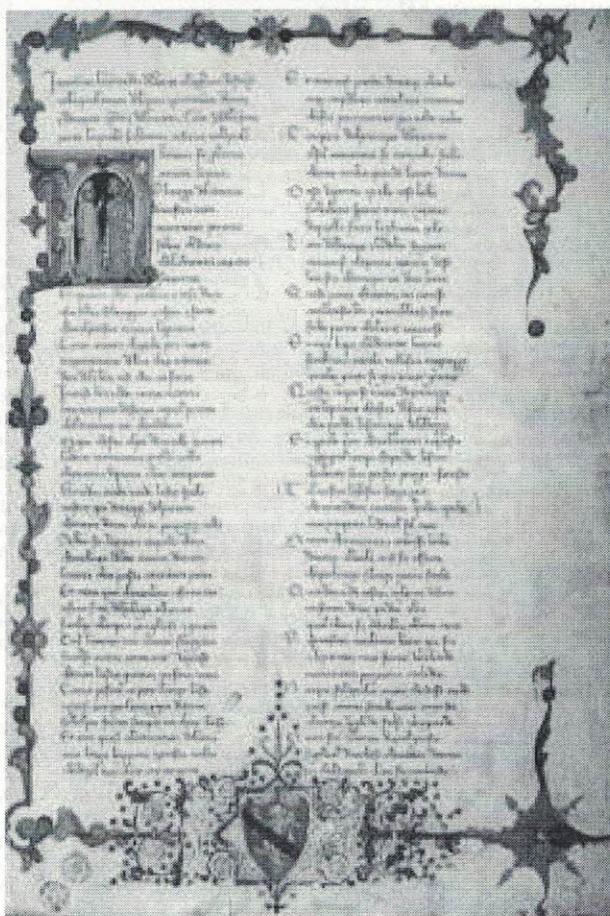


Figura 3. Bottega di Pacino di Bonaguida, *Dante e Virgilio all'ingresso dell'Inferno*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, c. 1r.

mento *ex-novo* nel margine inferiore del primo foglio dello stemma dei Tanagli risale certamente alla metà del Quattrocento, poiché sono convinta che si debba alla abilità del giovane Francesco di Antonio del Chierico (fig. 4)³⁵.

Le iniziali del codice di Eton, discretamente conservate, e le tre in precario stato del manoscritto parigino, al di là degli aspetti attinenti all'impianto iconografico e alla struttura decorativa globale, corrispondono perfettamente nello stile e nelle scelte espressive alla media dei manoscritti della *Divina Commedia* miniati nell'orbita di Pacino di Bonaguida³⁶: le scene accolte all'interno delle lettere sono rappresentate in modo chiaro e presentano immagini ridotte all'essenziale, con idee compositive semplici e la tipica facilità espositiva dell'artista, cui Richard Offner, con la consueta acutezza critica, attribuiva «a fluent gift of a minstrel»³⁷.

La serie di confronti proposti, limitata per ragioni di spazio (figg. 5-7), rivela però quanto fu massiccio a livello dell'esecuzione il coinvolgimento degli aiuti, che appaiono generalmente privi di una loro specifica autonomia espres-

siva e sembrano piuttosto limitarsi ad attingere a un repertorio comune di disegni, secondo un *modus operandi* riscontrabile un po' in tutta la produzione minore – sacra e profana – di Pacino nell'ambito librario, ma emergente con un'evidenza impressionante proprio nel folto e assai compatto gruppo dei manoscritti danteschi. Richard Offner li catalogava "in blocco" tra le opere assegnabili alla «bottega», usando l'etichetta di comodo «Workshop of Pacino», nella convinzione che il pittore «directed a large body of miniaturists, but their work is mixed and often follows the design or formula of the master»³⁸. L'impostazione dello studio è largamente condivisa dalla critica odierna, ipotizzando che l'artista capeggiasse una bottega, a partire almeno dal momento della sua iscrizione all'Arte dei Medici e degli Speciali (1327-1330 circa)³⁹. Senza avere la pretesa di dirimere nell'occasione odierna un problema di tale portata e difficoltà, mi preme sottolineare che, anche dal mio punto di vista, nessuno dei collaboratori coinvolti nella realizzazione della decorazione miniata dei manoscritti danteschi mostrerebbe segni di particolare riconoscibilità: al di

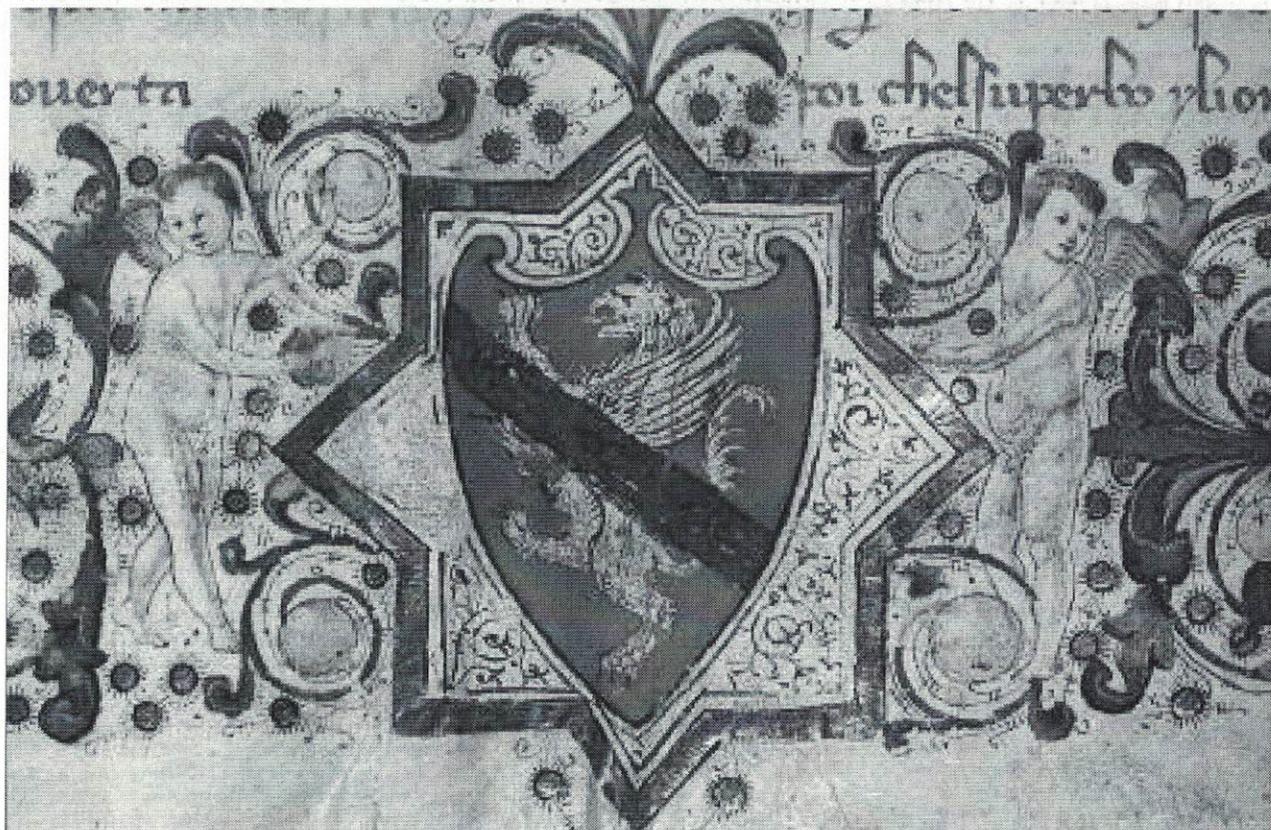


Figura 4. Francesco di Antonio del Chierico (attribuito), *Stemma della famiglia Tanagli*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, c. 1r.



Figura 5. Bottega di Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Virgilio sulla "Navicella"*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Eton (Windsor), College Library, ms. 112, c. 29r.

Figura 6. Bottega di Pacino di Bonaguida, *Dante e Virgilio sulla "Navicella"*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.14, c. 29r.

Figura 7. Bottega di Pacino di Bonaguida, *Dante e Virgilio sulla "Navicella"*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, c. 32r.





Figura 8. Pacino di Bonaguida (attribuito), *Un'anima penitente del Purgatorio*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 202, c. 43r.



Figura 9. Pacino di Bonaguida, *Sei membri della Compagnia di Sant'Agnese adorano gli strumenti della Passione di Cristo*, particolare (già Firenze, antiquario Frascione), attuale ubicazione ignota.

lità di una semplice classificazione delle opere in questione sulla base della riuscita più o meno sorvegliata della conduzione pittorica, non sembrano sussistere gli elementi per ripartire il *corpus* di codici in sottogruppi connotati da precise sfumature stilistiche. Tale aspetto, i risultati spesso alquanto frettolosi, lo stato di conservazione non sempre invitante giustificano in un certo senso il tiepido interesse della critica verso queste testimonianze⁴⁰. Tuttavia, vi sono casi in cui l'abile resa pittorica, lo stile sorvegliato, le spigliate soluzioni figurative, le qualità di inventiva ed eleganza mostrate nei fregi marginali sono spia dell'intervento diretto di Pacino. Negli anni Trenta del Trecento l'artista mostra una sorta di confidenza con il testo dantesco e tra i migliori codici che realizza è, come ha osservato Laura Gnaccolini, il "Dante" della Biblioteca Nazionale Braidenese di Milano (AC XIII 41), confrontabile con le maggiori imprese assunte nel periodo⁴¹. Le bordure vegetali fioriscono sui margini, caricandosi di un'esuberanza decorativa prima sconosciuta, con improvvise accensioni dei colori e numerose presenze animate. Nelle iniziali l'artista sfrutta al meglio le sue capacità di abile narratore e affida il racconto a personaggi che si muovono con destrezza.

