

ALESSANDRO CONTI

**TESTO E IMMAGINE NELL'ETÀ DI GIOTTO**



La decorazione del manoscritto, del codice, e la sua illustrazione, disposta nel formato maneggevole della pagina, sembrano per loro natura destinate a rinunciare alla rappresentazione dello spazio, per disporre, in piano sul piano, nessi di capitali, campiture, fregi e figure, sul campo della pagina, quale accompagnamento della scrittura.

Ricordo il disagio che provai quando, sfogliando per la prima volta il testo di Pächt sulla miniatura medievale, vi constatai l'assenza del nostro Trecento, un secolo di miniatori le cui immagini sono presenti così vivamente nella pittura italiana. Tornando, poi, a quelle pagine bellissime dopo la prima delusione potevo constatare che anche temi che sono tra i più familiari al grande studioso, come Fouquet o le miniature eyckiane, venivano lasciati sotto silenzio. Non era, quindi, una presa di posizione od una minore familiarità che suggerivano la sua esclusione; il problema, per riprendere le parole con le quali Pächt stesso introduceva al mondo del « Maestro di Maria di Borgogna », consisteva piuttosto nel fatto che

« la costruzione spaziale, con la sua profondità, portò ad una più agile unità della composizione nei dipinti autonomi. Ma per la pittura inserita nella decorazione libraria la conquista della terza dimensione rappresentò un vantaggio assai relativo. Trasformando una parte o l'intera pagina in uno spazio immaginario si metteva sotto sforzo tutta la struttura figurativa del manoscritto miniato. Adesso avevamo la scrittura, che invitava l'occhio del lettore a muoversi lungo le righe e da una riga all'altra sulla superficie della pagina. Poi la miniatura che suggeriva allo spettatore una profondità che si apriva al di là di questa superficie e, infine, un bordo decorato che avrebbe dovuto conciliare le esigenze contrastanti del lettore e dello spettatore. Inevitabilmente l'equilibrio estetico della decorazione libraria gotica cominciò a crollare e da questo momento i giorni della miniatura divennero contati »<sup>1</sup>.

La finestra albertiana, e qualunque altro tipo di apertura spaziale,

---

<sup>1</sup> O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*, London 1948, p. 19.

inoltre, è facile nella parete o con la mediazione di una cornice, ma non si presta alla dimensione maneggevole del libro. L'effetto di illusione che meglio si dispone sulla pagina è piuttosto quello del trompe-l'oeil di cui troviamo subito molti esempi (sia in area fiamminga che italiana) non appena la figuratività prospettica entra nel manoscritto. Davanti al disagio di dover essere al tempo stesso lettori e spettatori nasceva, ad esempio e proprio con un espediente di trompe-l'oeil, la soluzione di disporre la scrittura su di un finto foglio, od una finta tabella, che si immaginano disposti davanti ad un fondo rappresentato secondo le regole dell'illusionismo spaziale<sup>2</sup>.

Una soluzione più rara, e più squisitamente libraria, era stata invece proposta, già prima del 1370, dal "Maestro del Guiron" (Fig. 1) nel manoscritto francese 5243 della Bibliothèque Nationale da cui trae il nome. Ed era quella di interrompere le storie a pie' di pagina (di stesura leggera, tratteggiata, adatta a lasciar trasparire il tono della pergamena) risparmiando la campitura bianca in margine alla scrittura, indipendentemente dalle notazioni di architettura o di paese in cui le storie erano collocate; non una cornice, quindi, né una presentazione che volesse suggerire una tabella, ma un'area di rispetto del testo che si pone in avanti rispetto alle figure con una regola veramente squisita del rapporto fra testo e immagine<sup>3</sup>.

Vediamo perciò in pieno Trecento un grande maestro che rivela una sensibilità al rapporto tra ritmi di lettura e percezione delle figure quale si era maturata in uno spazio gotico, non ancora costruito secondo una norma geometrica ma già improntato dalla spazialità giottesca.

---

<sup>2</sup> O. Pächt, *La miniatura medievale* (1984), trad. Torino 1987, pp. 152-153; questo tipo di decorazione è estremamente diffuso soprattutto nell'Italia settentrionale, per alcuni esempi ben scelti, v. J.J. Alexander, *Italian Renaissance Illuminations*, London 1977.

<sup>3</sup> Sulla datazione del manoscritto cfr. A. Quazza, *Miniature lombarde intorno al 1380*, in « Bollettino d'Arte », 1965, pp. 67-70; *Dix siècles d'enluminure italienne*, catalogo della mostra, Parigi, 1984, n. 82, pp. 94-95; C. Volpe, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, V, Torino 1983, pp. 302-303. Il problema e la stessa lettura delle immagini, anche nel rapporto con le colonne del testo, sono inoltre molto ben trattati nella tesi di Diamila Righi (*Il problema del "Maestro del Guiron le Courtois"*, Università di Bologna, relatore Carlo Volpe, anno acc. 1982-83).

La situazione quattrocentesca a cui alludeva Pächt porta presto ad esaurire le possibilità di sperimentazione pittorica della decorazione libraria, ma anche il rapporto con la costruzione plastica delle forme giottesche, pur lasciando ampio spazio a soluzioni propriamente librarie, come queste del "Maestro del Guiron", introduce un elemento di forte tensione nella coerenza della pagina miniata. Verso il 1330 il rapporto con la spazialità giottesca ed il tentativo di ricalcare nel manoscritto la pittura monumentale portava a questa *Tomba di Cicerone* (Fig. 2) del "Maestro del 1329" nella *Retorica ad Erennio* di Holkham Hall<sup>4</sup>: un abile gioco di equilibrio fra un effetto di profondità ottenuto più per contrapposizione di campiture chiare e scure che per costruzione geometrica e la sua disposizione sul piano della pagina, grazie ad accorgimenti come l'inserimento in campo azzurro, o il fiore della cuspide che si soprammette alla cornicetta ancorando al piano la piccola architettura.

Le contraddizioni della *Tomba di Cicerone* del maestro bolognese sono ancora più evidenti nella famosa e più antica *Mensa di San Domenico* (Fig. 3) del "Secondo miniatore di Perugia" nei corali della Biblioteca Augusta, dove il complesso edificio a due corpi che fa da fondo alla scena esce fuori dalla A in cui è inserita la storia e viene a contatto con una campitura ed un fregio squisitamente bidimensionali. Nella decorazione degli stessi corali il "Primo miniatore di Perugia" (Fig. 4) sapeva invece reagire agli equivoci della spazializzazione della pagina portando ad effetti straordinari le sagome frastagliate con cui campiva le capitali, mosse, intense, vibranti nei gesti delle figure e nei fogliami che animano tutta la superficie, e ribadiva la disposizione in piano della storia, con una forza che chi fosse stato più giovane o più timido non poteva avere<sup>5</sup>.

