

Direzione dell'Annuario

GIUSEPPE FIOCCO - GIOVANNI POGGI
UGO PROCACCI - MARIO SALMI

Segretaria di Redazione

MARGHERITA LENZINI MORIONDO

Consiglieri di Redazione

UMBERTO BALDINI - LUCIANO BERTI

Amministrazione

LEO S. OLSCHKI - Editore
via della Chiesa 16 r. - Cas. Post. 295
FIRENZE

“Don Silvestro dei Gherarducci „
e il “ Maestro delle Canzoni „

Due miniatori trecenteschi della scuola di S. Maria
degli Angeli a Firenze

L'arte del minio era praticata nel Trecento a Firenze principalmente nei centri monastici, che continuarono tal pratica anche nel Quattrocento, quando questa si diffuse nelle botteghe laiche dei cartolai e dei pittori. Uno dei centri monastici più importanti per la storia della miniatura fiorentina fu il monastero camaldolese di S. Maria degli Angeli, con le sue dipendenze, le chiese di S. Maria Nova e S. Egidio, perché di esso abbiamo un vasto complesso di Corali datati fra il 1370 e il 1422 — anni cruciali nel trapasso dallo stile gotico a quello del Rinascimento — e anche perché a questo monastero appartenne Lorenzo Monaco, uno degli artisti più alti del primo Quattrocento. La scuola di miniatura degli Angeli ha sempre presentato un problema agli studiosi della miniatura fiorentina. Il Vasari ci informa che molti furono i monaci nel monastero degli Angeli che praticarono l'arte della pittura e del disegno, sia prima che dopo Lorenzo Monaco, ma egli ci dà il nome solo di due monaci: uno scrittore insigne, Don Jacopo, che scrisse i venti Corali che ancora al tempo del Vasari si trovavano a Santa Maria degli Angeli, ed un illustre miniatore, Don Silvestro, che minio i detti libri¹. Lo scrittore ed il miniatore erano contemporanei, e secondo

Vorrei ringraziare il Prof. Mario Salmi, che mi è stato professore, mi ha istradato nello studio della miniatura italiana, mi ha sempre premurosamente aiutato nelle mie ricerche, ed ha dimostrato particolare interesse in questo mio studio. Vorrei pure ringraziare l'American Philosophical Society, che mi ha dato due borse di studio per studiare e fotografare miniature fiorentine del Rinascimento.

¹ G. VASARI, *Vite...*, ed. Gaetano Milanesi, vol. II, Firenze, 1878, pp. 21-24. Il Vasari ci informa pure che al suo tempo si conservavano nel monastero degli

il Vasari produssero i Corali di Santa Maria degli Angeli intorno al 1350, data che dovrebbe apparire nei Corali². L'informazione circa la data è errata, dato che la prima data che troviamo nei Corali è quella del 1370. Vedremo poi quanto delle altre informazioni si possa verificare con prove documentarie.

I Corali di Santa Maria degli Angeli consistono ora di tre gruppi principali: un gruppo di venti volumi nella Biblioteca Laurenziana a Firenze, alcuni dei quali recano la segnatura del monastero di Santa Maria degli Angeli; un gruppo di sei Corali nel Museo del Bargello a Firenze, provenienti da Santa Maria Nova — in antico una dipendenza del monastero di Santa Maria degli Angeli, a cui fu poi annesso un ospedale —; ed un terzo gruppo di tre volumi, che passò da Santa Maria Nova al Chiostro delle Oblate, e che ora si trova a S. Maria Nova. Inoltre possiamo aggiungere a questi gruppi principali di Corali un Messale proveniente da S. Egidio — un'altra dipendenza di Santa Maria degli Angeli — e ora nel Museo di S. Marco a Firenze, e varie miniature ritagliate che si trovano in collezioni pubbliche o private, sparse per il mondo, e che probabilmente furono tagliate dai volumi laurenziani e da altri che ne completavano la serie. Il gruppo di venti Corali della Biblioteca Laurenziana è probabilmente quello che al tempo del Vasari si trovava ancora al Monastero di Santa Maria degli Angeli, forse con la sostituzione di alcuni volumi (il Corale 20, per esempio, è più piccolo degli altri e non appartiene alla serie). Nessuno di questi Corali porta il nome del miniatore, ma alcuni recano delle date³.

Angeli come reliquie le mani di Don Jacopo e Don Silvestro. Il Milanese, che le vide, osservò che le mani appartenevano a persona unica, e non mi sembra improbabile che il Vasari confondesse Don Silvestro con il Beato Silvestro di cui Don Zanobi d'Andrea di Giovanni Tantini scrisse la vita nel 1394 (vedasi il registro dei monaci degli Angeli all'Archivio di Stato di Firenze, Conv. Soppr. 86, vol. 96, c. 39).

² VASARI, *op. cit.*, II, p. 23.

³ Oltre al Corale 2, che reca le date 1370 e 1377 (quest'ultima, iscritta nel *colophon*, segna il compimento del manoscritto, mentre la prima indica il compimento della decorazione delle iniziali e la probabile data di inizio delle miniature), i Corali laurenziani sono datati come segue: Corale 5, datato 1394; Corale 8, datato 1395; Corale 1, datato 1396; Corale 12, datato 1397; Corale 7, datato 1406; Corale 3, datato 1409; Corale 4 e Corale 18, datati 1410. I corali 12, 14 e 18 ora non presentano miniature, ma probabilmente ne avevano in origine, dato che al Corale 12 mancano le cc. 132, 136 e 158; al Corale 14 manca

L'unico volume di Santa Maria degli Angeli e dipendenze che rechi il nome dell'artista è il Messale di Sant'Egidio ora a S.

tutta la fine, dalla c. 173; e al Corale 18 manca il primo foglio. Quest'ultimo manoscritto non fu mai terminato e presenta vari spazi lasciati in bianco per le miniature. Finora non si sono rintracciati documenti di pagamento a miniatori per i Corali di Santa Maria degli Angeli ora in Laurenziana, tranne i pagamenti versati ad Attavante nel 1505-6 per le miniature del Corale 4 (Firenze, Archivio di Stato, Santa Maria degli Angeli, Conv. Soppr. 86, vol. 51, Debitori e Creditori, 1502-1508, cc. 187, 210).

I manoscritti Laurenziani non sono numerati ora secondo il loro ordine cronologico né liturgico, e non sappiamo neppure se i 20 Corali provengano tutti da S. Maria degli Angeli. Ne abbiamo dato sopra le date. Ecco uno schema dei manoscritti nel loro ordine liturgico:

ANTIFONARI

(Parte I) - Domenica dell'Avvento fino a S. Tommaso	Corale 9
Parte II - Natività fino a S. Lucia	" 16
Parte III - Epifania fino a S. Agata	" 14
(Parte IV) - Tempo Pasquale fino alla Pentecoste	" 1
Parte V - Quaresima fino a S. Benedetto	" 13
Parte VI - Passione fino all'Annunciazione	" 12
Parte VII - S. Lorenzo fino alla Trinità	" 10
Parte VIII - Corpus Domini fino ai SS. Pietro e Paolo	" 8
Parte IX - Agosto-Settembre	" 19
(Parte X) - Settembre	" 5
(Parte XI) - Ottobre	" 15
(Parte XII) - Sessagesima fino a S. Agata	" 17
Comune dei Santi (Parte I)	" 11
Comune dei Santi (Parte II)	" 7
Comune dei Santi (Parte III)	" 6

GRADUALI

Temporale Quattro Tempora fino a Quaresima	Corale 18
Proprio dei Santi	" 2
Diurno Domenicale - Parte III	" 3
Diurno Domenicale - Parte IV	" 4
Lezionario - Parte II - Resurrezione fino all'Avvento	" 20

Il Lezionario è più piccolo e non fa parte della serie (Il Vasari ci dice che i Corali erano tutti delle stesse dimensioni). Mancano la prima parte del Lezionario (il Corale 20 è la seconda parte) e la prima e seconda parte del Diurno Domenicale, di cui i Corali 3 e 4 sono la terza e quarta parte. Ho segnato in parentesi le parti che non sono segnate nei volumi e che ho ricostruito io dal contenuto dei volumi stessi, perché vi potrebbero essere errori. Il contenuto dei volumi è talvolta indicato in una tabella sulla copertina posteriore, ma non c'è da fidarsi, perché ho notato vari errori. Probabilmente queste tabelle sono state scambiate quando i volumi sono stati dati a legare.

Marco, firmato dal pittore Bartolommeo di Fruosino e datato 1421 nel *colophon*. I manoscritti del Bargello non sono né firmati né datati, ma fra le carte di Santa Maria Nova vi sono pagamenti effettuati per miniatura a Lorenzo Monaco nel 1412-1413 e a Matteo Torelli nel 1413. Solo uno dei manoscritti di S. Maria Nova reca una data, il Cod. I, datato 1422. Abbiamo quindi delle date senza nomi di artisti per i codici laurenziani e di S. Maria Nova; dei documenti con date e nomi di artisti per i codici del Bargello, ma non sappiamo a quale di questi codici essi si riferiscano; e finalmente un'opera firmata e datata a S. Marco. Per Don Silvestro e Don Jacopo citati dal Vasari non abbiamo indicazioni nei documenti che connettano i due monaci con manoscritti specifici, né abbiamo firme nei Corali degli Angeli. Sappiamo solo dal registro dei monaci di S. Maria degli Angeli che Don Jacopo scrisse molti volumi di questo monastero. Dato che i codici laurenziani sono gli unici che rechino date anteriori a Lorenzo Monaco — questo artista entrò nel Monastero degli Angeli nel 1390 — è in questi codici che dovremmo rintracciare l'opera dei due monaci, a meno che datiamo in epoca trecentesca i mini non datati del Bargello e di Careggi, ipotesi che va scartata dati i caratteri quattrocenteschi delle miniature. Ma prima di ricercare la mano di Don Jacopo e di Don Silvestro nei Corali laurenziani dobbiamo accertarci se questi realmente esistettero.