Ai citati indirizzi stilistici si adeguano anche le tre iniziali inedite del meno celebre – e non ottimamente conservato – manoscritto Hamilton 202 della Staatsbibliothek (Preussischer Kulturbesitz) di Berlino, dove le parti ornamentali si limitano a corte appendici fogliacee, innestate nel corpo delle lettere⁴². Le immagini, come sempre, sono concise ed essenziali. Nel *Dante preso per mano da Virgilio* prima di varcare la soglia infernale (c. 3r) il colore è sbiadito a causa dell'umidità e i visi delle due figure sono perduti. I modi dell'artista risultano riconoscibilissimi nelle miniature del *Purgatorio* e del *Paradiso* (cc. 43r, 85r), contraddistinte, nonostante l'assottigliamento della superficie pittorica e piccole lacune, da un'esecuzione curata, nell'uso del contorno, che definisce le forme fino nei particolari (fig. 8), e negli esiti naturalistici dell'affiatato colloquio tra *Dante e Beatrice*, vestita e acconciata alla moda (fig. 10). La tavolozza cromatica è variata e brillante. Il modellato rifinito, la scioltezza con cui le figure si presentano sugli sfondi piatti fanno pensare alla sicurezza espressiva mostrata da Pacino nelle illustrazioni del codice con la *Somme le Roy*, volgarizzata da Zuccherò Bencivenni (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 102)⁴³ e nei fogli provenienti dal *Laudario della Compagnia di Santa Maria delle Laudi e di Sant'Agnesè*, del 1335-1340 circa (figg. 9, 11), benché in questa impresa notevole il miniaturista stupisca l'osservatore, sperimentando sistemi narrativi più



Figura 10. Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Beatrice*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 202, c. 85r.



Figura 11. Pacino di Bonaguida, *Allegoria della Sobrietà e della Gola*, particolare, in Zuccherò Bencivenni, volgarizzamento de *La Somme le Roy*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 102, c. 128r.



Figura 12. Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante che scrive*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Londra, British Library, Egerton 2628, c. 1r.



Figura 14. Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Beatrice*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Londra, British Library, Egerton 2628, c. 69r.



Figura 13. Pacino di Bonaguida (attribuito), *Dante e Virgilio sulla "Navicella"*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Londra, British Library, Egerton 2628, c. 35r.

complessi e tesi a esaltare il contenuto drammatico delle storie, stimolato forse dall'esempio del Maestro delle Effigie Domenicane, che con lui divide la commissione⁴⁴.

Una sensibilità meno moderna caratterizza lo stile di Pacino nelle tre iniziali di cantica (cc. 1r, 35r, 69r) di un'altra redazione fiorentina della *Divina Commedia*, proveniente forse dalla raccolta strozziana e confluita nel 1886 nei fondi della British Library di Londra (Egerton 2628). Nota a filologi e paleografi, questa copia è passata inosservata agli storici dell'arte⁴⁵. Eppure le miniature, concepite attenendosi al modello consueto al "gruppo del Cento", sono di un livello qualitativo che sopravanza molti altri testimoni del poema decorati dal maestro e dalla sua bottega. All'esordio dell'*Inferno* è l'amabile figura di *Dante*, ritratto con la barba appena spuntata, seduto allo scrittoio e impegnato nella composizione dell'opera (fig. 12), come lo si vede in altre versioni miniate del poema attribuibili a Pacino⁴⁶. Il cromatismo è tenue, le lettere sono riquadrate su un disadorno campo turchese, la preferenza è per sistemi decorativi sobri, con soluzioni ornamentali di impianto misurato, già proposte dall'artista nel secondo-terzo decennio del secolo⁴⁷. Le figure non hanno proporzioni

slanciate e, invece di infrangere dinamicamente il campo delle lettere, si muovono con pacatezza, adattandosi nelle azioni composte e nei gesti controllati allo spazio delle iniziali (fig. 13).

Il risultato è una gradevole armonia espressiva (fig. 14), quale si riscontra in quelli che mi sentirei di proporre come i più precoci esempi del poema illustrati da Pacino: il ms. 1077 della Biblioteca Trivulziana di Milano, e i codici di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 32, appartenente alla «fascia cronologica più antica della tradizione», e di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z



Figura 15. Pacino di Bonaguida, *Dante e Beatrice*, particolare, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12, c. 61r.

Figura 16. Pacino di Bonaguida, *Ascensione di Cristo*, in *Antifonario*, Firenze, San Remigio, c. 119r.

51 (= 4777)⁴⁸. I numerosi elementi offerti dall'analisi dello stile che, disgiunti da considerazioni di altro genere, farebbero orientare per una datazione delle opere citate in rapporto con la produzione di Pacino negli anni Venti, piuttosto che nel decennio successivo, si scontrano tuttavia con un quadro storico in base al quale – allo stato attuale delle conoscenze – non è concesso arretrare il fenomeno della diffusione e della produzione manoscritta della *Divina Commedia* a Firenze prima del 1329-1330⁴⁹. Sarà prudente pertanto sospendere il giudizio e affidare che gli approfondimenti tuttora in corso in ambito codicologico e filo-





Figura 17. Maestro delle Effigi Domenicane, *Un'anima penitente*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12, c. 31r.

logico sulla "antica vulgata fiorentina" favoriscano presto gli stessi storici dell'arte nell'impresa di giungere a determinare una cronologia più puntuale per i singoli testimoni miniati del poema dantesco, genericamente assegnati al secondo quarto o alla metà del Trecento.

Uno degli esempi maggiormente interessanti è il Pluteo 40.12 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, codice miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane e da Pacino di Bonaguada⁵⁰ probabilmente verso la metà – o nella seconda metà – degli anni Trenta del Trecento, quando i due artisti, pur appartenendo a generazioni diverse, strinsero un forte e riuscito sodalizio, circoscritto per quanto sappiamo all'ambito della illustrazione libraria⁵¹. La distinzione delle mani è immediata: del Maestro delle Effigi Domenicane sono l'iniziale dell'*Inferno* (c. 1r), con *Dante e Virgilio nella selva* e la figura del poeta latino vistosamente abbrasa (fig. 18), e del *Purgatorio* (c. 31r),

dove è riprodotta l'*Anima penitente* avvolta nelle fiamme (fig. 17). Solo la serena visione paradisiaca di c. 61r, con il *Salvatore benedicente* e le figure di *Dante e Beatrice*, rispettosamente defilate sul margine interno della pagina (fig. 15), uscì dal pennello di Pacino, che si esprime con la leggiadria tipica del suo stile maturo. L'artista non si fa condizionare dalle dimensioni esigue dell'iniziale (mm 63 x 46) e si dedica a una precisa individuazione realistica dei particolari, a tornire delicatamente con il pennello i corpi delle figure, ad accentuare l'effetto di piacevolezza privilegiando cromie brillanti. Gli interessi espressi combaciano con quelli che prevalgono nel già ricordato *Laudario* per la Compagnia di Sant'Agnesa (1335-1340 circa) o nelle complesse raffigurazioni allegoriche pensate per accompagnare i *Regia Carmina* di Convenevole da Prato, nel manoscritto Royal 6 E IX della British Library di Londra, uno dei capolavori del maestro, riconducibile intorno al 1335-1336⁵². Confronti molto significativi sul piano dello stile trovo poi con le iniziali dell'*Antifonario* conservato nella chiesa di San Remigio a Firenze e forse proveniente dal distrutto convento di San Gallo (fig. 16). Anche per il corale in San Remigio sono propensa a considerare valida una data alla metà del quarto decennio del secolo, indicata tra l'altro dalla presenza di una miniatura (c. 158r, *Sacerdote Melchisedech*), che ho ritenuto sicuramente attribuibile al cosiddetto Maestro dell'*Antifonario* di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, un anonimo artista presente con Pacino e il Maestro delle Effigi, tra il 1335 e il 1340, nell'*Antifonario VII* di Santa Maria a Impruneta⁵³.

Tornando alle due iniziali dipinte nel "Dante" Laurenziano 40.12 dal Maestro delle Effigi Domenicane vi si nota un linguaggio molto prossimo alla tavola eponima di Santa Maria Novella, che si reputa essere stata dipinta subito dopo il 1336, e alle miniature della *Divina Commedia* sottoscritta dal copista Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337 (Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1080)⁵⁴. Le fisionomie animate dei protagonisti e la vibrante materia pittorica mantengono ancora qualcosa del vivace umore che contraddistingue le illustrazioni del *Libro del Biadaio* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 3), capolavoro che chiuderebbe intorno al 1335 il primo decennio di attività dell'artista⁵⁵. Nella miniatura del *Purgatorio* colpiscono la definizione puntuale del corpo nudo e l'interesse per la personalizzazione dei tratti del volto (fig. 17). Altre volte il Maestro punta su invenzioni similmente riuscite: nelle scattanti anime assiegate sui margini della giovanile *Commedia* di Parma (Biblioteca Palatina, Parm. 3285, cc. 31r, 61r), nel *San Lorenzo sulla graticola* del *Messale* di San Pier Maggiore (c. 248r), conservato nella Biblioteca e Archivio del Seminario Arcivescovile



Figura 18. Maestro delle Effigi Domenicane, *Dante e Virgilio*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12, c. 1r.