Discutere se le grandi miniature del nostro Trecento siano tali grazie o nonostante la loro disposizione nel codice sarebbe ozioso, ma è

---

<sup>4</sup> Cfr. A. Conti, *La miniatura bolognese, scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, p. 87.

<sup>5</sup> La discussione più recente ed aggiornata sui corali della Biblioteca Augusta è quella di F. Todini, in *Francesco d'Assisi*, catalogo delle mostre (Perugia, Assisi etc.), Milano 1982, pp. 225-236.

certo che questa collocazione non è facile né, per il loro stile, appare scontata in partenza. L'incontro con Giotto avviene per più strade, la più semplice è quella dei maestri che adottano il suo stile per figure che inseriscono in una decorazione tradizionale della pagina; a Firenze lo constatiamo col fregio magro, ancora duecentesco, che si accompagna alle figure di buona immanenza giottesca del "Maestro di San Guglielmo" (Figg. 5 - 6) dei corali di Badia a Settimo<sup>6</sup>.

Oppure una spazialità costruita alla maniera gotesca si individua nei quadretti di un "principio" o di un pie' di pagina (o nelle storie sconornate nei capoleggera); la pagina può essere decorata con gusto più o meno moderno, ma senza una particolare presa di coscienza dei problemi di un rapporto con la pagina e la scrittura. Ancora nei corali di Badia a Settimo, e altrove, il "Miniature daddesco" (secondo la definizione tradizionale che fa torto alla sua cronologia) inserisce nel codice storielle di una spazialità che, per quanto ribaltata, vuole sperimentare la nuova costruzione spaziale.

Il contatto con Giotto da parte di maestri che non hanno un retroterra culturale che permetta le scelte alternative del "Primo miniatore di Perugia" porta anche, inevitabilmente, alla soluzione di spazializzare il rapporto tra figure inserite nel campo della lettera e sui fogliami del fregio, come nell'affascinante narrazione degli animali che escono dall'arca di Noé o di Giuseppe che si sta avvicinando ai fratelli (che l'hanno già avvistato) nei corali traineschi del museo di Pisa. Nei fogliami l'effetto di acanto che si dispone in avanti ed indietro viene però quasi sempre spezzato dalla policromia eccessivamente variata di cui è abitudine rivestirli. Una miniatura rimasta allo stato di solo contorno attribuibile a Taddeo Gaddi (Fig. 7) ci mostra bene come la disposizione dei fogliami in avanti e indietro potesse essere affrontata proprio da un allievo diretto di Giotto<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> C. Bertelli, *Un corale della Badia a Settimo scritto nel 1315*, in «Paragone», n. 249 (1970), pp. 14-30; sulle situazioni analoghe del Manoscritto Edili 107 della Laurenziana ho richiamato l'attenzione recensendo l'articolo di Bertelli sugli «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa» (cl. di lettere), 1971, p. 618.

<sup>7</sup> A. Conti, *Un disegno del Trecento*, in «Paragone», n. 231 (1969), pp. 61-63; B. Cole, *Some Sinopie by Taddeo Gaddi reconsidered*, in «Pantheon», 1976, pp. 98-102.

Infine un momento più complesso, e specifico della figurazione libraria (quello di cui si percepisce l'eco nel "Maestro del Guiron"), gioca sulla presenza della pagina e della scrittura tenendo presente la loro capacità di porsi in avanti ed indietro rispetto alla decorazione ed alla figurazione che li accompagnano. Guardiamo il "Maestro del Codice di San Giorgio" nella pagina più nota del suo famoso capolavoro<sup>8</sup>.

Il fregio, la lettera non figurata, la stessa capitale da cui si affaccia il santo titolare per volgersi al Cardinale Stefaneschi (Tav. I), sono ancora costruiti coi moduli che si incontravano nei corali di Badia a Settimo, me ecco che nel fregio a pie' di pagina è inserita la famosa storia della lotta del santo col drago. Secondo l'uso dei miniatori, non è chiusa in una cornice da quadretto; la delimita uno stelo di fogliami abbastanza mosso. Nella parte più bassa (dove si svolge il nucleo centrale della narrazione) si deposita, quasi, un fondo d'oro che viene delimitato da una linea scura che impedisce qualsiasi contaminazione col fondo di pergamena. In quest'ambito la storia è costruita con una spazialità da pittore, che ha le stesse deroghe e ribaltamenti rispetto ad una stretta osservanza giottesca delle tavolette del "Maestro del codice di San Giorgio".

La soluzione specificamente libraria è data dalla "coda", quasi, che la storietta forma innalzandosi sulla destra, nell'episodio degli astanti e della città, costruita secondo le norme di un'impeccabile assonometria che ben evidenzia l'avanti e l'indietro. Qui il fondo di pergamena su cui si stagliano i volumi indicati tanto nitidamente o il gestire dei due giovinetti che assistono al torneo dall'alto della torre, assume un valore luminoso di cielo lontano e indefinito; grazie alla sua opalescenza si trasforma in tono e valore squisitamente pittorici, molto meglio dell'oro brunito convenzionale.

---

<sup>8</sup> Carta 85 del Ms. C. 129 dell'Archivio Capitolare di San Pietro della Biblioteca Apostolica Vaticana. Sul «Maestro del Codice di San Giorgio», recentemente cfr. L. Belosi e F. Avril in *Il gotico a Siena*, catalogo della mostra, Siena 1982, pp. 166-167, 171-172; F. Avril, in *Dix siècles d'enluminure italienne* cit., pp. 60-63. Lo studio di Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto dedicato al maestro (*Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Stefaneschi*, Firenze 1981) è viziato da una cronologia precoce troppo ipercorrettiva rispetto alle datazioni tradizionali.

È la stessa qualità che Roberto Longhi notava nell' "Illustratore" (Tav. II) <sup>9</sup>:

« Miniatura, che è di solito vocabolo addetto alla più diligente sedulità, è per lui invece creazione libera di vita immaginosa, coloratissima che, persino nei margini e negli interstizi fra le colonne, sa fruire della "libertà dal fondo d'oro" (ciò che non riusciva nella pittura sacra) e rende il bianco del foglio un presagio tonale d'aria vera dove schiocca il mantelletto del viandante, si appuntisce la berretta del goliardo, si leva il bastone del cacciatore di frodo ».