" SILVESTRO DEI GHERARDUCCI "

Il registro dei monaci di Santa Maria degli Angeli⁴ non nomina nessun Don Silvestro miniatore, ma questo silenzio non prova che questi non esistette, dato che nel medesimo registro cercheremmo invano riferimenti all'arte pittorica e miniatoria di Don Lorenzo Monaco, di cui abbiamo prove per altra via⁵. Troviamo nel registro riferimenti saltuari ad un pittore di fregi, un cuoco, un giardiniere, uno scrittore, due scribi, ecc. I riferimenti ai due scribi ci interessano in particolare, dato che entrambi hanno nome Don Jacopo, e potrebbero quindi identificarsi con il Don Jacopo citato dal Vasari.

⁴ Il registro è all'Archivio di Stato di Firenze, Conventi Soppressi 86, vol. 96.

⁵ Lorenzo Monaco firmò la pala con la « Incoronazione della Vergine », ora agli Uffizi. Per i documenti su Lorenzo Monaco si consulti la monografia di O. Strixn. *Don Lorenzo Monaco*, Strasburg, 1905.

Anzi, forse per l'identità di nome, sembra che il Vasari abbia fuso le due personalità, dando al secondo le date del primo. Il primo è un Don Jacopo Brandini, che morì nel 1348 e il cui nome è accompagnato dal commento « *Hic fuit pulcher scriptor* »⁶. Il secondo è Don Giacobbo dei Franceschi, del popolo di San Lorenzo, che fece la sua professione nel 1350 e morì nel 1396, a 60 anni. Un lungo elogio ne accompagna il nome:

« *Omnium scriptorum suo tempore existentium gloria cuius industria ac indefesso usque ad mortem labore abudantia omnium generum librorum ecclesia nostra refloret* »⁷.

Ci sembra che lo scrittore dei corali di Santa Maria degli Angeli debba essere il secondo piuttosto che il primo, tanto per via dell'elogio che ne accompagna il nome nel registro, quanto per una questione di date. Don Jacopo Brandini, che morì nel 1348, non può aver scritto i corali di Santa Maria degli Angeli, che datano 1370-1410.

E se esaminiamo la scrittura dei corali, vedremo che i più antichi sono scritti con il *ductus* rotondo e largamente inchiostroato della fine del Trecento anziché con la scrittura stretta, sottile e verticale della prima metà del Trecento⁸.

Se il Don Jacopo citato dal Vasari si può identificare con Don

⁶ Firenze, Archivio di Stato, Conventi Soppressi 86, vol. 96, fol. 36.

⁷ *Ibid.*, fol. 37.

⁸ I Corali Laurenziani non appartengono a scrittore unico, come ci vorrebbe far credere il Vasari, ma vi riscontriamo più mani, come nelle miniature. La mano più antica figura nel Corale 2, datato 1370-1377. Un'altra scrisse i Corali 5, 7, 8, 9, 13, 14, 16, e forse è la stessa del Corale 2, ma in data posteriore. Una terza, più rotonda e allargata, scrisse i Corali 1, 6, 11, 12, 15, un'altra scrittura appare nel Corale 10. I Corali 3 e 4 furono scritti ai primi del Quattrocento, come si vede dalla forma più angolata delle lettere. Abbiamo già indicato nella nota 3 le varie date iscritte nei Corali Laurenziani. Dobbiamo notare, però, che queste date non si riferiscono alla scrittura dei manoscritti, bensì all'epoca in cui furono decorate le iniziali (le lettere in cui sono iscritte le date sono sovrapposte alla scrittura). Non conosciamo la calligrafia di Don Jacopo, ma se questi realmente ebbe mano ai Corali Laurenziani, possiamo avanzare l'ipotesi che operasse nel Corale 2 e forse nel secondo gruppo. Il fatto che il Corale 7 è datato nel 1406, mentre Don Jacopo morì nel 1396, non ci impedirebbe di ascrivergli il manoscritto, dato che, come dicemmo, la scrittura è anteriore alla data iscritta nel volume.

Giacobbo dei Franceschi che morì nel 1396, il Don Silvestro che è detto suo contemporaneo si dovrebbe poter rintracciare nel registro degli Angeli fra i monaci della seconda metà del Trecento. E infatti troviamo in questo registro un Don Silvestro che fu coetaneo di Don Jacopo.

Trascrivo qui il testo del registro:

*«Don Silvestro dei Gherarducci del popolo di San Michele Visdomini venne in questo luogo anno 1348 essendo d'età d'anni VIII. Poi fece la sua professione ad XI d'agosto 1352 in presentia del decto priore (Don Domenico di Cenni) e degli altri frati alla messa del convento. Hic fuit electus prior huius monasteri Anno domini 1398 die II mai. Obiit in loco isto prior existens die V octubris 1399 »*⁹.

Don Silvestro dei Gherarducci, fattosi monaco nel 1352 e morto nel 1399, era quindi coetaneo di Don Jacopo dei Franceschi, che fu professo nel 1350 e morì nel 1396. Se fu miniatore, potrebbe aver minciato i corali laurenziani che portano le date 1370-1397. Vediamo se si può trovar prova dell'attività di miniatore di Don Silvestro.

Nel catalogo di vendita della collezione William Young Ottley, avvenuta a Londra nel 1838, appare la seguente informazione, che trascriviamo tradotta:

N. 185. *Un'altra (miniatura) — S. Pietro e S. Paolo, figura intera, con altre quattro mezze figure agli angoli, e il nome dell'artista, Don Silvestro*¹⁰.

Se la miniatura era davvero firmata da Don Silvestro, e la firma non era apocrifia, avremmo qui una prova dell'esistenza del miniatore Don Silvestro citato dal Vasari, e quindi potremmo identificare con più sicurezza l'artista con Silvestro dei Gherarducci. La miniatura firmata della Collezione Ottley fu venduta a Curden, e non ci è riuscito di rintracciarla finora (a meno che si tratti della miniatura che

⁹ Registro citato, fol. 37. Il testo è in italiano, ma finisce in latino, come trascritto.

¹⁰ Ho sottolineato il rigo per mettere meglio in evidenza il nome dell'artista. La citazione è tratta dal *Catalogue of the Very Beautiful Collection of Highly Finished and Illuminated Miniature Paintings the Property of the William Young Ottley*.... London, Sotheby, May 11 1838, p. 12.

figurò nella vendita della Collezione Nortwick, eseguita a Londra presso la ditta Sotheby il 16 Novembre 1925, n. 158).

Nella collezione Ottley questa faceva parte di un gruppo di otto miniature attribuite a Don Silvestro. Ci è riuscito di rintracciare due di queste miniature, che sono senz'altro di mano identica, e per di più sono attribuibili al più produttivo degli artisti che illustrarono sullo scorcio del Trecento i corali di Santa Maria degli Angeli ora alla Biblioteca Laurenziana di Firenze. Basandoci sulle due miniature della collezione Ottley e sulle miniature dei codici laurenziani ad esse connesse, possiamo ora ricostruire la personalità del maestro nella sua entità artistica, anche se non siamo assolutamente sicuri della sua identità. Daremo a questo artista il nome provvisorio di «Silvestro dei Gherarducci», finché il ritrovamento della miniatura firmata o di qualche altro documento ci permetta di togliere al nome le virgolette e provare l'asserzione del Vasari, oppure di accertarci che abbiamo qui a che fare con un artista di nome affatto diverso. Per ora non abbiamo nessuna prova che refuti l'asserzione del Vasari, mentre vari indizi sembrano corroborarla.

L'artista che discutiamo era non solo contemporaneo di Don Jacopo, ma anche uno dei maestri più produttivi e influenti che abbiano lavorato prima di Lorenzo Monaco nella scuola di Santa Maria degli Angeli¹¹. Non ci sorprenderebbe quindi se questo artista fosse Don Silvestro, l'unico maestro il cui nome fosse ricordato, o almeno creduto meritevole di ricordo, ancora al tempo del Vasari.

«Silvestro Gherarducci» operò nei corali laurenziani nn. 2 (datato 1370-1377), 9 e 19. Gli si possono attribuire pure delle miniature ritagliate, alcune delle quali forse provengono dai corali laurenziani, ed alcuni dipinti. Con ogni probabilità egli fece il suo tirocinio nella bottega orcagnese, dato che un dipinto ora all'Accademia di Carrara che rappresenta la «Vergine dell'Umiltà»¹² (fig. 1)

¹¹ Don Simone, che fu monaco camaldolese, forse non appartenne al Monastero degli Angeli, bensì ad una sua succursale (S. Benedetto a Pinti?). Infatti il suo nome non figura fra i monaci degli Angeli (il Milanese aveva proposto di riconoscere in lui il monaco Don Simone Stefani, ma P. D'ANCONA, *La Miniatura Fiorentina*, Firenze, 1914, ha provato che questi fece la professione dopo che Don Simone si era qualificato monaco firmando una miniatura) e la sua mano non figura fra i miniatori ora alla Laurenziana.

¹² Il dipinto è in deposito presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara, inviati dalla Galleria degli Uffizi. Esso mi è stato cortesemente segnalato dal Prof. Richard Offner, che lo raggruppa con l'«Assunta» della Pinacoteca Va-



Fig. 1. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Vergine dell'Umiltà*.
(Carrara, Accademia di Belle Arti).