Figura 19. Maestro delle Effigi Domenicane, *Dante e Virgilio*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1080, c. 1r.

Maggiore a Firenze (ms. 325), nel *Povero* che riceve l'elemosina da sant'Egidio del più tardo *Laudario* della chiesa di Sant'Egidio (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B. R. 19, c. 50v)⁵⁶. La scena con la figura del poeta fiorentino affettuosamente confortato da Virgilio, nella prima iniziale, si lega strettamente alla famosa *Commedia* della Trivulziana di Milano (Triv. 1080, c. 1r), dove l'artista propone una versione dal carattere più appassionato e ampliata con puntuali dettagli di ambiente (figg. 18, 19)⁵⁷.

Diverso tempo prima, presumibilmente verso il 1330, il Maestro delle Effigi Domenicane realizza la forse più antica redazione miniata del poema, finora emersa, spettante alla sua mano: il codice Rehdiger 227 della Staatsbibliothek (Preussischer Kulturbesitz) di Berlino⁵⁸, che parrebbe precedere di qualche anno il noto manoscritto dantesco della Biblioteca Palatina di Parma (Parm. 3285), nelle cui miniature lo scatto nervoso delle pose e il chia-

roscuro di consistenza liquida rispondono a una visione di stampo più goticeggiante⁵⁹.

La decorazione della copia berlinese è affidata alla consueta presenza di un'iniziale illustrata sul primo foglio delle cantiche (cc. 2r, 57r, 115r), con un fregio narrativo a cornice della pagina di apertura (fig. 20). Dell'esordiente Maestro delle Effigi Domenicane, in queste immagini in parte prive del tono smagliante che dovevano presentare all'inizio, si riconoscono la fantasia felicemente estrosa, il disegno ben calibrato delle scene, l'effetto di diffusa luminosità giocato dalle ridenti tonalità dei colori e la curiosità con cui, nella gustosa variazione delle maschere facciali, è scrutata la dimensione psicologica dei personaggi, apprezzabile di fronte alle mutevoli espressioni di terrore di Dante, braccato dalle fiere. Le tre belve sono disegnate con una perspicacia che negli inserti animalistici è una costante del Maestro delle Effigi Domeni-



Figura 21. Maestro delle Effigi Domenicane, *Allegoria del piacere e del desiderio*, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, c. 57r.

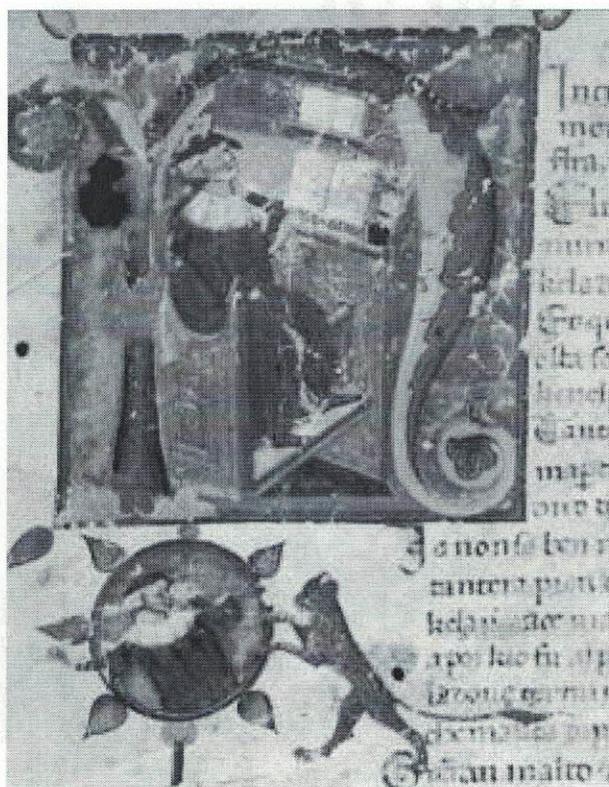


Figura 22. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito), *Dante e l'incontro con le fiere*, particolare, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Rehder 227, c. 2r.

cane e si muovono con libertà inaudita sui margini della pagina, mentre il poeta dimena le braccia, infrangendo il confine del medaglione che ne ospita il ritratto (fig. 20). Tale gusto per il gestire mosso ed eccitato è una cifra dominante delle opere giovanili del miniatore. Motivi decorativi come il clipeo animato e inanelato di gocce dorate (usate poi per rimarcare il perimetro delle iniziali), o gli elementi di ricordo a nodo intrecciato, sono frequentemente impiegati dal Maestro delle Effigi Domenicane nell'arco della sua attività⁶⁰.

Come nelle animate scene di vita quotidiana incluse nel *Libro del Biadaiolo* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 3), anche le iniziali di Berlino si contraddistinguono per il racconto circostanziato. Trovo davvero strabiliante il modo in cui l'artista sbircia senza troppa discrezione in un momento di pausa il poeta Dante, rintanato al lavoro nell'interno raccolto del suo studio, registrando fin nei minuti dettagli i particolari dei libri o del mobilio (fig. 22). E mi chiedo se non si possa riconoscere qui qualcosa dello spirito realistico «inusitato e acuto», che nel

Laurenziano Tempi 3 cattura alla percezione dell'occhio anche gli oggetti più nascosti, stipati nella bottega del mercante di granaglie⁶¹. Sono accordate sullo stesso tono l'iniziale del *Purgatorio* (c. 57r), con la metodica descrizione del vascello che solca le onde, guidato da Dante e Virgilio, e la serafica *Apparizione a Dante di Beatrice* (c. 115r), in una mandorla sorretta da una schiera di cinque angeli (fig. 24), felicemente confrontabili con i divini trombettieri partecipi – ad esempio – della scena della mietitura e del mercato del grano, nel *Libro del Biadaiolo* (cc. 6r, 7r). Dovremmo comunque essere in un momento che precede l'accento più grintoso di questo capolavoro assoluto, già affiorante nella pagina decorata degli *Statuti dell'Arte della Lana* (Firenze, Archivio di Stato, Arte della Lana, n. 4, c. 6r), ancorabili alla data sicura del 1333⁶².

Le iniziali del "Dante" di Berlino inquadrano una re-

altà placida e festosa, e mostrano in ciò una sintonia non casuale con il mondo del Maestro Daddesco, testimoniata inoltre dal *cutting* con l'*Annunciazione* conservato a Filadelfia (Free Library, Lewis 25.22a)⁶³ e soprattutto dalle precoci miniature (1325-1330 circa) del *Tesoro* di Brunetto Latini (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19), già inserite da Richard Offner nel gruppo di opere del Maestro del Biadaiolo⁶⁴. Si noti il tono lieve e arguto del racconto, le tonalità luminose dei colori, l'agile grazia delle figure (figg. 22-23). Si continui con l'osservare le sorprendenti identità fisionomiche, nei personaggi dai volti piccoli e tondeggianti, con i vividi occhietti pungenti come spilli e il colorito roseo degli incarnati, senza contare l'impressionante destrezza nelle movenze (figg. 24-25), che trova interessanti paralleli in dipinti assegnati agli inizi del Maestro di San Martino alla Palma⁶⁵. Oppure il timido ten-

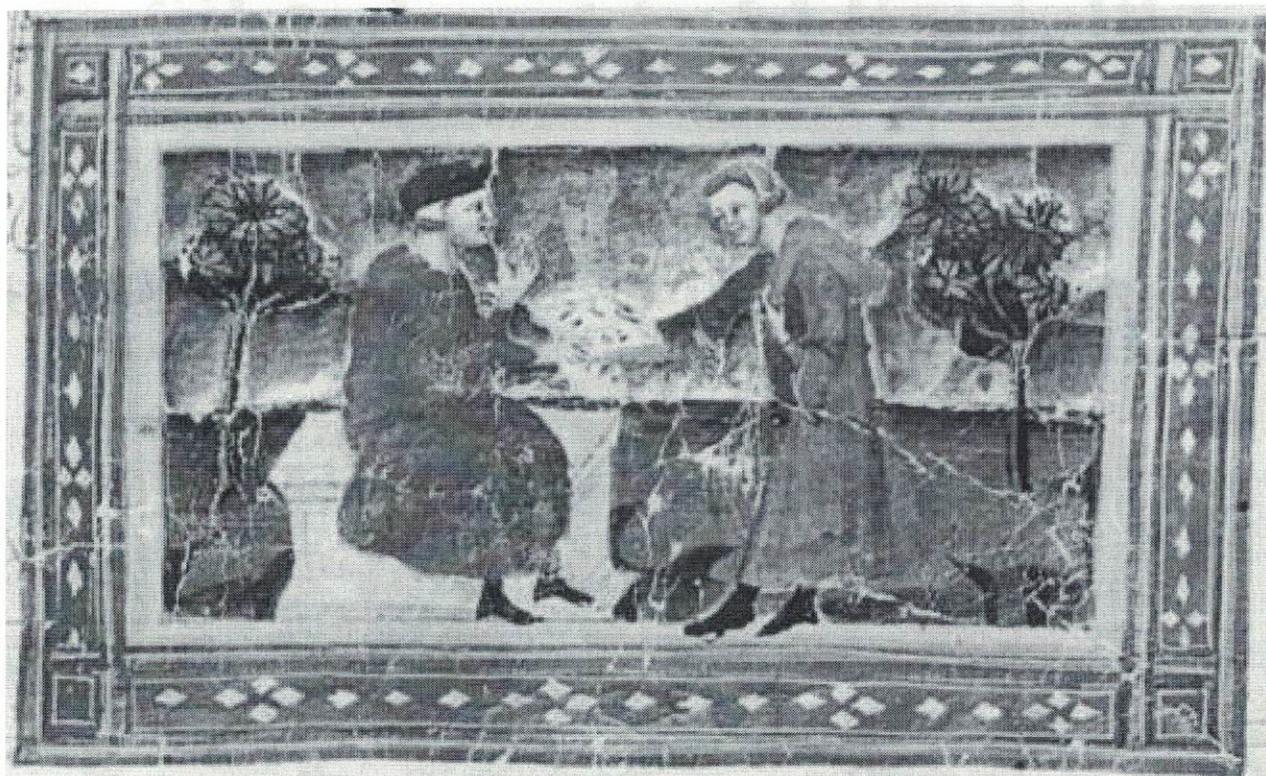


Figura 23. Maestro delle Effigi Domenicane, *Scena di insegnamento*, particolare, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, c. 62r.