Senza la spazialità giottesca come presupposto presto lontano ma indispensabile, sarebbe stato però impossibile qualsiasi "presagio tonale" che desse questo carattere aereo e leggero al fondo. L'abitudine a ritagliare figure e parti delle storiette dei principi davanti alla campitura di pergamena aveva a Bologna una lunga tradizione, lo stesso "Maestro del Codice di San Giorgio" può ben aver tratto lo spunto da qualche manoscritto bolognese.

Nel Codice firmato da Nerio della Bibliothèque Nationale (Fig. 8), le figure sedute dei giuristi che stanno compilando le leggi sono tagliate dal margine bianco, quasi che scomparissero dietro all'invaso in cui sono sedute <sup>10</sup>. Nerio è un maestro che conosce Giotto, e che si rivela attento anche alla specificità del suo discorso padovano. Più tardi nella Bibbia Ms. 2 del Collegio di Spagna, ecco un dialogo che avviene attraverso la lettera in cui è inserita la mezza figura di San Paolo (Fig. 9), desunto dalla *Natività della Vergine* degli Scrovegni o da un dipinto analogo, ed un piccolo fregio dove il fogliame si annoda attorno ad una rappresentazione di acque marine (Fig. 10), la cui leggibilità come tali può essere data, unicamente, dalla possibilità di vederle nella loro disposizione in profondità <sup>11</sup>.

Abituati a leggere i fatti pittorici in rapporto a Giotto, di solito fac-

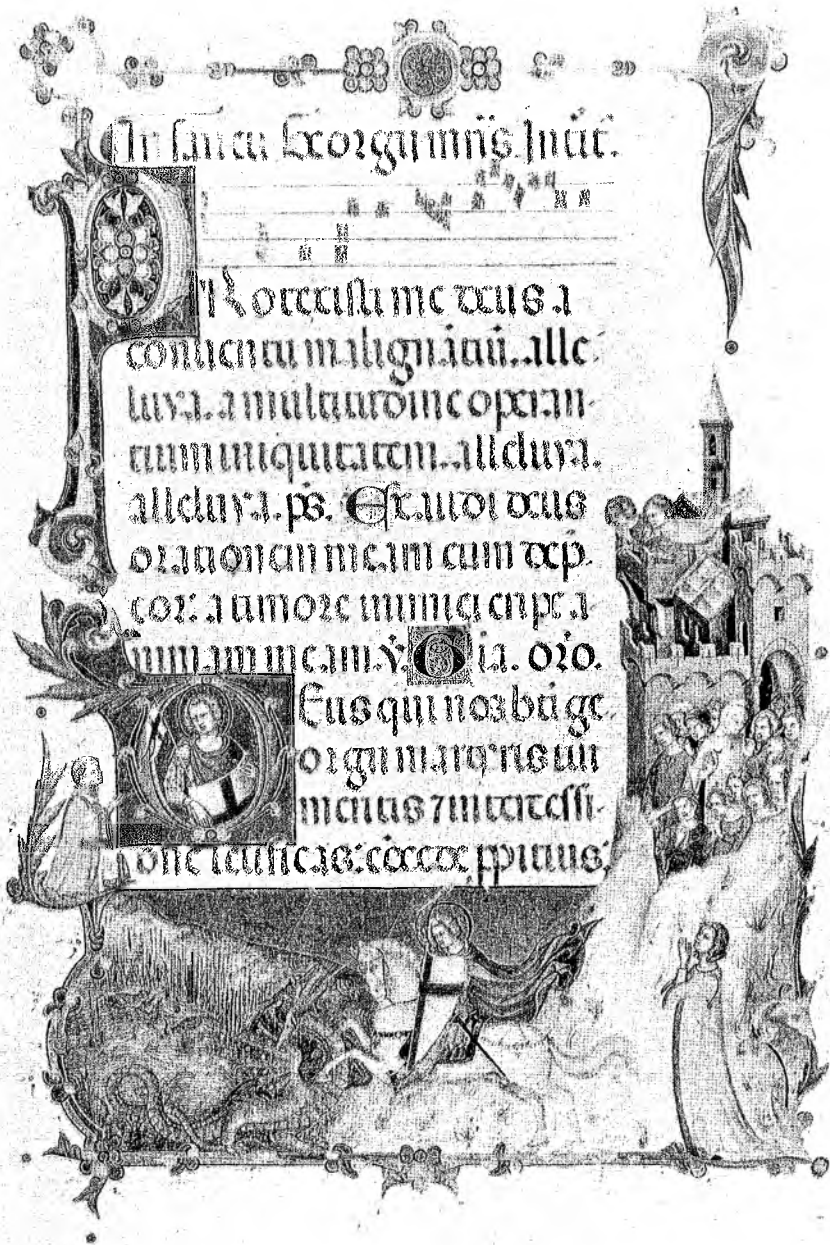
---

<sup>9</sup> R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale* (corso universitario, 1934-35), in *Opere complete*, VI («Lavori in Valpadana»), Firenze 1973, p. 159.

<sup>10</sup> A. Conti, *La miniatura bolognese* cit., tav. 168; F. Avril - M.T. Gousset - C. Rabel, *Manuscripts enluminés d'origine italienne*, II, Paris 1984, n. 141; *Dix siècles d'enluminure italienne* cit., n. 33, p. 46.