è copia di un'opera giovanile di Jacopo di Cione che ora si trova alla National Gallery a Washington. Sarebbe interessante poter documentare questo tirocinio, perché l'artista, se fu « Silvestro dei Gherarducci », era già monaco nel monastero degli Angeli sin dal 1352, all'età di tredici anni, e probabilmente fece il suo tirocinio artistico dopo quella data. Si avrebbe quindi il caso di un monaco che studiò nella bottega di un laico. Ma forse il nostro artista ricevette i rudimenti dell'arte nel monastero, e poi si perfezionò col copiare dipinti di maestri che trovava a portata di mano. Certo è che la sua « Vergine dell'Umiltà » all'Accademia di Carrara presenta delle differenze stilistiche dal modello di Jacopo di Cione, nonostante la quasi identità iconografica. Nel quadro di « Silvestro dei Gherarducci » lo spettatore si trova in stretta comunione con l'immagine, tanto per via dello sguardo intenso degli angeli che si fissa sul gruppo centrale, quanto per lo sguardo tenero e supplichevole della Vergine e del Bambino, che con i loro grandi occhi hanno la qualità ieratica di un'icone. Nella « Madonna dell'Umiltà » di Jacopo di Cione, invece, c'è più immediatezza e profonda umanità nelle due figure centrali, colte nell'attimo fuggente del giuoco. La tenerezza dello sguardo, l'ovale allungato dei volti e le pose mollemente ondulanti degli angeli suggeriscono un influsso senese in « Silvestro dei Gherarducci ». Può darsi che egli fosse originario di Siena, ma più probabilmente, se egli fu in realtà « Silvestro dei Gherarducci », dato che tale origine non è indicata nei documenti e che egli si trovava a Firenze sin dall'età di nove anni, l'influsso senese gli giunse attraverso artisti senesi che si trovavano a Firenze — persino il fratello dell'Orcagna, Nardo di Cione, risente profondamente di tali influssi. Nella « Madonna » di Carrara il nostro maestro evita la posa frontale, come l'aveva evitata nel suo modello Jacopo di Cione. Ci accorgiamo della ragione quando egli si prova a darci una posa frontale: gli manca del tutto la preparazione tecnica.

I suoi difetti di costruzione sono evidenti in una « Vergine As-

ticana e con una miniatura con la « Vergine e il Bambino » nel Museo di Cleveland negli U.S.A. Il Prof. Offner ha dato al maestro il nome di « Master of the Cionesque Humility », dal dipinto ora a Carrara. Sapendo del mio lavoro, egli ha messo a mia disposizione la sua fototeca privata. Debbo a lui l'attribuzione dei due dipinti ora a Carrara e nella Pinacoteca Vaticana, e della miniatura di Cleveland, e colgo quest'occasione per ringraziarlo di avermi guidato per vari anni nello studio della pittura italiana del Medio Evo e per avermi gentilmente dato libero adito alla sua biblioteca e fototeca privata.

sunta», ora alla Pinacoteca Vaticana (fig. 2) che è stata attribuita a Spinello Aretino. Gli Angeli che reggono la mandorla in cui siede la Madonna vaticana sono stretti parenti di quelli che adorano la Ver-



Fig. 2. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Assunzione della Vergine.*
(Roma, Pinacoteca Vaticana).

gine nel dipinto di Carrara. Essi hanno la stessa qualità dello sguardo e la stessa forma dei volti. Tuttavia mostrano una certa plasticità del modellato, ottenuta col mettere in ombra la parte più lontana del volto. Il chiaroscuro è lieve, come nella «Madonna»

di Carrara, ma un tratto pesante delimita le forme, e le carni hanno la tinta scura che troviamo in alcune miniature che attribuiamo all'artista, e non le tinte opalescenti della «Madonna» di Carrara. Per questa ragione ci sembra che l'«Assunta» vaticana preceda la «Madonna» di Carrara. Arriveremo ad una precisazione cronologica per i due dipinti quando avremo discusso le miniature del Corale 2 alla Biblioteca Laurenziana, che datano fra il 1370 e il 1377. Dato che la «Madonna dell'Umiltà» di Jacopo di Cione (dipinto che servi di



Figg. 3-4. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI »
S. Andrea - SS. Gervasio e Protasio.
(Firenze, Biblioteca Laurenziana).

modello a «Silvestro dei Gherarducci») è databile circa nel 1360-1365, e dato che lo stile che definiremo «pesante» si nota nell'«Assunta» vaticana, come anche nelle miniature dei Corali 9 (fig. 3) e 19, e in alcune miniature del Corale 2 (fig. 4), mentre lo stile che definiremo «diavano» appare in altre miniature del Corale 2 e nella «Madonna» di Carrara, ci pare di poter riunire tutte queste opere in un gruppo. Questo gruppo si può limitare fra il 1365 e il 1377. La prima data ci è offerta dal *terminus post quem* della Ma-

donna di Jacopo di Cione: evidentemente la « Madonna » di Carrara non può precedere il suo modello. E l'ultima ci è offerta dal *colphon* del Corale 2 della Biblioteca Laurenziana. Entro il periodo 1365-1377 ci sembra che prima in ordine di tempo vada considerata l'« Assunta » vaticana, a causa dei suoi difetti tecnici, della sua rigidità e simmetria e del pesante modellato delle carni. In seguito poniamo le miniature dei Corali 9 e 19, e alcune del Corale 2, che mostrano lo stesso modellato pesante. Fra il 1370 e il 1377 (data iscritta nel Corale 2) avvenne una trasformazione nello stile del maestro verso forme più morbide e colori più diafani, ciò che notiamo in alcune miniature del Corale 2, come pure nella « Madonna » di Carrara. L'addolcimento è più pronunciato nelle miniature del Corale 2 che nella « Madonna » di Carrara, sicché datiamo questa prima del 1377.

Attribuiamo pure al primo periodo del maestro un'« Estasi della Maddalena » nella Collezione Somers a Eastnor Castle, Herefordshire, in Inghilterra¹³ che ci sembra debba essere datata fra le prime e le ultime miniature del Corale 2 (cioè, fra lo stile che definiamo pesante a quello diafano). Vi notiamo ancora la rigidità dell'« Assunta » vaticana, ma il modellato è più dolce, ciò che ravvicina il dipinto alla « Madonna » di Carrara. Il dipinto Somers rappresenta la Maddalena di profilo, in ginocchio, retta da angeli in cielo, al di sopra di una campagna brulla che si rialza ai lati a formare due quinte. Gli angeli hanno più vita e sono modellati con maggior dolcezza che nell'« Assunta » vaticana, ma la composizione è ancora rigidamente simmetrica e la Maddalena, con la massa del suo lungo corpo rigido, i piedi grandi e la testa piccola, non è certo una delle figure più belle del nostro maestro. Ci dà l'impressione di avere le gambe piegate perché altrimenti non sarebbe rientrata nei confini del dipinto. Essa mostra una rigidità del corpo che il nostro maestro riuscirà a vincere nelle opere posteriori.

« Silvestro dei Gherarducci » non è un gran maestro, e le sue opere sono state variamente attribuite a Giovanni del Biondo, Bernardo Daddi, Spinello Aretino, o più genericamente chiamate di scuola fiorentina dei secoli XIV o XV, oppure di scuola senese. Per quanto la sua gentile personalità non sia di prim'ordine, le sue opere si distinguono per i colori pallidi e armoniosamente intonati — co-

¹³ Il dipinto è riprodotto in: *Arundel Club 1914. Eleventh Year's Publications*, n. 1 b, ed ivi attribuita semplicemente alla scuola fiorentina.

lori così diversi dalle tinte chiassose della scuola fiorentina del tardo Trecento — e per la fusione delle figure con la decorazione, per certe pose languide e sguardi patetici di derivazione senese. Caratteristici del nostro maestro sono gli occhi allungati, con linee che sottolineano le occhiaie o formano borse intorno alla lunga fessura delle palpebre socchiuse; i tratti regolari nei volti ovali dal mento appuntito e il cranio appiattito in alto; le mani dalle dita ricurve e a punta tonda, con la consistenza quasi di gomma e con il pollice corto e rotondo separato dall'indice per mezzo di uno spazio stretto e ricurvo. Spesso il pollice è piegato ad angoli strani rispetto al resto della mano. Molto caratteristici sono i profili di vecchio, dal cranio calvo schiacciato in cima alla testa, dalla fronte sfuggente, messa in rilievo dalla massa della barba in cui ogni capello è graficamente segnato. Il nostro artista predilige le vesti riccamente ricamate, le stoffe preziose, e alla decorazione egli sacrifica il modellato delle figure. Le pieghe dei panneggi sono elegantemente drappeggiate, ma non hanno volume, e il loro andamento accresce il potere decorativo dell'insieme. Per gli incarnati, l'artista usa in genere una imprimitura verdastria o grigio perla, che dà una tinta opalescente al rosa delle carni; oppure usa ombreggiature brune, sottolineate dal pesante contorno nero delle forme. Queste due maniere di colorire le carni appaiono entrambe nelle miniature del Corale 2 (quella con ombre brune non solo appare nel Corale 2, ma è prediletta nei dipinti e nelle miniature anteriori). Questo ci fa supporre che l'artista imparasse la maniera più delicata di colorire fra il 1370 e il 1377. Le ombre brune appaiono, per esempio, nei « Santi Gervasio e Protasio » al fol. 94 (fig. 4) del Corale 2, mentre quelle grigio perla appaiono nella « Dedicazione della Chiesa » al fol. 1 dello stesso manoscritto¹⁴. Le miniature del Corale 2 sono importanti perché segnano un termine cronologico ben definito nella carriera del nostro artista. Molte miniature sono state asportate dai corali ora alla Laurenziana e varie mancano pure nel Corale 2. Raggrupperò qui alcune miniature staccate che si ravvicinano stilisticamente alle miniature del

¹⁴ La « Dedicazione della Chiesa » è riprodotta nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIII e in M. SALMI, *La Miniatura fiorentina gotica*, Roma, 1954, Tav. XXXVIII. Altre miniature della stessa maniera morbida, pure del Corale 2, sono riprodotte nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIV a e b.