Figura 24. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito), *Beatrice appare a Dante*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Rehdiger 227, c. 115r.



Figura 25. Maestro delle Effigi Domenicane, *Allegoria delle sette età dell'uomo*, particolare, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, c. 96r.

tativo di dilatare il racconto, elaborato ancora prevalentemente in superficie, coinvolgendo come teatro della narrazione i bordi della pagina (figg. 20, 21)⁶⁶. Nel *Tesoro* della Laurenziana, Richard Offner avvistava la presenza dell'artista in trentotto miniature (cc. 39v-96r), ma sono del parere che il novero delle carte in cui questi operò si può tranquillamente incrementare, comprendendo nel numero molte figurazioni delle specie animali poste a compendio del *Bestiario* (cc. 27-40r, con riferimento soprattutto alle cc. 30r/v-31r, 31v, 32r/v) e, a riprova, mostro le figure suadenti delle *Sirene* (fig. 26), comparabili agli autografi disegni eseguiti a penna e acquerellati, che ornano i richiami di fine fascicolo nel *Messale* di San Pier Maggiore⁶⁷.

L'innovativa e ben giocata miscela di modernità, grinta espressiva e dolcezza pittorica, che attraversa splendidamente le opere più antiche del Maestro delle Effigi Domenicane, dal *Tesoro* Laurenziano 42.19 alla *Divina Com-*

media, Rehdiger 227 di Berlino, toccando altre testimonianze "minori"⁶⁸, rivela – secondo il mio parere – il ruolo fondamentale svolto nella formazione del nostro artista dal Maestro Daddesco, di lui probabilmente più anziano e rappresentante di primo livello delle tendenze apertamente gotiche che caratterizzano una cospicua frangia della miniatura fiorentina nella prima metà del XIV secolo⁶⁹. Un contatto diretto tra i due artisti vi fu senz'altro e, senza correre troppo lontano, gettandosi ad esempio nell'agone delle attribuzioni sul ciclo miniato della *Bibbia* di Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. Triv. 2139, dove entrambi compaiono in fascicoli diversi⁷⁰, basta accontentarsi di sfogliare nuovamente le pagine del *Tesoro* Plut. 42.19 della Laurenziana, per imbattersi – subito in apertura del manoscritto (c. 4r) – in tutta la spontanea freschezza del Maestro Daddesco nel mite *Ritratto di Brunetto*⁷¹ (fig. 27). Richiami al lirismo e al mondo "idilliaco" del Maestro Daddesco tornano



Figura 26. Maestro delle Effigi Domenicane (attribuito), *Sirene*, particolare, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, c. 31r.



Figura 27. Maestro Daddesco (attribuito), *Ritratto di Brunetto*, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42.19, c. 4r.

continuamente a galla nell'opera del Maestro delle Effigi Domenicane anche quando negli anni Trenta inoltrati, l'artista aspira a un maggiore controllo formale, forse sotto l'ascendente di Bernardo Daddi. *L'Antifonario A* del Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino (Firenze)⁷² è ricco di invenzioni condotte con una leggerezza che sembra derivare appunto dal Maestro Daddesco, come nella veduta a volo di uccello dell'*Ultima cena* (c. 53r), dove gli apostoli si distribuiscono in cerchio attorno alla mensa riccamente imbandita e l'idea svela un'analogia profonda con quanto aveva in precedenza proposto il Maestro Daddesco nel *Corale C* (c. 237r), proveniente da Badia a Settimo e conservato oggi in Santa Croce in Gerusalemme a Roma⁷³. Anche nelle famose *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vittorio Emanuele 1189)⁷⁴ i colori sono tenui e rischiarati dalla luce, e certe figure – l'angelo timido e grazioso che appare a Pacomio (c. 51v) – si ricollegano sempre al linguaggio del Maestro Daddesco, il cui ricordo non si perde nei brani più docili della *Divina Commedia* di Parma (Biblioteca Palatina, Parm. 3285).

E sul terreno, non poco infido e scivoloso, di questa fitta produzione fiorentina di codici miniati della *Commedia*, il cerchio si stringe attorno ai nomi di Pacino, del Maestro delle Effigi Domenicane, ma anche del Maestro Daddesco⁷⁵ e di un altro anonimo, che sarebbe lecito denominare "Maestro del Dante Vat. lat. 3199", a partire dalle illustrazioni presenti sul manoscritto del poema che fu di Francesco Petrarca⁷⁶. Tutti egualmente protagonisti a vario titolo della straordinaria esperienza illustrativa germogliata a Firenze sul tronco del sommo capolavoro di Dante.

Note

¹ R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Volume VI, New York 1956, pp. 243-264 (cito da p. 243). Del volume è in corso di preparazione la riedizione aggiornata e integrata, a cura della scrivente. L'importanza del coinvolgimento di Pacino nelle miniature dei manoscritti danteschi è stata evidenziata, tra gli altri, da C. De Benedictis, *Pacino di Bonaguida*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XXIII, Londra, New York 1996, p. 744; G. Lazzi, *Parole e figure nei Danti Riccardiani e oltre*, in *I Danti Riccardiani parole e figure*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1996), a cura di G. Lazzi e G. Savino, Firenze 1996, pp. 23-24.

² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 378; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e doni 86; Plut. 40.12; 40.14; 40.16; 40.35; Strozzii 149-153; Biblioteca Nazionale Centrale, II I 32; Pal. 313; Pal. 319; Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1010; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIII 41; Biblioteca Trivulziana, Triv. 1077; New York, Pierpont Morgan Library, M 289; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z 50-51 (= 4776-4777). Cinque manoscritti della lista (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e doni 86; Plut. 40.14; Strozzii 151; Strozzii 153; Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313) furono «raggruppati nella corrente» di Pacino da Mario Salmi (*La miniatura fiorentina gotica*, Roma 1954, pp. 36-37).

³ Al Maestro del Biadaiolo è attribuita la decorazione della *Divina Commedia* di Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3285; al Maestro delle Effigi Domenicane quella di tre codici: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12; 40.13; Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1080 (R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century*, Section III, Volume II, Part I, *Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, New York 1930, nuova ed. a cura di M. Boskovits, Firenze 1987, pp. 19, nota, 20-21, 271, 320-325, Pls. CXXXV-CXXXVII; Id., *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. nota 1, p. 243 e nota 1; Id., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Volume VII, New York 1957, pp. 14-15, Pls. III^{a-b}, 42-43, Pls. XIV^{a-e}, 80, Pls. XXVII^{a-c}). Sulle iniziali del Laurenziano 40.13, che ritengo dell'inizio del quinto decennio del Trecento, cfr. F. Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in "Studi Petrarqueschi", XIX, 2006, pp. 124-130.

⁴ Anche da parte di un fine critico quale Paolo D'Ancona, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze 1914, I, pp. 23-29. Per un quadro critico si rinvia a: D. Hughes Gillerman, *Trecento Illustrators of the Divine Commedia*, in "Annual Report of the Dante Society", LXXVII, 1959, pp. 1-40; M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, «Narrar Dante» attraverso le immagini: le prime illustrazioni della "Commedia", in *Pagine di Dante. Le edizioni della "Divina Commedia" dal torchio al computer*, catalogo della mostra (Foligno, oratorio del Gonfalone, 11 marzo - 28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio - 16 ottobre 1989), a cura di R. Rusconi, Perugia 1989, pp. 81-102; L. Miglio, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 627-635; Ead., *I commenti danteschi: I commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma 2003, pp. 377-401.

⁵ Nel 1962 Mario Salmi (*Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Atti del Primo Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, sotto gli auspici della Società Dantesca Italiana e della Società Nazionale Dante Alighieri, Caserta - Napoli, 21-25 maggio 1961, Firenze 1962, p. 175) si faceva interprete di istanze simili, nella convinzione che gli illustratori della *Commedia*, «volgarizzandola per via d'immagini, ove siano artisti [...] rientrano nella stessa categoria dei ricordati pittori».

⁶ Cfr. soprattutto: M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist Tendency*, in R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Volume IX, Firenze 1984, pp. 55-56; Id., *Preface*, in R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), pp. 10, 13; L. Kanter, *Master of the Dominican Effigies*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence: 1300-1450*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 17 novembre 1994 - 26 febbraio 1995), a cura di L. Kanter, B. Drake Boehm, C. B. Strehlke, G. Freuler, C. C. Meyer Thurman e P. Palladino, New York 1994, pp. 56-57, 82-83; Id., *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 560-562 (con bibliografia completa).