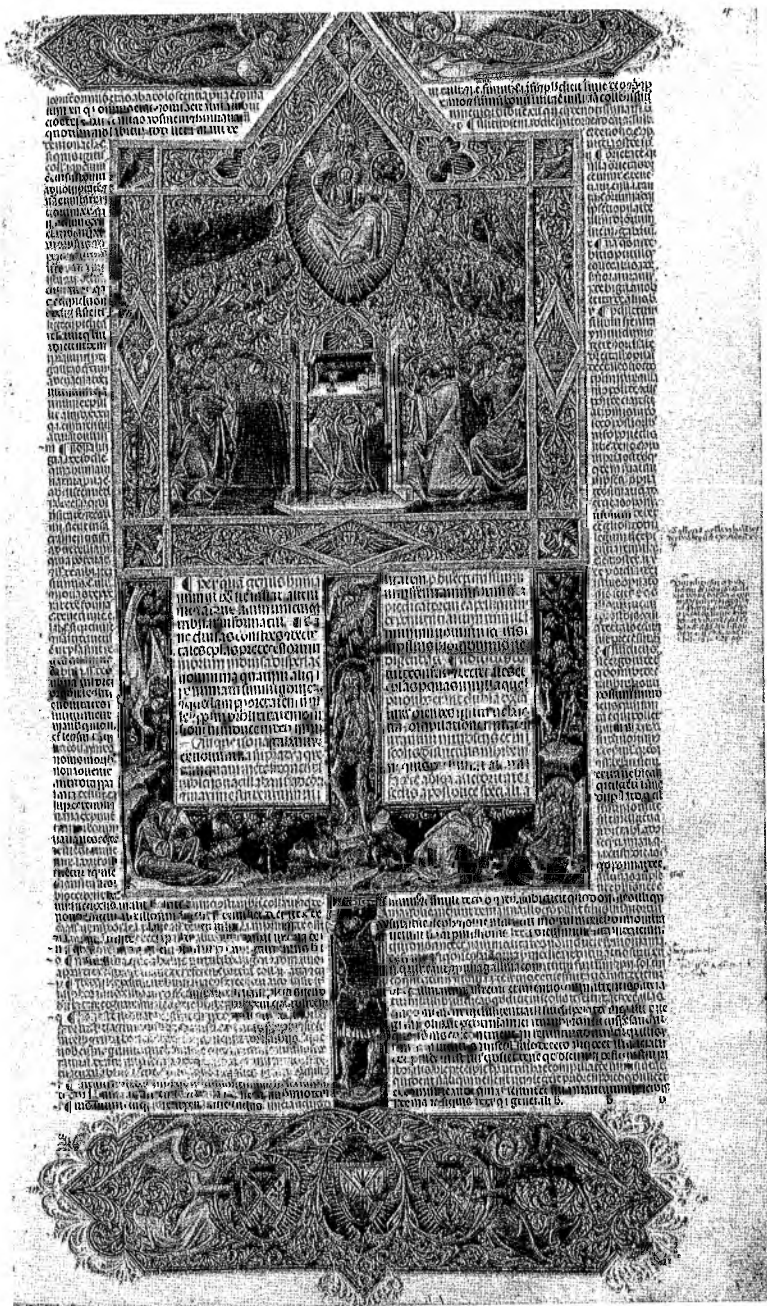
<sup>11</sup> A. Conti, *La miniatura bolognese* cit., tavv. 209 e 210.





Tav. I - "Maestro del Codice di San Giorgio", pagina col *Combattimento di San Giorgio col drago*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Capitolare di San Pietro, ms. C 129, c. 85.





Tav. II - "L'illustratore", *Teofania*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1389, c. 4.



ciamo molta attenzione a questo modo in cui si dispongono a formare un avanti ed un indietro certi particolari che escono o rientrano rispetto alla cornice. Non dobbiamo però dimenticare (e precipuamente davanti ad una decorazione in piano come la miniatura) che questo vale solamente per situazioni in cui sia già andata maturandosi questa problematica. Ecco, invece, un esempio del "Miniatore di Imola", dove la nave che san Nicola sta salvando dal naufragio si dispone in un intreccio molto efficace col contorno della C in cui è campita, ma non secondo una logica spaziale ma piuttosto seguendo quella del nodo di girari di vecchia tradizione romanica<sup>12</sup>. Sono vecchie libertà legate alla despaializzazione a cui si presta facilmente la pagina che comunque facilitano, non appena si venga maturando, il nuovo uso nel rapporto fra pagina e figurazione che si vedeva in Nerio e nei maestri della Bibbia del Collegio di Spagna.

D'altronde la luminosità della pergamena, col suo carattere di avorio, ora abbassato, ora lucente, non si presta, di per sé né univocamente, a questi effetti di spazializzazione. Quando Giovannino de' Grassi ritaglia oro e colori per costruire una pagina dove fregi e figure si dispongono sulla superficie nella maniera più gotica e più squisita, propone un capolavoro di *pictilia* trasferiti sul libro, dove la presenza della pergamena è valorizzata al massimo, ma non porta a nessun effetto di respiro spaziale o di valore atmosferico.

Per legare l'illustrazione al contesto librario può risultare molto efficace una costruzione spaziale che, rispetto ad una visione giottesca, ribalti gli spazi. Alle timide sovrapposizioni fra architettura, fondo e cornice che mostrava il "Maestro del 1328", l'"Illustratore" sa presto sostituire proprio una spazialità un po' scompaginata, che tende a venire in avanti in maniera affannata, e costituisce, con questo, la cornice più adatta all'accentuata espressività delle sue narrazioni (Fig. 11)<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> A. Conti, *La miniatura bolognese* cit., tav. IV. Entro questa logica si può ricordare anche l'abitudine dei maestri di vetrare di sovrapporre alle fasce decorative in cui inquadravano le figure lembi di panneggi, un piede o altri particolari con semplice intento di intreccio decorativo, non di spazializzazione.

<sup>13</sup> Tra gli esempi che si possono richiamare si vedano il *Martirio di Santo Stefano* nel Ms. III. 7 della biblioteca del convento di St. Florian, la scena di concastoro nel Ms. Vaticano latino 1389, la famosa storia con la *Punizione dei servi*

Tali spazi ribaltati, ma svolti più per quinte che per piani sovrapposti come nei maestri bolognesi, sono la soluzione squisitamente libraria scelta anche da Jean Pucelle. Probabilmente non è un caso che le analogie di iconografia suggeriscano una conoscenza della pittura italiana avvenuta più attraverso Duccio che Giotto; il grande maestro francese propone uno spazio sospeso, da bassorilievo, come quello di Simone Martini, che in lui si accompagna a squisite incorniciature da reliquiario nel qualificare l'immagine come fatto d'arte<sup>14</sup>. D'altronde Pucelle dispone di un mezzo ancora più caratterizzante per dare alla miniatura un carattere squisitamente grafico, di immagine che vive in piano: la limitatissima policromia.

Nella miniatura gotica francese di norma i carnati erano bianchi e le scale cromatiche restavano sempre assai contenute, ad evitare qualsiasi equivoco fra ciò che nasce come immagine nel libro e la figura "au vif". Jean Pucelle non trasferisce mai nel libro le forme ed i colori legati alla tavola ed all'affresco dei miniatori italiani. Il suo colore ravviva qualche fondo simile ad una rubricatura, qualche particolare, ma le figure sono rese con un monocromo tratteggiato con levità lasciando che il tono della pergamena dia respiro alla figurazione. Ne nasce una preziosa arte sontuaria strettamente legata all'ambito librario.