Corale 2 e che presentano gli stessi soggetti delle miniature mancanti in questo Corale. Esse appartengono tutte a « Silvestro dei Gherarducci ».



Fig. 5. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Annunciazione*.
(Londra, British Museum).

La prima miniatura del gruppo è un'« Annunciazione » al British Museum a Londra (Add. Ms. 35254C, fig. 5), che mostra, nella decorazione dell'iniziale che racchiude la scena, le stesse teste che

appaiono nella « Dedicazione della Chiesa » al fol. 1 del Corale 2¹⁵. Dato che una miniatura di questo soggetto manca al fol. 60 del Corale 2, non è impossibile che l'« Annunciazione » del British Museum sia stata tagliata da questo manoscritto. La miniatura è a piena pagina, incorniciata da una cornice a imitazione mosaico. Questo tipo di cornice, che già era apparso in affreschi della prima metà del Trecento (si vedano, ad esempio, gli affreschi attribuiti a Giotto nella Chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi), trovò favore nella scuola degli Angeli fin verso il 1430, e lo troveremo spesso ad inquadrate mini e dipinti di Lorenzo Monaco e della sua scuola. Nell'« Annunciazione » di Londra vi sono le stesse proporzioni fra figure e iniziali, lo stesso spazio ristretto e congestionato, con le figure spinte in primo piano, che ritroviamo nelle scene del Corale 2. Vi è pure la stessa morbidezza, le tinte delicate dei panneggi che inquadrano le carni opalescenti. I raffronti stilistici con la « Dedicazione della Chiesa » sono così persuasivi da farci supporre che l'« Annunciazione » di Londra fosse eseguita se non proprio per il Corale 2 almeno alla stessa epoca.

Una miniatura con « S. Romualdo in trono fra quattro Santi », pure al British Museum (Add. Ms. 37472,3), potrebbe essere il fol. 90 del Corale 2, dove appunto manca una scena con S. Romualdo. Lo

¹⁵ Un'altra « Annunciazione » è stata asportata dal fol. 132 del Corale 2 della Biblioteca Laurenziana. Il Corale 12 è datato 1397, e a me sembra che l'« Annunciazione » di Londra sia anteriore a tale data. Prova decisiva si potrebbe avere dal testo sul retro della miniatura di Londra, perché il Corale 12 è un Antifonario, mentre il Corale 2 è un Graduale. Tuttavia l'esame del testo per ora è impossibile, perché la miniatura di Londra è incollata su cartone. Pure opera di « Silvestro dei Gherarducci », e databile circa nel periodo dell'« Annunciazione » di Londra, è una bella e grande iniziale B con Cristo in Gloria nell'occhiello superiore della lettera e S. Michele che debella i demoni in quello inferiore. Questa miniatura figurò nella vendita della Collezione Northwick, avvenuta presso la ditta Sotheby di Londra il 16 novembre 1925, n. 157, e fu venduta all'antiquario Maggs. A quell'epoca era attribuita a scuola senese. Al numero seguente dello stesso catalogo figurava un'iniziale N con i SS. Pietro e Paolo. Il catalogo diceva che questa seconda miniatura era sorella della precedente, ma non essendovi riproduzione del n.158, non posso giudicare se essa fosse veramente opera di « Silvestro dei Gherarducci ». Non so dove le due miniature Northwick, passate all'antiquario Maggs, si trovino ora. Altre due miniature di « Silvestro dei Gherarducci », pure del suo primo periodo, figurarono nella vendita della Collezione Holford, avvenuta presso la ditta Christie di Londra il 15 luglio 1927. Le due miniature — una rappresentava S. Benedetto in trono e l'altra i quattro Evangelisti — furono vendute all'antiquario Duveen a New York, che le ha rivendute, non so a chi.

stile di questa seconda miniatura londinese ricorda alcune delle figure anteriori del Corale 2. Per esempio, la testa di S. Francesco a sinistra della miniatura di Londra ricorda quella del S. Vincenzo al fol. 34 del Corale 2. Riappaiono qui i contorni pesanti e le ombreggiature brune delle carni che dicemmo caratteristiche delle prime opere di « Silvestro dei Gherarducci ».



Fig. 6. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Presentazione al tempio*.
(Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting).

Al fol. 42 del Corale 2 manca un minio con la « Purificazione della Vergine ». Questo si potrebbe identificare con la « Presentazione di Cristo al Tempio » nel Fitzwilliam Museum a Cambridge, Marlay Cutting (fig. 6). Per la vicinanza di data delle due feste nei libri liturgici, la scena della « Presentazione di Cristo » (1° gennaio) e della « Purificazione della Vergine » (2 febbraio) sono spesso fuse o scambiate. La miniatura di Cambridge presenta le caratteri-

stiche delle miniature più tarde del Corale 2: il trattamento morbido delle carni e dei panneggi, lo spazio congestionato, con le figure affollate in primo piano, e le tinte opalescenti delle carni.



Fig. 7. - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Morte e Assunzione della Vergine*.
(Londra, British Museum).

Propongo di ravvicinare al gruppo di miniature sin qui discusse una miniatura con la « Morte e l'Assunzione della Vergine » al British Museum (Add. Ms. 37955 A) (fig. 7). Mancano due miniature ad illustrare la festa dell'« Assunzione » nel Corale 2, (cc. 137, 142) e alcuni particolari di stile ravvicinano l'« Assunzione » di Londra alle miniature più tarde del Corale 2. Non c'è

dubbio che questa miniatura appartenga al nostro maestro. Un confronto fra la testa dell'angelo che alza il sudario della Vergine a sinistra dell'« Assunzione » di Londra (fig. 7) e la testa dell'angelo più alto a sinistra dell'« Assunta » Vaticana (fig. 2) basterà ad accertarci dell'identità di mano. E se guardiamo le altre figure della miniatura londinese, non troviamo radicali differenze fra questa e i mini del Corale 2 o le miniature staccate che abbiamo ravvicinato al Corale 2. Ritroviamo ancora il panneggio morbido e soffice, il pallido colorire degli incarnati, le ricche stoffe e i caratteristici profili di vecchi calvi. Inoltre, la cornice a mosaico che racchiude questa miniatura non è molto differente da quella che racchiude l'« Annunciazione » di Londra (Add. Ms. 35254 C). Ma se dai dettagli passiamo all'insieme, questa « Assunzione » di Londra è diversa dalle miniature sin qui considerate. Le figure sono rimpiccolite e la composizione è affollata, con una prospettiva rialzata che dà l'illusione di una veduta panoramica della scena. Queste differenze possono essere dovute al fatto che la miniatura è posteriore a quelle sin qui discusse, oppure al fatto che il nostro artista lavorava per un centro diverso da Santa Maria degli Angeli. Alcune miniature di Santa Maria Nuova, ora al Bargello, e altre eseguite per i monasteri di San Fabiano e San Sebastiano a Prato nel 1429 e nel 1435, che si trovano ora nel Duomo di Prato, mostrano un simile affollamento e una simile prospettiva rialzata. Ma oltre al fatto che si tratta di artisti diversi, le miniature del Bargello sono certo posteriori di vent'anni alla miniatura londinese, e quelle di Prato sono ancora più tarde. La miniatura di Londra proviene dalla collezione Ottley ed è uno degli otto mini ivi attribuiti a Don Silvestro. I nostri raffronti stilistici con miniature del Corale 2 e miniature ad esso connesse ci mostrano che l'autore del minio di Londra era un miniatore trecentesco, operante circa un ventennio prima dell'entrata di Lorenzo Monaco nel Monastero di Santa Maria degli Angeli. Egli fu quindi un contemporaneo di Don Silvestro, se non è da identificarsi con questi.

Dopo le miniature del Corale 2 non abbiamo date sicure per « Silvestro dei Gherarducci ». A giudicare dallo stile, la carriera dell'artista si può dividere in tre fasi. La prima è quella che abbiamo già discussa e datata nel periodo 1365-1377. La seconda è caratterizzata da una maggior padronanza figurativa, una maggior monumentalità e larghezza. Nella terza le figure sono rimpiccolite e vi è una

maggior fusione fra figure e decorazione. Dateremmo la seconda fase nel 1380-90, e la terza nell'ultimo decennio del Trecento.

Alla seconda fase assegnamo un gruppo di sei « Santi e Profeti » al Victoria and Albert Museum di Londra (431; D 217-1906; D 221-1906; D 224-1906; D 225-1906; D 228-1906), un « Profeta » al Gabinetto delle Stampe di Berlino, n. 682¹⁶, un gruppo di quattordici « Santi e Profeti » alla Biblioteca Morgan di New York, M 478 e M 718¹⁷, un « Profeta » nella Collezione Cini a Venezia, già nella Collezione Hoepli di Milano¹⁸, una « Madonna col Bambino » nel Musco di Cleveland, J. H. Wade Collection, n. 24, 1012¹⁹, ed un dipinto con la « Vergine in trono fra due Santi, due Angeli ed un committente », donato dalla Fondazione Samuel H. Kress al Museo di Los Angeles²⁰. I « Santi e Profeti » di New York, Londra, Berlino e Venezia sono per lo più incollati su cartone, di modo che è impossibile vedere il testo sul retro delle miniature. Quelle poche miniature in cui possiamo vedere il testo provengono da un Graduale, e dato che la decorazione delle iniziali, i colori, e lo stile in genere sono simili in queste varie miniature, suggeriamo che esse provengano tutte da un unico volume, o almeno da volumi eseguiti alla stessa epoca per lo stesso centro. Il « Profeta » della Collezione Cini proviene da un Graduale. Esso presenta somiglianze di stile con un « S. Andrea » al fol. 124 del Corale 9 della Laurenziana (fig. 3) ma la sua maggiore monumentalità e le proporzioni più ampie lo datano più tardi. La

¹⁶ Il « Profeta » di Berlino è attribuito a Lorenzo Monaco e riprodotto da P. WESCHER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen — Handschriften und Einzelblätter — des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig, 1931, p. 91, fig. 75.