⁷ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), p. 244 («it would seem that Francesco da Barberino had recourse almost exclusively to miniaturists in Pacino's workshop; that of such collaboration was born a type of Divine Comedy codex which was strictly limited to the illumination of the initials in a set scheme, seldom and only for special reasons abandoned»). Nella recensione di Ugo Procacci (*Recensione a R. Offner, Corpus of Florentine Painting, vols. VI, VII, VIII, 1956-58*, in "Rivista d'Arte", XXXIII, 1958, p. 134) si reputa «di notevole interesse [...] la discussione sui codici danteschi e sul loro rapporto con lo scrittoio di Francesco da Barberino».

⁸ Si pensi principalmente a: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, 3 voll.; M. Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stoccarda 1984.

⁹ M. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004; *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze 2007 (in particolare: P. Trovato, *Introduzione*, pp. 7-14 e F. Romanini, *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, pp. 49-60).

¹⁰ M. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 153-165 (tavole sinottiche); V. Guidi, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva* e P. Trovato, *Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della Commedia. Datazione e area linguistica*, in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), pp. 215-228 (part. alle pp. 224-228) e pp. 229-241. Inoltre: G. Z. Zanichelli, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della "Commedia"*, in M. M. Donato - L. Battaglia Ricci - M. Picone - G. Z. Zanichelli, *Dante e le arti visive*, Milano 2006, pp. 121-122.

¹¹ G. Pomaro, *I testi e il testo*, in *I moderni ausili all'ecdotica*, atti del Convegno internazionale di studi (Fisciano - Vietri sul Mare - Napoli, 27-31 ottobre 1990), a cura di V. Placella e S. Martelli, Napoli 1994, pp. 193, 202.

¹² Gabriella Pomaro notava che «le soluzioni di impaginazione presentate dai testimoni più antichi del testo dantesco (non accompagnate dal commento) presentano una netta distinzione fra tradizione fiorentina [...] e tradizione esterna» (G. Pomaro, *Forme editoriali nella "Commedia"*, in *Intorno al testo...*, cit. nota 4, p. 283).

¹³ Per una prima indagine statistica: F. Pasut, *Codici miniati della "Commedia" a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in "Rivista di Studi Danteschi", VI, 2006, 2, pp. 382-383. La disamina ivi condotta (vedi alle pp. 391-409), incentrata sull'analisi di svariati manoscritti dal punto di vista dell'apparato miniato, mi ha fornito una serie di spunti per suggerire la retrodatazione di alcuni testimoni. Nell'attesa che i dati presentati siano comparati con le risultanze offerte dalla revisione condotta sulle varianti e lezioni del testo trasmesse dai

single manoscritti, è importante segnalare che anche sul versante degli studi filologici si parla di anticipare «alla fine degli anni Venti i processi fiorentini di produzione in serie e di conguaglio testuale»: P. Trovato, *Intorno agli stemmi della "Commedia" (1924-2001)*, in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), pp. 612, 635, 642; e G. Pomaro, *Forme editoriali...*, cit. (nota 12), p. 284.

¹⁴ G. Folena, *La tradizione delle Opere di Dante Alighieri*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi* (Firenze, 20-27 aprile 1965), a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Firenze 1965, pp. 54-56; G. Pomaro, *Codicologia dantesca*, 1. *L'officina di Vat*, in "Studi danteschi", LVIII, 1986, pp. 346, 347 nota 12; Ead., *I testi e il testo...*, cit. (nota 11), pp. 193, 202; M. Boschi Rotiroti, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in "Medioevo e Rinascimento", XIV, n. s. XI, 2000, p. 127; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 118-119, 121.

¹⁵ G. Pomaro, *I testi e il testo...*, cit. (nota 11), pp. 201-202; Ead., *Ricerche d'archivio per il «copista di Parm» e la mano principale del Cento*. (In margine ai «Frammenti di un discorso dantesco»), in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), pp. 243-278, part. a p. 268.

¹⁶ T. De Robertis Boniforti, *Nota sul codice e la sua scrittura*, in *The "Fiore" in Context. Dante, France, Tuscany*, a cura di Z. G. Baranski e P. Boyde, Notre Dame, Londra 1997, p. 60.

¹⁷ Una produzione serializzata della *Commedia* come quella fiorentina non è stata finora riscontrata in altri centri: G. Pomaro, *Codicologia dantesca...*, cit. (nota 14), pp. 346-347 e nota 12; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), p. 118.

¹⁸ G. Pomaro, *Codicologia dantesca...*, cit. (nota 14), pp. 343-374; Ead., *I testi e il testo...*, cit. (nota 11), pp. 193-213; Ead., *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena 1994; Ead., *I copisti e il testo. Quattro esempi della Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dantesca italiana, 1888-1988*, a cura di R. Abardo, Milano-Napoli 1995, pp. 497-536; Ead., *Analisi codicologica e valutazioni testuali della tradizione della "Commedia"*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, atti del Convegno (Verona - Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma 2001, II, pp. 1055-1068; Ead., *Forme editoriali...*, cit. (nota 12), pp. 283-287. In aggiunta: M. Boschi Rotiroti, *Accertamenti paleografici...*, cit. (nota 14), pp. 122-128; Ead., *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 77-93; S. Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze 2007, pp. 42-44; V. Guidi, *I numeri...*, cit. (nota 10), p. 225, tabella 10. Su Francesco di ser Nardo da Barberino: S. Bertelli, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in "Rivista di studi danteschi", III, 2003, pp. 408-421; Id., *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in "L'Alighieri", n. s., XLVII, 2006, 28, pp. 77-90; F. Geymonat, *Sulla lingua di Francesco di ser Nardo*, in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), pp. 331-376.

¹⁹ M. Meiss, *The smiling pages*, in P. Brieger - M. Meiss - C. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, I, p. 47.

²⁰ 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", V, 2000, pp. 145 e fig. 12, 147. Ulteriori informazioni sul codice in M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 19, 51, 103, 112, 154 (dove è datato all'ultimo quarto del XIV secolo); S. Bertelli, *Per il testo della "Commedia". Il Ms. "Comites Latentes 316" della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra*, in "Bibliofilia subalpina", Quaderno 2007, pp. 18-19 (con una data alla metà del Trecento).

²¹ Ho già segnalato l'attribuzione delle miniature di questi codici a Pa-

cino in: F. Pasut, *Pacino di Buonaguida miniatore: studi sullo sviluppo artistico e un catalogo ragionato*, tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'arte (ciclo XVIII), Università di Firenze (a. a. 2005-2006), pp. 82-84, 99-100, 215-216 cat. n. 8, 251-252 cat. n. 21, 443-444 cat. n. 76, 497-499 cat. n. 91; Ead., *Il "Dante" illustrato...*, cit. (nota 3), p. 120 e nota 21.

²² Vergato dalla mano del principale copista isolato da Gabriella Pomaro nel corpuso "gruppo del Cento", è pervenuto alla sede attuale alla fine del XVII secolo; la datazione oggi proposta per il codice è al secondo quarto del Trecento: M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 32, 45, 81, 82, 84, 116 n. 56; 155; G. Pomaro, *Ricerche d'archivio...*, cit. (nota 15), p. 274; F. Romanini, *Altri testimoni della «Commedia»*, in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), p. 73. Una scheda dettagliata sul manoscritto è reperibile in: N. R. Ker, *Medieval Manuscripts in British Libraries*, II, Oxford 1977, pp. 724-725; M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 38-39 cat. n. 84.

²³ Proviene (nel 1798) dalla raccolta di papa Pio VI Braschi: L. Auvray, *Les manuscrits de Dante des bibliothèques de France. Essai d'un catalogue raisonné*, Parigi 1892, pp. 8, 19, 34-35, n. XII; P. Y. Prompt, *I codici parigini della Commedia*, in "L'Alighieri", III, 1892, 8-9, pp. 302-303; M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 243-244 n. 565; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 45, 47, 78, 82, 84, 137 n. 226, 162; F. Romanini, *Manoscritti e pastillati...*, cit. (nota 9), p. 57; G. Pomaro, *Ricerche d'archivio...*, cit. (nota 15), p. 274. Il calligrafo che lo copiò, chiamato appunto «copista di Pr», ha redatto altre due copie del poema dantesco (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 378; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.35), con miniature senz'altro pacinesche (R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. nota 1, pp. 263, 248-249). Un ringraziamento particolare a Yasmine Helfer, alla quale devo la preziosa verifica diretta del manoscritto parigino.

²⁴ Giorgio Petrocchi proponeva per il gruppo (*Introduzione...* in Dante Alighieri, *La Commedia...*, cit. nota 8, pp. 289-318) una datazione al «1350 e oltre». Per recenti aggiornamenti: M. Boschi Rotiroti, *Accertamenti paleografici...*, cit. (nota 14), pp. 120-122 e nota 5; Ead., *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 77-88; S. Bertelli, *La Commedia all'antica...*, cit. (nota 18), pp. 42-43; P. Trovato, *Famiglie e sottofamiglie di testimoni nelle classificazioni oggi in uso*, in *Nuove prospettive...*, cit. (nota 9), p. 97 (dove ci si esprime a favore di una datazione al 1330-1360 circa); G. Pomaro, *Ricerche d'archivio...*, cit. (nota 15), pp. 243-278, part. alle pp. 269-278.