Giotto è il grande protagonista a cui guarda tutta la nuova pittura italiana, ma egli diviene rapidamente anche un referente colto per i

---

*fuggitivi* nel Ms. 1430 dello stesso fondo (Tav. II ed.: A. Conti *La miniatura bolognese* cit., tavv. XXVII, XXVIII, 265). Dopo il bilancio che ho proposto nel 1981 sul grande maestro, cfr. adesso F. Flores d'Arcais, *Un'aggiunta al catalogo dell'«Illustratore»*, in «Miniatura», I (1988), pp. 65-73: si tratta delle miniature figurate dell'Additional Ms. 12023 della British Library che l'autrice mette giustamente in rapporto con le prime opere del maestro. La qualità modesta di queste figurazioni non permette però che di vedervi una sua eco. L'impressione di una visione poco chiara della qualità e dello stile dell'«Illustratore» è qui confermata dal trovare ancora attribuita a lui la decorazione di carta 1 del Ms. lat. 1366, opera inconfondibile del "Maestro del 1328".

<sup>14</sup> Per un profilo recente e ben aggiornato sul maestro cfr. F. Avril, *Manuscript Painting at the Court of France. The Fourteenth Century*, New York 1978. Il rapporto di Jean Pucelle con Duccio fu notato in una pagina famosa da Erwin Panofsky nel 1960 (*Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, trad. Milano 1971, p. 185).

primi umanisti. Il suo nuovo stile è un fatto di cultura riconosciuto come tale. Ma, parafrasando il Boccaccio, come si poteva fare in modo che il libro fosse decorato in maniera da soddisfare l'intelletto dei savi e non gli occhi degli ignoranti?

Alla fine del Trecento la cultura umanistica elabora la decorazione a bianchi girari. A lungo vi saranno due tracciati paralleli che restano tali anche se si intrecciano variamente nelle diverse tradizioni di uso ed aree geografiche, quello del testo umanistico e l'altra del testo liturgico o profanamente "moderno" a cui si destinano le più sontuose illustrazioni. Ma prima che i tempi maturassero verso questi due percorsi, come unire alla dignità del testo la dignità di un'immagine che non sia elemento di futile distrazione, semplice ornamento, ma commento per figure o nobile prefazione che si accompagni alla lettura?

Credo che la risposta ci venga da alcuni dei capolavori della miniatura trecentesca. Anzitutto la famosa pittura di Simone Martini premessa al Virgilio Ambrosiano (Fig. 12): colori bassi, vicini spesso al monocromo ma sacralizzati, per così dire, dall'azzurro più squisito; le figure stanno fra loro in un rapporto narrativo e si riferiscono ai testi di Virgilio con una serie di gesti altamente emblematici, che evitano di narrare una "storia"; introducono al testo. Il commentatore Servio alza il velame per indicare con gesto eloquente ad un personaggio armato (allusivo all'*Eneide*) Virgilio in atto di scrivere; in basso un contadino intento a potare (*Georgiche*) ed un pastore che sta mungendo le pecore (*Bucoliche*) si volgono alla figura che appare dietro al velario. Al centro della composizione (tale nel senso più proprio che si può dare al termine) due piccole mani alate sorreggono i cartigli con le scritte *Ytala preclaros tellus alis alma poetas / Se tibi Graecorum dedit hic attingere metas* e *Servius aliloqui retegens archana Maronis / Ut pateant du-cibus pastoribus atque colonis*.

Le piccole mani, per quanto diversamente atteggiare, non potevano non richiamare la manica delle glossature: impongono al lettore-spettatore di fare attenzione ai due distici. Il primo presenta Virgilio come somma gloria fra i poeti italici, l'altro indica il ruolo di Servio e, al tempo stesso, descrive perfettamente ciò che rappresenta la pittura. L'importanza dell'immagine elaborata come introduzione al testo è ribadita da un altro distico scritto in calce al riquadro: *Mantua Virgilium qui*

*talia carmina finxit / Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit*<sup>15</sup>.

Circa quaranta anni più tardi incontriamo un'altra immagine simile per funzione e presentazione ancora in un contesto petrarchesco, il *De viris illustribus* latino 6069 I della Bibliothèque Nationale (Fig. 13), trascritto nel 1379. Dall'alto di un carro racchiuso in una mandorla la Gloria (ed una duplice scritta identifica la figura) si appresta a distribuire corone ai suoi eroi: una doppia schiera di cavalieri del più spiccato carattere antico-cortese. La composizione non è calibrata come in Simone Martini, la pittura è però resa attraverso un monocromo interrotto da poche notazioni cromatiche: le corone che si stagliano scure sulla testa dei cavalieri, le erbe del terreno; il fondo da cui si stacca la mandorla col carro è campito di oltremare. L'elaborazione iconica è meno puntuale di quella che aveva affiancato Simone al Petrarca, ma è analogo l'uso dell'immagine posta all'inizio del testo, mentre il tono basso dei colori del maestro senese è risolto da un maestro nel quale possiamo riconoscere Altichiero, più facilmente, attraverso il monocromo.

Se poi ci volgiamo all'altro manoscritto della Bibliothèque Nationale, latino 6069 F, dove il *De viris illustribus* (Fig. 14) è presente col completamento di Lombardo della Seta, troviamo che la stessa funzione viene assolta in maniera iconicamente più squisita e dimessa ma, al tempo stesso, più viva, da un disegno sul campo libero della pergamena. Qui resta indistinto, ad esempio, il problema della lontananza nello spazio o della posizione celeste del carro della gloria, che ci viene fatto riconoscere senza il ricorso a iscrizioni didattiche. In questa straordinaria figurazione i cavalieri sono più caratterizzati, più mossi, resi con scorci di grande bravura; tanto che non è difficile individuarvi l'archetipo e constatare che, nell'ambito di una cultura assai omogenea, siamo davanti ad un altro maestro. In quanto all'uso del disegno per l'immagine,

---

<sup>15</sup> Per gli aspetti della miniatura a cui faccio riferimento cfr.: P. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1950, ed. 1971, p. 815; L. Bellosi, in *Il gotico a Siena* cit., n. 64, pp. 183-184 (in particolare per l'analisi del tipo di immagine che viene elaborata); M. Laclotte-D. Thiébaud, *L'école d'Avignon*, Paris 1983, pp. 143-144; M. Bettini, *Tra Plinio e Sant'Agostino: Petrarca e le arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Torino 1984, pp. 222-231. Andrew Martindale (*Simone Martini*, Oxford 1988, pp. 50-51, 191-192) propone adesso di vedere nella tecnica della miniatura la ricerca di un'imitazione della pittura antica che mi lascia molto perplesso.



il fregio è colorato e tradizionale, secondo gli usi dell' "ouvrage de Lombardie", si sarebbe detto in Oltralpe; ci dimostra quindi che il monocromo scelto per l'immagine risponde ad una precisa regola del codice, non ad un carattere corsivo o dimesso del manoscritto 6069 I.