¹⁷ I « Santi Morgan » sono diciotto, ma quattro appartengono ad un maestro affine a « Silvestro dei Gherarducci » che discuteremo in seguito. Riproduciamo qui uno dei « Santi » Morgan che appartengono a « Silvestro dei Gherarducci » (fig. 10), ancora molto legato alle forme di Nardo di Cione, specie allo stile dell'affresco con il « Paradiso » nella Chiesa di S. Maria Novella a Firenze. Un altro Santo Morgan di « Silvestro dei Gherarducci » è riprodotto in SALMI, *op. cit.*, Tav. XXXVII b. A quanto mi consta, i « Santi » e le scene del Museo Victoria and Albert a Londra non sono mai stati pubblicati.

¹⁸ Il « Profeta » della Collezione Cini è stato pubblicato in P. TOESCA, *Monumenti e Studi per la Storia della miniatura italiana. La Collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, 1930, Tav. LXII, n. LXXI.

¹⁹ La miniatura di Cleveland è riprodotta in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Ohio, gennaio-dicembre 1925, Tav. 66 d.

²⁰ Il dipinto di Los Angeles è riprodotto in *Catalogue of Paintings, I, Los Angeles County Museum*, Los Angeles, s. d., Tav. 5.

«Madonna» di Cleveland ha una testa molto simile a quella della «S. Agata» al fol. 46 del Corale 2²¹, ma mostra una maggior morbidezza nel panneggio. La testa della Madonna ricorda pure quella dell'«Annunciata» di Londra, Add. Ms. 35254 C. La «Vergine in trono» del Museo di Los Angeles è stata attribuita a Giovanni del Biondo, ma i caratteri somatici e il gusto della decorazione sono quelli del nostro artista. Le borse intorno agli occhi della Madonna basterebbero da sole ad attribuire il dipinto a «Silvestro dei Gherarducci».

All'ultima fase del nostro artista appartengono cinque scene nella Biblioteca Morgan di New York (M 653)²²: un'«Apparizione dei tre Angeli ad Abramo» nella National Gallery a Londra²³; una «Resurrezione di Cristo» al Museo Condé di Chantilly²⁴; un «Cristo e la Vergine in Gloria» nel Museo di Cleveland, J. H. Wade Fund n. 30,105 (fig. 8); e un'«Adorazione dei Pastori» (D 229-1906)²⁵ e una «Pentecoste» (3045) entrambi al Museo Victoria and Albert di Londra. Le composizioni sono ora libere dal forzato ordine e la penosa simmetria che notammo nelle prime opere dell'artista, e la posizione delle figure suggerisce movimento. Il campo dell'iniziale non basta più all'artista, che si sbizzarrisce ora a continuare le composizioni nella decorazione marginale. Vivaci scene di genere ornano il *bas-de-*

²¹ La «S. Agata» del Corale 2 è riprodotta nel D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XXXIV.

²² Sono riprodotte in *Italian Manuscripts in the Morgan Library ... Catalogue* Compiled by META HARRSEN and GEORGE K. BOICE. With an Introduction by BERNARD BERENSON, New York, 1953, Tavv. 26-30.

²³ Questa miniatura con l'«Apparizione dei tre angeli ad Abramo» simboleggia la Trinità ed è stata attribuita a Lorenzo Monaco. È riprodotta in *National Gallery Illustrations, Italian Schools*, London, 1950, p. 199, n. 3089. L'attribuzione a Lorenzo Monaco è accettata con dubbio da B. BERENSON, *Pitture Italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 258 e contestata da M. DAVIES, *The Earlier Italian Schools*, London, 1951, p. 243.

²⁴ È riprodotta in TOESCA, *op. cit.*, p. 74, fig. 46. La miniatura ha la cornice a mosaico che già notammo in altre miniature della Scuola degli Angeli.

²⁵ Non credo che l'«Adorazione dei Pastori» e la «Pentecoste» siano mai state pubblicate. Una pagina con la «Pentecoste» manca al fol. 111 del Corale 1 alla Laurenziana. Se la miniatura del Victoria and Albert Museum è quella che manca dal Corale 1, essa va datata nel 1396 o poco dopo, dato che questa è la data segnata nel manoscritto. Comunque, la «Pentecoste» di Londra va datata in base al suo stile nell'ultimo decennio del Trecento, non lontano dalle 5 scene della Biblioteca Morgan (M 653) (è specialmente vicina alla «Cena» della Biblioteca Morgan).

page, mentre busti di angeli, Santi, o monaci, e ali di uccelli popolano la decorazione vegetale della pagina. La «Cavalcata dei Magi» nel *bas-de-page* dell'«Adorazione dei Magi» alla Biblioteca Morgan²⁶, con l'andamento ritmico delle gambe e il moto ondulatorio dei colli dei cammelli e cavalli, con l'animato gesticolare dei Magi e la goffa figurina di fante che faticosamente precede a piedi la cavalcata, è una delle composizioni più vive e divertenti del nostro artista. In un altro *bas-de-page*, l'«Annuncio ai Pastori» sotto alla «Natività di Cristo», pure alla Biblioteca Morgan (M 653), abbiamo la deliziosa scenetta del pastore che suona la zampogna al suo cane, gruppo elegantemente composto nella curva di uno svolazzo di foglie. E la «Natività di Cristo» nella stessa miniatura Morgan è un incanto decorativo per gli alberi e i mazzi di fiori che rabescano le colline e il trillo leggero degli angeli osannanti, che hanno la mobilità di un volo di uccelli e le cui figure terminano in uno svolazzo serpentino di panneggio. Le cinque scene Morgan provengono da due Graduali²⁷, e non è improbabile che l'«Adorazione dei Pastori» del Victoria and Albert Museum e la «Resurrezione di Cristo» del Museo Condé provengano dagli stessi volumi. La serie di «Santi e Profeti» che datano nella seconda fase dell'artista potrebbe pure provenire dagli stessi volumi²⁸.

Una delle opere più belle del nostro artista è la miniatura che

²⁶ Questa miniatura è riprodotta nel Catalogo illustrato della Biblioteca Morgan (di cui alla nota 22), Tav. 30. La «Natività di Cristo» è riprodotta a Tav. 26 dello stesso catalogo.

²⁷ La «Natività» e l'«Adorazione dei Magi» nella Morgan Library erano le pagine 38 e 46 di un Graduale, mentre l'«Ascensione», la «Trinità» e la «Cena» erano le pagine 44, 74 e 78 (la «Cena» illustrava la festa del Corpus Domini). Dato che nel calendario liturgico la festa dell'Ascensione segue l'Epifania (Adorazione dei Magi) le due miniature di New York con l'«Adorazione dei Magi» e l'«Ascensione» dovevano essere contenute in due volumi diversi. Può darsi che la «Resurrezione» di Chantilly facesse parte del secondo volume (frontispizio) e l'«Adorazione dei Pastori» di Londra illustrasse il primo. Il secondo volume potrebbe essere quello donato dal CICOGNARA all'«Egredo amico raccoglitore di esime preziosità, che lo conserva oltramonte come una gemma tra i più rari cimeli» (L. CICOGNARA, *Al Chiarissimo Canonico Moreni, Lettera intorno l'antichità di alcune miniature ne' Codici della Biblioteca Laurenziana in L'Antologia*, 1826, LXI, pp. 3 ss.). La miniatura di Chantilly corrisponde alla descrizione del Cicognara, solo rappresenta la «Resurrezione» e non l'«Ascensione di Cristo». Il Cicognara diceva la sua miniatura dell'epoca di Fra Silvestro e Fra Jacopo, attribuzione che farebbe al caso della miniatura di Chantilly.

²⁸ Vedansi le note 16-18.

rappresenta «Cristo e la Vergine in Gloria», nel Musco di Cleveland, J. H. Wade Fund, n. 30,105 (fig. 8). Le figure sedute di Cristo



Fig. 8. « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI » - *Cristo e la Vergine in gloria.*
(Cleveland, Museum).

e della Vergine hanno le stesse tozze proporzioni dell'Annunciata di Londra (Add. Ms. 35254 C) (fig. 5), come pure sono simili le teste

della Vergine nelle due miniature. I confronti possono risalire perfino ad alcune opere del primo periodo del nostro artista, ad esempio la « Madonna dell'Umiltà » di Carrara, dove troviamo la stessa passione decorativa, gli stessi caratteri somatici — teste allungate, naso lungo e stretto, disposto obliquamente nelle teste viste di tre quarti, bocche tumide, colli larghi e piatti, occhi a mandorla con borse intorno ad essi, manine dalle dita corte, ricurve e parallele —. I confronti fra le prime opere dell'artista e la miniatura di Cleveland, che appartiene al suo ultimo periodo, riassumono per noi la personalità dell'artista, unitaria e poco differenziata fino all'ultimo. Troviamo solo progressi nella tecnica e maggior sicurezza compositiva nella miniatura di Cleveland. In essa le qualità decorative dell'artista e i toni dolcemente modulati dei colori sono sfruttati al massimo. Le ali dei cherubini che circondano le figure di Cristo e della Vergine disegnano come un alone di fiamma intorno alle figure centrali, motivo enfaticamente sottolineato dalla disposizione circolare dei Santi e degli Angeli. I panieri fioriti ed il prato ricamato danno un senso fiabesco alla scena, mentre il gruppo di angeli musicanti, visti di schiena, per l'eleganza delle pose e per gli atteggiamenti precorre quello di Lorenzo Monaco nell'« Incoronazione della Vergine » agli Uffizi. Il nostro maestro concepisce le composizioni essenzialmente in termini decorativi, e qui l'intreccio di linee e la disposizione ritmica delle figure, accompagnati dalla ricca decorazione e i toni dolcemente modulati dei colori, compongono una deliziosa melodia sinfonica.