²⁵ Per i documenti su Pacino: R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), p. 64; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 48-50; A. Labriola, *Pacino di Buonaguida*, in *Dizionario Biografico...*, cit. (nota 6), pp. 841-843. La lunga attività del maestro continuò sicuramente fino al 1343, data del codice contenente gli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolomeo da San Concordio (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 3), con miniature riferibili senza dubbio all'artista fiorentino (M. Boskovits, *Mostre di miniatura italiana a New York-I*, in "Arte Cristiana", LXXXIII, 1995, pp. 380, 381, nota 4), e forse fino al 1347, anno a cui si collegherebbero le iniziali dipinte da Pacino nel *Graduale* dell'Archivio Vescovile di Pistoia (San Martino in Campo, s. s.; per l'attribuzione: R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. nota 1, p. 181).

²⁶ S. Partsch, *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*, Worms 1981, pp. 57-61; L. Miglio, *I commenti danteschi...*, cit. (nota 4), pp. 398-399.

²⁷ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), p. 244; P.

Brieger, *Pictorial Commentaries to the Commedia*, in P. Brieger - M. Meiss - C. S. Singleton, *Illuminated manuscripts...*, cit. (nota 19), I, pp. 83-85; S. Partsch, *Profane Buchmalerei...*, cit. (nota 26), pp. 59-60; M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, «Narrar Dante»..., cit. (nota 4), p. 84; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 119-120; F. Pasut, *Il "Dante" illustrato...*, cit. (nota 3), pp. 122-123, 136 e nota 69.

²⁸ M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *I Danti Riccardiani: considerazioni ai margini*, in *I Danti Riccardiani...*, cit. (nota 1), p. 20; G. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), p. 119.

²⁹ N. R. Ker, *Medieval Manuscripts...*, cit. (nota 22), pp. 724-725; M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 38-39 n. 84.

³⁰ Vedi almeno: G. Passerini, *Di una supposta copia dell'originale della "Commedia" e dell'arme antica di casa Alighieri*, in "L'Alighieri", III, 1891, 1-2, pp. 1-9; A. D'Addario, *Alighieri*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma 1970, p. 130. I dati su cui è fondata l'identificazione, che necessita di ulteriori approfondimenti, sono contraddittori, in ragione delle descrizioni non uniformi fornite per lo stemma Alighieri nei repertori di araldica. Le forme più ricorrenti sono le seguenti: partita di oro e di nero, alla fascia in divisa d'argento attraversante il tutto (P. Litta, *Famiglie celebri di Italia*, ser. I, Milano - Torino 1819, vol. I, dispensa 35; G. B. di Crollalanza, *Dizionario storico-blasone delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, I, Pisa 1886, p. 31); partita di rosso e di azzurro alla fascia d'argento (R. Ciabani, *Le famiglie di Firenze*, II, Firenze 1992, p. 379).

³¹ M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), p. 127 n. 304; L. Gnaccolini, in *Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 11 febbraio - 23 aprile 1997), a cura di M. Boskovits, con la collaborazione di G. Valagussa e M. Bollati, Milano 1997, pp. 190-193, cat. n. 28.

³² M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 47 n. 106, 87 n. 203, 243-244 n. 565. Il blasone inserito alla c. 1r della *Divina Commedia* di New York, Pierpont Morgan Library, M 289, è anch'esso in genere attribuito agli Alighieri (K. Steinweg, in R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. nota 1, p. 262; M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. nota 8, p. 214, n. 503), ma presenta una disposizione invertita dei colori (campo nero a sinistra, dorato a destra). Per quanto riguarda gli altri codici fregiati del presunto stemma Alighieri, chi si è espresso a favore dell'identificazione ha ventilato l'ipotesi che l'inserimento del riferimento araldico fosse dettato dall'intento di celebrare la fama del grande poeta (cfr. *Recensione a Barbi e Carta*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", 1892, 10-11, p. 30 n. 11), oppure ha supposto una committenza di Iacopo Alighieri (vedi quanto riassunto da L. Gnaccolini, in *Miniature a Brera...*, cit. nota 31, p. 192). A tale proposito, ammetto di trovare arduo il collegamento di questi codici della *Commedia* «insignificanti: puliti, codicologicamente inespliciti [...] testualmente compatti» (G. Pomaro, *I copisti e il testo...*, cit. nota 18, p. 509) con il colto apprezzamento espresso per il poema da Iacopo e dallo stesso Pietro Alighieri, entrambi redattori di un commento all'opera del padre e, di conseguenza, interessati semmai a possedere un modello differente di codice.

³³ G. Folena, *La tradizione...*, cit. (nota 14), pp. 3, 54; M. Boschi Rotiroli, *Accertamenti paleografici...*, cit. (nota 14), p. 121; L. Miglio, *Lettori della "Commedia": i manoscritti*, in «Per correr miglior acque...», cit. (nota 18), I, pp. 295-323; Ead., *I commenti danteschi...*, cit. (nota 4), p. 398; F. Pasut, *Codici miniati...*, cit. (nota 13), p. 384 e nota 21.

³⁴ M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 86-87 n. 202; M. Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 45,

77, 78, 82, 84, 122 n. 106, 157, 207 tav. 39.

³⁵ I colori tenui e acquerellati, i motivi decorativi (fitti girali carichi di piccole foglie colorate, pallini dorati e floride mele cotogne) e la sorridente tipologia degli angeli, ancora memori del repertorio dispiegato da Zanobi Strozzi, si ritrovano identici in altre opere precoci del miniatore, attivo a Firenze dal 1433 al 1484 (A. R. Garzelli, *Miniatura fiorentina del Rinascimento. 1440-1525. Un primo censimento*, Firenze 1985, I, pp. 102-105, 119-121; M. Bollati, *Francesco di Antonio del Chierico*, in *Dizionario Biografico...*, cit. nota 6, pp. 228-232).

³⁶ Eccezione fatta per il notissimo *Codice Poggiali* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313), con un ciclo completo di raffigurazioni tabellari ideate per l'*Inferno* (A. Spagnesi, *Le miniature del «Dante Poggiali»*, in *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. Abardo, Roma 2005, pp. 30-42).

³⁷ R. Offner, *Pacino di Bonaguada, a contemporary of Giotto*, in "Art in America", XI, 1922, 1, p. 21.

³⁸ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), p. 179; Id., *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), p. 17.

³⁹ M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, *La miniatura gotica in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*, atti del I Convegno (Arezzo 11-15 maggio 1971), Firenze 1973, pp. 57, 59; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), p. 48; A. Tartuferi, *I "Fatti dei romani" e la miniatura fiorentina del primo Trecento*, in "Paragone", XXXVII, 1986, 441, p. 7; L. Kanter, *Pacino di Bonaguada*, in *Painting and Illumination...*, cit. (nota 6), p. 44; A. Labriola, *Pacino...*, cit. (nota 25), p. 841; G. Z. Zanichelli, *La "Cronica" di Giovanni Villani e la nascita del racconto storico illustrato a Firenze nella prima metà del Trecento*, in *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, a cura di C. Frugoni, Firenze 2005, pp. 124-125. L'ultimo dei contributi citati contempla un percorribile tentativo di pervenire a una divisione delle mani all'interno del catalogo dell'artista. È necessario ricordare le posizioni di Alessandro Conti (*Un disegno del Trecento*, in "Paragone", XX, 1969, 231, pp. 61, 62-63 nota 2) e Alvaro Spagnesi (*Per il pacinesco Maestro della "Bibbia Trivulziana"*, in "Antichità viva", XXXII, 1994, 1, pp. 34-39; Id., *Immagini della Bibbia Trivulziana, Ms. 2139 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, in "Rivista di storia della miniatura", 2001-2002, 6-7, pp. 123-132), inclini a isolare nel corpus offeneriano l'opera di due personalità anonime, il «Maestro di Piteglio» e il «Maestro della Bibbia Trivulziana».

⁴⁰ G. Pomaro, *Codicologia dantesca...*, cit. (nota 14), p. 356 e nota 409, che parla di preparazione frettolosa dei pigmenti e spiega i danni marcati sulle prime pagine con la mancanza, fin dall'inizio, delle guardie iniziali. Per una copia integrale del poema si reputa che i copisti impiegassero dai tre ai sei mesi di tempo: G. Pomaro, *I testi e il testo...*, cit. (nota 11), p. 114 nota 12; P. Trovato, *Introduzione...*, cit. (nota 9), p. 14; V. Guidi, *I numeri...*, cit. (nota 10), pp. 225, 226.

⁴¹ L. Gnaccolini (in *Miniature a Brera...*, cit. nota 31, p. 193) propone raffronti con l'*Antifonario VII*, del Museo della Collegiata di Santa Maria a Impruneta, con i due ritagli (*Comunione dei Santi e Pentecoste*) del Victoria and Albert Museum di Londra (mss. 874-875, inv. nn. 9024a-b) e con le pagine del noto *Laudario* di Sant'Agnesa (cfr. qui nota 45).

⁴² Il codice è in genere collocato alla metà del Trecento: L. Biadene, *I manoscritti italiani della collezione Hamilton nel R. Museo e nella R. Biblioteca di Berlino*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", X, 1887, p. 326 n. 2; M. P. La Valva, *Presenza di Dante nelle biblioteche tedesche*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", XLIII, 1965, p. 94; M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 8-9 n. 14 (della seconda

metà del Trecento); M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 43, 55, 87 e fig. 26, 109 n. 7, 153 (area toscana, metà del Trecento).