Le due miniature padovane furono attribuite a Giusto de' Menabuoi da Roberto Longhi. Conoscendo la sua scarsa simpatia per Altichiero e l'entusiasmo che nutriva per l'altro e più solenne maestro, la sua proposta vale soprattutto come un apprezzamento della straordinaria qualità di queste immagini, delle quali notava proprio il rapporto con il preumanesimo petrarchesco<sup>16</sup>.

L'intensità espressiva del codice F è coerente alla proposta a favore di Giusto, ma rispetto alle sue opere le figure sono meno bloccate, lo spazio risulta costruito più dalla loro presenza che non da quell'immanenza del vuoto che talvolta dà alle sue opere un certo senso di sfasatura. A lui richiama la maggior stilizzazione del monocromo di I, ma nel momento in cui questa si fa giuoco elegante, a scapito della vitalità di quei cavalieri, corrisponde bene proprio alla squisitezza descrittiva di Altichiero.

Le nuove proposte che permettono di recuperare Jacopo Avanzi nella collaborazione con Altichiero nella Cappella di San Jacopo al Santo e come figura autonoma sembrano dare una valida traccia per la paternità del disegno di F come per l'immagine di celebrazione politica del compendio del *De viris illustribus* latino 6069 O<sup>17</sup>. Ancora Jacopo ci è dato poi di riconoscere, nonostante il carattere più narrativo, l'iconicità

---

<sup>16</sup> *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in «La critica d'Arte», 1940, p. 180, in *Opere complete*, VIII, Firenze 1975, nota 4, p. 46; *Sul catalogo della mostra di Verona*, in «Paragone», n. 107 (1958), p. 74, in *Opere complete*, X, Firenze 1978, p. 120. Per risalire al dibattito relativo ai Mss. lat. 6069 F, G, I della Bibliothèque Nationale, cfr.: R. Cipriani, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, nn. 43-45, pp. 17-19; L. Magagnato, in *Da Altichiero a Pisanello*, Verona 1958, nn. 14-15, pp. 14-15; *Dix siècles d'enluminure italienne* cit., nn. 73-75, pp. 87-90.

<sup>17</sup> Sulla scorta degli studi di Gian Lorenzo Mellini e di quanto avevano intuito Francesco Arcangeli e Carlo Volpe (su queste miniature, v. nota 17 a p. 303 del suo citato saggio del 1983) è oggi possibile riconoscere in Jacopo Avanzi la personalità forte ed espressiva a cui si devono il disegno di F e la miniatura di I. Per il punto sullo stato attuale della ricerca sul maestro cfr. D. Benati, *Avanzi, Jacopo*, in *La pittura in Italia, I, Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986<sup>2</sup>, p. 554.

più allentata, negli splendidi monocromi della *Tebaide* Chester Beatty di Dublino <sup>18</sup>.

Il codice 6069 I con la sottoscrizione di Lombardo della Seta del 1379, dà un referente preciso al contesto della cultura più legata al Petrarca, anche se il leggero scadimento nel rapporto fra programma ed immagine rispetto al Virgilio dell'Ambrosiana ci fa pensare di non essere più davanti ad un'iconografia dettata dal poeta. Un'azione così rarefatta, rallentata (qui come nella miniatura martiniana) esce però dai canoni secondo i quali è costruita un'immagine giottesca. La derivazione da un affresco del grande maestro ipotizzata per le miniature di Parigi vale solamente nello stemma di una definizione iconografica non certamente per lo stile della narrazione che ne rende così significativo il rapporto col testo <sup>19</sup>.

La ricerca in ambito petrarchesco potrebbe continuare, con i disegni attribuibili al poeta, con l'indagine sulle miniature presenti nei suoi codici <sup>20</sup>. Ma già queste miniature ci introducono ad un rapporto diffi-

---

<sup>18</sup> Le splendide miniature a monocromo riproposte dal Mellini non sono state ancora riesaminate nella discussione del problema "Avanzo", cfr. G.L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965, pp. 96-102; A. Conti in *Pittura bolognese del '300. Scritti di Francesco Arcangeli*, Bologna 1978, p. 234.

<sup>19</sup> Una grande allegoria giottesca si immagina, sulla scorta delle testimonianze relative al suo *Comune rubato* o dagli affreschi maseschi del Palazzo dell'Arte della lana a Firenze, con le figure che (come ancora nel *Buongoverno* di Ambrogio Lorenzetti) trasmettono il messaggio allegorico attraverso una minica decisa ed un uso più diretto e tradizionale degli attributi che le connotano. Nel bel saggio dove Crighton Gilbert propone la derivazione della miniatura e del disegno di Parigi dalla *Gloria mondana* dipinta da Giotto nel 1335 e distrutta nel 1362 (*The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», nn. 47-48, 1977, pp. 31-72) è comunque necessario (cfr. p. 66) postulare una copia dell'affresco in un comune prototipo dei manoscritti parigini. Al di là della necessità o meno di escludere un tramando per semplice descrizione verbale, resta perciò valido l'individuazione di un contesto librario e petrarchesco per l'origine di queste immagini. Rimando agli argomenti del Gilbert anche per escludere una derivazione da un prototipo di Altichiero a Verona (nota 101, p. 61) o da un eventuale trionfo che fosse dipinto nella Sala dei Giganti della reggia Carrarese a Padova (pp. 58-59).

<sup>20</sup> G.F. Contini, *Petrarca e le arti figurative*, in *Francesco Petrarca Citizen of the World*, atti del «World Petrarch Congress», Washington 1974, Padova 1980, pp. 115-131; M. Bettini, *Tra Plinio e Sant'Agostino* cit., 1984, pp. 221-267; da questi saggi si può risalire alla letteratura precedente più significativa.

cile e molto meditato con la figuratività giottesca; il Boccaccio per soddisfare all'intelletto de' savi e non dilettere gli occhi degli ignoranti non avrebbe probabilmente sentito la necessità di rinunciare all'evidenza di azione che è propria di Giotto. In queste immagini petrarchesche, invece, il carattere meditato e didattico di introduzione alla lettura sottolinea in maniera ammirevole la necessità di rallentare un'azione troppo viva per lasciarle accompagnare un testo senza allontanare il lettore dalla sua meditazione. Ancora una volta ci mettono davanti alla difficoltà del rapporto col libro di un mondo figurativo agito e spazializzato come quello giottesco.



Fig. 1 - "Maestro del Guiron", *Conversazione cortese*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. N.A. Fr. 5243, c. 34.