La miniatura di Cleveland appartiene probabilmente all'ultimo decennio del Trecento, e per quanto in essa troviamo la preziosità e ricchezza dello stile gotico internazionale, non ci accorgiamo dell'avvicinarsi del Rinascimento in nessuno dei suoi elementi. Definizioni di spazio, tempo, volume, luce, idee che furono la preoccupazione essenziale degli artisti della Rinascita, non sfiorano neppure la concezione artistica di « Silvestro dei Gherarducci », che invece si preoccupa delle qualità aneddotiche e descrittive delle scene. La tensione, data da una certa prospettiva e da una definizione spaziale nell'elemento di sostegno delle figure, spazio che è poi annullato dalla composizione in superficie delle figure stesse e dal loro intimo intreccio con la decorazione della pagina, è qualità tipica del tardo Trecento, a cui il nostro artista appartiene in pieno. « Silvestro dei Gherarducci » non fu affatto un precorritore, al contrario, rappresenta l'elemento conservatore del suo tempo — forse la reclusione del monastero è responsabile per questa qualità — ma non fu neppure un ri-

tardatario. La sua sensibilità lo rende immediatamente consapevole dei cambiamenti di gusto del suo tempo, e subito cambia le sue tendenze per seguire la corrente che è di moda. Per questo egli godette di tale favore in vita ed ebbe tale quantità di commissioni e di seguaci. Nelle prime opere, e ancora nei « Santi e Profeti » di New York e di Londra, egli è sotto l'influsso orcalesco, mentre mostra contatti con Antonio Veneziano nell'« Annunciata » di Londra — si paragoni la figura del Signore in questa miniatura (fig. 5) con quella del S. Jacopo di Antonio Veneziano nel Museo di Gottinga²⁹ — e mostra influssi di Spinello Aretino nelle cinque scene della Biblioteca Morgan (M 653). Oltre agli influssi fiorentini, il nostro artista mostra influssi indubbi della pittura senese. I suoi colori non sono quelli stridenti della scuola fiorentina del tardo Trecento, che predilige il verde acido ed il minio, bensì quelli pallidi e dolcemente accordati della scuola senese, con predilezione per il celeste, il bianco ricamato d'oro ed il verde pistacchio. Il suo linearismo, l'allungamento dei volti, lo sguardo languido e le pose aggraziate e mollemente ondulate sono tutte caratteristiche importate da Siena. E oltre ai caratteri stilistici, « Silvestro » sembra abbia anche guardato a Siena per l'iconografia. La « Maddalena » al fol. 17v del Corale 2 è rivestita dei suoi lunghi capelli e reca sul petto una testa di Cristo. Questo particolare, che probabilmente deriva dall'immagine della « Vergine Platitera » o « Blacheniotissa » — immagine venerata nel Monastero delle Blacherne a Costantinopoli, in cui la Vergine recava sul petto il Cristo fanciullo entro una mandorla, e che fu poi modificata nell'immagine della Vergine con un medaglione sul petto racchiudente la testa di Cristo — sembra sia alquanto raro. Appare a Siena in un dipinto di Cristoforo di Bindoccio³⁰ e a Venezia in una « Maddalena » di

²⁹ Riprodotto in R. OFFNER, *Studies in Florentine Painting*, New York, 1927, *The Panels by Antonio Veneziano*, fig. 10. Questo « Santo » di Antonio Veneziano è stato ravvicinato dal Prof. Offner a figure di Lorenzo Monaco. Non saprei dire se l'influsso fosse diretto o derivasse da « Silvestro dei Gherarducci », che molto probabilmente fu il maestro di Lorenzo Monaco nel Monastero degli Angeli.

³⁰ Il dipinto, che si trova nell'Accademia a Siena, rappresenta scene del Nuovo Testamento, e, sotto, cinque Santi a mezza figura. La Maddalena è la figura centrale nella file di Santi, ed ha una testa di Cristo sul petto. Il dipinto è riprodotto in una fotografia Alinari, n. 39936, che lo dà a Cristoforo di Bindoccio.

Paolo Veneziano, ora al Museo di Worcester negli U.S.A.³¹. Il nostro artista deriva la sua immagine da Siena più probabilmente che da Venezia, per quanto contatti con Venezia, tramite Antonio Veneziano, non siano da escludersi, specialmente perché Antonio lo influì stilisticamente, come abbiamo già visto. La « Cena » nella Biblioteca Morgan di New York (M 563) è rappresentata con una tavola rotonda, con esili colonnette nel proscenio a reggere il tetto. Questo dettaglio si nota in un affresco di scuola di Pietro Lorenzetti nella Chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi³². Per quanto la tavola rotonda si trovi pure nella pittura veneta del tardo Duecento e primo Trecento, le esili colonnette nel proscenio sono una particolarità senese. Nella « Cena » Morgan, Giuda ha un'aureola nera decorata con scorpioni. L'aureola nera è un tema che trovò favore a Firenze sullo scorcio del Trecento e i primi del Quattrocento³³; lo troviamo pure negli affreschi di Pomposa³⁴; ma la decorazione con scorpioni sembra sia una particolarità del nostro artista o di chi gli commise la miniatura. Naturalmente lo scorpione è usato per il suo ben noto simbolismo: per via del suo veleno letale lo scorpione simboleggia il potere del male.

« Silvestro dei Gherarducci » fu un artista molto produttivo ed ebbe considerevole influenza su altri artisti della scuola degli Angeli, compreso Lorenzo Monaco. Non ci stupirebbe quindi se egli fosse in realtà il Don Silvestro celebrato dal Vasari come l'artista più famoso della scuola degli Angeli prima di Lorenzo Monaco³⁵.

³¹ La « Maddalena » di Worcester è riprodotta in P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, 1951, p. 710, fig. 603, e attribuita a Paolo Veneziano.

³² L'affresco di Assisi è riprodotto in TOESCA, *op. cit.*, p. 571, fig. 505.

³³ Lorenzo Monaco raffigurò Giuda con un'aureola nera nella sua « Pietà » dell'Accademia a Firenze, datata 1404. Lo stesso particolare si trova nella predella dell'« Agonia nell'Orto », pure nello stesso museo. L'« Agonia » è opera di Lorenzo Monaco, per quanto alcuni gliela neghino, mentre la predella mi sembra opera di scuola. Giuda ha pure un'aureola nera in due dipinti della Pinacoteca Vaticana: uno, fiorentino della fine del Trecento, è riprodotto in P. D'ACHIARDI, *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Roma, 1929, Tav. XI.

³⁴ L'aureola nera appare nella scena in cui Giuda riceve il denaro del tradimento. Può darsi che sia semplicemente un caso di ossidazione dei pigmenti, perché nelle altre scene di Pomposa Giuda non ha aureola nera. La scena è riprodotta nella fotografia Anderson n. 30386.

³⁵ Don Simone Camaldolese, altro miniaturista della Scuola degli Angeli, fu forse più giovane di « Don Silvestro » e certo visse più a lungo, dato che lo troviamo ancora operante nel 1426 (vedasi il MILANESI in VASARI, *op. cit.*, II, p. 22, note 1 e 2). In alcune sue miniature mostra di essere stato influenzato da « Silve-

IL "MAESTRO DELLE CANZONI"

Il secondo artista di cui possiamo ricostituire l'entità artistica fu un collaboratore e seguace di « Silvestro dei Gherarducci », da cui talvolta è difficile distinguerlo. Dato che non ne conosco l'identità, lo battezerò col nome provvisorio di « Maestro delle Canzoni », dal suo manoscritto più bello, un volume di Canzoni che ora si trova nella Bibliothèque Nationale di Parigi. Probabilmente egli fu più giovane di « Silvestro dei Gherarducci », e certo visse più a lungo, dato che le ultime opere che di lui conosco appartengono già ai primi del Quattrocento. A lui possiamo attribuire un « S. Nicola » al fol. 6v del Corale 2 alla Laurenziana, quattro dei diciotto « Santi e Profeti » Morgan (M 478) (fig. 9) — attribuimmo gli altri (fig. 10) a « Silvestro



Fig. 9-10 - « MAESTRO DELLE CANZONI » - « SILVESTRO DEI GHERARDUCCI »
S. Paolo. *Un profeta.*
 (New York, Pierpont Morgan Library).

dei Gherarducci ». Può darsi che Don Simone facesse capo ad una scuola, ma non lo credo il maestro di Lorenzo Monaco (D'ANCONA, *op. cit.*, I, p. 15 e SALMI, *op. cit.*, pp. 23 e 43-44, note alle Tavv. XXXIX-XLVII a) e non ho riconosciuto la sua mano nei manoscritti di S. Maria degli Angeli ora in Laurenziana. Fra i seguaci di « Don Silvestro » noteremo l'autore del « S. Stefano » al fol. 95 del Cod. C 71 del Bargello (riprodotto in D'ANCONA, *op. cit.*, Tav. XLII a); un altro artista che operò nel Corale 1 della Laurenziana; il « Maestro delle Canzoni », che discuteremo ora; e Matteo Torelli, un seguace di Lorenzo Monaco che probabilmente fece il suo primo tirocinio sotto la guida di « Don Silvestro ».