⁴³ M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 52 nota 178, 272 (ritenendolo del quarto decennio del Trecento); A. Spagnesi, *Appunti sui codici miniati che riportano la versione toscana della "Somme le Roi" di Zuccherò Bencivenni*, in *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, atti del III Congresso di Storia della Miniatura (Cortona, 20-23 ottobre 1988), a cura di M. Ceccanti e M. C. Castelli, Firenze 1992, pp. 347-348.

⁴⁴ Per una condivisibile retrodatazione del *Laudario*, da ultimo collocato verso il 1340 (B. Drake Boehm, *The Laudario of the Compagnia di Sant'Agnesa*, in *Painting and Illumination...*, cit. nota 6, pp. 58-63), agli anni Trenta: M. Boskovits, *Mostre di miniatura...*, cit. (nota 25), pp. 379, 381 nota 4.

⁴⁵ M. Roddewig; *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 164-165 n. 395 (pone il manoscritto nella seconda metà del XIV secolo); M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 45, 46, 87, 131-132 n. 179 (il codice, di area toscana, sarebbe della metà del Trecento, con la sottolineatura della presenza di elementi che lo farebbero apparire come arcaico, giustificati dalla studiosa con la probabile influenza di un modello).

⁴⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313, c. 1r; Pal. 319, c. 1r, New York, Pierpont Morgan Library, M 289, c. 1r. Il particolare di Dante raffigurato con una corta barba è frequente nei manoscritti decorati da Pacino (cfr. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 378; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.35; Strozzii 149-151; Strozzii 153; Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1010). Interessante è la coincidenza con quanto si legge nel *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio, dove l'Alighieri è descritto con «capelli e [...] barba spessi, neri e crespi» (Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, III. *Amorosa visione, Ninfale fiesolano, Trattatello in laude di Dante*, a cura di V. Branca, A. Balduino e P. G. Ricci, Milano 1974, p. 465). Sul tema del ritratto di Dante, cfr. A. Spagnesi, *Per il ritratto di Dante*, in *I Danti Riccardiani...*, cit. (nota 1), pp. 33-39.

⁴⁷ *Graduale*, Boston, Museum of Fine Art, inv. n. 01.6454; *Antifonario*, Empoli, Museo della Collegiata, ms. L; *Antifonario* segnato Q, Firenze, Archivio di Santa Croce (M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. nota 6, pp. 51 nota 173, 52 nota 177, 262, Pl. CVIII^r; M. Boskovits e A. Tartuferi, in R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. nota 3, pp. 11 e nota 11, 65, 216-218, Pls. LXXXI-LXXXII, 558, Add. Pls. II^{r-f}, 564 e nota 1). Qui anticipo il ritrovamento di una serie di frammenti, provenienti a mio avviso dal medesimo libro corale, interessante aggiunta alla primissima attività di Pacino in miniatura: iniziale "D" con *Sant'Andrea apostolo* e iniziale "I" con *San Giovanni Evangelista* (Filadelfia, Free Library, Lewis E M 25:33, E M 48:14); iniziale "M" con i *Santi Pietro e Paolo* (passata a una vendita della Sotheby's di Londra, il 9 dicembre 1974, lot. 15); *Presentazione di Gesù al tempio* (cfr. *Western Manuscripts and Miniatures*, Sotheby's, Londra, 3 dicembre 2002, lot. 55). Al commento dei fogli dedicherò il dovuto spazio nella riedizione del volume III/VI del *Corpus of Florentine Painting* (cit. nota 1).

⁴⁸ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), pp. 252, 261, 264. Sui manoscritti menzionati: M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 188 n. 448, 98 n. 227, 343 n. 798; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), p. 86 (da cui la citazione), 133 n. 195, 124 n. 118, 143 n. 284.

⁴⁹ Rimando per brevità a: F. Pasut, *Codici miniati...*, cit. (nota 11), pp. 379-409.

⁵⁰ R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Volume I, *The Fourteenth Century, The School of the St. Cecilia Master*, New York 1931, nuova ed., a cura di M. Boskovits, Firenze 1986, p. 11 nota; Id., *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), pp. 243 nota 1, 248-249; Id., *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), p. v e nota 2. L'opinione di Offner è accolta dalla critica. Il codice, datato solitamente alla metà del XIV secolo, fu scritto dal cosiddetto «copista di Lau», la cui mano è riconosciuta in diversi altri manoscritti: M. Roddewig, *Dante Alighieri...*, cit. (nota 8), pp. 46-47 n. 104; G. Pomaro, *Frammenti...*, cit. (nota 18), pp. 16, 68, 69; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca...*, cit. (nota 9), pp. 18, 44, 46, 83, 84, 117 n. 65, 156; G. Pomaro, *Ricerche d'archivio...*, cit. (nota 15), p. 274; F. Romanini, *Altri testimoni...*, cit. (nota 22), pp. 77-78.

⁵¹ I due maestri collaborano nell'esecuzione delle miniature del frammentario *Laudario* della Compagnia di Sant'Agnesa (diviso tra varie collezioni), nell'*Antifonario III e VII* del Museo del Tesoro di Santa Maria a Impruneta, nella *Bibbia* della Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. 2139), nelle *Vite dei Santi Padri* di Domenico Cavalca (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, VE 1189), nel *Messale* del Museo di Orsanmichele a Firenze e, forse, nell'illustrazione del *Libro dei vizi e delle virtù* di Zuccherò Bencivenni (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3984). Alla serie reputo che sia da aggiungere (cfr. F. Pasut, *Pacino...*, cit. nota 21, pp. 141-154, 351-354, cat. 45) il manoscritto Ricc. 271 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (*Vita s. Humilitatis de Faventia; Revelationes et miracula Margaritae de Faventia*, ecc.), recentemente pubblicato come opera della seconda metà del Trecento: B. Fedi, in *I Santi Patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente*, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 3 giugno - 15 ottobre 1999), a cura di C. Leonardi e A. Degl'Innocenti, Carugate 1999, pp. 277-279 n. 76. Pacino esegue l'iniziale di c. 1r, il Maestro delle Effigi le cc. 17r e 36r.

⁵² Cfr. i contributi raccolti nel volume *Convenevole da Prato. Regia Carmine dedicati a Roberto d'Angiò re di Sicilia e di Gerusalemme*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di C. Grassi, saggi di M. Ciatti e A. Petri, Cinisello Balsamo 1982; e R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), pp. 214-216 (come «Pacino di Bonaguida and workshop»); M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 49 e nota 165, 52 nota 178. Nonostante la chiara matrice pacinesca delle miniature, è vero che in numerose di esse emergono elementi estranei al linguaggio del maestro, tanto da fare negare ad alcuni studiosi l'attribuzione (G. Chelazzi Dini, *Osservazioni sui miniatori del Panegirico di Roberto d'Angiò nel British Museum*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto e Paolo Dal Poggetto, Milano 1977, I, pp. 140-145; M. Ciatti, *Le miniature*, in *Convenevole da Prato...*, cit., pp. 26-27). Il dubbio sulla presenza di un miniatore diverso da Pacino è in effetti legittimo: cfr. F. Pasut, *Pacino...*, cit. (nota 21), pp. 127-134, in particolare a p. 134 nota 28; A. Labriola, *L'eredità di Giotto nella miniatura fiorentina*, in *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 giugno - 2 novembre 2008), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2008, pp. 68, 192-195 cat. n. 47. L'ipotesi della studiosa di creare un "Maestro del Panegirico di Roberto d'Angiò" merita un futuro approfondimento.

⁵³ Per il codice in San Remigio a Firenze: R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), p. 184; F. Pasut, *Pacino...*, cit. (nota 21), pp. 154-156, 392-395 cat. n. 57. Sull'*Antifonario VII* di Impruneta, cfr. da ultimo A. Labriola, in *L'eredità di Giotto...*, cit. (nota 52), pp. 192-195 cat. n. 47.

⁵⁴ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), pp. 20, 271,

292-297, Pls. CXIX-CXXI, 320-325, Pls. CXXXV-CXXXVII; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 55-56; L. Kanter, *Master of the Dominican Effigies...*, cit. (nota 6), pp. 56-57; Id., *Maestro delle Effigi Domenicane...*, cit. (nota 6), pp. 560-561; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 139-142.

⁵⁵ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), pp. 18-19, 246-259, Pls. XCII-CII; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), p. 55 nota 190; A. Dillon Bussi e L. Miglio, in *Le Bicchere di Siena. Arte e Finanza all'alba dell'economia moderna*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale, 1 marzo 2002 - 13 aprile 2003), a cura di A. Tomei, Bergamo 2002, pp. 254-256.

⁵⁶ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), pp. 14-15, 52-54, 66-67, Pls. III^{a-b}; XVII^a; XXII^a; Id., *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), pp. 326-333, Pl. CXXI^a; A. Labriola, in *L'eredità di Giotto...*, cit. (nota 52), pp. 68, 69, 196-199 n. 48.

⁵⁷ La posa di Dante che alza la mano facendosi scudo agli occhi è la stessa del poeta in contemplazione delle stelle, ritratto sul fondo pagina della pagina di apertura del *Purgatorio*, nel codice milanese (c. 36r); R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), Pl. CXXXVI^b.