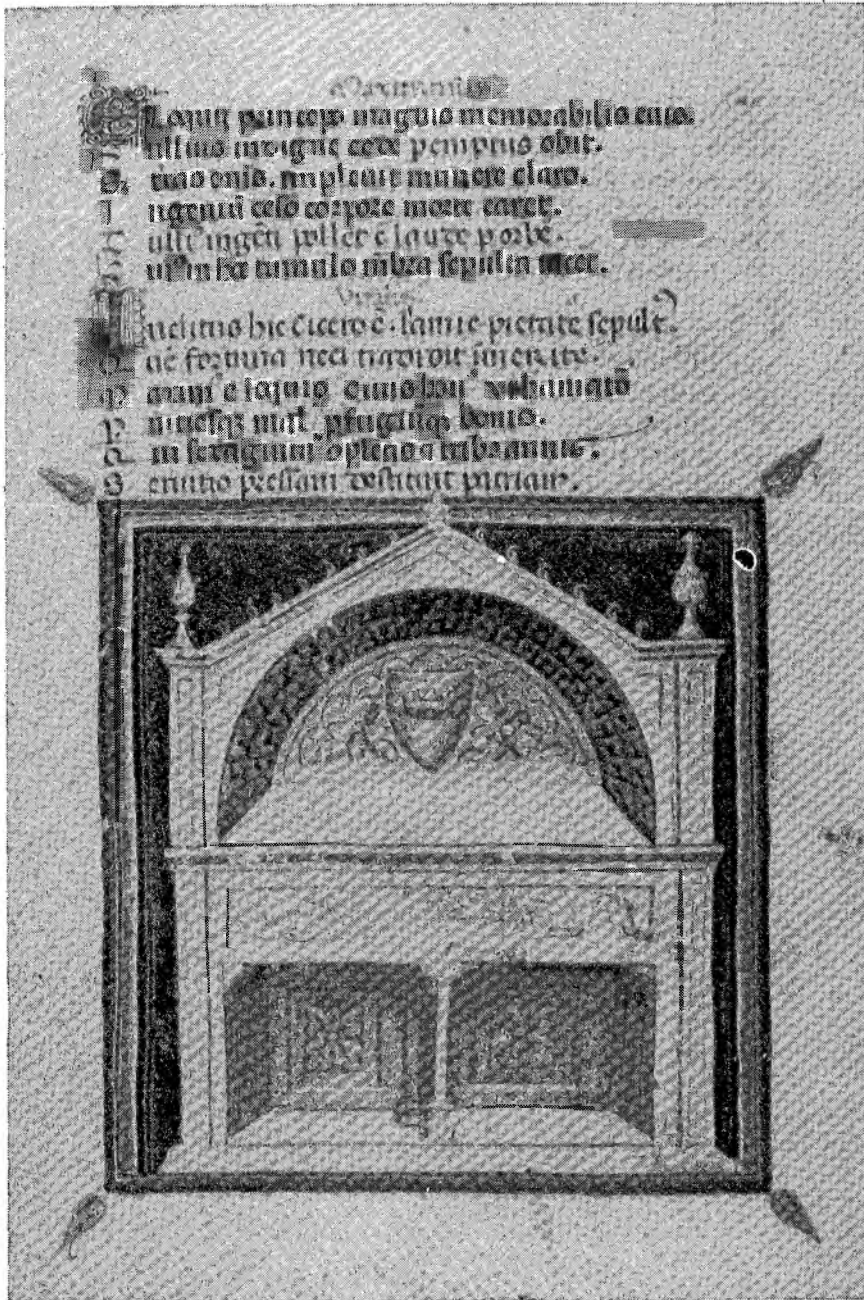


Fig. 2 - "Maestro del 1328", *La tomba di Cicerone*, Holkham Hall, ms. 373, c. 64 v.



Fig. 3 - "Secondo miniatore di Perugia", *La mensa del Signore*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 2785, c. 44 v.



Fig. 4 - "Primo miniatore di Perugia", *Maria e profeti*, Perugia, Biblioteca Augusta, ms. 2783, c. 3.







Fig. 6 - "Miniature di San Guglielmo", l'Angelo di San Matteo, particolare della pagina precedente.