dei Gherarducci » — otto « Santi e Profeti » nel Victoria and Albert Museum di Londra, parte della stessa serie che attribuimmo a « Silvestro dei Gherarducci » (vedasi p. 18), un « Profeta » nel Museo Civico di Padova³⁶, un dettaglio decorativo con due busti della Biblioteca Morgan di New York (M 478), un « Santo » al British Museum, Add. Ms. 29902 fol. 8³⁷, una miniatura con l'« Entrata di Cristo a Gerusalemme » nella Collezione Georges Wildenstein a Parigi (fig. 11), un « S. Lorenzo » nel Museo Fitzwilliam a Cambridge, Marlay Cutting (fig. 12) e un frontespizio di una collezione di Canzoni alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Ms. Ital. 568 fol. 1 (fig. 13), il manoscritto che ha dato nome al maestro. Tranne che per il « S. Nicola » del Corale 2, datato 1370-1377, non abbiamo date per l'attività del nostro artista. Il « S. Nicola » è molto sciupato, specie nella testa, ma possiamo notarne lo stesso lo stile. Il « Maestro delle Canzoni » dimostra le stesse stilizzazioni delle miniature di « Silvestro dei Gherarducci » ma ha una personalità più robusta. Il suo stile in questo periodo è meno piacevole di quello di « Silvestro dei Gherarducci », più angoloso e rozzo, e le mani enormi sono ancor più brutte di quelle slogate e senza struttura ossea di « Silvestro ». Egli predilige figure dai contorni netti e semplici nei piani, vaste aree indifferenziate di colore, e se usa la decorazione con la stessa profusione di « Silvestro dei Gherarducci », la subordina alla costruzione delle figure. Le differenze di stile sono altrettanto evidenti nei « Profeti » Morgan come nel « S. Nicola » del Corale 2. Se confrontiamo un Santo di « Silvestro » (fig. 10) con un altro del « Maestro delle Canzoni » (fig. 9) notiamo le differenze di costruzione, e notiamo pure che il « Maestro delle Canzoni » asseconda il modellato con l'andamento delle pieghe, mentre « Silvestro » intreccia in superficie un motivo decorativo che nasconde le forme del corpo — forse a causa della sua scarsa conoscenza anatomica —. La figura del « Maestro delle Canzoni » si muove liberamente nello spazio e articola la testa con una facilità che manca nel Santo di « Silvestro », come pure nelle opere più tarde di questo maestro. Entrambi gli artisti segnano graficamente i capelli e la barba, ma il « Maestro delle Canzoni » aggiunge ombreggiature a dare vo-

³⁶ Riprodotto in A. MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, 1938, p. 66, fig. 30.

³⁷ Né la miniatura della Morgan Library né quella del British Museum sono riprodotte, ma i limiti dell'articolo non ci consentono di darne qui le fotografie.

lume alla massa dei capelli e dei peli. Entrambi usano le stesse schematizzazioni intorno agli occhi, ma le linee sono più marcate nel « Maestro delle Canzoni », con maggior definizione dell'iride e pene-



Fig. 11. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - *Entrata di Cristo a Gerusalemme.* (Parigi, coll. G. Wildenstein).

trazione dello sguardo. Infine troviamo nel « Maestro delle Canzoni » una monumentalità e potenza che precorrono Lorenzo Monaco. In alcuni dei « Santi » Morgan del « Maestro delle Canzoni » troviamo accenni allo stile giovanile di Lorenzo Monaco. Per esempio, le mani del « S. Paolo » in un'iniziale G (fig. 9) o quelle di un « Profeta » in

un'iniziale U, ci ricordano specialmente quelle di un « S. Andrea » al Bargello, Cod. C. 71 fol. 210, che attribuiamo con riserva a Lorenzo Monaco. Può darsi che Lorenzo Monaco abbia dipinto le mani nelle due miniature Morgan, ma crediamo più probabile che le abbia imi-



Fig. 12. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - *S. Lorenzo.* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting).

tate nel suo « S. Andrea » del Bargello, perché le mani del « Maestro delle Canzoni » mancano di struttura e di definizioni planimetriche, mentre Lorenzo Monaco era pienamente in possesso di queste qualità tecniche fin dalle sue prime opere. Sorge qui la questione dei rapporti fra Lorenzo Monaco e il « Maestro delle Canzoni », e della data delle miniature Morgan di quest'ultimo. Non c'è dubbio che vi siano rapporti di stile fra i due maestri, ma dobbiamo decidere se

l'influenza va dal « Maestro delle Canzoni » a Lorenzo, o viceversa, questione che si può decidere solo dopo stabilita la cronologia relativa delle prime opere di Lorenzo Monaco e dei « Santi » Morgan del « Maestro delle Canzoni ». Se confrontiamo i mini Morgan con il « S. Nicola » del Corale 2 alla Laurenziana, dello stesso artista, vediamo un progresso, ma non differenze tali da datare i mini Morgan circa un ventennio dopo il Corale 2 (datato 1370-77). Inoltre, i mini Morgan del nostro artista sincronizzano quelli di « Silvestro dei Gherarducci », che datammo nel penultimo decennio del Trecento. Or bene, Lorenzo entrò nel Monastero degli Angeli nel 1390, ed è probabile che egli facesse ivi il suo tirocinio. Le prime miniature datate che di lui conosciamo datano dopo il 1394. Dunque le miniature Morgan precedono le prime opere di Lorenzo Monaco, e dobbiamo quindi concludere che fu il « Maestro delle Canzoni » ad influenzare Lorenzo.

La miniatura Wildenstein con l'« Entrata di Cristo a Gerusalemme » (fig. 11) data forse nell'ultimo decennio del Trecento. L'artista si è sviluppato parallelamente a « Silvestro dei Gherarducci », e questa miniatura ricorda un poco le cinque scene Morgan (M 653) per il tono fiabesco e lo spazio limitato della scena. Tuttavia la sua superiorità rispetto alle scene di « Silvestro » è ancora più evidente qui che nei « Santi » Morgan. La scena è ben composta, con vasto senso spaziale, e l'asse della composizione cade sulla figura di Cristo, il personaggio più importante della scena. Gli Apostoli che seguono Cristo sono bilanciati a destra dalle figure che, piene di gioia e sventolando palme, accolgono Cristo alle porte di Gerusalemme. Questo bilanciamento di masse rivela una conoscenza dei principi compositivi ed è ben diverso dagli sforzi penosi per ottenere una simmetria che notammo nelle prime opere di « Silvestro dei Gherarducci ». Lo svolgersi fugace degli eventi e la gioia ansiosa del momento dell'arrivo sono fissati da alcuni dettagli realistici: il fanciullo che arrampicato sull'albero taglia i rami di palma, il ciuchino che annusa le foglie sparse in terra — l'artista segue qui il Vangelo di S. Matteo, 21,5 — e le macchie di colore degli alberi e delle piante che si annidano sul colle rotondo e levigato. Il « Maestro delle Canzoni » non solo rende bene lo spirito della scena, ma per il suo senso spaziale e volumetrico precorre il Rinascimento.

Un anello di congiungimento fra le varie opere del « Maestro delle Canzoni » ci è fornito da un « Profeta » nel Museo Civico di Padova, ivi ascritto a Francesco Squarcione (maestro del Mantegna), ma opera indubbia di scuola fiorentina di almeno cinquant'anni prima

dello Squarcione, e certo del nostro maestro. Se ne confrontiamo la testa con quella del « S. Pietro » nella miniatura Wildenstein (fig. 11) (a sinistra, dietro a Cristo), le mani con quelle del « S. Nicola » del Corale 2 alla Laurenziana e dei « Profeti » Morgan (fig. 9), e il panneggio con quello delle due figure a destra della miniatura Wildenstein, ci persuaderemo dell'identità di mano. Questo « Profeta » è forse più tardo delle opere sin qui considerate, e appartiene allo scorcio del Trecento. Il panneggio ha movimento più libero, con pieghe che affondano con maggior volume di quelle della miniatura Wildenstein. Per il panneggio possiamo ravvicinare questo « Profeta » ad un « S. Lorenzo » (fig. 12) a Cambridge, Fitzwilliam Museum, Marlay Cutting I, 13. Questo « S. Lorenzo » si data difficilmente. Una miniatura con tal soggetto è stata asportata dal Corale 2 della Biblioteca Laurenziana (fol. 134), ma la miniatura di Cambridge, se del « Maestro delle Canzoni », è posteriore al Corale 2 (si confronti il « S. Lorenzo » col « S. Nicola » del « Maestro delle Canzoni » al fol. 6 del Corale 2). L'angolosa rozzezza delle opere precedenti ha qui ceduto il campo ad un morbido modellato, e la figura ha proporzioni più snelle. Mostra un influsso di Bernardo Daddi filtrato attraverso lo stile di Nardo di Cione, e ricorda specialmente le opere di « Silvestro dei Gherarducci » che datano intorno al 1375-85 (si veda, ad esempio, la « Madonna » di Cleveland, J. H. Wade Collection, n. 24,1012). Le mani sono ora prensili e le pieghe delle vesti affondano profondamente.