⁵⁸ F. Pasut, *Codici miniati...*, cit. (nota 13), pp. 405-409 (con una sintesi sulla bibliografia, utile per evincere che il manoscritto è sempre stato ricondotto alla seconda metà o al terzo quarto del Trecento). Il codice è citato come opera del Maestro delle Effigi anche da G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 130-131 nota 53. L'attribuzione al miniatore e la cronologia da me avanzata (1330 circa) sono state inoltre accolte da Ada Labriola, in *L'eredità di Giotto...*, cit. (nota 52), p. 196. A favore di una retrodatazione al secondo quarto del Trecento si è recentemente espresso Sandro Bertelli, *Per il testo...*, cit. (nota 20), pp. 16-18.

⁵⁹ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), pp. iv, 14-15 Pls. III^{a-b}; P. Brieger - M. Meiss, in P. Brieger - M. Meiss - C. S. Singleton, *Illuminated manuscripts...*, cit. (nota 19), I, p. 322; L. Kanter, *Maestro delle Effigi Domenicane...*, cit. (nota 6), p. 561; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 130-139, con accurata analisi iconografica e stilistica delle miniature. Sul copista (il cosiddetto «copista di Parma»), attivo entro il quarto decennio del Trecento: G. Pomaro, *Ricerche d'archivio...*, cit. (nota 15), pp. 243-278.

⁶⁰ Vedi i fogli nel *Laudario* per la Compagnia di Sant'Agnesa al Carmine (Anversa, Museum Mayer van den Bergh, inv. n. 303; Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Coll., inv. 1950. 1. 8), oppure le pagine del *Laudario*, B.R. 19 della Biblioteca Nazionale di Firenze: R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/II, cit. (nota 3), Pl. CXLII; Id., *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), Pls. XVIII-XIX; B. Drake Boehm, *The Laudario...*, cit. (nota 44), p. 61 fig. 28, 77-80 cat. n. 4l.

⁶¹ La citazione è da Carlo Bertelli (*Prefazione*, in *Lo Specchio umano*, Milano 1981, p. 7).

⁶² R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), p. 16, Pl. IV.

⁶³ G. Freuler, *Qualche riflessione sulla miniatura fiorentina della seconda metà del Trecento*, in *L'eredità di Giotto...*, cit. (nota 52), pp. 79-80 e fig. 3. Lo studioso include il ritaglio nella attività tarda del Maestro delle Effigi Domenicane, verso il 1350. Per quanto mi riguarda, il frammento potrebbe invece rientrare nel percorso giovanile del miniatore, nel 1330 circa, essendo assolutamente stringente il confronto stilistico con le miniature della *Divina Commedia*, Rehdiger 227 di Berlino. Qui segnalo che presso la Free Library di Filadelfia si conserva oggi anche l'iniziale ritagliata con i *Santi Antonio e Paolo eremiti* (Lewis E M 25:17), già in collezione Forrer a Strasburgo, attribuita da Offner al

Maestro del Biadaiole (R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. nota 3, p. 26 pl. VIII^b). Per altre iniziali del Maestro delle Effigi Domenicane riconducibili allo stesso momento: G. Freuler, *Studi recenti sulla miniatura medievale: Emilia, Veneto e Toscana. Appunti su una mostra americana (Parte II)*, in "Arte Cristiana", XCII, 2004, pp. 161-163.

⁶⁴ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), pp. 3-10, Pls. I^{a-s}; S. Partsch, *Profane Buchmalerei...*, cit. (nota 26), pp. 87-93, 119-120 n. 440, 123 n. 16; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), pp. 127-128.

⁶⁵ Come il dittico smembrato tra musei e collezioni di Berea (Kentucky), Berlino, Manchester, New York (M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. nota 6, p. 68; R. Offner, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, Section III, Volume V, *The Fourteenth Century. Bernardo Daddi and his circle*, New York 1947, nuova ed., a cura di M. Boskovits, Firenze 2001, pp. 95-112, Pls. III-IV). Il Maestro di San Martino alla Palma, al pari di Benivieni o del Maestro del Polittico della Cappella Medici, è uno dei nomi avanzati strada facendo dalla critica nel tentativo di circoscrivere il contesto della formazione del Maestro delle Effigi Domenicane (M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. nota 6, p. 54; L. Kanter, *Master of the Dominican Effigies...*, cit. nota 6, p. 56; Id., *Maestro delle Effigi Domenicane...*, cit. nota 6, p. 560; A. Labriola, *Alcune proposte per la miniatura fiorentina del Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIII, 2005, p. 16). Sui tentativi di identificazione onomastica dell'artista: M. Levi D'Ancona, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze 1962, pp. 138, 157, 167, 232-233; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), p. 54 e nota 184; L. Kanter, *Maestro delle Effigi Domenicane...*, cit. (nota 6), p. 561.

⁶⁶ M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *La miniatura gotica...*, cit. (nota 39), pp. 58-59; G. Z. Zanichelli, *L'immagine...*, cit. (nota 10), p. 125.

⁶⁷ Illustrati in R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), pp. 52-54, pl. XVII¹. Il Laurenziano Plut. 42.19 presenta nei primi fascicoli una serie di disegni, colorati grossolanamente, segno che gli interventi di decorazione sul manoscritto furono completati in tempi diversi. In attesa che il codice sia attentamente ristudiato, cfr. R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), p. 8 nota 2; S. Partsch, *Profane Buchmalerei...*, cit. (nota 26), pp. 119-120 nota 440.

⁶⁸ L'iniziale "P", con *San Giovanni Evangelista* di Oberlin (Allen Memorial Art Museum, inv. n. 43.12) e il foglio con l'iniziale "M" e la *Comunione della Maddalena penitente*, dello stesso museo (inv. n. 43.9). I due fogli sono stati pubblicati da Pia Palladino (*Treasures of a Lost Art. Italian Manuscript Painting of the Middle Ages and Renaissance*, catalogo della mostra, Cleveland - San Francisco - New York, 2003-2004, New Haven, Londra 2003, pp. 42-44, cat. nn. 22, 24), che per il secondo ha proposto un'attribuzione al Maestro Daddesco.

⁶⁹ Il dibattito della critica sulla ricostruzione del percorso del Maestro è ancora acceso e, senza dilungarmi come meriterebbe, sul problema, segnalo che mi trova sostanzialmente d'accordo l'ipotesi di anticiparne gli esordi a date molto precoci, nei primi decenni del secolo. Cfr. C. De Benedictis, *Postille daddesche*, in *Scritti di storia dell'arte...*, cit. (nota 52), I, pp. 146-151; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 44-48; L. Kanter - B. Drake Boehm, *Maestro daddesco*, in *Painting and Illumination...*, cit. (nota 6), pp. 8-9, 106-115; M. Boskovits, *Mostre di miniatura...*, cit. (nota 25), pp. 382-83 nota 7; M. Tacconi, *The Maestro Daddesco and the Cathedral of Florence: a new manuscript*, in "The Burlington Magazine", CXLII, 2000, pp. 165-170; L. Kanter, *Maestro Daddesco*, in *Dizionario Biografico...*, cit. (nota 6), pp. 445-446 (con bibliografia completa); e il contributo di Ada Labriola in questo stesso volume.

⁷⁰ In attesa di precisare il discorso, rimando ad A. Spagnesi, *Immagini della Bibbia Trivulziana, Ms. 2139 della Biblioteca Trivulziana di Milano*, in "Rivista di storia della miniatura", 6-7, 2001-2002, pp. 123-132.

⁷¹ Susanne Partsch (*Profane Buchmalerei...*, cit. nota 26, p. 120 nota 440), assegna la miniatura ad artista fiorentino della seconda metà del Trecento, ma nota le vicinanze con il *Corale 41* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, opera riconosciuta da tutti gli studiosi al Maestro Daddesco. Significativi sono infine i confronti con le parti del Maestro Daddesco nel *Messale* da Santa Maria del Fiore (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 107). Cfr. M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 44 nota 146, 46-47 e note 152-153, 232-233, 246-247; C. De Benedictis, *Scheda 2.33*, in *Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze, Museo dell'opera del Duomo, 21 dicembre 2005 - 21 aprile 2006), a cura di E. Neri Lusanna, Firenze 2005, pp. 342-343.

⁷² R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), pp. 62-63, Pl. XX⁴; L. Bertani, in *Il Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*, a cura di R. Caterina Proto Pisani, Firenze 1999, p. 49 cat. n. 39.

⁷³ M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), pp. 47

nota 155, 248, Pl. XCVIII^a.

⁷⁴ R. Offner, *A Critical and Historical...*, III/VI, cit. (nota 1), pp. 232-233; Id., *A Critical and Historical...*, III/VII, cit. (nota 3), p. 20; M. Boskovits, *The Painters of the Miniaturist...*, cit. (nota 6), p. 52 nota 172; F. Pasut, *Il "Dante" illustrato...*, cit. (nota 3), pp. 143-144.

⁷⁵ F. Pasut, *Codici miniati...*, cit. (nota 13), pp. 401-405, tavv. 8-11, dove si propone di attribuire al Maestro Daddesco le miniature della *Divina Commedia*, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Italien 543.

⁷⁶ Ead., *Il "Dante" illustrato...*, cit. (nota 3), pp. 133-147.

Referenze fotografiche

Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz (figg. 8, 9, 19, 20, 21); Firenze, Archivio del Corpus of Florentine Painting (figg. 10, 11, 22, 23, 24, 25, 26, 27); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana (figg. 3, 4, 6, 7, 15, 17, 18); Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Gabinetto fotografico, 258863 (fig. 16); Londra, British Library (figg. 12, 13, 14); Londra, Conway Library, inv. 680/2, nn. 35, 36 (figg. 1, 5); Parigi, Bibliothèque Nationale de France (fig. 2).