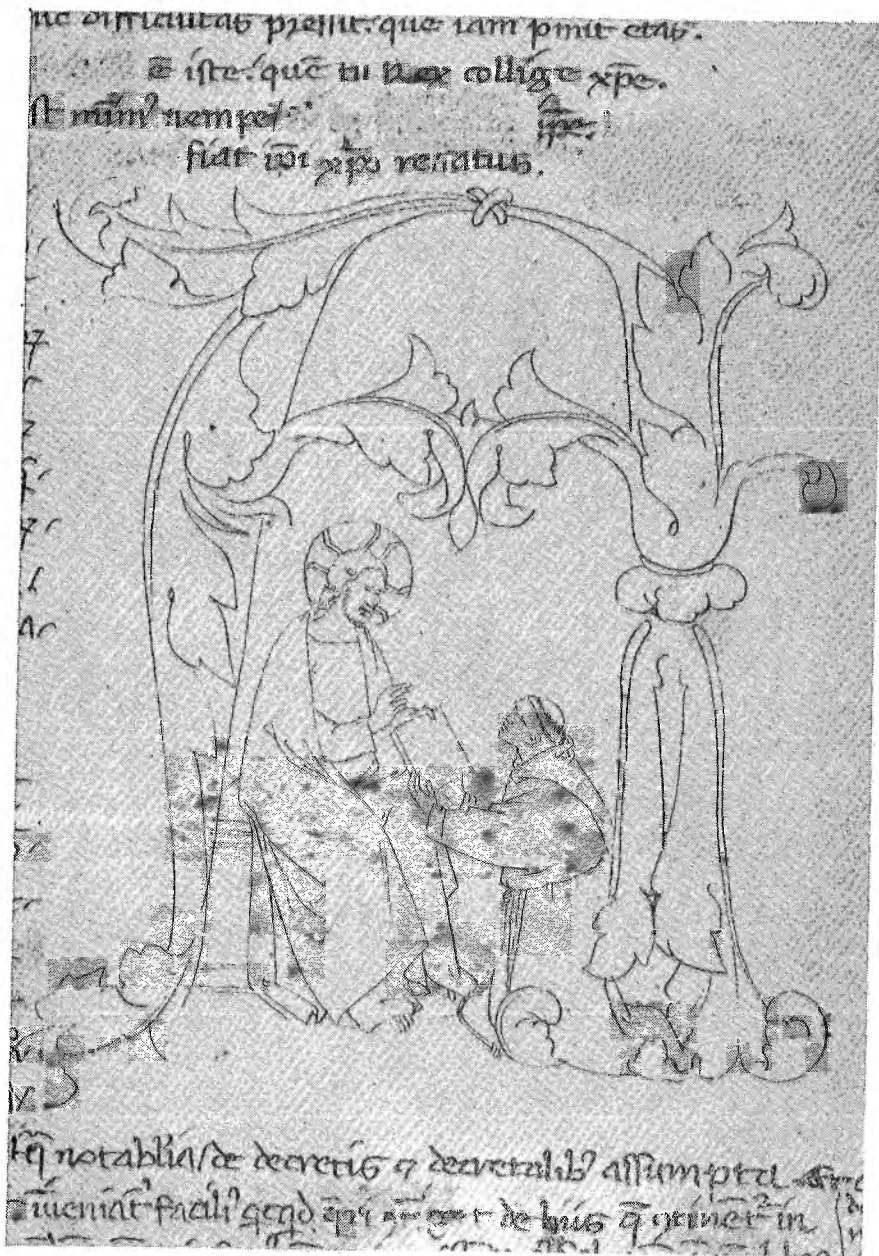


Fig. 7 - Taddeo Gaddi, disegno per una capitale, Firenze, Biblioteca Laurenziana, ms. Plut. 29 sin. 3, c. XIII v.



Fig. 8 - Nerio, *La compilazione delle leggi*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 8941, c. 1.



Fig. 9 - Miniatore bolognese del terzo decennio del XIV secolo, « Incipit secunda epistula ad Thimotheum », Bologna, Collegio di Spagna, ms. 2, c. 345 v.

que uob. ita. et uob. Sup. oia.  
 itate. h. e. q. e. un. culu. p. f. i. c. i.  
 x. p. i. ex. i. l. i. t. u. i. n. c. o. r. d. i. b. u. s. u. n. o.  
 i. s. t. o. i. n. u. n. o. c. o. r. p. o. s. i. g. n. i. c. s. i. o.  
 p. i. b. i. t. u. i. n. u. o. b. h. a. b. u. i. d. a. n. t.  
 i. c. i. a. r. o. c. e. n. t. e. s. i. o. m. e. n. t. e. s.  
 s. i. m. p. l. a. b. i. t. u. s. b. y. m. n. i. s. q. u. a.  
 b. i. m. g. i. a. c. a. n. t. a. n. t. e. i. n. c. o. r. d. i.  
 Q. u. i. e. q. u. i. s. f. a. c. i. o. i. n. i. b. u. s. e. g. n. i.  
 o. i. a. i. n. n. o. i. e. d. o. m. i. n. i. i. b. u. s. e. g. n. i.  
 q. u. o. q. u. a. m. p. i. p. i. m. D. u. l. c. i. e.  
 e. s. t. o. r. e. u. n. i. u. s. s. i. c. u. t. o. p. o. r. t. e. r. i. n.  
 i. g. n. a. r. e. u. n. c. o. r. d. e. u. n. i. u. s. q. u. o. b. i. t.  
 u. l. l. a. s. s. i. l. y. o. b. e. d. i. r. e. p. a. r. t. u.  
 i. n. d. e. x. e. m. p. l. a. t. i. e. i. n. d. o. n. o.  
 t. e. p. r. o. c. a. r. t. s. i. u. o. s. u. n. d. e. a. d. i.  
 a. n. o. p. u. l. l. o. a. i. o. f. i. a. n. t. S. e. r.  
 e. p. o. i. a. d. n. o. c. a. m. a. l. i. b. i. s. i. a. d. u. o. s.  
 t. e. a. q. u. i. b. o. b. p. l. a. c. e. n. t. u. s. s. i. l. i. n. t. e.  
 d. i. e. r. i. m. e. n. t. e. s. d. o. m. i. n. i. Q. u. e. s. p. i.

bia omi tibi uobiscum am.  
 Desalomonices sunt  
 mactones. b. i. accepto ubo  
 istans p. h. i. m. i. n. i. c. e. s. i. p. e.  
 cutex ciuim suor. P. i. e. t. a. n. e.  
 receperunt fallos. a. p. l. o. s. n. e. c.  
 a que a. s. i. o. a. p. l. o. s. d. i. c. e. b. a. n. t. u. r. h. o. s. c. o. l. l. a.  
 uat. a. p. l. o. s. c. r. i. b. e. n. s. e. s. a. b. a. t. t. e. m. e. p. t. i.  
 t. b. i. c. i. u. m. q. u. o. n. e. s. i. m. a. i. n. o. s. q. u. i. a. d. u. e. r. e.  
 s. i. l. u. s. q. u. i. m. a. n. u. s. q. u. i. m. o. u. i.  
 c. u. s. e. c. c. e. t. h. e. s. a. l. o. m. o. n. i. c. e. n. s. i. u. m.  
 i. n. d. o. p. a. r. e. q. u. o. i. b. u. s. i. p. o. s. i. t. a.  
 u. o. b. i. s. q. u. a. r. a. d. o. p. r. e. m. i. o. q. u. i.  
 c. o. m. i. n. o. i. b. u. s. p. o. s. i. a. s. a. g. n. u. s. d. o.  
 s. e. m. p. p. o. n. i. t. u. b. u. o. b. m. e. m. o. r. i. a. u. n. i.  
 f. a. c. i. e. n. t. e. i. n. o. r. d. i. n. i. b. u. s. t. u. s. s. i. m. e. u. n. i.  
 m. i. s. s. i. o. n. e. m. e. m. o. r. e. s. o. p. r. i. s. t. r. i. u. n. i.  
 e. t. l. a. b. o. r. e. s. q. u. i. c. a. n. t. a. n. t. e. s. i. s. t. u. b. i. n. e. n. a. q.  
 s. i. c. i. d. o. m. i. n. i. i. b. u. s. p. i. a. n. d. i. m. q. u. i. p. a. t. r. e.



Fig. 10 - Miniatore bolognese del terzo decennio del XIV secolo, Incipit, Bologna, Collegio di Spagna, ms. 2 c. 343.



Fig. 11 - "L'Illustratore", *La fuga della monacanda*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 1366, c. 198 v.



Fig. 12 - Simone Martini, Allegoria virgiliana, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S.P. 10.27, frontespizio.



Fig. 13 - Altichiero, *Il trionfo della Fama*, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 60691 I, c. 1.





Le fotografie in nero provengono tutte dalle raccolte di pertinenza o dalla fototeca dell'autore.