In base a confronti con il « S. Lorenzo » di Cambridge (fig. 12) e con il « S. Paolo » della Morgan Library (fig. 9) attribuiamo al « Maestro delle Canzoni » il frontespizio di una collezione di Canzoni alla Bibliothèque Nationale di Parigi (Ms. Ital. 568 fol. 1, fig. 13). Questa miniatura certo appartiene ai primi del Quattrocento. La testa di Tubalcain, il mitico inventore della musica, mostra l'influsso di Lorenzo Monaco (vedasi il già citato « S. Andrea » del Cod. C 71 del Bargello, che attribuiamo a Lorenzo Monaco), e il panneggio fascia le forme plastiche de « La Musica » in una maniera parallela allo stile di Lorenzo Monaco intorno al 1420-22 (vedansi, ad esempio, l'« Adorazione dei Magi » agli Uffizi e l'affresco con il « Matrimonio della Vergine » a S. Trinita). Già nella miniatura Wildenstein il « Maestro delle Canzoni » aveva mostrato le sue qualità plastiche nel rivelare la gamba di Cristo sotto il panneggio aderente, ma queste qualità sono molto più sviluppate nella miniatura della Bibliothèque Nationale. Se questo sviluppo sia avvenuto sotto l'influenza di Lo-



Fig. 13. - « MAESTRO DELLE CANZONI » - *Allegoria della Musica*
(Parigi, Bibliothéque Nationale).

renzo Monaco o indipendentemente, non saprei dire. Certo il « Maestro delle Canzoni » non mostra l'imitazione servile che pervade la scuola di Lorenzo Monaco, e le sue ricerche plastiche e spaziali sono maggiori di quelle di Lorenzo. Le nicchie in prospettiva nel trono della Musica e la struttura del trono stesso hanno una solidità e un senso spaziale che Lorenzo Monaco non tentò mai. Può darsi che qui l'artista risentisse dell'influsso di Gherardo Starnina³⁸, in cui troviamo simili studi plastici e spaziali. La miniatura dovrebbe datare, a giudicare dallo stile, forse nel secondo decennio del secolo XV. Vi notiamo l'aggraziata eleganza dello stile gotico internazionale, mista a valori plastici e spaziali che già preannunciano la Rinascita. Per queste qualità la miniatura è importante, dato che ci documenta in atto il trapasso di stile in epoca relativamente antica per la miniatura fiorentina del Quattrocento. La miniatura della Bibliothéque Nationale è l'ultima opera che conosca di questo artista. In essa e nel « S. Lorenzo » di Cambridge lo stile del maestro si è addolcito e le figure sono più aggraziate. Può darsi che si facesse sentire l'influsso di Lorenzo Monaco, che mostra tale addolcimento di stile già intorno al 1404, ma è anche possibile che il nostro maestro, come Lorenzo Monaco, derivasse questo addolcimento da « Silvestro dei Gherarducci ».

Il « Maestro delle Canzoni » fu un artista di maggior levatura di « Silvestro dei Gherarducci », per quanto in alcuni casi sia difficile distinguerlo da lui. Egli parte dallo stile « pesante » di Silvestro, imitandone le schematizzazioni intorno agli occhi e la costruzione delle figure, ma differenziandosene per la maggior rozzezza, le mani grandi, e la maggior robustezza. Dopo, il suo stile si addolcisce, sotto l'influsso dello stile « diafano » di « Silvestro dei Gherarducci », e invece di-

³⁸ Lo Starnina aveva eseguito ad affresco un « Veduta della Città di Pisa » in prospettiva, sulla facciata del Palazzo di Parte Guelfa a Firenze. L'affresco è andato distrutto. Una nicchia in prospettiva, contenente libri, è uno dei pochi frammenti che ci restano della serie di affreschi con la vita di S. Girolamo eseguiti dallo Starnina al Carmine a Firenze. Per le opere dello Starnina a Firenze, vedansi gli articoli di U. PROCACCI, *Relazioni sui lavori eseguiti nella chiesa del Carmine*, in « Bollettino d'Arte » 1933-34, pp. 327-334, e *Gherardo Starnina*, in « Rivista d'arte » 1933, pp. 151-190. Per l'opera dello Starnina in Spagna, vedansi E. TORMO, *Gerardo Starnina en España*, in « Boletino de la Sociedad Española de Excursiones », 1910, pp. 82-101; e D'ANGULO INIGUEZ, *La Pintura trecentista en Toledo*, in « Archivo Español de Arte y Arqueología », n. 19, 1931, p. 23.

venta aggraziato. In quest'altra fase lo si riconosce da « Silvestro » per il maggior plasticismo delle figure, per il modo in cui le pieghe formano tasche profonde (ciò che in « Silvestro » non si nota) e per lo spazio intorno alle figure. Nonostante che il « Maestro delle Canzoni » fosse più originale di « Silvestro dei Gherarducci » ed avesse maggior levatura, sembra che abbia avuto un'influenza limitata nella scuola degli Angeli. Ispirò in parte lo stile giovanile di Lorenzo Monaco ma questi si sviluppò essenzialmente sotto l'influsso di « Silvestro dei Gherarducci ». Credo che la ragione dell'influsso limitato del « Maestro delle Canzoni » sia da ricercare nel fatto che egli visse fra « Silvestro dei Gherarducci » e Lorenzo Monaco. « Silvestro » già dominava il campo e aveva stabilito una scuola quando il « Maestro delle Canzoni » incominciava la pratica di minio. E quando questi si era abbastanza impadronito della tecnica da poter esercitare una propria influenza, ecco arrivare Lorenzo Monaco, che fece scuola sin dall'inizio (ce lo provano miniature eseguite da imitatori o scolari di Lorenzo Monaco, databili sullo scorcio del Trecento). Comunque, « Silvestro dei Gherarducci » e il « Maestro delle Canzoni » sono gli artisti principali della scuola degli Angeli prima dell'avvento di Lorenzo Monaco. Strano a dirsi, Don Simone, che fu un monaco camaldolese e minio Corali per S. Croce, S. Pancrazio, e S. Maria del Carmine³⁹, ebbe parte minima nei Corali del proprio ordine. Solo al-

³⁹ Don Simone apponeva la sua firma in una miniatura di S. Croce. Il D'ANCONA, *op. cit.*, p. 15, nota 1, era in dubbio se ascrivere i Corali di S. Croce all'ultimo decennio del Trecento o ai primi del Quattrocento. Ho trovato dei documenti che datano almeno alcune miniature di S. Croce fra il 1381 e il 1383. Le miniature di S. Croce vennero fatte eseguire tramite il Monastero di S. Pier Maggiore. Vedansi le *Ricordanze e fatti del Monastero di S. Pier Maggiore*, all'Archivio di Stato di Firenze, vol. 51, fol. 6v, data 1381, miniature pagate da Frate Francesco, Sacrestano di S. Croce: fol. 9v *Paghuolo miniatore* (Paolo Soldini, forse, che collaborò altre volte con Don Simone) vien pagato fra il 29 gennaio e l'8 aprile del 1381 per 71 miniature e un quaderno miniato; e fol. 28v, data 1383, il Sacrestano di S. Croce deve pagare 2 mini grandi con figure e 37 mini piccoli. Non vi è specificato il soggetto dei mini né il loro miniatore.

Per i Corali di S. Pancrazio, vedasi il D'ANCONA, *op. cit.*, I, p. 14, e II, n. 53-56. Per i Corali del Carmine ho trovato pagamenti a Don Simone Camaldolese: Firenze, Archivio di Stato, Conventi Soppressi 113, vol. 82, p. 135, Entrata e Uscita per gli anni 1382-1401. Il 9 aprile 1389 Don Simone è pagato per 30 mini, di pennello in 5 volumi di S. Maria del Carmine a Firenze. I volumi furono rilegati nel gennaio del 1390, e si trovano ora al Museo di S. Marco a Firenze. Essi sono gli Antifonari Q (Inv. 572), R (Inv. 578), I (Inv. 579), G (Inv. 577), T (Inv. 571), e V (Inv. 575). Gli Antifonari T e V formavano vo-

cune miniature di S. Maria Nova ora al Bargello si possono attribuire a lui o alla sua scuola⁴⁰, mentre in nessuno dei Corali Laurenziani abbiamo potuto rintracciare la sua maniera.

La ricostituzione delle personalità di « Silvestro dei Gherarducci » e del « Maestro delle Canzoni » ci interessa non solo per la conoscenza di questi maestri, ma anche perché ci permette di valutare meglio i rapporti fra Lorenzo Monaco e la scuola degli Angeli. Finora si era supposto che tutte le miniature di S. Maria degli Angeli e dipendenze appartenessero alla scuola di Lorenzo Monaco. Ora che abbiamo stabilito una cronologia, seppur sommaria, delle opere di « Silvestro dei Gherarducci » e del « Maestro delle Canzoni », vediamo che furono questi maestri a formare Lorenzo Monaco, e che essi operarono almeno vent'anni prima di lui. Naturalmente essi sono artisti di minor levatura, e la personalità di Lorenzo Monaco grandeggia sin dall'inizio della sua carriera, nonostante i difetti tecnici delle prime opere e nonostante fosse formato da questi due maestri. « Silvestro dei Gherarducci » e il « Maestro delle Canzoni » non ci offrono sorprese, ma vediamo in essi una graduale e lenta trasformazione di stile dalle forme trecentesche della scuola oragnesca verso i preziosismi lineari e la ricchezza coloristica dello stile gotico internazionale, con qualche timido accenno, nelle opere tarde del « Maestro delle Canzoni », ai valori plastici e volumetrici che saranno poi caratteristici della Rinascita.

MIRELLA LEVI D'ANCONA

lume unico fino al 1473, come comunicatomi gentilmente dal Padre B. Borchert, che intende pubblicare un articolo nella rivista « Carmelus » sulla liturgia dei manoscritti carmelitani.

⁴⁰ Per esempio, la « Natività » al fol. 82v del Cod. C. 71 al Bargello.